

Emir Kusturica Filmlerinde Büyüülü Gerçekçilik

Magical Realism in Emir Kusturica's Films

Elif Feyza Demir, *Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Ozan Otan, *Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

2001'de biten Yugoslav Savaşları sonucunda Yugoslavya dağılmış ve aşama aşama bağımsız yeni ülkeler kurulmuştur. Emir Kusturica sinemasında Yugoslavya'nın tarihi, dağılması ya da siyasi durumundan ziyade gelenekler, müzik ve ritüeller karşımıza çıkmaktadır. Masalsı bir yaklaşımla ele aldığı hikâyelerde yer yer fantastik anlatıma yönelmesi onun filmlerini büyüülü gerçekçilik bağlamında incelememize olanak sağlar. Temel olarak gerçekliği daha da derin vurgulamak adına ortaya çıkan büyüülü gerçekçilik, zamanla edebi eserlerde ve sinemada gerçeklikten kopmak ya da gerçeklikten kaçış olarak kullanılmaya başlanmış ve temel anlamından uzaklaşmıştır. Kusturica'nın çoğu filminde büyüülü gerçekçiliği kullanmasının sebebi, gerçeklikten kaçış imkânı sağlaması olarak değerlendirilebilmektedir. Özellikle de Yugoslav Savaşları döneminde çektiği üç filmde ikisi olan; *Arizona Rüyası (Arizona Dream, 1993)* ve *Kara Kedi Ak Kedi (Black Cat White Cat, 1998)* filmleri savaş döneminde çekilmesine rağmen, savaş temasından uzak kalmış ve büyüülü gerçekçiliğe hem biçimsel hem de içerik olarak oldukça yaklaşmıştır. *Yeraltı (Underground, 1995)* filmi ise temel olarak savaş temasına yaslanmış olmasına rağmen Yugoslav Savaşları'ndan uzak durarak İkinci Dünya Savaşı'na odaklanır. Bu çalışmada, Kusturica'nın Yugoslav Savaşları döneminde çektiği üç film, Frederic Jameson'un "büyüülü gerçekçilik" kavramı ve kavramın kodları üzerinden incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Büyüülü gerçekçilik, Yugoslav Savaşı, Emir Kusturica, Yeraltı (1995), Kara Kedi Ak Kedi (1998), Arizona Rüyası (1993).

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sinema, edebiyat.

Abstract

After the Yugoslav Wars ended in 2001, new independent systems were built gradually in Yugoslavia. In Emir Kusturica's cinema, rather than the history, disintegration or political situation of Yugoslavia, we encounter more traditions, music and rituals. The fact that he sometimes turns to fantasy in the stories he deals with a fairy-tale approach allows us to examine his films in the context of magical realism. Magical realism, which emerged mainly in order to emphasize reality even more deeply, started to be used as a break from reality or escape from reality in literary works and cinema over time and moved away from its basic meaning. The reason why Kusturica uses magical realism in most of his films can be considered as an escape from reality. Especially two of the three films he made during the Yugoslav War; Although the films *Arizona Dream (1993)* and *Black Cat White Cat (1998)* were shot during the war, they stayed away from the war theme and approached magical realism in terms of both form and content. The movie *Underground (1995)*, on the other hand, focuses on the Second World War, avoiding the Yugoslav Wars, although it is basically based on the theme of war. In this study, three films by Kusturica during the war will be examined through Frederic Jameson's concept of "magical realism" and the codes of the concept.

Keywords: Magical realism, Yugoslav War, Emir Kusturica, *Underground (1995)*, *Black Cat White Cat (1998)*, *Arizona Dream (1993)*.

Academical disciplines/fields: Cinema, literature.

- **Sorumlu Yazar:** Elif Feyza Demir, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Tabiye Mah. Narlı Sok. No: 4 Erdemli/Mersin.
- **e-posta:** efeyzademir@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-3328-0793
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 17.01.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1144132

Geliş tarihi: 15.07.2022/ **Kabul tarihi:** 29.12.2022

1. Giriş

1925 yılında ilk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından, post-ekspresyonist bir resmi tanımlamak için kullanılan *büyülü gerçekçilik* daha sonra İtalyan yazar, Massimo Bontempelli tarafından Franz Roh'un kullandığı tanımdan farklı olarak, 1927 yılında ilk kez romanda modernist kurguyu tanımlamak için kullanılmıştır. Bontempelli'nin kullandığı tanıma yakın bir büyümlü gerçekçilik üslubu ise ilerleyen yıllarda kullanılmaya devam etmiştir ve 1940'lı yıllara kadar büyümlü gerçekçilik için farklı tanımlamalar yapılmıştır. 1970'li yıllarda ise Latin Amerika edebiyatında büyümlü gerçekçi anlatı stiline patlaması ve bununla birlikte akım haline gelmesiyle edebiyatta popüler bir tür haline gelmiştir. Büyümlü gerçekçiliğin sinemada kullanılması, edebiyatta kullanım şekli ile benzerlik göstermektedir. Dünya sinemasında ve literatürde kabul edilmiş türler içinde *büyülü gerçekçi* bir tür olmasa dahi tarih boyunca üretilen birçok filmde büyümlü gerçekçilik akımının etkilerini görmek mümkündür. Bilimkurgu ve fantastik türlerine yakın bir anlatım üslubuna sahip olan *büyülü gerçekçilik* Franz Roh'un tanımladığı ilk anlamıyla, aslında sanat eserinde gerçekliği daha da vurgulamak adına tercih edilen bir stildir. Franz Roh'un Almanca yazdığı bu tanım, daha sonra İspanyolca'ya çevrildiğinde ve edebiyatta kullanılmaya başlandığında *mistisizm* olarak çevrilmiş ve ilk anlamından uzaklaşmıştır. Bu anlamda üretilen edebi eserler ise büyümlü gerçekçiliği *gerçeklikten kaçış* olarak kullanmışlardır. Edebiyatta kullanıldığı şekliyle büyümlü gerçekçilik, sinemayı da etkilemiştir. Bu edebî akımı seven ve akımın en önemli temsilcisi Marquez'le de arkadaş olan Emir Kusturica, sinemasında büyümlü gerçekçilik anlatı stiline oldukça sık başvurmaktadır. Kusturica sinemasında büyümlü gerçekçiliği tıpkı edebiyatta olduğu gibi gerçeklikten kaçış olarak kullanmaktadır. Bu sebeple aslında oldukça melodramatik hikâyelere sahip olan filmlerinin en dramatik sahnelerinde bile fantastik öğelere rastlamak mümkündür. Kusturica sinemasında özellikle Yugoslav Savaşları döneminde çektiği üç film dikkat çeker. Savaş döneminde olmasına rağmen sadece *Yeraltı* filmi dışında diğer iki filminde savaş temasından uzak durduğu gözlemlenir. Büyümlü gerçekçi metinlerin çoğu aynı zamanda tarihsel metinlerdir. Ortaya çıktıkları coğrafyanın önemli tarihî olayları genellikle büyümlü gerçekçi metinlerin alt metni olarak hikâyelere yansır. Bu sebepten dolayı bu çalışmada Emir Kusturica'nın sadece Yugoslav Savaşı döneminde çektiği üç film ele alınmıştır. Yönetmenin büyümlü gerçekçi unsurları kullanarak gerçekçilikten uzak durması ve filmlerindeki büyümlü gerçekçi anlatı yapısına değinilecektir.

1.1. Büyümlü Gerçekçilik ve Emir Kusturica Sineması

Büyümlü gerçekçiliğin Kusturica sinemasıyla olan ilişkisini açıklamak için ilk olarak terimin ne anlama geldiğini ve nasıl tanımlandığını açıklamak gerekmektedir. Çünkü kavram olarak büyümlü gerçekçilik birçok farklı tanımda ve kültürel anlamda çeşitli eserleri tanımlarken kullanılmaktadır. Bilim adamı Jean-Pierre Durix, büyümlü gerçekçiliğin bu karmaşa yüzünden bir tür olarak adlandırılmadığını savunur ve büyümlü gerçekçilik hakkında şunları söyler: "Yorumcular bu terimi o kadar çok farklı sanat eserine atıfta bulunmak için kullandılar ki terim türler arasında ayırım yapma değerini büyük ölçüde yitirdi" (1998, 116). Büyümlü gerçekçilik tanımı ilk olarak Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından 1925 yılında sürrealist bir resmi tanımlamak için kullanılmıştır (Calvo, 2014, s. 3). Büyümlü gerçekçilik bu anlamda ortaya çıktığı dönemde dışavurumculukla karıştırılmıştır. Roh, daha sonra ortaya attığı kavramın dışavurumculukla karıştırılmaması adına yazdığı başka bir makalede büyümlü gerçekçiliği dışavurumculuktan ayıran karakteristik özellikleri sıralamıştır. Daha sonra Seymour Menton, Büyümlü Gerçekçilik Yeniden Keşfedildi 1918- 1933 adlı kitabında Roh gibi büyümlü gerçekçiliğin formel özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

1. Güçlü Keskin Odak: Melton ultra keskin bir odağın, sihirli gerçekçi resmin en baskın özelliği olduğunu belirtmektedir.
2. Objektif Olmak: Büyümlü gerçekçi sanat eseri ortaya koyanlar için nesnel olmak iki anlama gelmektedir. Bunlardan ilki öznel olanın karşıtıdır. Yani, büyümlü gerçekçi tarzın, sanatçının bireysel olarak ortaya koyduğu eseri kendisinden bağımsızlaştırması ve eserinde nesnelere yönelmesidir. Diğer anlam ise; ressam ve edebiyatçıların ortaya koydukları eserlerde nesnelere ön plana çıkmasıdır.
3. Soğukluk: Büyümlü gerçekçi sanat ve edebiyat, duygulardan çok akla hitap edecek şekilde tasarlanmaktadır.
4. Yakın ve Uzak Görünüm, Merkezci: Büyümlü gerçekçi resimler, ilgililerin dikkatini kasıtlı olarak bölerek entelektüel tepkiyi kıskırtmaktadır. İzleyicinin gözü, resmin bir bölümünden diğerine, tuvalin her yerinde hareket eder. Bu mozaik tipi anlatı tarzı, bazı sihirli gerçekçi romanlar için de karakteristik bir özelliktir.
5. Boyama İşleminin Silinmesi, İnce, Pürüzsüz Boya Yüzeyi: Büyümlü gerçekçiler, fırça darbelerini gizler ve kalın boya katmanları kullanarak özel efektler için uğraşmazlar. Bir fotoğraf yanılması yaratmaya

çalışırlar. Edebiyatta ise bu etkiyi bazı yazarlar basit, günlük dili ustaca kullanmalarıyla da sihirli etkiler yaratırlar.

6. Minyatür, Saf: Pek çok büyülü gerçekçi tuvalde, oyuncak benzeri bir dünya yaratıldığı aşikardır. Ayrıca literatürde bu, eylemlerin ve olayların açıklandığı bir oyun gibi görünmektedir.

7. Temsil: Büyülü gerçekçilik, gerçekliğe bir sihir dokunuşu enjekte eder. Fantastik gerçekçilik, fantastik bir dünyayı gerçekçi bir şekilde tasvir eder. Büyülü gerçekçilik, mümkün olan ama olası olmayanın temsiline dayanmaktadır (Petersen, 2013, s. 13-14).

Büyülü gerçekçilik, kelime anlamı olarak farklı tanımlarda kullanılmaktadır. Roh'un kullandığı anlamıyla büyülü gerçekçilik, eserde gerçekçiliği daha da net vurgulamaktır. Roh'un bu terimi ortaya attığı makalesi daha sonra İspanyolca'ya çevrilmiş ve *büyülü* kelimesi *fantastik, mistisizm* olarak çevrilmiştir. Bu anlamda ise büyülü gerçekçilik, sanat eserinin gerçeklikten koparak mistisizme kaydığını ortaya koyar. Büyülü gerçekçiliğin tartışıldığı gibi kesin ve tek anlamlı tanımı yapılamamaktadır, fakat ilginç bir şekilde büyülü gerçekçilik tarih boyunca çeşitli tanımlar üzerinde fikir birliğine varılmış bir türdür. Frederic Jameson'un (1986) büyülü gerçekçiliğin "garip bir baştan çıkarıcılığı koruduğunu" söyleyerek bu durumu açıklar. Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika edebiyatında bir tür haline gelmesiyle kavram, daha çok fantastik gerçekçilik olarak adlandırılır ve bu tür, çoğu zaman sadece Latin Amerika edebiyatıyla tanımlanır. "Bazı eleştirmenler, terimin sanat anlamındaki kullanımı yıllar içinde genişlemiş olsa da büyülü gerçekçiliğin yalnızca Latin Amerika'dan gelen edebi sanat eserlerine uygulanabileceğini belirtmektedir" (Petersen, 2013, s. 5). Büyülü gerçekçiliği Latin Amerika edebiyatından bağımsız olarak düşünen eleştirmenler ise türün Amerika ve Avrupa'da üretilen bazı eserler için de kullanılabileceğini savunurken, aynı zamanda bu edebi türün sadece Latin Amerika'ya özgüymüş algısına da karşı çıkarlar.

1988 yılında yayımlanan *Postkolonyal Olarak Sihirli Gerçekçilik* adlı makalesinde büyülü gerçekçiliği küreselleşmiş sömürge sonrası bir fenomen olarak tanımlayan Stephen Slemon, bu zamana kadar büyülü gerçekçilik adına yapılan araştırmaların eleştirel olmadığını, büyülü gerçekçiliğin aslında Latin Amerika edebiyatı değil, Karayipler'de Hindistan'da, Nijerya, İngiliz ve Kanada edebiyatlarındaki yerinin oldukça geniş olduğunu vurgular (1988, s. 9). Slemon'un araştırmaları sonucunda dünya genelinde büyülü gerçekçi edebiyatta bir patlama yaşanır. "Büyülü gerçekçilik daha çok kültürler arası bir fenomen haline gelir" (Petersen, 2013, s. 6). Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika edebiyatı ile birlikte dünya genelinde tanındığı doğrudur fakat büyülü gerçekçilik, bu noktadan sonra evrensel bir meta haline gelir. 2005 yılında bilim adamı Stephen M. Hart ve Wen-chin Ouyang, *A Companion to Magical Realism* kitabının *Globalization of Magical Realism: New Politics of Aesthetics* başlıklı bölümünde, büyülü gerçekçiliğin farklı kültürel bölgelere taşınmada çok başarılı olduğunu belirtmiştir.

Büyülü gerçekçilik kıtalar arasında gezinirken, görsel sanatlar, edebiyat ve görsel-işitsel sanatlar gibi çeşitli sanat biçimleri arasında da taşınmıştır (Hart & Ouyang, 2005). Büyülü gerçekçilik sinemada, edebiyattaki tanımıyla kabul edilen bir tür değildir. Maggie Ann Bowers; film türleri arasında büyülü ya da sihirli gerçekçiliğin olmadığını fakat birçok filmin büyülü gerçekçi anlatının özelliklerini taşıdığını belirtir. Aslında sinemada büyülü gerçekçi olarak nitelendirilen filmler, anlatı olarak büyülü gerçekçi edebî eserlerin anlatı yapısına benzediği için bu şekilde sınıflandırılır. Sinemada büyülü gerçekçiliğin bir tür olarak varlığı henüz netleşmiş değildir, bu konu hâlâ tartışmalıdır. Fakat sinemada büyülü gerçekçiliğin varlığı yadsınamayacak kadar çok örnekte karşımıza çıkar. Bir tür sınıflandırılması yapıldığında çoğunlukla büyülü gerçekçi filmler, fantastik tür içinde sınıflandırılır. Büyülü gerçekçiliğin sinemada bir tür olduğuna dair yapılan araştırmalar ve çalışmalar, kavramın tür olarak literatüre geçmesi için henüz yeterli değildir.

Bu konuyu araştıran çok fazla bilim adamı olmamıştır. Sınırlı miktarda araştırmayı ele alarak, Frederic Jameson'ın 1986'da yayınlanan *Filmde Sihirli Gerçekçilik Üzerine* denemesiyle başlamak en iyisidir. Jameson'ın filmdeki sihirli gerçekçilik hakkındaki teorileri çok karmaşıktır ve modern filmlere hiçbir şekilde uygulanamaz, ancak sinemada sihirli gerçekçilik söz konusu olduğunda genellikle kaynak olarak kullanılırlar. Ayrıca, onlarca yıldır Jameson'ın makalesi, filmdeki sihirli gerçekçilik hakkında bulabileceğiniz tek kaynaktır. Teorisine kısa bir genel bakış atarak konuyu netleştirebiliriz. Jameson, sihirli gerçekçiliğin "çağdaş post-modernizmin anlatı mantığına olası bir alternatif" olarak kavranması gerektiğini daha fazla keşfetmeye çalışan denemesinin amacını açıklayarak başlar. (Petersen, 2013, s. 13)

Sinemada büyülü unsuru gerçekçi temsille dengeleyen film yapımcıları, distopik ya da aşırı ütöpik değişim düşüncesinden uzaklaşmalıdır. Büyülü gerçekçi filmlerde ilk etapta gerçeğin sert bariyeri sağlam kurulur.

Daha sonra da büyüü öge filmle stratejik şekilde dahil edilir ve gerçekliğin katı dokusu yavaşça kazanır. Büyüü gerçekçi sinemada bir varlık, mutlaka biçim değiştirir. Bu tarz filmlerde değişim sürecinin kendisini vurgulanır. Büyüü gerçekçi sinemada yatırım başkalaşımı görselleştirme üzerine yapılmaktadır. Sinema, devinimsel yapısı gereği simgelediği gerçekliğin dinamik, akışkan ve öngörülemez taraflarını ortaya çıkarmaktadır. Büyüü gerçekçi sinema, Doğu Orta Avrupa özelinde, değişken bir şimdiki zamanda, geçmiş ve gelecekle birlikte yaşar. Değişim sineması olarak büyüü gerçekçi sinema, salt statükodan kökten bir kopuşu ve alternatif bir gerçekliğe doğru hareketi planladığı için politik güce sahip bir ifade biçimidir. Jameson sinemada büyüü gerçekçilik için üç ortak özellik belirlemiştir.

Bu filmlerin hepsi tarihi filmler; her birinin çok farklı rengi, kendine özgü bir ek ve kendine özgü bir zevkin, büyülenmenin ya da keyfin kaynağını oluşturur; her birinde, son olarak, anlatının dinamiği şiddete (ve daha az derecede cinselliğe) dikkat edilerek bir şekilde azaltılmış, yoğunlaştırılmış ve basitleştirilmiştir. (Jameson, 1986, s. 202)

Jameson, sinemada büyüü gerçekçiliği tartışmaya açan ilk kişidir bu sebeple belirlediği bu üç özellik onu sinemada büyüü gerçekçiliğin kurucusu konumuna getirmiştir. Büyüü gerçekçilik sinemada, edebiyattaki anlatı tarzının görselleştirilmiş şekli gibi algılanabilir. “Sihirli gerçekçilik şu şekilde ortaya çıkar: Büyüü bir perspektifin *tamamlayıcısı* tarafından şekli değiştirilecek bir gerçekçilik değil, zaten kendi içinde büyüü veya fantastik olan bir gerçeklik” (Jameson, 1986, s. 303). Jameson’a göre büyüü gerçekçilik bu anlamda tarihle kurulan yeni bir ilişki türüdür. Daha sonra Bowers, büyüü gerçekçiliği ele aldığı kitabının bir bölümünde büyüü gerçekçilik ve sinema ilişkisini ele alır. Bölümde büyüü gerçekçi romanların uyarlamalarını ele alan Bowers, daha çok görsel olanakların anlatıyı nasıl etkilediği üzerinde durur ve *Being John Malkovich*¹ (1999) filmi inceler:

Bu film, izleyicinin tanıyabileceği, ancak sıra dışı bir unsuru olan bir dünyada geçiyor. Filmin kahramanı, genç bir kâtip, kendini diğer katların yarısı kadar tavan yüksekliğine sahip olan 'yedinci buçuk kat' üzerinde çalışırken bulur. Zeminin olağandışı kalitesi diğer işçiler tarafından sorgusuz sualsiz kabul edilir. Hem kahramanın hem de izleyicinin hikâyenin olağandışı ortamına alışması, her ikisini de bir dolabın arkasındaki büyüü bir portalın aktör John Malkovich'in beynine giden saçma keşfini kabul etmeye hazırlar. [...] Filmin büyüü gerçekçiliği, karakterlerin çoğunluğu tarafından sihrin şaşırtıcı olmayan bir şekilde kabul edilmesiyle açıkça ortaya çıkıyor. Bu, setin son derece gerçekçi detaylarıyla destekleniyor. (Bowers, 2004, s. 109)

Bowers, büyüü gerçekçiliğin bir tür olarak kabul edilmesi gerektiğini, bu anlatıya sahip filmlerin hepsinin ortak özelliklere sahip olduklarını savunur. “Filmin sihirli gerçekçi unsuru, Tanrı'nın varlığı, kaderin rolü ve benlik fikri gibi felsefi meselelerle ilgili soruları başlatmanın bir aracı olarak hareket ediyor. Bu stil filmin yönlendirme ve eğlendirme kapasitesinin ötesine geçer” (Bowers, 2004, s. 109). Büyüü gerçekçi sinema hakkında yapılan araştırmaların sayısı oldukça azdır fakat sihirli gerçekçi anlatı stiliyle oluşturulan birçok film vardır. Büyüü gerçekçilik bir tür olarak kabul edilmese de IMDB ve Wikipedia’da terimle bağlantılı birçok film listelenmektedir. Bu filmler ise edebiyattaki tarzıyla büyüü gerçekçilikten bağımsız ve daha çok fantastik türde adlandırabileceğimiz filmlerdir. Edmund Yeo Yee Haeng, *Application of Magical Realism in Cinema Depicting Cultures and Traditions* (2013, 12-13) adlı çalışmasında büyüü gerçekçi filmleri şu şekilde sıralar:

1. Phil Alden Robinson, *Field of Dreams* (1989).
2. Wim Wenders, *Wings of Desire* (1987).
3. Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* (1985) ve *Midnight In Paris* (2011).
4. Spike Jonze, *Being John Malkovich* (1999).
5. Paul Thomas Anderson, *Magnolia* (1999).

¹ Spike Jonze'nin yönetmenliğini yaptığı film, Türkiye’de İngilizce adıyla aynı anlamı taşıyan *John Malkovich Olmak* ismiyle 1999 yılında yayınlanmıştır. Filmde, bir şirket çalışanı olan Craig’ın yaptığı gizemli yolculuklar anlatılır. Craig, eski bir kukla sanatçısıdır ve karısının yaptığı baskılar sonucunda kukla işini bırakıp bir şirkette tam zamanlı işe girer. Bu şirket aynı zamanda onun bilinçaltına açılan kapıdır. Craig, günler ilerledikçe iş arkadaşı Maxine’e aşık olur ve şirkette tesadüfen bulunduğu gizemli tüneli sadece Maxine’e anlatır. John, tüneli girdikçe kendi anılarına doğru yolculuk yapar ve Maxine’e göre bu yolculuk onlara çok kâr getirecektir.

6. Jean-Pierre Jeunet, *Amelie* (2001).
7. Michel Gondry, *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (2004).
8. Tim Burton, *Edward Scissorhands* (1990) ve *Big Fish* (2003).
9. Charlie Kaufman, *Synecdoche New York* (2008).
10. Dany Boyle, *Slumdog Millionaire* (2008).
11. Ingmar Bergman, *Fanny and Alexander* (1982).
12. Tetsuya Nakashima, *Memories of Matsuko* (2006).
13. Coen Kardeşler, *Brother Where Art Thou* (2000).
14. David Lynch, *Mulholland Drive* (2001).
15. Katsuhito Ishii, *Taste of Tea* (2004).
16. Frederico Fellini, *And The Ship Sails On* (1983).
17. Wes Anderson, *The Life Aquatic With Steve Zissou* (2004) ve *Moonrise Kingdom* (2012).
18. Zhang Yimou, *Red Sorghum* (1988).
19. Mike Nichols, *Angels In America* (2003).
20. Emir Kusturica, *Underground* (1995).
21. Shuji Terayama, *Pastoral: To Die In A Country* (1974) ve *Farewell to the Ark* (1984).
22. Alexander Sokurov, *Mother and Son* (1997) ve *Russian Ark* (2002).
23. Apichatpong Weerasethakul, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010).

Bu listede Kusturica'nın sadece bir filmine yer veren Haeng, büyümlü gerçekçiliğin dünya sinemasında farklı ülkelerde örnekleri olduğunu vurgulamak istemiş ve aynı ortak özelliklere sahip filmleri listesine eklemiştir. *Underground* (*Yeraltı*, 1995), Kusturica sinemasında büyümlü gerçekçi anlatı tarzını en çok hissedildiği filmdir fakat Kusturica'nın neredeyse bütün filmlerini büyümlü gerçekçi bağlamda değerlendirmek yanlış olmayacaktır. "Kusturica'nın, Balkanlar'a ait olan özellikleri çeşitli şekillerde karakter, mekân, replik ve dil kullanımı- filmlerinde beyaz perdeye aksettirdiği hem sinema izleyicileri tarafından hem de sinema eleştirmenleri tarafından bilinmektedir" (Crang, 1998, s. 2-3).

Kusturica sinemasında büyümlü gerçekçi unsurları daha çok edebiyattaki büyümlü gerçekçilik gibi kültür üzerinden görülmektedir. Kusturica filmlerinde özellikle çocukluğunda hayatının geçtiği Balkanlar ve aynı ortamda yaşadığı çingeneleri anlatmayı tercih eder. Kusturica yarattığı bu fantastik gerçekçi dille, aslında *biz ve onlar* olgusunu seyirciye dayatır. Bu noktada Kusturica sineması daha çok *Balkanlılık* üzerinden değerlendirilir. *Balkanlı* terimi Doğu ve Batı arasında, iki farklı bakışın arasında tartışılır. Doğu ve Batı'nın zıtlığı ve kültürel farklılıkları yıllardır süren bir tartışma konusudur. Yıllar içinde konuyla ilgili olarak, *oryantalizm* ve *oksidantalizm* kavramları ortaya çıkmıştır. Bu iki kavramın tanımları kabaca şu şekildedir:

Oryantalizm hem siyasette hem de sosyo-kültürel alanda Doğu-Batı ilişkilerini etkileyen, birbirini anlama ya da yanlış anlama hususunda genel olarak Batı'dan Doğu'ya yönelen tek yönlü bir argüman olarak değerlendirilmiştir. "Oksidentalizm" ise kaba bir tabirle Doğu'yu "Ben", Batı'yı "Öteki" ile mukayese ederek ve sorgulayarak tartışmak olarak tanımlamaktadır. (Koçyiğit, 2017, s. 136)

Balkanlar coğrafi olarak Doğu'nun ve Batı'nın arasında kaldığı için ne Doğu ne de Batı olarak konumlandırılmaktadır. Maria Todorova, *Balkanlılık* kavramının içinde bulunduğu popüler örneklerden birinin Aleko Konstantinov'un edebi kısa hikâye karakteri Bay Ganyo Balkanski'nin 1895'te basılmaya başlandığı kısa hikâyeleri" olduğunu belirtir (Todorova, 1997, s. 89). Seri bir edebi hikâye olan Bay Ganyo Balkanski'de, *Balkanlılık* kavramına dair negatif özellikler, Avrupa'ya giden ve sonrasında geri dönen Bay Ganyo Balkanski üzerinden yansıtılır. Öyküde Bay Ganyo, köylü kostümü ve görünümü ile Batı'ya seyahat eden, geri döndüğünde ise üzerinde Avrupalı kostümü olan, fakat görünümü ile hareketleri çelişen ve bu yüzden komik duruma düşen bir karakterdir. Todorova, Bay Ganyo ile Bulgar Edebiyatı'nda sıkça kullanılan bir kavramın da varlığından söz eder; *Bay Ganyo-ness* Tükçe anlamı; Bay Ganyo'luktur. Bu kavram, aynı

zamanda yabancılık, çığlık, kabalık ve iticilik gibi anlamları da üzerinde taşımaktadır. Bay Ganyo, öykü serisinin başında Avrupa'da sıradan, gülünç ve ilkel bir dilenci çalıştırırken, evine döndüğünde sonradan görme zenginliği ile acımasız ve yabancılaştırmış bir siyasetçi olur. Kusturica sinemasında Bay Ganyo karakteri ön plana çıkan bir karakter tiplemesidir. Neredeyse bütün filmlerinde Ganyo'luk taslayan bir erkek vardır. Filmlerinde Balkanlar'a ait olan bu özellikler, onun geleneksel hikâyeler üzerinden büyülmüş gerçekçi bir dil yaratmasına da yardımcı olur.

1.2. Yugoslav Savaşları Dönemi Kusturica Sineması: *Yeraltı* (Underground, 1995)

Yeraltı'nda, bütün savaşların ve totaliter rejimlerin, yerin üstünde hükmeden bütün krallıkların, yeraltında da varlığını sürdüren bir yansıması karşımıza çıkar. Yeraltı dünyasının karanlık atmosferiyle çelişen bir renk ve ses kargaşası olan filmde, İkinci Dünya Savaşı'ndan başlayan ve eski Yugoslavya'nın modern tarihi, Marko ve Blacky adında iki arkadaşın yıllarca süregelen drama-komik maceraları ile anlatılır. İkinci Dünya Savaşı süresi boyunca Marko, en yakın arkadaşı Blacky'yi ve dava arkadaşlarını silah üretmeleri gerekçesiyle yeraltındaki bir mahzene hapseder. Savaş son bulur ve barış ortamı sağlanır. Fakat Marko yeraltındakileri faşist iktidarın hala devam ettiğine ve savaşın bitmediğine inandırarak, Blacky'yi ve diğerlerinin mahzende yaşamlarına devam etmelerine sebep olur. Yıllar sonra yeryüzüne çıkan yeraltı halkı, savaşın başka bir boyuta geçtiğine, işkencelerin arttığına tanıklık ederler.

Yeraltı, aynı zamanda Balkanlar'ın iç savaş yıllarını ve halihazırdaki şiddetli dünyasını farklı perspektiften izlemeyi sunan tarihi bir filmidir. Film, 1940'lar, 60'lar ve 90'lı yıllara yayılan, Balkan tarihi için önemli kırılma noktalarını esas alarak doğrusal zamanda ilerler. *Yeraltı*'nda ele alınan tarihi olaylar, Yugoslav tarihindeki gerçek olaylarla örtüşmektedir. "Filmde Yugoslav tarihinin uygun bir şekilde seçilmiş anlarının belgesel görüntüleri, anlatıyı tetikleyen bir unsur olarak kullanılıyor" (Iordanova, 1999, s. 69). Yugoslav savaş tarihine kişisel bir yorumla yaklaşan *Yeraltı*, üç karakterin hayatına odaklanır. Marko çoğu zaman kurnazca davranır ve mücadelecidir. Blacky ise kavgacı ve daha çok şaşılca hareketler sergileyen kişidir. Çok sıkı iki dost olan Marko ve Blacky'yi rakip haline getirecek olan üçüncü karakter ise neşeli ve çekici kişilik özellikleriyle öne çıkan, Natalia'dır.

Kusturica'nın, *Yeraltı*'nı görselleştirmek için önemli bir çaba sarf ettiğini belirtmek gerekir. Uzun plan sekanslar, Kusturica sinemasında çok sık rastladığımız süslü, karmaşık, oryantalist bir havaya sahip olmasına rağmen savaş atmosferine uygun kullanılan karanlık dekorlar filmin görsel gücünü artırır niteliktedir. Filmde kullanılan renkler daha çok kahverengi tonlarıdır. Canlı renkler ise savaş temasına uygun şekilde tozla kaplanmış gibi soluk şekilde kullanılmıştır. Filmde kullanılan kamera teknikleri, alışıldık kalıpların dışındadır. Henüz doğmamış bir bebeğin gözlemediği anne rahminin karanlık ortamından çekilen bir sahne dahil, çoğu kamera açısı alışılmadık, seyirciyi tedirgin eden açılarıdır. Kusturica'nın teknikte bu şekilde bir üslup kullanması, filmin neredeyse yarısının geçtiği mahzenin klostrifobik ortamını, filmin geri kalan kısmına da yansıtacaktır. Yönetmenin tercih ettiği bu karanlık estetik stil, film süresi boyunca seyircide rahatsız edici ve iz bırakıcı bir izlenim bırakır. "Kusturica'nın Yugoslavya'sı yalnızca Tito tarafından yıllarca yönetilmiş veya haritadan silinmiş bir ülke değil, ritüellerin ve geleneklerin, banal alışkanlıkların ve eski fantezi uçuşlarının bir dünyası, somut yaşamların yaşandığı, müzik, yemek ve hevesli bağırışlarla dolu bir yer" (Dieckman, 1997, s. 49).

"Kusturica film için Sırbistan Radyo-Televizyonu'ndan kısmi finansman kabul etmişti ve eleştirmenler, filme Sırp hükümetinin propagandası olarak saldırdılar" (Homer, 2016, s. 29). Eleştirmenlerin filme saldırmalarının sebebi Kusturica'nın filmde Slovenleri tanımlayan belgesel görüntüleri kullanmasından kaynaklanmaktadır. Belgesel görüntüler, film boyunca vurgulanan gerçekçi savaş atmosferini daha da öne çıkarmak ve anlatımı kuvvetlendirmek içindir. Film Naziler'in 6 Nisan 1941'de Belgrad'ı bombalamasıyla başlar. Karaborsayla uğraşan Marko, ilk etapta arkadaşı Blacky'le birlikte yakın çevresini geniş bir mahzene yerleştirir. Marko ve Blacky, yeryüzünde geçirdikleri süre boyunca faşist yönetime karşı komünist bir direnişin içinde bazı saldırılar düzenlerler. İlerleyen zamanlarda iki arkadaş Natalia'ya aşık olur ve Marko, Blacky'den kurtulmak için onu diğer insanlarla birlikte mahzene gönderir. Filmin ikinci kısmı ise 1961 yılında gerçekleşen Soğuk Savaş döneminde geçmektedir. Marko, Komünist Yugoslavya'nın en sevilen şairlerinden ve kahramanlarından birisi olmuştur. Aynı zamanda Natalia ile evlenmiş ve onunla birlikte Blacky'yi anti faşist bir kahraman olarak efsanevi bir karakter haline getirmişlerdir. Blacky artık halk tarafından komünist rejim için canını vermiş bir şehit olarak tanınmaktadır. Mahzendeki insanlar ise tüm bu geçen zaman içinde Natalia ve Marko'nun silah kaçakçılığı yapmaları için silah üretirler. Marko'nun silah ihraç ettiği uluslararası birçok müşterisi vardır ve mahzendeki insanları, bu ticaret ağının çökmemesi için savaşın halâ devam ettiğine inandırmaktadır. Bunun için savaştan kalma Nazi bombalama sesleri ve Hitler'in ses kayıtlarını belli aralıklarla yüksek sesle açıp mahzendeki insanların duymalarını sağlarlar. Hatta bazen kendi kendilerini yerlere atıp, bağırıp işkence görüyormuş numarası yaparlar.

Bir gün Blacky'nin mahzende büyüyen ve yeryüzünü hiç görmeyen oğlu, yine kendisi gibi mahzende büyüyen bir kadınla evlenir. Marko ve Natalia düğüne davetli olarak katılırlar. Düğünün sonlarına doğru mahzendeki herkes sarhoş olur ve geçmişten kalma sorunlar gün yüzüne çıkmaya başlar. Yüzleşmek için kavga yolunu tercih eden mahzen halkı yaşadıkları yeri adeta bir savaş alanına çevirirler ve mahzen duvarları yıkılır. "Yıkılan duvarlar, kapılarını Batı ve Doğu arasında genellikle göçmenlerin kullandığı tünellere açar" (Keene, 2001, s. 236). Bu durum, filmin tamamına uyarlandığında "filmdeki karakterlerin bahatlarının iniş çıkışları, yenilgileri ve sarhoş kutlamalarının Yugoslavya ulusunun kaderini takip ettiği sonucuna çıkar. Bu, her zaman karşıtlıklar üzerinden olmasa da Kusturica'nın filmografisinde sıkça görülen bir motiftir" (Güncüler, 2019, s. 30). Düğünde yer alan çoğu insan kaçarken Blacky ve oğlu yeryüzüne çıkarlar ve çıktıkları yerde Blacky'nin destanını anlatan, *Spring Comes on a White Horse* (Beyaz Atlı Bahar Geliyor) film çekiminin içine düşerler. Blacky ve oğlu film setinin gerçek olduğuna inanarak sette Alman asker üniforması giyen herkesi öldürürler. Blacky'in bütün hayatı mahzenden ibaret olan oğlu, Tuna nehrinde boğularak can verir. Marko ve Natalia ise kurdukları düzenin yıkılmasıyla gerçekleri örtbas etmek için insanları sakladıkları evi ve silah fabrikasını patlatarak kaçarlar.

Filmde yeryüzü, tutkuların, liyakatin ve acımasızlığın olduğu yer olarak tanımlanırken, yeraltı masumlüğün ve geleneklerin altında güvenli yaşam alanı olarak betimlenir. Yeraltındaki insanlar, kendi düzenlerini sağladıktan sonra, günlük hayattaki insan ilişkileri bağlarını, sokaklar ve iş dağılımı gibi gerçek hayatın tüm unsurlarını içinde barındıran yapay bir dünya kurmuşlardır. Yeryüzünde temel ihtiyaçlar için mücadele edilirken, yeraltında yeryüzü için üretim yapılmakta ve insanlar yeryüzü için çalışmaktadır. Yeraltı ve yerüstü arasındaki duvar bir gün kaza sonucu yıkıldığında, yeryüzünü daha önce görmemiş insanlar yeryüzüne çıkar. Yukarıdaki dünyayı anlamakta zorlanırlar. Her iki dünya bir anda iç içe geçer. Onların kaynaşmasıyla iki dünya arasındaki iletişim açılır ve aynı zamanda hissedilen zenginlik ile acı karşı karşıya kalır. Bekledikleri dünyayı bulamayanlar, çıktıkları yeraltına geri dönerler. Filmin sonunda bütün karakterler ölür ve yüzen bir adanın üzerinde tekrardan ortaya çıkarlar, ölümün olduğu yerde kin de yoktur. Bütün yaşananlar unutulur ve sadece dans eden insanlar vardır. "Dina Jordanova'nın gözlemlediği gibi, Kusturica'nın erken dönem filmleri, doğru ve dürüst" aynı zamanda "yerli bir yönetmen olarak ününü doğruladı. Kusturica köklerinden beslendi" (Jordanova'dan aktaran, Homer, 2009, s. 2).

Kusturica filmlerinde Balkan klişelerini reddeder, Bay Ganyo tiplemesi gibi vahşi Balkanlı, taşralıyı kötü göstermek yerine bu karakterleri benimsemeyi tercih eder. Kusturica bu tarz klişeleri benimsemenin yanında aynı zamanda belirli stereotipleri abartarak kullanmış ve bunu yaparken de filmlerinde Balkan resminden faydalanmıştır. "Hareket doğrudan filme dahil olmasa da Kusturica'nın ilk filmleri, açıkça hareketin estetiğinden etkilenmişti ve Balkan sinemasının yeni temsilcileri grubunun bir ortağıydı" (Homer, 2009 s. 2). "Goran Gociç'e göre, Kusturica'nın "Saraybosna'nın birçok özelliğini somutlaştırdığı ve gerçekten övdüğü görüldü; "arkadaş kültürü" ve marjinallik kültürü" (Gociç'ten aktaran, Homer, 2009, s. 2). Tüm bu özellikler Kusturica'nın filmlerinde büyülü gerçekçi unsurları oluşturur. *Yeraltı*'nda ele aldığı savaş teması oldukça acı, vahşetle dolu bir Yugoslavya'yı anlatırken, Kusturica hikâyenin içine fantastik unsurlar yerleştirir ve hikâyenin acı tarafından kaçarak eğlenceli tarafını görmeye çalışır. Çingeneler Zamanı filminin DVD'sinin son kısmında verdiği röportajda Kusturica; filmlerinde büyülü gerçekçiliği, ağır dramdan ve acıdan kaçmak için kullanmayı tercih ettiğini belirtir. *Yeraltı*'nda kullandığı yeraltı evreni, sokağa ve tünellere dökülmüş hayvanlar, hiç kimsenin ölü gösterilmemesi büyülü gerçekçi anlatının bir parçasıdır.

1.3. Kara Kedi Ak Kedi (*Black Cat White Cat*, 1998)

Gangster olmaya çalışan Matko, oldukça çalışkan fakat beceriksiz bir adamdır. Matko on yedi yaşında bir erkek çocuğuna sahiptir ve çocuğuyla birlikte Tuna nehrinin kıyısında yaşamaktadır. Matko, hikâyenin başında polise verdiği rüşvetle benzin yüklü bir treni kaçırmak istemektedir ve bunun için Bay Ganyo tiplemesindeki Dadan'dan borç alır. Dadan tarafından dolandırılan Matko, benzini Dadan'a kaptırır ve aynı zamanda ona borçlu kalır. Dadan ondan borcunun karşılığı olarak Matka'nın oğlu ile kendi kız kardeşi Afroditayla evlendirmesini ister. Afroditayla kimse evlenmek istememektedir. Matko, Dadan'ın teklifini kabul eder ve oğlunu Afroditayla evlenmesi için zorlar. Düğün hazırlıkları başlar ve o sırada torunun evlenmesini istemeyen Matka'nın babası hayatla bağını koparır. Çünkü çingene geleneğine göre kırk gün ölü evinde eğlenmek yasaktır. Fakat Dadan ölümü duyurmadan kardeşini bir an önce evlendirmek ister. On yedi yaşındaki Zare, kasabanın güzel kızı Ida ile, Afroditaya ise hayatının aşkı olduğunu düşündüğü ve her gece rüyasında gördüğü kişiyle evlenmek istemektedir. Afroditaya, Zare'nin de yardımıyla düğününden kaçar ve yolda hayatının aşkı ile karşılaşır. Uzun boylu ve hiçbir kadını beğenmeyen, bu yüzden de evlenmeyen Grga da Afroditaya aşık olur. O sırada Grga'nın dedesi de hayatını kaybeder ve tavan arasında eski arkadaşının yanına bırakılır. Olanlara engel olmak isteyen dedeler ölümden uyanırlar ve evlenmek isteyen gençleri

evlendirerek hikâyeyi sonlandırır. Hikâye boyunca tüm bu yaşananları izleyenler ise birisi siyah diğeri beyaz olan iki kedidir.

Kara Kedi Ak Kedi (1998) filminde ise postmodern sevdalıdır ve bu filmi yaparken de postmodern toplumda "çingene ağlama simülasyonlarının" bir kara deliğe dönüşmeyeceğinin farkındadır. Kustrica bu filmlerinin seyrini çingenelerin kaotik farkındalık gerçeğine bırakmış görünse de DDİD simülasyon kuramına göre Kustrica, bu filmin simülasyondan göçebe çingene dünyasının kültürel zenginliğini yurtlaştırarak, Yugoslavya'nın coğrafi yapısökümünü kontrol etmelerini beklemektedir. Bosna'daki 300 yıllık Osmanlı kültürünün kendisinde yok sayan Kustrica, örneğin; *Çingeneler Zamanı* filminde her Balkanlı gibi Balkanlı kültürünün gerçeğinde düzensiz çingene yaşam dinamiklerinin (kaotik farkındalık) yok kabul edilemeyecek etkilerinin var olduğunu gösterme çabasındadır. (Akdeniz, 2011, s. 513)

Kara Kedi Ak Kedi filminin tamamı Belgrad'da geçer ve Kusturica bütün filmlerinde olduğu gibi bu filmde de kara komediye ve Balkan etnik müziğini kullanır. Giorgio Bertellini, Contemporary Film Directors Emir Kusturica (2015) isimli kitabında Kusturica filmlerinden *Balkanist sürüklenme* olarak bahseder. Bertellini'nin ortaya koyduğu bu terim; Kusturica'nın sinemasında tercih ettiği alaycı üslup, komedi, özgün ve gelenekselden esinlenilerek yeniden tasarlanmış müzik ile etnik unsurları temsil etmektedir. Emir Kusturica filmlerinde Çingenelerin dünyasını anlatmayı tercih ettiği için çoğunlukla Çingeneler'le en çok ilişkilendirilen yönetmendir. *Kara Kedi Ak Kedi* filmi, Çingeneler'in renkli dünyalarında seyirciye bir romantik komedi olarak sunulsa da bu filmde Otantik Çingene kültürüne kısmen yer verilir. Filmde kullanılan müzik bile Çingene müziğinin tınlarını taşımasına rağmen Çingene kültürüne ait değildir, evrensel müzik türüne daha yakındır. Kusturica, bu filmde de büyülü gerçekçiliği ustalıkla kullanır. Filmde ağaca bağlanmış müzisyenlerin görselleri, komedi unsurunun dışında tipik bir büyülü gerçekçi anlatımının biçimsel yansımasıdır. Film, sadece müziğiyle Çingene kültüründen uzaklaşmamış, aynı zamanda Çingene kimliğini görselleştirirken de gerçeklerden kaçmıştır. Bu filmde gerçek Çingeneler'den ziyade, Kusturica'nın kafasındaki Çingeneler'le karşılaşılır. Çünkü Kusturica, hikâyelerinde Yugoslavya ve İtalya toprakları arasında yaşayan Çingeneler'den esinlenir ve orada, hatta genel olarak dünyanın birçok yerinde Çingeneler, yoksulluk ve ötekileştirilme sorunuyla boğuşmaktadır. Kusturica'nın bu tutumu her ne kadar kendi hayatıyla ilgili olsa da aslında öncelikli olarak edebiyatta, daha sonra da televizyonda başlayan Çingeneler'e karşı kitlesel bir algı biçimidir. Akdeniz Gediz, Çingenelerin Karmaşık Yazgısı isimli çalışmasının giriş sayfasında şu bilgiye yer verir:

Modern iktidarın Çingenelerin tasfiye edilmesi istemlerinde bilgi kuramlarınca söylenmiş bir gerçeklik ilkesi ortada yoktur. Örneğin aydınlanma animasyonlarından olan Prosper Mérimée'nin "Carmen"inde, Victor Hugo'nun "Esmeralda"sında olduğu gibi, Çingene kadın karakterleri genellikle çok alımlı, tensel çekici, duygusal ve her zaman cinsel maceralara (erotik) açık olarak tasvir edilmekte ve bu kadınların yaşamları trajedik bir şekilde sona ermektedir. (Akdeniz, 2015)

Çingeneler filmlerde, dizilerde ve hikâyelerde daha çok eğlenceli, başına buyruk ve savurgan karakterler olarak tasvir edilir. Bu yüzden Çingene algısı, bütün toplumlarda aynı karşılığı bulur fakat onların asıl hikâyesi anlatılmayan acı anılarla doludur. Çingeneler tarih boyunca Avrupa'nın batı kesimi çoğunlukta olmak kaydıyla birçok şehirde topluluk kurma girişiminde bulunmuşlardır. Çingene toplumu bu zamana kadar birçok krala sahip olmuştur, fakat başa geçen hiçbir lider onları bir araya getirememiş ve aynı çatı altında toplayamamıştır. Çingeneler, tıpkı Yahudiler gibi II. Dünya Savaşı esnasında ve savaş öncesinde sadece Nazi Almanyası'nda bulunan toplama kamplarında değil, Avrupa'nın farklı birçok coğrafyasında da kitleler halinde yok edilmişlerdir.

Çingene hikâyeleri, aynı kampta yer aldıkları Yahudiler'in çektikleri acıları anlatan 1993 yapımı, 7 Oscar Ödülü almış *Schindler'in Listesi* gibi görsel bir kara delik oluşturmamıştır. Çünkü modern çağda Çingeneler'in, Yahudiler kadar Batı medeniyetinin devamlılığında, modern bir gerçeklik ilkesi mevcut olmadığı kabul edilmektedir. (Akdeniz, 2015)

Kusturica, hikâyelerinde toplumda kabul edilmiş Çingene kimliğini kullanırken klasik anlatının kullandığı amaca hizmet etmemektedir. Onun hayatının bir kısmı Çingenelerle iç içe geçmiştir. Çocukken Çingene mahallesinde yaşayan Kusturica, onların renkli dünyasından çok etkilenmiştir bu yüzden filmlerinde çocukluk yıllarındaki Çingene ortamını yansıtmayı amaçlar. *Kara Kedi Ak Kedi* filminde aslında filmdeki

orkestranın peşinde olan Kusturica, Çingenelerin göçer hayatına yer vermez. Onları topluluk halinde, yerleşik düzende gösterir. Olay örgüsü ve kurgunun çok dinamik ilerlemesi, filmin gerçeklik ile bağıni koparır. “Emir Kusturica icat edilmiş bir topluluk karakteri olarak filmdeki Çingeneleri egzotikleştirmiş ve bu nedenle onları bir karakterden ziyade karikatür olarak seyirciye sunmuştur” (Bertellini, 2015, s. 103-104). Bertellini yazısının devamında Kusturica’dan “Balkanlar’ın Márquez’i” olarak bahseder ve bu filmi, *Yeraltı*’nın trajikomik ciddiyetinden çıkış yolu, bir kitsch olarak görür. (Bertellini, 2015, s. 104). Bunun sebebi ise Çingene filmi yapmasına rağmen Çingenelere sadece kostüm olarak yer vermesidir. Kusturica bu filmde kedilerle birlikte karakterleri de çiftleştirir. Yaşlılar, evlenmek isteyenler ve kötü işlerle uğraşan erkekler, Kusturica’nın büyülü gerçekçiliği kullandığı yerlerdir. Kusturica bu filmde büyülü gerçekçiliği komedi unsuru olarak kullanır ve filmin tamamı karnaval havasında geçer. Bu durumda Kusturica gerçeklikten kopar. Filmin neredeyse tamamı düğün ortamında geçer. Tamamen çingenelerin geleneklerine ve düğün kültürünün anlatıldığı hikâyede film boyunca müzik ve gürültü hiç kesilmez. Ölülerin canlanması, gelinin tenekeyle düğünden kaçması aşırı uzun ve aşırı kısa iki insanın yan yana getirilip hayallerdeki aşkın yaratılması bu filmi büyülü gerçekçi yapan unsurlardır.

1.4. Arizona Rüyası (*Arizona Dream*, 1993)

Kusturica’nın filmografisinde dördüncü sırada yer alan *Arizona Rüyası*, şüphesiz en ilgi çekici ve büyülü gerçekçiliği ustalıklı kullandığı filmlerinden birisidir. Kusturica bu filmde ilk kez yıldız oyuncularla çalışmış ve film çekimleri Alaska, New York, Arizona şehirlerinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Kusturica bu filmde biçim ve içerik olarak Hollywood sistemine dahil olmuştur. *Arizona Rüyası* Hollywood’da çekilen bir film olsa da Kusturica’nın kendine özgü üslubu filmde keskin şekilde kendini ortaya koyar. Bunun sebebi; Kusturica’nın filmin senaryosunu New York’a taşındıktan sonra orada aldığı senaryo dersi kapsamında yazmış olmasıdır. “*Arizona Rüyası*, Amerikan kültürel evrenini ve bununla bağlantılı hassas ekonomisini, Avrupalı bir film yapımcısının merak uyandıran ve polemikçi gözleri ve kulakları aracılığıyla araştırıyor” (Bertellini, 2015, s. 58). Film, Grönland’da buz balıkçılığı ile hayatını geçindiren bir Eskimo ve ailesi hakkındaki hikâyeye açılır. Ana karakter Axel Blackmar’ın gördüğü bu rüya ile başlayan filmde fantastik unsurlar sürekli Eskimo hikâyesine işaret eder. Axel, çocukken dinlediği Eskimo hikâyesinin gerçek olduğuna inanmaktadır. Aynı zamanda New York Şehri Balık ve Oyun Departmanı için çalışır ve onun dış ses anlatımı, bize filmin rüya gibi olduğu mesajını sürekli hissettirir. Axel uyandığında arkadaşı Paul tarafından ziyaret edilir. Axel’in amcası Leo, genç sevgilisi Millie ile evlenmek üzeredir. Axel’in istememesine rağmen, Paul onu Arizona’ya götürmeyi başarır. Amcası ise Amerikan rüyası olan maddi başarısıyla ve genç karısını yeni bir spor arabaya benzetmesiyle övünmektedir. Axel’in ailesinin ölümünden kendisini sorumlu tutan Leo, yeğeninin kendisinin yanında çalışmasını ister. Axel otomobil galerisinde çalışırken zengin ve dul olan Elaine ile tanışır ve ona aşık olur. Filmin sonlarına doğru ise Elaine’nin intihara meyilli kızına aşık olur. Üvey annesinden nefret eden Grace, Axel’in hayatını değiştirecektir. Elaine’nin en büyük hayali ise uçmaktır, Axel onun için bir uçak yapar ve film boyunca dört kişinin karmaşık ilişki ağına şahit oluruz.

Kusturica filmin öyküsünü bir Avrupalı gibi kurarken karakterlerin üsluplarını ve aşırı hareketlerini Hollywood tarzıyla ele alır. Bu durumda film ortaya çıktığında “Avrupa’da iyi karşılanmış fakat Amerika’da ilgi görmemiştir” (Iordanova, 2007, s. 76). Barbara Klonowska, *Studies in Eastern European Cinema* isimli eserinde Kusturica’nın *Arizona Rüyası*’nı yaratırken Hollywood sinemasından faydalanmasını bir “peri masalı çerçevesinin sistematik” hale getirilmesi olarak yorumlar. Bu sebeple Kusturica, Klonowska’ya göre bu filmde büyülü gerçekçiliği ontolojik bir unsur olarak kullanır (Klonowska, 2010, s. 185).

Arizona Rüyası, insanların özlemleri ve rüyaları hakkında bir filmidir. Amerikan yaşam tarzını öyküye yansıtır ve bu filmde Kusturica Balkanlar’dan uzak durur. Film, rüyasında ilkel bir sahne gören karakterin düş olduğunu çok geçmeden fark ettiğimiz sahne ile açılır. Axel’in rüyası, aslında Eskimo’nun balığın midesinden yaptığı balon balığın Kutuptan Manhattan’a uçuş yolculuğudur.

Filmin felsefi alt metnini bu kırmızı balon belirler. Karakterlerin rüya ile düş arasındaki dengeyi yönetmekte yaşadıkları zorluklara işaret eder. Kusturica’nın Amerika hakkında bir Avrupa filmi mi çekmiştir, yoksa daha önce çektiği filmleri gibi keşif yapmaya devam mı etmektedir, tartışma konusudur. Şiirsel takıntılar; yetişkinliğe geçiş, gençlik ve ideoloji, hayaller ve isyan arasındaki ilişkiler ve geleneksel ise modern yaşam arasındaki çatışmalar. Kuzey ve Amerikan yaşantılarını birleştirir.

Hicivleri, nostaljileri ve lirizmleri, yazarlarının şiirsel bakış açılarıyla eleştirel olarak ilişkilendirilmelidir. Kusturica’nın Amerikası yorumlanan bir sihirli gerçekçiliğe aşık bir “Saraybosnalı Yugoslav” tarafından özgürce Iggy Pop’un rock müziği Gabriel García Márquez’in ikonik yüzlerinden Jerry Lewis ve Faye

Dunaway'in, Amerikan hinterlandının kitsch'idir. (Bertellini, 2015, s. 65)

Filmin anlatım dili, geçmişini anması kadar hayalleri de ele almıştır. *Arizona Rüyası* öyküye yabancı bir karamsarlık atfeder. Kusturica büyüü gerçekçiliği kullanarak her karaktere içten bir özlem yüklemiştir. "Karakterlerinin yaşamlarının özel, büyüü taraflarını vurgulamak için Kusturica, düşün duvakları ve elbiseleri ile havaya yükselmeler dahil olmak üzere belirli sahne ve eylemleri tekrar tekrar kullanır" (Bertellini, 2015, s. 64). Daha önce *Çingeneler Zamanı*'nda şahit olduğumuz uçuşan gelin, beyaz tül sahnesi *Arizona Rüyası*'nda da farklı bir versiyon olarak karşımıza çıkar. Elaine, başarısız uçuş girişiminin ardından beyaz elbisesiyle havalanır ve en büyük hayalini yaşar, fakat bu sahnenin gerçekliği tartışmalıdır. Kusturica'nın filmlerinde özellikle uçan gelin ve beyaz elbise detayını kullanması filmlerine şiirsel bir üslup katar, fakat bunun asıl sebebi Kusturica'nın Marquez'den çok etkilenmesidir. Uçan gelin detayı, Marquez'in kültleşmiş romanı *Yüzyıllık Yalnızlık* romanından bire bir alınmış bir detaydır. Bunun anlamı ise; büyüü gerçekçiliktir. Filmin sonunda hayalleri gerçekleştirmenin imkânsız olduğunu gösterir. Örneğin, Grace bir kaplumbağa olmak, Paul filmlere girmek ve Pacino, De Niro gibi oyuncularla oynamak ister ve karakterleri bunaltan ve onları zora sokan şeyler de hayallerinin gerçek olmamasıdır. Daha ziyade, onların hayal gücünün içselleştirilmiş hafifliğidir, Axel'in ve diğer karakterlerin yaşam ile ölüm arasında asılı kalma halidir. *Arizona Rüyası* gerçeklik ve kurgu arasında gidip gelen bir filmidir.

2. Sonuç

Kusturica, bir edebi akım olan büyüü gerçekçilikten oldukça fazla etkilenmiş ve filmlerinde büyüü gerçekçi anlatı stilini kullanmıştır. Dünya sinemasında büyüü gerçekçi sinema denildiği anda akla gelen ilk yönetmen olma özelliği taşımaktadır. Genel olarak bütün filmlerinde büyüü gerçekçiliği kullansa da özellikle Yugoslav Savaşı döneminde çektiği bu üç filmde de büyüü gerçekçiliği farklı amaçlarla kullanmıştır. Büyüü gerçekçilik akımı her ne kadar Latin Amerika topraklarında ortaya çıkmamış olsa da Kusturica, Latin Amerika büyüü gerçekçiliğinden etkilenmiştir.

Frederic Jameson, çalışmaları sonucunda Latin Amerika'nın toplumsal gerçekliğinin zorunlu olarak büyüü bir gerçeklik olduğuna ulaşmıştır. Bu tezden çıkan sonuca göre, Latin Amerika büyüü gerçekçiliği bir durumdan ziyade belli başlı eserler tarafından paylaşılan, temeli tarihselliğe dayanan, özgün bir tarzdir. Latin Amerika'nın domestik kültürü, teknik ve yapay olarak, klasik kökler üzerine inşa edilen gelenekselleştirilmiş bir öyküntü ya da simülakrdır. Antropolojinin jenerik bir *primitif halk* yaratması, dünya üzerinde geleneksel, Batı'nın dışındaki kültürlerin etnografik betimlemeleri, edebiyat ve sinemasında popüler hale gelmiştir. Kusturica, filmlerinde Balkanlık kavramına bağlı kalan bir yönetmendir. *Kara Kedi, Ak Kedi* filminde olduğu gibi filmlerinde çoğunlukla Çingene yaşamını gösterir. Çingenelerin dışında kullandığı karakterler, Balkan kültüründe sıklıkla karşılaşılan karakterlerdir. Kusturica sineması, sözel ve görsel boyutları kucaklayan, aranan Balkan kültürü ruhunun simgesidir. Bu anlamda Latin Amerika büyüü gerçekçiliği ile benzerlik gösterir. Balkanlı olmak, Kusturica'yı doğal olarak büyüü gerçekçi olmaya zorlar. Kusturica büyüü gerçekçiliği kullanarak filmlerinin gövdesine büyüü unsurlar ekler ve bu öğeler, filmde öne çıkmadan anlatının temel parçaları halinde seyirciye yansır. *Arizona Rüyası*'nda arada bir hikâyeye dahil olan balon balık gibi, büyüü unsurlar sadece gerçekliğe hizmet eden unsurlardır. Kusturica sinemasında büyüü gerçekçilik, gerçekliği ve fantastik olanı birleştirerek gerçekliği organik biçimde büyüten bir etkiye sahiptir.

Büyüü gerçekçi eserlerin ham maddesi çoğunlukla tarihsel olaylardır. Büyüü gerçekçi eserlerde aktarılan hikâyeler, büyük ölçüde tarihsel olaylarla örtüşmektedir. Büyüü gerçekçi filmlerin en azından büyük bir kısmı için de tarihsel demek yanlış olmayacaktır. Çoğu büyüü gerçekçi edebî metinde olduğu gibi büyüü gerçekçi filmler de tarihsel bir alt metin barındırır. Kusturica sinemasında büyüü gerçekçiliğin tarihsel yanını en çok *Yeraltı* filminde gösterir. Üstelik filmde kullanılan tarihsellik alt metin değil, direkt Yugoslavya tarihinin kendisidir. 1991-2001 yılları arasında gerçekleşen Yugoslavya İç Savaşları, birçok filme konu olmuştur. *Yeraltı*, büyüü gerçekçi sinemanın en önemli temsillerinden birisidir. Yugoslavya İç Savaşları, bütün savaşlar gibi eşi benzeri olmayan şiddet ve acı öyküleri içinde barındırmıştır. Kusturica, bu durumu sinemada en çıplak haliyle göstermek yerine büyüü gerçekçiliği kullanmayı tercih eder. O halde, büyüü gerçekçi sinemanın belirleyici kategorisi, mevcut kuşağın kavramı olması değil, üretim tarzında klasik olandan farklılık göstermesidir. Gerçeklik, *Yeraltı*'nda büyüü bir perspektiften bakılarak sosyal gerçekliği kurmuştur. Kusturica'nın filmlerinde büyüü gerçekçiliği kullanma amacı tıpkı edebiyatta olduğu gibi gerçekliğin acı tarafından fantastik öğelerle kaçmaktır. Bu sebeple filmlerinde mistisizmi kullanarak dramatik hikâyeleri farklı ve çarpıcı şekilde ele alır. Aynı zamanda büyüü gerçekçi dille karakterler üzerinden komedi unsurları da yaratır. Aslında her biri birer *ağır melodram* olabilecek hikâyeleri eğlenceli bir dille seyirciye aktarır. Yugoslavya İç Savaşları döneminde çekilen üç filmde de büyüü gerçekçi anlatım

tarzını görmek mümkündür. Büyülü gerçekçilik, *Arizona Rüyası*'nda yaşam ile ölüm, rüya ile gerçek arasındaki çatışmada, *Kara Kedi*, *Ak Kedi* filminde, eski- yeni çatışmasında ve *Yeraltı*'nda Yugoslavya İç Savaşları'nın sonuçlarıyla yüzleşmek olarak karşımıza çıkar. Sadece bu üç filmde değil, hikâyelerinde Doğu-Batı arasında kalmışlığı, tarihi savaşlarla şekillenmiş Balkanlar'ı, ayrışmayı ve ötekileştirilmeyi anlatan Kusturica'nın sineması, acı anıları olan insanların renkli ve eğlenceli dünyasına açılan büyülü bir evrendir.

Kaynakça

- Akdeniz, K. G. (2015). Çingenelerin karmaşık yazgısı. *Gediz Akdeniz*.
<https://www.gedizakdeniz.com/dosya/Cingenelerkitap.pdf>
- Akdeniz, K. G. (2011). Postmodern romanlarda ve sinemada kaos, simülasyon ve karmaşıklık. *Gediz Akdeniz*. <https://www.gedizakdeniz.com/dosya/gumuslukakademisi2014agustosWEB.pdf>
- Bertellini, G. (2015). *Contemporary film directors: Emir Kusturica*. University Of Illinois Press.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) realism*. Routledge.
- Calvo, I. L. (2014). *Critical insights: Magical realism*. Grey House Publishing.
- Crang, M. (1998). *Cultural Geography*. Routledge.
- Dieckman, K. (1997). When Kusturica was away on business. *Film Comment*. 33(5), 44-49.
- Durix, J. P. (1998). *Mimesis, genres, and post-colonial discourse: Deconstructing magic realism*. St. Martin's Press.
- Güncüer, M. (2019). Emir Kusturica sinemasında "Balkanlılık" (Tez No. 576325) [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi].
- Haeng, E. Y. (2013). Application of magical realism in cinema. *Graduate School of Global Information and Telecommunication Studies*. Waseda University, 1-65.
- Hart, M. S. & Ouyang W. (2005). Introduction to a companion to magical realism. Tamesis.
- Homer, S. (2009). Retrieving Emir Kusturica's Underground as a Critique of Ethnic Nationalism. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. *Jump Cut*.
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Kusterica/>
- Homer, S. (2016). *Slavoj Žižek and radical politics*. Routledge.
- Iordanova, D. (1999). "Kusturica's 'Underground' (1995): Historical allegory or propaganda?" *Historical Journal of Film*, 19(1), 69-86. 10.1080/014396899100370.
- Iordanova, D. (2007). *Balkan sineması: Alevler İçinde Sinema* (Çev. B. Erdoğan). Agora Kitaplığı.
- Jameson, F. (1986). On magic realism in film. *Critical Inquiry*. 2(12), 301-325.
- Keene, J. (2001). Filmmaker as historian, above and below ground. *Rethinking History*, 5(2), 233 – 253.
- Klonowska, B. (2010). Far away from the present: Magical realism in Polish film. *Studies in Eastern European Cinema*, 1(2) 183-196.
- Koçyiğit, D. (2017). Batı'yı kurgulamak – Doğu'yu sunmak, Doğu'yu kurgulamak-Batı'yı sunmak: Oksidentalizm'de ben ve öteki. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 133-16.
- Petersen, A. (2013). Magic realism in cinema: An analysis (Yayın No. 3486613). [Lisans tezi, Universiteit Utrecht]. Academia.
- Slemon, S. (1988). Canlit media. *Canadian Literature a Quarterly of Criticism and Review*.
<https://Canlit.ca/Article/Magic-Realism-As-Post-Colonial-Discourse/>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford University Press.