



JORGE AMADO • Mucizeler Dükkânı

Can Yayınları, 2008 (1 baskı)

Tenda dos Milagres

© 2008 Grapiúna Produções Artísticas Ltda.,

Brazil; Editora Companhia das Letras

Bu kitabın yayın hakları The Wylie Agency (UK) aracılığıyla alınmıştır.

İletişim Yayınları 2445 • Dünya Edebiyatı 234

ISBN-13: 978-975-05-2159-1

© 2017 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2017, İstanbul

DIZI YAYIN YÖNETMENİ Murat Belge

YAYINA HAZIRLAYAN Barış Özkul

KAPAK Suat Aysu

KAPAK RESMİ Lasar Segall, “Bananal”, 1927 (yağlıboya, 87x127 cm)

© Lasar Segall, 1889 Vilna - 1957 São Paulo, Collection of the Pinacoteca
of the State of São Paulo, Brazil

UYGULAMA Hüsni Abbas

DÜZELTİ Büşra Bakan

BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11

Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46

CILT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelicink Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JORGE AMADO

Mucizeler Dükkânı

Tenda dos Milagres

La Boutiques aux miracles

FRANSIZCADAN ÇEVİREN *Sevgi Tamgüç*

BARIŞ ÖZKUL'UN ÖNSÖZÜYLE



JORGE AMADO 1912'de Brezilya'nın Bahia eyaletine bağlı liman şehri Ilhéus'ta babasının işlettiği kakao plantasyonunda dünyaya geldi. Bahia eyaleti ve ortaokula gittiği Salvador şehrinin tropikal ortamı hemen her yapıtında bir arkaplan ögesi olarak yer alır. İlk edebiyat eleştirileri 16 yaşında, ilk romanı *O pals do carnaval* (Karnaval Ülkesi, 1931) ise 19 yaşında yayımlandı. Rio de Janeiro'da hukuk öğrenimi gördüğü yıllarda sol siyasetle tanıştı ve giderek radikalleşti. Çocukluğunda tanıklık ettiği sahneleri anlattığı *Cacao* (Kakao, 1933) ve *Suor* (Alınteri, 1934) başlıklı romanlarında Brezilya işçi sınıfının mücadelelerini betimledi. 1935'te devrimci görüşleri nedeniyle tutuklandı; 1937'de Brezilya'dan sürüldü, kitapları yasaklandı. 1942'de Brezilya Komünist Partisi'nin karizmatik lideri Luis Carlos Prestes'in biyografisini kaleme aldı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Brezilya'da kurulan yeni rejimin kabinesinde komünistleri temsil buldu; 1948'de Komünist Parti'nin kapatılmasıyla görevi sona erdi. 1951'de Stalin Uluslararası Barış Ödülü'ne layık görüldü.

Amado'nun siyasete olan ilgisi 1940'lardan itibaren azalırken erken dönem yapıtlarında baskın olan siyasal protestonun yerini olay örgüsü, karakter çizimi ve üslupta yetkinliğe önem veren bir romancı duyarlılığı aldı. 1943 ve 1944'te peş peşe yayımladığı *Sonsuz Topraklar* ve *Kızgın Topraklar* yeni bir gerçeklik ve üslup arayışını yansıtan geçiş romanlarıdır. 1958'te yayımlanan *Tarçın Kokulu Kız* ise Amado'nun erken dönem yapıtlarından gerek içerik gerek konu gerekse anlatım bakımından farklıdır. *Tarçın Kokulu Kız*'da Amado toplumsal adalet, siyasal gerçeklik, isyan vb. temaları doğrudan ele almak yerine toplumsal değişim süreci içindeki bireyin çelişkilerini kurmaca düzleminde somutlaştırır. Amado'nun kişileri bundan böyle karikatür olmaktan çıkıp karakter haline gelirler. *Gecenin Çobanları* (1964), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (*Dona Flor ve İki Kocası*, 1966), *Mucizeler Dükkânı* (1969), *Tereza Batista: Savaş Yorgunu* (1972), *Tieta do Agreste* (*Tieta, Keçi Kız*, 1977), *Farda Fardão Camisola de Dormir* (*Kalem, Kılıç ve Gömlek* 1979), *Tocaia Grande* (*Pusu*, 1984), *O Sumiço da Santa* (*Azizler Savaşı*, 1988), *A Descoberta da América pelos Turcos* (*Amerika'nın Türkler Tarafından Keşfi*, 1994) gibi yapıtlarında Amado, Latin Amerika edebiyatına özgü büyümlü gerçekçilik akımının olanakları ve kendine özgü bir dini senkretizm ışığında Brezilya'daki hayatın zengin bir tasvirini sunar.

Amado'nun romanları 55 ülkede 49 dile çevrildi; sinemaya ve televizyona uyarlandı. Kırk yıl süresince Brezilya Yazarlar Akademisi'nin onur üyesi olan Jorge Amado, İtalya, İngiltere, Fransa, Portekiz, İsrail ve İtalya'daki çeşitli üniversiteler tarafından fahri doktorayla ödüllendirildi. 6 Ağustos 2001'de hayatını kaybetti.

ÖNSÖZ
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE JORGE AMADO
BARIŞ ÖZKUL

Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'ya özgü bir gelenek olduğuna dair yerleşik bir kanı vardır çünkü 1950'lerden sonra büyümlü gerçekçilik öncelikle Latin Amerika edebiyatıyla anılan bir akım haline gelmiştir. Ama bir terim olarak ilkin Latin Amerika'dan epey uzakta, Weimar Almanyası'nda ortaya çıktığını belirtelim. 1920'lerde Almanca'ya "magischer realismus", Hollandacaya "magisch-realisme", İngilizceye "magical realism" olarak yerleştikten sonra İspanyolcaya "realismo mágico" olarak girmiş, oradan Latin Amerika'ya intikal etmiştir.

Büyülü gerçekçiliğin "Latinize" olmadan (1920-1930) önceki otuz yılı fantastik, bilimkurgu, sürreel, Gotik gibi türlerle arasındaki benzerlikler ve farklılıkların anlaşılması açısından önemlidir.

Büyülü gerçekçiliğe dair ilk tanıma Alman sanat eleştirmeni Franz Roh'un (1890-1965) *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (Post-Ekspresyonizm ve Büyülü Gerçekçilik: Avrupa Resminin Güncel Sorunları) başlıklı yapıtında (1925) rastlarız. Roh büyümlü gerçekçilikten Otto Dix, Max Ernst, George Grosz ve George Schrimpf gibi Alman ressamların eserlerini ekspresyonist resimden farklı kılan bir genel kategori olarak söz eder. Farklılık, "resmin taşıdığı fotoğraf berraklığından ve gerçekliğin mistik ve gayri-maddi boyutlarının temsil edilmesinden"¹ ileri gelir.

1 Franz Roh'tan aktaran Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism, The New Critical Idiom*, Routledge, 2004, s. 8.

Büyümlü gerçekliğin "büyüsü" dinsel bir büyü veya Gotik edebiyat- ta karakterlerin gündelik hayatına tesir eden doğaüstü güçlerin büyü- sü değildir. Roh "dünyanın rasyonel organizasyonunun" büyüsunü yansıtan bir yeni duyarlıktan söz etmektedir. İki benzeşmezi (büyü ve gerçeklilik) birleştiren bu "rasyonalite" üzerinde biraz duralım çünkü büyümlü gerçekliğin türsel gelişiminde önemli bir uğraktır.

1920'lerde ve 30'larda Avrupa sanatının temel esin kaynaklarından biri Freud ve psikanalizin sunduğu yeni gerçeklilik anlayışydı. Dö- nemin sanatıyla ilgilenen birçok sanat tarihçisi Freud etkisine işaret etmekle kalmayıp sanat eleştirisini doğrudan doğruya Freudyen terimlerle ve psikanalizin perspektifi içinden yaparlar. Sözelimi, sanat eserinin verdiği "tekinsizlik" (*unheimlichkeit*) duygusuna dikkat çekmek önemli bir bit yeniğine dikkat çekmektir ve psikanalizin jargonu neredeyse kendi başına bir estetik ölçüttür.

Büyümlü gerçeklilik bu noktada çağdaşı akımlardan ayrı bir yerde durur. Sürealizmden farklı olarak, psikolojik veya serebral gerçekliliğin temsiliyle değil gündelik-sıradan, maddi gerçekliğin temsiliyle ilgilenir. Bunu da 19. yüzyıl gerçekliliğinin, diyelim Zola'nın belgeselci/ detaycı bakışından farklı bir şekilde yapar: İnsanın karmaşık gerçekliliğini nesnenin içkin-folklorik anlamında araştırır.

Edebiyatta ve sanatta gerçekliliğin olayların veya detayların gerçek olup olmadığından çok anlatımın gerçekliliğine/sahiciliğine dayandığını gösteren büyümlü gerçeklilik gündelik hayatı katı bir nedensellik silsilesi içinde değil rasyonel ve irrasyonelin iç içe geçtiği, -folklorik yönleri ağır basan- bir gerçeklilik düzleminde algılar. Bu tutum, belgeselci anlatımın iletildiğinden çok daha zengin bir insan deneyimini iletir. Büyümlü gerçekliliğin evreninde gizem ve büyü, doğaüstünün veya bilinçdışının konusu olmaktan çok gündelik-sıradan gerçeğe içkindir. Gizem ve büyü modern hayatın tarihöncesinden kalma bir bakiyesi olmaktan çıkıp insan deneyimini zenginleştiren bir yaşantıya dönüşür. Büyümlü gerçekliliğin "rasyonalite"si budur.

Büyümlü gerçeklilik romanda altın çağına ulaştıktan sonra Kafka'nın böceğe dönüşen Gregor Samsa'sını, Günter Grass'ın büyümeyi reddeden Oskar'ını büyümlü gerçeklilik akımına dâhil eden edebiyat tarihçileri çıktı. (Büyümlü gerçekliliğin Latin Amerika'daki simgelerinden Jorge Louis Borges'in de bir Kafka hayranı olduğunu hatırlatalım.) Ama olay

örgüsündeki her fantastik veya doğaüstü unsuru büyülü gerçekçiliğin hanesine yazmak sağlıklı bir yaklaşım değildir (bu mantıkla her taşın altında, örneğin Cervantes'in *Don Quijote*'sinde de bir "büyülü gerçeklik" bulabiliriz). Üstelik bu tür yaklaşımlar büyülü gerçekçiliğin alternatif bir modern tarih anlatısı sunduğu gerçeğini de göz ardı ederler. Bu alternatif anlatı öncelikle Latin Amerika romanında geliştirilmiştir.

* * *

Büyümlü gerçekçiliğin çağdaş Avrupa edebiyatında Salman Rushdie, Susan Byatt, Angela Carter gibi güçlü temsilcileri olsa da başyapıtlar Latin Amerika'da verilmiştir.

Latin Amerika edebiyatı gibi bir genelleme ilk bakışta sorunlu görünebilir. Edebiyatta büyümlü gerçekçilik konusunda oldukça yetkin bir kitap yazan Maggie Ann Bowers² da Rus edebiyatı, İngiliz edebiyatı, Alman edebiyatı, Fars edebiyatı dediğimiz halde koskoca bir kıtanın edebiyatını nasıl olup da tek bir başlıkla tanımlayabildiğimizi sorar.

Bu, yabana atılır bir soru değildir ama Latin Amerika ülkelerini ortaklaştıran bir kolonyal geçmiş, politik miras, dilsel ve kültürel paydalar var. Coğrafyayı kateden bu ortaklık edebiyata da yansıyor... Sözgelimi Gabriel Garcia Marquez'i alalım. Marquez, Kolombiya doğumludur. Başyapıtı *Yüz Yıllık Yalnızlık* 1967'de Meksika'da yazmıştır; roman, 1970'te Arjantin'de yayımlanmış, ilk olarak Kübalı yazar Julio Cortazar'ın dikkatini çekmiştir. Marquez'in edebiyattaki yeri hakkında ilk önemli incelemeyi ise Perulu yazar Mario Vargas Llosa (1970) yapmıştır.³ Dolayısıyla bir yazar ve bir romanın hikâyesi beş Latin Amerika ülkesine yayılmıştır... Böyle yığınla örnek olduğu için Küba edebiyatı, Kolombiya edebiyatı, Brezilya edebiyatı yerine Latin Amerika edebiyatı diyoruz. Bu yazıda da büyümlü gerçekçiliğin Latin Amerika'daki seyrini incelerken tek tek ülkelerden çok genel örüntülere ve eğilimlere dikkat çekeceğiz.

* * *

2 Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism, The New Critical Idiom*, Routledge, 2004. Bu yazıyı hazırlarken Bowers'ın kitabından epey yararlandım ve onun kronolojisine sadık kaldım.

3 Benzer örnekler için bkz. Bowers, s. 33.

Büyülü gerçekliğin Latin Amerika edebiyatındaki seyrini kabaca iki farklı tutumu temel alarak inceleyebiliriz. Kolonyalizmin bütün yıkıcı etkilerine karşın Kıta'nın "el değmemiş" bir tarihsel ve kültürel birikime sahip olduğunu vurgulayan "özcü" tutum, kendini anlatı tekniklerinden çok kültürel önyargılarla ifade etmiştir: Avrupa, yavan rasyonalizminden dolayı büyülü gerçeklik için elverişli koşullara sahip değilken Latin Amerika, benzersiz kültürel alışımıyla büyülü gerçekliğin doğal mecrasıdır. Bu tutumun temsilcilerinden Kübalı yazar Alejo Carpentier'e göre:

Kıtamızın bakirliğinden, yetiştiriliş tarzımızdan, ontolojimizden, Kızılderili ve siyahı ırkların Faustvari mevcudiyetinden ve üretken ırksal karışımımızdan [*mestizaje*] dolayı Amerika'nın sahip olduğu zengin mitolojiyi tüketmek imkânsızdır. Amerika'nın bütün bir tarihi büyülü gerçeğin tarihidir.⁴

Carpentier'in Amerika'nın –*Vudu* gibi Afrika kaynaklı folklorik unsurların da yer aldığı– bu kültürel alışımına dikkat çekmesi verimli bir başlangıç noktası olabilir ama Carpentier meseleyi sonuçta tepkisel bir Avrupa-Amerika, kolonyalizm-antikolonyalizm karşıtlığına indirgeyip büyülü gerçekliği salt Latin Amerika'ya özgü bir olgu olarak tanımladığı için bir tür kültürel özcülüğe saplanır. Ne ilginçtir ki Latin Amerika'ya ilk ayak basan Hernán Cortés gibi "conquistador"lar da Kıta'ya dair ilk gözlemlerini benzer terimlerle dile getirmiş; Kıta'nın benzersiz egzotik "büyü"sünden söz etmişlerdir. Tepkisel kolonyalizm ile tepkisel anti-kolonyalizmin ortak paydası özcülüktür ve buradan nitelikli edebiyat çıkmaz.

Latin Amerika'da büyülü gerçekliği estetiğin evrensel standartlarına ve daha ötesine seslenen bir akım seviyesine taşıyanlar kültürel özcülükte ısrar etmek yerine kültürel özgüllüğe evrensel bir yorum getiren bir sentez yaratan yazarlardır: Borges, Marquez, Amado, biraz da Isabel Allende. Bu ikinci tutumun en bilinen temsilcisi olan Marquez üzerinde biraz duralım (*Alçaklığın Evrensel Tarihi, Düşsel*

4 Alejo Carpentier, "On the Marvelous Real in America", çev. Tanya Huntington ve Lois Parkinson Zamora, der. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris içinde, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Kuzey Karolina, 1995, s. 75-88 – çeviri bana ait.

Varlıklar Kitabı gibi eserlerinde büyülü gerçekçiliğin düzyazı alanındaki seçkin örneklerini veren Borges, öncelikle romancı olmadığı için onu şimdilik bir kenara bırakırken Borges'in Joyce ve Kafka gibi modernistlerin yanı sıra antik Yunan'dan Arap edebiyatına dünya edebiyatını didik didik eden tutumunun bütün bu yazarları, ama özellikle Marquez'i etkilediğini belirtelim).

* * *

Marquez, Kolombiya'nın sahil bölgelerinden Aracataca'da büyü-kannesi ve büyükbabasıyla birlikte büyümüştür. Kolombiya'da az rastlanan bir kültürel sentezi temsil eden Aracataca ona Afrika-İspanya-Latin Amerika geleneklerinin iç içe geçtiği bir fiziksel ortam sunmuştur. Aracataca'da yaygın olan sözlü anlatım teknikleri Marquez'in romanlarına zengin bir malzeme sağlamıştır. Bunu Marquez'in hayatıyla edebiyatı arasındaki bilinçsiz bir süreklilik ilişkisinden çok gerçeklik karşısında alınan bilinçli bir tavır olarak görmek gerekir. Gonzalez Bermejo ile yaptıkları bir mülakatta (1985) Marquez şöyle der: "Gerçekliğin aynı zamanda sıradan insanların mitlerinde yattığını anladım; gerçeklik onların inançları, efsaneleridir; gerçeklik onların gündelik hayatıdır ve gerçeklik onların zaferleri ve hizmetleridir."⁵

Marquez burada büyülü gerçekçiliğin sadık kalması beklenen bir ilke olarak bir folk-gerçekçilik tanımı yapar: Dedikodu, abartı, yenilikten duyulan korku, batıl inanç... Marquez iyi bir romancının bunları yargılamadan önce algılamak ve aktarma yetisine sahip olması gerektiğini vurgular. Bebeğinin bir domuz kuyruğuyla doğmasından korkan kadın; yıllarca yağmur yağın bir şehir; sihirli bir iksir içerek kötü ruhlardan kurtulan bir karakter... Bunlar Marquez karakterleridir ve sahip oldukları büyülü gerçeklik ne bilimkurgunun gelecekte bilim tarafından çözümlenecek gizemine ne de fantastik edebiyatın kuşku ve tereddüt yaratan metafizik gizemine benzer. Marquez gündelik hayatın folk-gerçekliğini, çözülmesi gereken bir bilmece olarak değil bir olayı beş farklı açıdan gösteren bir yaşantı zenginliği olarak sunar.

Bununla bağlantılı olarak Marquez, Amado, Allende gibi romancılar da büyülü gerçekçiliğin alternatif tarih-siyaset anlatısı; mülksüz-

5 Aktaran Raymond L. Williams, *Gabriel Garcia Marquez*, Twayne Publishers, Boston, 1985, s. 79.

leştirilen, dışlanan, politik ve kültürel temsil imknından yoksun bırakılan karakterlerin gündelik hayatta geliştirdikleri direniş stratejilerini, mikro-anlatıları temel alır. Latin Amerika edebiyatının diktatrden yana şansı boldur: Juan Vicente Gomez, Perez Jimenez, Pinochet vd. Latin Amerika edebiyatında sıradan insanın baskıcı rejimlere yönelik temel refleksi mitik birtakım geleneklere sıkı sıkıya sarılmaktır. Kıta'da buna benzer dönemlerde geleneksel onur-namus mitlerinin hızla canlandığını saptayan Philip Swanson, Marquez edebiyatında bunun izdüşümünü inceler:

Marquez'in büyülü gerçekçiliği gerçekliğin yeniden yorumlanmasına dayalı bir siyas mesele olarak anlaşılmalıdır; büyükannesinin fantastik hikye-anlatıcılığından miras kalan sözlü anlatım tekniklerini kullanan Marquez geleneksel-popüler bir kırsal perspektifi yeniden üretmiştir; böylece yabancı, hkim, ithal kültürün hegemonyasına meydan okuyarak topluluğun kendi kültürel perspektifinin değerini yeniden vurgulamıştır.⁶

Swanson burada doğru bir noktaya yanlış bir argümanla temas eder. Marquez'de kırsal olan perspektif değil konu ve malzemedir. Marquez yabancı-ithal bir kültüre meydan okumaktan çok Latin Amerika'nın gündelik hayatında folklorik-mitik anlatının önemine işaret eder. Folklorik-mitik anlatı hem bir varoluş tarzı hem de bir direniş biçimi olarak önemlidir. Resm anlatının nüfuz edemediği bir yer varsa o da sözlü-kültürel gelenektir, hikye anlatıcılığıdır. Latin Amerika'nın bir başka önemli romancısı Isabel Allende'nin *Ruhtar Evi*'nde karakterler hapisanede zor koşullar altında politik ajitasyon yaparak değil hikyeler anlatarak ayakta kalırlar.

* * *

Bylğ gerçekçilikle ilgili bu kısa özetten sonra Jorge Amado'ya geçebiliriz. Amado'nun hem kendi hayatı hem de romanlarının neredeyse tamamı Brezilya'nın Bahia eyaletinde geçer (tam adıyla Sao Salvador da Bahia de Todos os Santos).

6 Philip Swanson, *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture After the Boom*, Manchester University Press, Manchester ve New York, 1995, s. 12 – eviri bana ait.

Recife'nin dört yüz mil güneyinde, Rio de Janeiro'nun sekiz yüz mil kuzeyinde Atlantik kıyısında bulunan Bahia, bugün Brezilya'nın önemli liman kentlerinden biri olduğu gibi Brezilya'da dört yüz yıl boyunca tütün ve şeker ihracatının ve köle ticaretinin merkeziydi. Hâlen ülkenin en kalabalık melez (Afro-Brezilyalı) nüfuslarından birine sahip.

Amado edebiyatı, deyim yerindeyse Bahia ile başlayıp bittiği için Bahia'nın tarihçesinden ve sosyolojik bileşiminden kısaca söz edelim.

16. yüzyıldan 20. yüzyıla Bahia büyük bir göçe sahne olup kalabalık bir Afrikalı (Kongo, Nijerya ve Angola'dan) köle nüfus bölgeye nakledilirken beraberlerinde yeni bir kültürel alaşım imkânı getirmiştir. 1770-1850 arasında bugün Nijerya olarak bilinen bölgeden Brezilya'ya getirilen Yoruba ve Ewe kabilelerine mensup kölelerin Katolik-Portekiz kültürüyle girdikleri etkileşim Bahia'da özgün bir kültürel sentez yaratmıştır. Portekiz ve Afrika kültürünün Bahia'da buluşması yeni bir folklorik dinin (*kandomble*) yanısıra giyim kuşamdan yemek kültürüne halk bayramlarından, dil, müzik ve müzik aletlerine kadar yöresel kültürü tepeden tırnağa değiştirmiştir (Bahia ile Nijerya arasında topografya ve iklim bakımından benzerlik, eyaletin merkeze/başkente uzaklığının yarattığı görelî özgürlük gibi kolaylaştırıcı etkenleri de sayalım).

Mucizeler Dükkânı, Bahia'ya özgü bu kültürel senteze aşina olmayan okurdan ciddi bir araştırma ve anlama çabası talep eder. Kitabın sonunda verdiğimiz sözlükçeyle bu ihtiyacı kısmen karşıladığımızı düşünüyoruz. Öte yandan romanın ana eksenini oluşturan Afro-Brezilya folklorünün kaynaklarına dair eksiksiz bir araştırma sözlükçe boyutunu aşan kapsamlı bir kültürel karşılaştırmayı zorunlu kılıyor. Kültürlerarası etkileşim söz konusu olduğunda Bahia, bir ummandır. Birkaç örnek vermek gerekirse, Bahia'nın Afro-Brezilyalı nüfusu Hıristiyan aziz/azize geleneğiyle senkretik bir ilişki kurarak kendi tanrılarını/tanrıçalarını yaratmıştır. Yörenin popüler tanrıçalarından Pagador de Promessas, Afrika tanrıçası Yansan ile Azize Barbara'nın bir karışımıdır. Afrika'nın tuzlu su tanrıçası Yemanjá, Bahia'nın deniz ve balıkçılık kültüründe yer etmiştir; Yemanjá'nın doğum günü kabul edilen 2 Şubat, Bahia'da bayram olarak kutlanır. Bahia'nın ünlü dansı *capoeira* bir Afrika dansıdır. Bahia mutfağına özgü birçok yemek (abara, abe-

rem, acaca, acaraje, arroz da Aussa, bobo de inhame, caruru, efo, ximxim vb.) aslında Afrika yemeğidir vs. vs.⁷

Bu sonsuz kültürel etkileşimin dışında Amado'ya göre Bahia'daki *kandomble* kültürü (Amado *kandomble* ile zaman zaman dinî ritüelden öte bütün bir Afro-Brezilya folklorunu kasteder) aynı zamanda sınıfsal bir boyuta sahiptir. *Kandomble*'ye dâhil olanların çoğu yoksul getto sakinleridir; 20. yüzyılda Brezilya'nın "Afrikalıları" *kandomble*'ye etnik/kültürel bir miras olarak değil yoksulluklarından ötürü dahil olurlar. Toplumsal konumları değiştikçe *kandomble* de mazide kalır.

Amado, Bahia'da doğan ve hayatının büyük kısmını orada geçiren bir Marksist olarak bu kültürel mirası kendi siyaset ve edebiyat anlayışını bina edebileceği elverişli zemin olarak görmüştür. Afro-Brezilya folklorunun içerdiği "büyülü gerçekliği" hem sahici bir anlatıma varabilmenin yolu olarak hem de "marjinal" kesimlerin toplumsal bilincini temsil eden bir direniş aracı olarak kavramıştır. Bu bakımdan, Afro-Brezilya folkloruna proleter bir anlam ve önem biçtiği; *kandomble*'yi yeni bir kimliğin kaynağı olarak gördüğü söylenebilir. Amado'nun romanlarında *kandomble* ritüellerine *mulattos*undan plantasyon işçisine kadar toplumun çeşitli dışlanan kesimleri katılır. Bu, etnik olduğu kadar sınıfsal bir katılımdır ve Amado zihnindeki Marksist ütopyayı sıradan insanın gündelik hayatı içinden kurmaya çalışır.

Mucizeler Dükkânı'nın büyülu gerçekçiliğinin yönü kültürel bir nostalji duygusundan çok yapıcı bir etnik-siyasal ütopyaya dönüktür. Romanın kahramanı Pedro Arkanjo'nun kimliği de bu ütopya doğrultusunda defalarca kez yeniden kurgulanır.

7 Bahia kültürünün Afrikalı kökenlerine dair kapsamlı bir araştırma için bkz. Gerald Dreler, *The Afro-Brazilian: An Expression of Popular Culture in Selected Examples of Bahian Literature*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Illinois Üniversitesi, 1974.

*Zelia için,
gül ve büyüclük.*

*Bu kitabı yazarken, bilge babalao ve dostum,
Merhum Profesör Martiniano Eliseu
do Bonfim Ajimuda'yı sık sık düşündüm;
Buraya Dulce'nin, Miecio Tati'nin, Nair ve
Genaro de Carvalho'nun, Waldeloir Rego'nun
ve aşç Emanoel Araujo'nun adlarının yanı sıra
onun adını da yazmak istedim.*

*"Nicesin sen Bahia'm benim,
Nicedir toprağında olanlar."*

– GREGORIO DE MATOS

*"Brezilya'nın iki büyük gücü vardır: toprağının bereketi ve melezi-
nin yeteneği."*

– MANUEL QUERINO (Zenci yerleşimcilerin Brezilya uygarlığına katkısı)

*"Bu koşullar altında, onlara çok tutulan bir yol kalıyor: onu bir başka
resimden kopya etmek (...). Kocaman, uysal ve kurumlaştırılmış bir ro-
bot yapacaklar. Gücü tükenen ya da gelecek olan düzenin yetersiz
yanlarını tamamlayacak, çağa uygun bir makine. Hiç kuşkusuz, Grego-
rio de Matos'a benzeyen, ama ondan daha yakışıklı ve terbiyeli. Onu
ilk, orta ve yüksekokullara, kitabevlerine, gazetelere dağıtacaklar. Hü-
kümet ajanslarının ve okulların propaganda makinelerinin gücüyle, bu
sahte imgeyi çocuklardan yaşlılara dek tüm kuşaklara yayacaklar; her-
hangi bir malı satmak için kullanılan yarı-doğruları piyasaya sürerken-
ki verimlilikleriyle.*

(...)

*Bu sivri zekâllar ozanın ne haktan ne de haksızlıktan yana, ne önem-
li ne de adsız biri olmayı yeğlediğine, ne keşif kulübesine çekildiğine
ne de kendine bir zamanlar sıla özlemi duyulan kırlara sığınma iznini
verdiğine dikkat etmelidirler. Gregorio de Matos eylemden çekinmez;
bir vaatte bulunmaktansa tefekküre dalmayı yeğlemez. O, kendi şiiri-
nin ona öğrettiği yaşamı yaşadı; sıradan ölçütlerin çok ötesinde bir in-
san sevgisi ve özgürlük.*

(...)

*Burada sunulan tüm saflığıyla bu imgedir – ya da okur öyle isterse,
tüm murdarlığıyla."*

– JAMES AMADO

*"Mulato, züğürt, Bahia yerlisi – sözümona her şeyi bilen,
bilge kişi."*

– 1926 yılında Pedro Arkanjo'yla ilgili
polis kaydından alınma

"Iaba kuyruksuz bir şeytandır."

– CARYBE
(Iaba, bir film senaryosudur)

Engin ve çok seçenekli bir hayat üniversitesi olan Pelourinyo'da erkekler ve kadınlar yaşamı öğrenir ve öğretirlerdi. Bu geniş üniversite Tabuaó Yokuşu'ndan Karmo Mahallesi'nin kapılarına, Santo-Antonio ve Alem-do-Karmo'ya, Bayşa dos Sapateiros'dan pazaryerlerine, Masiel'e, Lapinya'ya, Largo da Se Meydanı'ndan Tororo'ya, Barrokinya Mahallesi'ne, Sete Portas'a, ta Rio Vermelyo'ya yayılır, dallanır budaklanırdı. Farklı ırklardan gelen bu insanlar metal ve ahşabı işlemlerini, şifalı bitkileri, otları ve kökleri kullanmasını çok iyi bilirlerdi. Soyların, dans adımlarının ve ritimlerin karışmasından yeni bir renk, yeni bir müzik, yepyeni ve özgün bir ırk oluşmuştu.

Oralarda deri davullar, *berimbau*'lar,¹ *ganza*'lar, *atabak*'lar, *adufe*'ler, *kaşişi*'ler, *agogo*'lar, çingiraklar, çanlar, metal ziller ve asmakabakları gibi yapıyı kolay ve ucuz çalgı aletlerinden çıktığına inanılmayacak güzellikte müzikler ve danslar doğmuştu:

Camaradinho e
Camaradinho, camara

1 Yöresel kültüre özgü kelimeler ve terimlerin anlamı kitabın sonundaki Sözlükçe'de açıklanmıştır – y.n.

Budiao Usta, Rosario dos Pretos Kilisesi'nin yanında Largo du *Pelourinyo*'ya açılan beş pencerele birinci katta Angola *kapuera* okulunu kurmuştu; akşamüstleri *kapuera* öğrencileri iş dönüşünün yorgunluğuna karşın çalışma isteğiyle, coşkulu adımlarla gelirlerdi.

Berimbau'lar birçok değişik savunma biçimlerini sıralardı: yarımaya, çelme, kafa, kedibalığı kuyruğu, yengeç ağzı, ölüm atlayışı, omuzları iki yana sallayarak atlama, kırbaç, muz ağacı, dörtına, çekiç, göğüs göğüse, mum, yağlı ilmek, yengeç ağzı, budama bıçağı vuruşu, öne, arkaya vuruşlar. Delikanlılar *berimbau*'nın sesiyle, çılgın ritimlere uyarak *kapuera* yaparlardı: Büyük Sao Bento, Küçük Sao Bento, Santa Maria, Cavalaria, Amazonas, Angola, Çift Angola, Küçük Angola, Portakalı Yerden Topla, Iuna, Samongo ve Cinco Salomao ve akla hayale gelebilecek daha ne varsa – kim bilir kaç tane? Orada Angola *kapuera*'sı zenginleşmiş, dönüşüme uğramış, özgünlüğünü de kaybetmeden, bir dans görünümü kazanmıştı.

Usta Budiao'nun çevikliği inanılır gibi değildi; kedi bile onun kadar çevik, hafif ve olağanüstü olamazdı. Budiao yana, arkaya bir anda sıçrar, hiçbir rakibi ona dokunmayı asla başaramazdı. Tanrı Sevgilisi, Gemici, Büyük Zakarias, Yedi Ölüm, İpek Bıyık, Gür Saçlı, On İki Adam, No da Empresa, Rio Vermelyolu Pasifico, Baralı Şiko, Şiko Bana Ver, Antonio Mare, Piroka Peişoto, Visente Pastinya, Jaguaribeli Tibursinyo ve Barrokuinya gibi büyük ustalar okula gelince hünelerlerini, yeteneklerini tüm bildiklerini gösterirlerdi:

*Çocuğum, senin ustan kimdi?
Benim ustam Barrokuinya'ydı
Sakalı mı, hayır yoktu
Polise bıçak çekerti
Dostlarına iyi davranırdı.*

Bir gün koreograflar *kapuera* yerine dans adımlarıyla karşılaşınca bunu duyan besteciler, saygınlar, avareler dört bir yandan koşup geldiler. Pelourinyo'da, özgür üniversitede, bu yete-

nekli halkın en önemli ürünü sanattı. Öğrenciler geceleri şarkı söylerdi:

Ai, ai, Aide

Ne güzel oyun, öğrenmek istiyorum.

Ai, ai, Aide

Her evi, her atölyesi, her dükkânı ayrı bir okul olan Pelourinyo'da karnavalların ve Noel yortularının büyük ustası Valdeloair'ın "Afoşe de Fihos de Bahia" grubu Budiao'nun okuluyla aynı yapıda, iç avlulardan birinde gösteriler için prova yapar, hazırlanırdı. Grubun "Terno do Sereia" adlı merkezi de aynı yerde bulunuyordu. Valdeloair'ın kapuera üstüne bilmediği yoktu, üstelik Tororo'da kendi okulunu açtığı zaman yeni savunma biçimleri ve ritimler de eklemişti. Cumartesi ve pazar günleri aynı avluda *samba da roda* da yapıyorlardı. Afoşe'nin büyük lideri, elçisi olarak tanınmış Lidio Corro'nun rakibi, en büyük ritimci ve en iyi koreograf zenci Ajayi de orada *samba da roda*'ya katılırdı.

Çok sayıda gravür ressamı da vardı; mucize resimlerini sulandırılmış çini mürekkebiyle, yağlıboya, kuru boya kalemiyle boyarlardı... Senyor do Bonfin Kilisesi'ne, Nosso Senyora da Kandeias azizesine ya da başka azizlere adakta bulunan birinin adağı kabul edilince, gönül borcunu ödemek için, kiliseye sunacağı tabelayı ismarlamak amacıyla, mucize ressamlarından birinin atölyesine giderdi. Mesleği kendi kendilerine öğrenen bu ressamların arasında; Joao Duarte da Silva, Lisidio Lopes Usta, Queiroz Usta, Agripiniano Barros, Raimundo Fraga'yı sayabiliriz. Lisidio Usta tahta oymacılığı ve elkitapları için kapaklar da yapardı.

Halk ozanları, şarkıcılar, doğaçlamacılar, Lidio Corro Usta'nın basımevinde, ya da öteki ilkel, küçük dükkânlarda düzenlenen ve basılan küçük derlemelerin yazarları, elli reis ya da çok az bir para karşılığında bu özgür toprakta destanlar ve şiirler satarlardı.

Onlar ozandı, broşür yazarıydı, tarihçiydi, gazeteciydi, ah-

lâkçıydı. Kentin yaşamını anlatır ve yorumlardı; “Madara olan moruğun kendini beğenmiş karısı” ya da “Prenses Mari-cruz ve hava süvarisi” gibi uyduruk, bir o denli de şaşırtıcı olan öykülere uyaklar düzerlerdi. Karşı çıkarlar, eleştirirler, öğretirler ve eğlendirirler, bir de bakarsınız olağanüstü bir şiir yaratırlardı.

O zamanlar adı bile yoktu *Chagas* hastalığının, tek bilinen şey insanı yavaş ve emin adımlarla ölüme götürdüğüydü. Agnaldo sadece soylu ağaçlarla çalışırdı: *jakaranda*, *pau-brasil*, *vinyatiko*, *peroba*, *putumuju*, *masaranduba* gibi. Hünerli elleri çeşitli boylarda heykeller yaratırdı: denizlerin orışası Yemanja, nehirlerin, ırmakların orışası Oşun, şimşeklerin ve adaletin orışası *Şango*’nun simgesi iki taraflı balta ya da çeşitli kaboklo heykelleri: Rompe-Mundo, Tres Estrelas, Sete Espadas. Agnaldo o dermansız hastalığa yakalanmış olmasına karşın kolları ve elleri gücünü yitirmiyordu, herkes o yaptığı gizem dolu orışa ve kaboklo heykellerinin ona anlaşılmaz bir güç verdiğine inanır olmuştu. Yapıtlarının görünümü ürkütücüydü, hem efsane kahramanlarını, hem de tanınmış insanları çağırıyorlardı.

Bir gün, Maragojipili bir babalorişa büyük bir tomruk getirmiş ve kocaman bir Oşossi heykeli ismarlamıştı; ağacı taşımak için altı adam gerekmişti. Artık hastalığa yenilmeye başlamış, nefes darlığı çeken Agnaldo, ağacı görünce gülümsemiş, “Böyle bir tomruk... Bulunması zor bir parça...” demiş, onu işlemekten alacağı hazzı hayal etmeye başlamıştı. Kocaman bir heykel çıkmıştı ortaya, evet eski Dahome Krallığı’ndaki Ketuluların Kralı Oşossi’nin heykeliydi bu ama elinde her zamanki simgesi ok ve yay yerine bir tüfek vardı Oşossi’den çok sertao eşkıyası, efsanelerin kahramanı Lukas da Feira’yı ya da Besouro Cordao de Ouro’yu andırıyordu.

Besouro ölümünden önce

Ağzını açtı ve dedi ki:

“Oğlum yenilme

Baban hiç yenilmedi.”