



josé saramago

tüm yapıt

zeki Z kırmızı

2015-2024

©

İçindekiler

Sunuş

I. Giriş, X

II. Saramago Çevirileri Üzerine, X

III. Kendi ve Uzmanının Gözünden Saramago Yapıtı, X

IV. İlk Yapıtlar, X

- Dul (Günah Diyarı (1947), X
- Çatıdaki Pencere (1940-50, Yay. 2011), X
- Belki de Neşe. Toplu Şiirler (1966-1975, Toplu basım: 1993), X

V. Yontu Dönemi Kitapları, X

- Ressamın Günlüğü (Ressamın El Kitabı, 1977), X
- Kısırdöngü (Ölümlü Nesnelere, 1978), X
- Umut Tarlaları (Toprağın Uyanışı, 1980), X
- Portekiz'e Yolculuk (1981), X
- Manastır Güncesi (Balthasar ile Blimunda, 1982), X
- Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl, (1984), X
- Yitik Adanın Öyküsü (1986), X
- Lizbon Kuşatmasının Tarihi (1989), X

VI. Taş Dönemi Kitapları, X

- İsa'ya Göre İncil (1991), X
- Körlük (1995), X
- Bütün İsimler (1997), X
- Mağara (2000), X
- Kopyalanmış Adam (2002), X
- Küçük Anılar (2002), X

VII. Veda Kitapları, X

- Görmek (2004), X
- Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş (2005), X
- Filin Yolculuğu (2008), X
- Defterler (2009), X
- Kabil (2009), X
- Mızraklar, Mızraklar, Tüfekler, Tüfekler X

VIII. Sonsöz, X

Kaynaklar, X

Sunuş

Bu fotoğrafı başlangıca koydum.

Fotoğraftaki adam José Saramago. Portekizli. 1922’de doğdu. Artık yaşamıyor.

Kadının adı Pilar del Rio. 1950 doğumlu, İspanyol. Gazeteci.

Dünyayı kenara koyabilen bir sevgi gibi görünüyor. Sevgi gibi görünüyor. Gibisi fazla sanki.

Belli bir tarihten sonra (tanışma: 1986, evlilik: 1988) Saramago yazdığı her şeyi 2010 yılındaki ölümüne dek ona sunuyor: ‘Pilar del Rio’ya...’

Saramago toplu okumamı 2015-2020 arasında yaptım. 2015 yılında ilk kitapları üzerine bir yazı yazdım. Aradan geçen beş yılda ve bitirilen toplu okumamdan sonra yazdıklarımı güncelleyip genel bir değerlendirme yapmak hem kaçınılmaz oldu hem de bunca sevdiğim yazar için bir görev...

Bugün hemen hemen tüm kitapları, birkaçı iki ayrı çeviriden olmak üzere 20’den çok yapıtı Türkçemizde var. Çoğu özgün dilden, başarılı çeviriler bunlar. Kırmızı Kedi Yayınevi dünya yazarını toplu olarak Türkçeye kazandırmayı bir görev olarak üstlendi ve başarılı bir yayıncılık olayı gerçekleştirdi.

Araya sıkışmış bir Nobel Yazın Ödülü olduğunu (1998) hemen belirtelim. Ödülün, Saramago’nun dilimize çevrilmesi konusunda etkisi yadsınamaz.

Saramago okumak için önce Portekiz’i arkama almam, okumam gerektiğini az çok kestiriyordum işin başında. Portekiz denince ne anlamamız gerekirdi? Komşusu İspanya’dan ve İspanyolcadan bile çok başka bir şeyi düşünmek gerektiğini tez kavradım. Öte yandan Fernando Pessoa, öteki Portekizli (ya da Lizbonlu), Portekiz evrenine sızmanın biricik yoluymuş gibi göründü bir süre. Tüm bunları bir araya getirdiğimde ise karşıma okyanusun çıkması beklenirdi. Öyle oldu.

Üstelik José Saramago, faşist Salazar Portekiz’inin komünistiydi. Portekiz gibi bir ülkede bunun anlamı umudunu yitirmemek, yaşama sevincini asla yere düşürmemek demektir. Saramago okuyan biri ne demek istediğimi anlayacaktır.

Yine de çok az şey bilerek Portekiz’in ve Saramago’nun kapısını tıklattığımı burada açıkça itiraf etmem gerek.

Sonuç olarak şunu söylemeden geçemem. Elinizdeki kitap Jose Saramago’nun yapıtının değil, yapıtı üzerinden doğrudan kendisinin ardına düşmüş, bu güzel dünya insanını göstermeyi amaçlamış bir kitaptır.

*

Manastır Güncesi’ne (Balthasar ile Blimunda) dek yazılanlar 2020 yılında gözden geçirilmiştir. Manastır Güncesi ve Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl bölümleri taslak niteliğindedir. Arkasından gelen bölümler ise yazılmayı beklemektedir anlaşılacağı üzere.

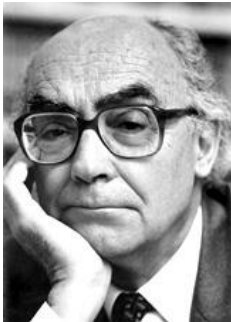
“İster sanat yapıtı olsun, ister bilim ya da düşünce yapıtı olsun, her yapıtta gerçekten felsefi olan öge, Ludwig Feuerbach’ın Entwicklungsfähigkeit olarak tanımladığı, yapıtın geliştirilebilirlik kapasitesidir. Tam da böyle bir ilke izlendiğinde, yapıtın yazarına düşenle onu yorumlayan ve geliştiren kişiye atfedilen arasındaki fark, kavranamayacak kadar zor ve bir o kadar da temel bir farka dönüşür. Bu yüzden yazar, kendisine ait olmayan araştırma izlekleri ya da düşüncelerden yararlanmak ve onları kendine mal etmek gibi bir riske girmekten çok, onlardan yola çıkarak ilerleyen çalışmasında başkalarının metinlerine atıfta bulunmak gibi bir riski göze almayı yeğlemiştir. Dahası, insan bilimlerindeki her araştırma –dolayısıyla yöntem üzerine bu düşünüm de- örtük biçimde de olsa arkeolojik bir sakınım gerektirmektedir, yani kendi izlediği yolda bir şeylerin karanlıkta kaldığı ve konu olarak ele alınmadığı noktaya kadar geri gitmelidir. Ancak kendi söylenmeyenini saklamayan, aksine sürekli olarak onu yeniden ele alıp geliştiren bir düşünce özgünlük iddiası taşıyabilir.”
(G.Agamben; **Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne**, Çev. Betül Parlak, MonoKL y., 2012)

I. Giriş

José Saramago okumak, çoksesli bir yeryüzü korusu dinlemek gibi. Evreni oluşturan tüm varlıkların bu evrensel koroda bir yeri, işlevi, ağırlıkları var. Dil tüm bu varlıkları gösterime, sunmaya adanmış, yıkıcı ve yapıcı, yıktığınca yapan, kuran, çatan bir dil. Saramago gözümde dil tarlası, söz çağası, patlaması, dil-evren doğumu ve ‘*an die freude*’. (Schiller, Beethoven.) Homerce bir coşku, dünyanın bin taşına basma ve çıkacak bin bir sese kulak kabartma. Saramago bir dil çevrintisi, uğultusu, sevinci. İlk yazın çiçek seli gibi dil ağacı sözcüklerini boşaltıyor okudukça üzerimize. Ya da güz çevrintileri, yaprakları... Ya da yağmur, dolu ve kuş sürüleri...

Bir cıvıltılar yazını (*edebiyat*)...

Uygulayacağım yöntem yalın. Kitaplarının yayımlanma sırasını olabildiğince gözetip kitap sıralı gideceğim ama usuma takılan bir Saramago özelliği yakalarsam iz üzerinde duracak, uğraşacağım onunla. Sonuçta benden Saramago’ya değil, ondan bana gelecek ne gelirse. Hoş bu türden bir taramanın çift yönlü çalıştığını bilmez değilim. Benden de Saramago’ya bir şeyler gittiğini umabilirim. Aşağıda kabaca yapıtlarını sıralıyorum. Daha ayrıntılı bilgi edinmek ve Türkçemizde Saramago’yu izlemek isteyenler web siteme¹ göz atabilir.



¹ https://www.okumaninsonunayolculuk.com/pdf/kaynaklari_okumak/dunya/jose_saramago.pdf

ÖZGÜN BAŞLIK	İLK BASIM	TÜRKÇE BAŞLIK
Terra do Pecado	1947	<i>Dul</i>
Os Poemas Possíveis	1966	<i>Belki de Neşe</i>
Provavelmente Alegria	1970	<i>Belki de Neşe</i>
Deste Mundo e do Outro	1971	
A Bagagem do Viajante	1973	
As Opiniões que o DL teve	1974	
O Ano de 1993	1975	<i>Belki de Neşe</i>
Os Apontamentos	1976	<i>Not Defterimden</i>
Manual de Pintura e Caligrafia	1977	<i>Ressamın El Kitabı-Ressamın Günlüğü</i>
Objecto Quase	1978	<i>Kısırdöngü- Ölümlü Nesnelere</i>
Levantado do Chão	1980	<i>Umut Tarlaları- Toprağın Uyanışı</i>
Viagem a Portugal	1981	<i>Portekiz'e Yolculuk</i>
Memorial do Convento	1982	<i>Baltasar ile Blimunda-Manastır Güncesi</i>
O Ano da Morte de Ricardo Reis	1984	<i>Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl</i>
A Jangada de Pedra	1986	<i>Yitik Adanın Öyküsü</i>
História do Cerco de Lisboa	1989	<i>Lizbon Kuşatmasının Tarihi</i>
O Evangelho Segundo Jesus Cristo	1991	<i>İncil'deki İkinci İsa- İsa'ya Göre İncil</i>
Poesia completa	1993	<i>Toplu Şiirler (Belki de Neşe)</i>
Ensaio sobre a Cegueira	1995	<i>Körlük</i>
Todos os Nomes	1997	<i>Bütün İsimler</i>
O Conto da Ilha Desconhecida	1997	<i>Bilinmeyen Adanın Öyküsü</i>
Da Estátua a Pedra e Discursos de Estocolmo	1999	<i>Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması</i>
A Caverna	2000	<i>Mağara</i>
A Maior Flor do Mundo	2001	<i>Dünyanın En Büyük Çiçeği, vd.</i>
O Homem Duplicado	2002	<i>Kopyalanmış Adam</i>
Ensaio sobre a Lucidez	2004	<i>Görmek</i>
Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido	2005	
As Intermittências da Morte	2005	<i>Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş</i>
As Pequenas Memórias	2006	<i>Küçük Anılar</i>
A Viagem do Elefante	2008	<i>Filin Yolculuğu</i>
Caim	2009	<i>Kâbil</i>
Claraboia	1953-2011	<i>Çatıdaki Pencere</i>
Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas	2014	<i>Mızraklar, Mızraklar, Tüfekler, Tüfekler</i>
O Lagarto	2016	<i>Kertenkele</i>

Tablodan görülebileceği üzere hemen büyük savaşın ardından şiirle yola koyulan Portekizli yazar, 1947-75 arası şiir, deneme türü kitaplar yayımlamış, 1975'ten sonra romana yönelmiştir. Öyküler de yazmasına karşın azdır, ağırlık romandadır. 1953'te yazdığı ama yayımlanmayan **Çatıdaki Pencere** ölümünden sonra, 2011 yılında basılmıştır. Dolayısıyla ilk romanı olarak **Çatıdaki Pencere**'yi almak yerinde olur. Kendisi sağlığında bu romanına herhangi bir gönderme yapmamıştır.

José Saramago'nun Nobel ödülü nedeniyle yazılmış kendi ağzından özet yaşamöyküsü İngilizce olarak kitabın sonunda ek olarak sunulmaktadır.

II. Saramago Çevirileri Üzerine

(Çalışma bittikten sonra yazılacak.)

III. Kendi ve Uzmanı Gözüyle Saramago Yapıtı

Romanlarına odaklanmadan önce bu bölümde, yazarın 1998 yılında Torino Üniversitesi'nde² yaptığı ve daha sonra aynı yılda gerçekleştirdiği Nobel konuşmasıyla birlikte basılan³ **Heykelden Taşa** adlı, kendi gözüyle yazı evrimini ana çizgileriyle yorumladığı, yapıtı için önemli bir kaynak sayılması gereken konuşmalarına bakacak, yaklaşımını ve kendi yapıtı hakkında yorumunu anlamaya çalışacağım. İki profesörün, Pablo Luis Ávila ve Giancarlo Depretis'in önce **Heykel ve Taş** olarak basıma hazırladıkları konuşmanın arkasından Saramago, **Mağara**'dan (2000) başlayarak **Kopyalanmış Adam** (2002), **Görmek** (2004), **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş** (2005), **Filin Yolculuğu** (2008), **Kabil'i** (2009) yazdı. Yazarın değerlendirmelerinin kapsamı içine 2000 sonrası anlatıları girmiyordu bu nedenle. Pilar del Rio'nun önsözde belirttiği gibi 2010 yılında yeni basımı yapılan konuşma metni bu kez Brezilya'da **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması** olarak güncellenip basıldı. **Heykelden Taşa** adının konulmasını del Rio yazarın sezgi gücüyle açıklarken Saramago hakkında önemli bir saptama yapıyor: "*Bu sayfalarda kendini programlanmamış bir yazar olarak tanımlayan José Saramago, sistematik bir düşünce sürecinin ardından yazım yaklaşımının değişmiş olduğu sonucuna varmış değildi. Yöntem ve amaçlarına dair bir tanı geliştirmek uğruna, katettiği yolu Loyola'lı Aziz İgnatius gibi kusursuzluk üstüne kurmamış, doğal bir biçim benimsemişti; çalışırken gözlemediği kadarıyla kaçış noktasının dayatmacılığı yüzünden en merkezdeki fikre odaklanmaktan başka bir şeye fırsat bulamıyordu. Böylece kitapları yalınlaştı, giderek daha ölçülü hale geldi, ama bir yandan da, söylediklerine açıklık getirebilmek için, görünenler kadar biçimlerin kıvrımlarında saklananları da aktarmak gerektiğine inandığı zamanlardan kalma güzelliğini kaybetmedi. Torino'da duyumsadığı sezginin ardından anladı ki asıl ilgisini çeken, taşın içini betimlemektir, böylece büyük sorular sorabileceğine, hatta belki bu soruların yanıtlarını ifşa edebileceğine emindi. Ölmeden aylar önce José Saramago Kabil'i yazdı, safi kurmacadan meydana gelen düz bir çizgi halinde akan bu müthiş roman, İncil'in temelindeki görüşleri inceliyor, bunları dile getirirken hiçbir boşluk bırakmayacak denli iddialı bir tavır takınıyordu. Bu kitabın sonu, José Saramago'nun yazarlık kariyerinin de sonu olarak görülebilir: 'Hikâye bitti, anlatacak başka bir şey olmayacak.'*"⁴ Del Rio'nun özgün yorumunu alıntılanmakla yetiniyor, değerlendirmeyi çalışmanın sonuna bırakıyorum. Ama şu görüşüne yürekten katılıyorum. Öykünün arkası gelecek, başka yorumlar yapıta eklenecek, o güzelim kitaplarının içinde yalnızca kendisi dolaşmasını sürdürmekle kalmayacak, dünyanın dört bir yanından biz okurları da ona eşlik edecekler. Ekliyor: "*Belki okurken arada sırada ürperirsiniz. Kaygılanmayın: Aşk dolu anlarda böyle şeyler olağandır, işte bu da o anlardan biri.*"⁵

*

Torino Konuşması'nda⁶ (1998) alçakgönüllü birkaç tümceyle kendisinden söz eden yazarın söylediklerinden, yazın hakkında, hele kendi yazdıkları hakkında

² İtalya

³ **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, 2018

⁴ Agy, s.11-2

⁵ Agy, s.13

⁶ Agy, s. 25-54

konuşmaktan pek hoşlanmadığını öğreniyoruz. Şaşırmıyoruz yapıtlarını okuyanlar olarak... Resim, müzik hakkında konuşmak kuşku verici bir girişimse yazın hakkında konuşmak da öyle sayılmalı. (25) Uscul çıkarımı yaşamına egemen kılmak için çabalayan biridir o kendi deyişiyle. Usu (*akıl*), uscul çıkarımı (*mantık*) önclemiştir. Şöyle diyor: “*Dedim ya hayatta hiç plan proje yapmadım (...) Aksine geleceğe dair bu ve benzeri bahisler oynamak hiç aklımdan geçmedi.*” (30-1)

‘*Ne iyi ne kötü*’ bir 25 yaş romanından sonra (***Çatıdaki Pencere?*** 1953) 20 yıl ara verdiği yazına, *Karanfil Devrimi*’ni (1974) hemen izleyen dönemde geri dönen Saramago yaşamının kalan dönemini tümüyle yazına (ağırlıklı olarak roman türüne) özgüler. Yaptığı Nobel konuşmasının özünü ya da omurgasını, yapıtının geneli için öne sürülen yaygın ‘*tarihsel roman*’ yaftasına karşı savunma oluşturur. ‘*Tarihsel romancı*’ yaftasından sıkıntı duymaktadır. (26) Asıl derdi çünkü tarih değil, *Geçmiş*’tir. (27) Geçmiş olanı şimdi olanla ve yarın olabilecek olanla neden-sonuç çizgiselliğini aşan bir sarmal içinde dokumakla, zamanı katıştırmakla ilgilidir. Tarihi yaşanmış zaman kılmaktır çabası. Dolayısıyla yapıtlarının izini sürerek onların neden tarihsel roman sayılamayacaklarını sırayla gösterir. Örneğin ***Ressamın Günlüğü*** (1977) 1974 Nisan Devrimi’nden önceki birkaç haftayı anlatan ‘*güncel*’ bir romandır. (30) ***Ölümlü Nesnelere***’de (1978) yer alan 6 öyküden hiçbiri tarihle ilgili değildir. ***Toprağın Uyanışı*** (1980) 1974 Karanfil Devrimi’ne dek bir köylü ailenin üç kuşağının direniş öyküsünü anlatsa da Saramago’ya göre tarihsel roman sayılmamalı. Çünkü “*romanı karakterize eden sosyolojik ve ideolojik çerçeve*” hafife alınmış olur. (31) Tarihsel roman olarak adlandırılabilir en uygun aday olan ve özellikle bu romanından sonra yazarının tarihsel romancı sayıldığı ***Manastır Güncesi*** (1982) için söyledikleri yazın anlayışının ipuçlarını da taşıması açısından önemli: “*Aslında boyutları belli olmayan bir Şimdi fikri ile her şeyi kapsayan bir Geçmiş arasındaki sınırın nerede olduğunu kimse bilmez.*” (33) Ona göre, ne *Geçmişle* ilgili her şey tarihtir, ne de *Şimdi* ile ilgili her şey *Güncel*. Ona göre yazarın anlatısında anlatıcı olarak kendisini nasıl konumlandığı belirler anlatının tarihselliğini. Geçmiş kendi zamanı içinde, yazarı karıştırmadan kurgulamak başka bir şeydir. ***Manastır Güncesi*** yazarın bulunduğu andan kopmaz geçmişini anlatsa da. “*Yazarın kimliği ve birikimi bu bakış açısına etki eder (...)* *Dün olanlar bugünün gözleriyle görülür.*” (34) Yazar (anlatıcı) romana dilediği gibi girip çıkar, özgürdür. ***Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl*** (1984) 30’lu yılların ‘*İberik*’ ve Avrupa’nın tarihsel gündemiyle (iç savaş, faşizmin yükselişi, vb.) yakından ilgili olsa bile dünya karşısında bir sanatçının, Portekizli yazar *Fernando Pessoa*’nın (1888-1935) duruşu ve çağıyla etkileşimine odaklanmış bir hesaplaşmadır. Yılan dünyayı yutmak üzereyken “*muhteşem kasidelerin yazarı Ricardo Reis⁷ dünyanın karşısına oturmuş, sanki günbatımını izler gibi, yüzünde bilmiş bir ifadeyle, olanı biteni izlemekteydi.*” (35) Saramago için ***Yitik Adanın Öyküsü*** de (1986) tarihsel roman olmak bir yana, yokülke (*ütopya*) anlatısıdır. (37) Tarih tartışması bağlamında öne çıkan yapıtlardan biri olan ***Lizbon Kuşatmasının Tarihi***’ne (1989) gelince bir tarih anlatısı olmaktan çok tarihsel olayın (*olgu, vak’a*) neliği üzerine yazınsal bir sorgulama sayılmalı. Dahası yazma, yazın ve görelilik üzerine bir derin tartışma ve güncel (*aktüel*), tarihsiz ya da tarih dışı bir sevi öyküsüdür. “*Bence gerçekler Tarih’in kolaylıkla ulaşılabilir bir noktasında değiller,*” demeyi unutmaz Kurosava’ya doğrularcasına⁸ yazarımız. Yapıtlarındaki tarih tartışmasını, daha doğrusu tarihsel

⁷ *Ricardo Reis*, Fernando Pessoa’nın yarattığı şar kimliklerden (heteronym) biridir.

⁸ Akira Kurosava, ***Raşomon*** (1954) filmde dört taniğin gözünden olayı anlatır.

roman yaftasına karşı açıklamalarını bu romanıyla bitirir Saramago. Sonraki yapıtlarının tarihsel olarak nitelendirilmesini gerektirecek bir şey yoktur. Ama Torino konuşmasını yaptıktan (1998) sonra, hatta Nobel Yazın Ödülü'nü aldıktan sonra ileride yazacağı romanlarla tarih tartışması yine gündeme gelmiş olmalı. Örneğin **Filin Yolculuğu**'yla (2008). Görünen o ki tarihsel roman yargısına karşı savunmasına noktasını 1998 yılında kendince koymuş oldu.

Saramago hakkında 'tarihsel romancı' yargısı ve kendisinin karşı tezi üzerinde ileride durmak üzere şimdi genel yazınsal (*poetik*) yaklaşımı ve yapıtlarının evrimi üzerine, kendi sözleri ve Fernando Gómez-Aguilera'nın⁹ saptamalarından yola çıkarak bir çerçeve oluşturacağım, bu yaklaşıma bağlı kalıp kalmayacağım da özetin sonunda ortaya çıkacak.

*

José Saramago *Torino Konuşması*'nda (1998) yazarlığını iki aşamalı değerlendirir ve bir değişmeceye (*metafor*) başvurarak **İsaya Göre İncil**'e (1991) dek süren yazarlığını (1977-1991) *Yontu* (heykel) *evresi*, sonrasını ise (1991-1998) *Taş evresi* olarak adlandırır. Dolayısıyla yapıtı yontudan, yani sondan taşta, yani başa, ilk olana, kaynağa karşıt (*ters*) yönlü bir evrim geçirmiştir. Anlamı, **Ressamın Günlüğü, Ölümlü Nesnelere, Manastır Güncesi, Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl, Yitik Adanın Öyküsü, Lizbon Kuşatmasının Tarihi**'nin (1 öykü, 5 roman) *Yontu dönemi*, konuşmayı yaptığı tarihe dek yazdığı **İsa'ya Göre İncil, Körlük, Bütün İsimler, Mağara, Kopyalanmış Adam ve Küçük Anılar**'ın (5 roman, 1 anı) *Taş evresi* yapıtı sayıldıklarıdır.

Saramago sıkça bir genel yazınsal dizgeye (*sistem*) bağlı olmadığını, yapıtları arasında tutarlılık olsa da yazdıklarının ipten sıralı çizgisel bir doğru izlemediğini belirtmiştir. Özellikle de 1991'den başlayarak yazıya yaklaşımında önemli bir değişiklik olduğuna inanmıştır. 14 yıl boyunca, **İsa'dan Sonra İncil**'e gelinceye dek, yontuyu betimlediğini, tam o yılda bir nitelik dönüşümü değil, bakış açısını değiştirme gereği duyduğunu söyler.¹⁰ Ona göre, "Heykel taşın yüzeyidir, taşı taştan ayırmanın sonucudur. Heykeli, yüzünü, duruşunu, giysilerini, bedenini betimlemek taşın dışını betimlemektir." (44) Ama bakış açısı değişikliği ha deyince olmaz, yeni bir kavrayış, anlama biçimi gerektirmektedir: "Taşın yüzeyini terk edip içine geçtiğimde karşıma çıkan yeni dünyayı anlamak zorundaydım, bu da ancak **Körlük** ile mümkün oldu." Bedensel değil ama ussal körlüğümüzü nasıl gösterebilirim, sorusunun yanıtı yontuyu betimlemekle yetinmeyip taşın içine girmek, en derin noktalarına ulaşmak, kim ve ne olduğumuzu anlamak, "varlığımızın amacını sorgula(mak)"la olasıydı. (44) Böylece yontuyu değil, yontunun gizilgücü (*potansiyel*) olan taşı betimlemede ikinci adımı **Bütün İsimler** (1997) olmuştur. Taş bilinci, kendi anlatımıyla, bu romanla ortaya çıktı. Yeni bakış açısı ve yöntemini bilince çıkarmış oldu. Artık, özündeki yurttaş ve yazarın en gizil derdi, insan denen varlığın ne olduğudur. (47) Bir yanıt bulamadığını ise hemen ekler sözlerine. Aydınlanmanın arkasından yeni bir eleştirel bakışı oluşturmanın peşindedir. Ki bu sorgulamanın ürünü **Mağara**'dır (2000). Yerinel (*alegorik*) imgenin ağırlığı artmaktadır. Doğruluk, aktöre (*etik*), onur kavramları

⁹ 1962 İspanya doğumlu Fernando Gómez Aguilera ozan, denemeci, dilci ve İspanya Yazını uzmanı. Saramago üzerine iki yayını var: 1) José Saramago. *La consencia de los sueños. Biografía cronológica*. Areife, Lanzarote: Fundación César Manrique 2010; Madrid: Alfaguara 2010, 223 s. Portekiz: Caminho 2008; 2) José Saramago en sus palabras, Madrid: Alfaguara 2010, 549 s. Brezilya: Companhia das Letras 2010 • Portekiz: Caminho 2010

¹⁰ *Heykelden Taşa*, s. 45.

tartışılmaktadır. Ve **Küçük Anılar** (2006) *Taş*'ın yüreğinin avuç içine alındığı yerdir. Yüreğe, yaşamın kaynağına ulaşılmış, José Saramago '*yazma nedenini bulmuştur*'. (55)

7 Aralık 1998'de İsveç Nobel Akademisi önünde yaptığı konuşmasında, bulduğu yazma nedenini şöyle açıklar: "*Bunları anlatacağım günün elbet geleceğini biliyordum. Hiçbirinin önemi yok, ben hariç kimse için. Kuzey Afrika'dan çıkıp gelmiş Berberi bir dede, domuz çobanı başka bir dede, güzeller güzeli bir annee, ciddi ve hoş görünümlü ebeveynler, fotoğraftaki bir çiçek.*"¹¹ Unutmamak, anımsamak ve yaşatmak için yazmıştı o. Yazmıştı, çünkü "*Bir anlamda harflerle, sözcüklerle, sayfalarla, kitaplarla, kendi kişiliğime yarattığım karakterleri art arda ektiğim söylenebilir belki.*" (78) Yapıtlarında yarattığı kişilerin (*karakter*) seslerinden başka bir sesi yoktur onun. Onların sesinde kendi sesini yapmış, kendini iştirmiştir.

Tüm bu tasardan ne çıkar diye sorulacak olursa insan özünü ortaya çıkarma, göstermenin ötesinde insanlığımıza bir çağrı, bir önerme çıkar ve buna Saramago özelinde şaşırma hakkımız hiç yoktur. 10 Aralık 1998 Nobel Yemeği konuşmasında söylediklerine kulak verelim: "*Şizofreniden mustarip insanlık bir gezegendeki kayaların bileşimini incelemek üzere uzaya araçlar yollamaya çekinmezken milyonlarca insanın aklıktan ölmesini kayıtsızca kenardan izliyor. Böyle bir dönemde Mars'a ulaşmak, hemcinslerimize ulaşmaktan daha kolay.*"¹² Demek ki, "*Görevini yerine getirmeyen birileri var. Devletler görevlerini yerine getirmiyorlar, çünkü bunu ya nasıl yapacaklarını bilmiyor ya beceremiyor ya da istemiyorlar.*" (92)

*

Şimdi de Saramago'nun kendi yapıtına bakışından az da olsa açılanan, Saramago uzmanına göz atalım.¹³ Uzmana göre '*çözümleme ve düşünce yoğunluğunu bir kenara bırakmadan sarsıcı öyküler*' anlatan Saramago, **Körlük**'ten (1995) başlayarak '*gerçekliğin derinliklerine ulaşma ve hakikati sorgulama*' isteğini daha çok duymuştur. Dolayısıyla Saramago verimini üç aşamalı yorumlar azıcık kaydırarak Gómez Aguilera. Yontudan taşa geçişte *ilk yetişme*, *Yontu* ya da birinci dönemin (1980-1991) yapıtları: **Umut Tarlaları**, **Balthasar ile Blimunda**, **Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl**, **Yitik Adanın Öyküsü**, **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**, **İsa'ya Göre İncil**; ikinci ya da *Taş* dönemi romanları: **Körlük**, **Bütün İsimler**, **Mağara**, **Kopyalanmış Adam**, **Görmek**, **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş** (1995-2005). Yaşamının son yıllarında yazdığı üçüncü dönem (2006-2009) romanları ise **Küçük Anılar**, **Filin Yolculuğu**, **Kabil** olarak ayrıca kümelendirir.

Gómez Aguilera'ya göre *Yontu* döneminde Saramago insanın geçiciliği izleğiyle ilgilendi. Bir açıdan Saramago'nun yontudan taşa sürecine ilişkin tezine katılarak, yazarın insanı ve dünyadaki sonul görüntüsünü, yontulmuş uzam-zamansal kimliğe odaklanarak betimlemeyi öne çıkardığını, geçici olandan anlam üretmeye çabaladığını onaylamaktadır. Yazınsallık, betim ve biçem üzerinden, kapsamı içine alır gibidir dünyayı. Aslında *Yontu* dönemi anlamının birinci evresi olarak da adlandırılabilir. Yazarın dediği gibi nitelik değil bakış açısını değiştirme gereği

¹¹ Agy, s.77.

¹² Agy, s.92.

¹³ Fernando Gómez Aguilera; '*Heykel ve Taş. Yazar Yansımaları Karşı Karşıya*' (1999), Heykel ve Taş içinde (s.55-70), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi y., Birinci Basım, 2018, İstanbul.

duymuştur Taş evresine geçilirken. Tüm yapıtı 'dünyadan duyduğu derin kaygıyla' ilgilidir aslında. Anlamanın ikinci evresi ya da Taş evresi diye adlandırılan dönem, **Görmek** romanı dışında, 'öze ulaşma yönünde kolektiften uzaklaşma', bireye odaklanma dönemi sayılabilir. Uzmana göre Saramago'nun yazınsal anlayışı açılarak, "roman bir sorgulama ve analiz mekânına dönüşmüştür. Anlatıcı kınamakta, sorular sormakta, günceli geçmişe uygulamaktadır. Acımasız bir yöntem gibi görünse de 'şefkat ve sevgiden de yoksun değildir'. Edebi biçimden eleştirel söyleme geçiş söz konusudur (...) Böylece yazarın bizzat ifade ettiği teori daha da anlam kazanmıştır. Bu teoriye göre yazar kendini denemeler kaleme alan bir romancı gibi görmektedir; karakterleriyse, birey olmanın ötesinde, endişelerini dile getirmekte, felsefi kaygılar gütmektedirler."¹⁴ Yerinellik (alegorizm) giderek romanlarında öne çıkmakta, simgesel gönderimler yapıtı kökensel bir kaynağa bağlamaktadır. "İnsan uygarlığına dair geniş bir tablo çizmiştir". (60) Düşünce ve eleştiri kurgunun bileşenidir. Abartı ve düşlemin (fantezi) artan ağırlığı yaratıcı anlığını (zihin) biçimlendiren 'tümdengelimci bağlantı ve Kartezyen açılımlar' nedeniyle yapıtı inandırıcı olmaktan çıkarmaz. Uzamla zamanın belirsiz olduğu (tarih dışı) soyut bağlamlar, yani "bariz bir şematik düzen söz konusudur. Metinlerin eğitici yönü bu stratejilerle desteklenir, yaptığı teşbihlerde mecaz ve masajı kaynaştırır." (60) Taş kaldırıp altındaki sorunu imlemekle yetindiğini belirten yazarı örtük biçimde eleştirip eleştirmede tartışmalı uzmanımıza göre Taş dönemiyle birlikte Saramago, kendisini de bir ana kişi (karakter) olarak romanına katmıştır. 'Becerikli usta bir kâhya' deyişini kullanır hatta. Bu da incelikli bir benzetim sayılabilir. Öte yandan anlatımı en köktenci biçime ulaşmış, alaycı ve saf bir gülmece anlayışını yetkinleştirmiş, anlatım uygulamaları (teknik) konusunda 'gerilim kurgusu'nu yadsımayı sürdürmüştür. Gómez Aguilera'nın önemli saptamasını aynen alıntılıyorum: "Bu süre boyunca dilinin barok enerjisi gemlenir, ilk kez Toprağın Uyanışı'nda vücut bulan, Peder António Vieira'nın sözlü anlatım ve dil kurallarının etkisindeki uzun soluklu ve özgün üslubu kısmen de olsa sadeleşir." (64)

2006'da başlayan sayrılık döneminden sonra dört yıl içinde yazdığı üç kitap için, "Adeta veda bilinciyle yazılmış bu metinler...yazarın külliyatını toplama işlevine soyunmuş gibidir," der. (64) Kendi kimliği, Portekizce yazın, eleştirel düşünce, kendine özgü uygulamada vardığı yer açısından, özellikle de yazınsal anlatımın ötesine geçişte, yazar-anlatıcının göz alıcı canlılığında, ince gülmece ve alaycılığında, lirik öğelerde, duru anlatım biçiminde Saramago yapıtı doruğa ulaşmıştır.

Gómez Aguilera sözünü ettiğimiz bu yazıda Saramago'nun yapıtının tarihsel roman algısı üzerine yaklaşımını da yine açılarak yorumlamakta, aslında Saramago yapıtını tarihten kurtarmaya çabalasa da "bir türlü huzura ve tatmine ulaşamadığı için her şeyi sorgulayan bilinciyle baş başa vererek romanı Tarih'le buluşturdu," deme gereği duymaktadır. (57) Küçük bir düzeltme, yanlış anlamaları giderme girişimi denebilir mi Aguilera'nın bu yargısı için? Çünkü doğrudan kendisinin söylediği gibi Saramago'nun asıl derdi Tarih'ten çok Geçmiş'leydi. "Aracı olmaksızın, ham haliyle birikmiş bir maddeydi bu." (57) Dünle bugün bir arada yaşıyordu. "Buradan yola çıkarak romanını geçmişin hatırası üstüne kurmuş, içinde bulunduğu somut koşulların özüne bu sayede inebilmiştir." (57)

¹⁴ Agy, s.59

İzleyen bölümlerde Saramago yapıtlarının **Sonsöz**'de yargılarımızı toparlayarak özetleyeceğiz.

III. İlk Yapıtlar

Dul (Günah Diyarı, 1947)¹⁵

Jose Saramago'nun 25 yaşında yazdığı ilk romanı, Portekiz'de 1947'de **Günah Diyarı** adıyla yayımlandı. Ama Saramago'nun da anlattığı ve içine sinmeyen nedenlerle kitap yıllar sonra özgün ilk adıyla Portekizce dışında diğer dünya dillerinde yeniden yayımlanıyor.

Yazar üzerine kitap çalışmamda (**E-Kitap 22**) yapıtını dört döneme ayırarak incelemeyi, yapıtı üzerine kendi genel bölümlemesini dikkate alarak öngörmüştüm: İlk yapıtlar, Yontu dönemi, Taş dönemi ve Veda kitapları. İlk yapıtlar ile Veda yapıtları benim eklenim yazarın sınıflandırmasına... **Dul**, doğal olarak ilk yapıtlar dönemi içinde yer alacak romanlarından. Bana kalırsa, roman üzerine ilk ve çok da özgün sayılamayacak düşüncelerinin, araştırmalarının geleneksel roman türü ölçünlerini belli düzeylerde tutturmuş örneği olarak, Saramago yapıtının içine sokulup sokulamayacağı tartışılabilir. Bunu yazarken **Dul**'un gerçekten Avrupa roman geleneği içinde belli (klasik) ölçütleri tutturun bir roman olduğunu belirtmeden geçemem ama klasisizm ve ardından gelen 19.yüzyıl duygusal savrulmalarının yetkin örnekleriyle karşılaştırıldığında ikincil sayılabilir. Benim açımdan önemi Saramago'nun daha işin başında, yani ilk denemesinde tüm geleneği saygıyla gözlem altına alan ve asla boşa atmayan özenli, sıkıdüzenli (*disiplin*) tutumunu kanıtlanması. Çağcıl (*modern*) roman kavramının birkaç yüzyıllık birikimini büyük bir titizlik, dikkatle incelediği ve roman birikimini türün yasalarına çirak, hatta kalfa duyarlılığıyla bağlı (*sadık*) kalarak değerlendirdiği son derece açık. Yer yer öyle incelikli betimlemeler ("*Ertesi gün, çiftlikte çalışma her zamanki saatinde başladı. Harman yerinde, önceki günkü kollar, şafakta kızaran buğdayı havaya fırlattı. Aynı öküz, aynı sonsuz sabır ve aynı üstün güçle aynı arabaları çekti. Caddeyi çevreleyen akasya ağaçlarının dalları arasında benzer bir rüzgâr esti ve dallar aynı yavaşlık ve aynı sesle sallandı.*", s.178), söyleşimler, duygusal aktarımlar söz konusu ki konunun duygu bataklığına saplanması işten bile değilken geleceğin büyük yazarı belki içgüdüleriyle buna asla izin vermiyor ve hem içindeki kişiler (*karakter*) bir soy çizgisini ayağa düşürmezken hem de yazar roman türünün soyluluğunu (*asalet*) koruyor. Nasıl yapıyor, diye sorulabilir çalışmasının bu erken dönemi, şafağında.

Onun içinde yatan, yazan kişi, yani José Saramago olarak barındırdığı gizli karayergisel epik gelecekteki başyapıtlarını yaratmadan çok önce, bir irasal (*karakteristik*) eğilim olarak araya girip çatışkılı (*dramatik*) çatıyı bozuyor, kurgu klasiğin geliştirdiği üçgeni tümleyemeden deliniyor, olağanüstü başlangıçlar ve sonuçlar insanın tarihsel anlatısının olağan seyri içinde törpüleniyor ve yaşamın genel akışı yükselen, doruklanan yapı-kurguyu olağanın bağrına çekip yerleştiriyor. Bu uygulama, Saramago'ya en olağanüstüyü (düşlemseli, *fantastiği*) olağanlaştırma yetisi, özelliğini sağlıyor. Onun anlatısına düşlemsel, sıra dışı asla olağandan taşıp geri dönüşsüz ayrı bir çizgide seyretmiyor, biraz Kafka yapıtını anırtırırcasına olağanı pekiştirip içinde yatan sıra dışının saptanmasına yol veriyor. **Dul** adlı ilk romanı da olay içindeki ilişkilerin sapmasından doğabilecek çarpıcı, olağanüstü bireşimi sıradan bir gündelik olayla noktalarak (araba kazası ve Maria Leonor'un doktorla evlenmeyi

¹⁵ Jose Saramago; **Dul** (*A Viuda, 1947*), Çev. Bengi De Sá Matos Paixáo, Kırmızı Kedi yayınları, Birinci basım, 2022, İstanbul, 296 s.

onaylamasının hemen ardından doktorun ölümü) bir bakıma kadının kurtuluşu kavramının iki yanı keskin ağzını bilemiş oluyor. Çok sevilen çiftlik sahibi koca Manuel Riberio, kocanın romanın başında ölümü ve acısıyla yapayalnız kalan Maria Leonor, evli çifte tüm yaşamını adanmış yardımcıları Benedita ve Maria'yla kayınbiraderi António arasında Benedita'nın gözlemi ve baskısı altında suçluluk duygularıyla süremeyen ("Gözleri kamaşırken, birkaç adım ötede gizemli, parlak gözlerle kendisine bakan Benedita'ya neredeyse çarpacaktı. Ve çocuklar içeri girene kadar birbirlerine baktılar, gözlerinin derinliklerine indiler, yüzleri kırıştı, kaçınılmaz soruları geride bıraktılar.", s.141) tutkulu bir aşk ("Kocasının o yoğun mart yağmuru altında, çamurlu kır patikalarındaki cenazesini hatırladı, dudaklarında hâlâ António'nun ağzının öfkeli baskısını hissediyor gibiydi, incinmişti. Büyüyen bilinçsizliğin sisleri arasından dışarıdaki çocukların kahkahalarını duydu. Sonra bayıldı.", s.159), yine köydeki aile dostu doktor Viegra'nın gizli ve derin Maria tutkusunun evlenme önerisiyle açığa çıkışı ve denge tam tutturulduğu zamanda gelen beklenmedik kaza. Bu arada doğaya, çocukların (Dionísio, Julia) dünyasına ve hayvanlara ışıklı bir açılım ve çiftlik konağı yaşamından sahneler... Ayrıca Saramago'nun Kilise (Peder Cristiano) ve inanç dünyası, insanlarına bakışındaki nesnellik, pederle doktor arasındaki bitmeyen düşünce tartışmalarındaki incelik yapıtın artılarından...

Epeyce dizgi yanlışıyla basımı üstünkörü yapılmış gibi görünen ve *Kırmızı Kedi Yayınevi* için (Türkçede José Saramago yayıncısı) soru imlerine yol açan **Dul** yukarıda sözünü ettiğim çalışmaya bir bölüm olarak gireceği için kısa keseceğim.

Saramago'nun kısa bir süre sonra geliştireceği Saramago dili ve anlatım uygulamasından burada söz etmek için erken. Hatta **Çatıdaki Pencere**'de de bundan söz edemeyiz, bunun için 1980'de özgün dilde yayımlanan ilk başyapıtı **Umut Toprakları**'ni (**Toprağın Uyanışı**) beklemek gerek. O romana değin yazar, roman üzerine araştırma ve düşüncelerini geliştirdi, belli bir düzeye taşıdı.

Son olarak bir saptama: Saramago'nun tüm yapıtında, ilk yapıtları ve şiirleri de içinde, diplerde süren bir öngörü, doğanın ilk çelişkili tümlüğü, uyumu, kadın-erkek arasındaki (tüm türler dikkate alınırsa dişil-eril) tutku, ekinselin (*kültürel*) tüm eğip bükmelerine, çarpıtmalarına karşın alttan alta olumlu varlığını ve gücünü hep duyurdu. Bu örtük ama süreğen değer yargısı bir taban dokuması biçiminde onun temel katkılarından biridir bana göre. Aşkın en iyi yazarlarından, şairlerinden biridir tam bu nedenle.

Çatıdaki Pencere (1940-50, Yayın yılı: 2011)¹⁶

Aynı zamanda *Saramago Vakfı*'ni (2007) kuran ve yöneten ikinci eşi ve yayıncısı Pilar del Rio, yıllar sonra ortaya çıkan, yazarın gönderdiği yayınevinde unutulmuş **Çatıdaki Pencere**'nin ilk baskısının önsözünde¹⁷ kitabın bulunma ve yayımlanma öyküsünü anlatıyor. Kitap Lizbon'da 2011'de yayımlanıyor ilk kez ama önsöze göre 1940-50 yılları arasında yazılmış ve yayınevine 1953'te verilmiş. Kitabın ortaya çıkış yılı ise 1989. Saramago sağlığında kitabın yayımlanmasına izin vermiyor. Neden?

Çatıdaki Pencere'nin (bulunmuş kitap) öyküsünü yukarıda kısaca özetledim. Ama Saramago'nun yazarlığı yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi daha eski. 1947-77 arasında şiir, deneme, öyküleri var. Şiirlerinin Türkçeye çevrildiğini sanmıyorum.¹⁸ Portekizli yazar Raul Brandão'dan yaptığı alıntı bu erken romanının çıkış noktasını ele veriyor: *"Tüm ruhların da, bütün evler gibi, / cephelerinin yanı sıra gizli içleri vardır."* Önsözde Pilar del Rio, bu kitap hakkında aralarında, *'zaman içinde kaybolan ve bulunan kitap'*, diye söz ettiklerini yazıyor. Saramago'nun yarattığı erkek kişilerinin (*karakter*) birçoğunu bu romanda bulabileceğimizi belirtmiş, saymış adlarını. Bu erkek tipe ilişkin bir taslak da çizmiş: *"Sözü kıt, yalnız, özgür, bu dünyadaki yoğun ve içedönük varolma biçimlerini anlık da olsa kırmak için aşka gereksinim duyan erkekler..."* (11) Ona göre roman *"fazla serttir, tanınmamış bir yazarın kaleminden çıktığı için de fazla riskli bir romandır, getireceği kârla kıyaslayınca toplum ve sansür karşısında savunmak için gösterilecek çabaya değmeyecektir."* (12) Gençlik yıllarında Saramago'nun kekeme olduğunu ve ileriki yıllarda bunun üstesinden geldiğini de buradan öğreniyoruz. Şöyle bitiyor Pilar del Rio önsözü: *"Çatıdaki Pencere Saramago'ya giriş kapısıdır ve her okur için bir keşif olacaktır. Sanki mükemmel bir halka tamamlanmış gibi. Sanki ölüm yokmuş gibi."* (13-4)

Romanın girişindeki yapıtönü alıntidan (*epigraf*) açıklanan romanın duvarın arkasındaki yaşamlar ana izleği (*tema*) çekici ve oldukça yaygın bir izlek. Çekici olduğunca etkilidir de ve değişik türde sayısız sanat yapıtında (sinema, roman, resim, tiyatro, vb.) yankılanmış, işlenmiştir. Çekiciliğin kaynağında örtük olanın ola(na/sılı)kları (*imkân-ihimal*), belki de Agamben yorumuyla *'paradigma'* var.¹⁹ Hem kapalı, örtük, bilinemez, hem de tam bu nedenlerle açık, açılmaya uygun ve yatkın, açılması gereken ve işte tüm bu nedenlerle kışkırtıcı... Kapalının içinde, *içeride* gizli bir ön görünüm (*kasıt*) varlığı insan öykülerimizin koşullarından biriye öteki koşul da *'acaba, duvarın arkasında, içeride bildiğimden başka bir şey'* mi var diyen dışarıdakinin gizil öngörüler, beklentileri olmalı. Yüz seksen derece yelpazede (s)açılan bir (ön) görü ve umu (*niyet*).

Şimdi bir erken, ivecen (*acele*) yargı: Saramago'nun tüm yapıtı açılan ve yeniden açılan bir yelpaze. Kimdir açan? Kime göre açmaktadır? Hangi nedenle açılıyor? Soruları yanıtlamaya kalkmadan hemen belirtelim. Her açılışta değişik renkler, resimler, biçimlerle açılan bir yelpazeden söz ediyoruz. Eltezliği, gözboyayıcılık (*sihirbazlık*) mı? Böyle olmadığını, tam karşıtı olduğunu göreceğiz.

¹⁶ Saramago, Jose; **Çatıdaki Pencere**, (*Claraboia*, 1940-50; 2011), Çev. Pınar Savaş, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2012, İstanbul, 306 s.

¹⁷ **Çatıdaki Pencere**, 'Zaman İçinde Kaybolan ve Bulunan Kitap', *Pilar del Rio*, 2012, 9-14 s.

¹⁸ Bunu yazdığım 2015 yılında doğruydu tümcem. Ama çok geçmeden, 3 yıl sonra **Bütün Şiirleri: Belki de Neşe**, Işık Ergüden/Zarife Biliz çevirisiyle *Kırmızı Kedi Yayınevi*'nce yayımlandı (2018).

¹⁹ *Giorgio Agamben; Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*, Çev. Betül Parlak, MonoKL, 2012, İstanbul.

Elbette *içerideki* de gizlisinin (*mahrem*) kalesinde *dışarıdan* besleniyor. Gizlenen görülmek ister ve *vice versa*²⁰. Kapanmasından, örtünmesinden, daha da gizlenmesinden anlaşılır bu. Daha çok *içerilenmek*, bir şeyi (Neyi?) dünyadan koparmak, kurtarmak, saklamak, salt kendinin kılmak isteği... Dışarıya sağduyunun onaylayacağı ya da öngörebileceğinden daha çok bağlı bir çocuksuluktan (*naiflik*) başka nedir bu? Neredeyse diz çöküp yalvarılmaktadır: *N'olur beni görün, bana bakın, görmek bakmak için ele geçirin içimdeki ve aynı zamanda içinde olduğum kaleyi*. Hitchcock'u, Kieslowski'yi, Rancier'i, Berger'i, gözün gördüğüyle ilgilenen görüntü güzellikbilimini (*estetik*) araştırmalarının odağına koymuş bunca insanı anımsamamak olanaksız. Ama gelin bir adım daha atalım Saramago'yla ivmelenmişken... Sanat aşağı yukarı budur ya da sanat dediğimiz şeyin asal kaygısı budur. Dışarıdayken içeri, içerideyken dışarı ardına düşmek... İçeridelik ve dışarıdalığa gelince Kartezyen Geometri'nin ötesinde düşünmemiz kaçınılmaz koşula dönüşür. Öyleyse başlangıçların Saramago'su ne yapmak istemiştir peki? Çoğunun (has sanatçıların) sorduğu soruyu işin başında sormuştur işte: İçeri/dışarı bağlamsallığında (*paradigma*) ayna işlevinden söz edebilir miyiz?

Bana kalırsa bu sorunun yanıtını başından beri bilmeye ya(t)kınız, yanıtı yaklaşıyoruz. Dünya, toplum ve yaşamalarımız başka türlü yankılanmaz. Ve bu yankılanmaya 'imge' diyoruz çok uzunca bir süredir. İçeriden çıkarılan dışarı ve eşanlı olarak dışarıdan çıkarılan içeri derken avucumuza düşen şey imgedir. İmgenin nasılı, *sahici* imge bir başka tartışma konusu elbette. Biz imgenin devrimci, yaratıcı yanı derken 'yerinden etmek ve edilmekten', 'sürgün'den söz ediyoruz.

Dışarıdan baktığımızda pekişik, sağlam, sarsılmaz görünen üç boyutlu odalar, uzamların (*kendinde şeyin Kartezyen evreni*) bize sağladığı güvenlik $1=1$ ile ilgili. (*Aristoteles.*) Oyunu bozan, insan, yani doğa(sın)dan ayrışan türümüz oldu. Eşitliği bozarak ya da bozduğu için değil, ilk atağından sonra kendine asla yetmediği ve yetmeyeceği için. Tarihin başladığı yerde ve zamanda, artık 1 olmaktan çıktı ve imgelem doğdu ve imgelemeden varsayımlı 1, yani Tanrı. Ama 1 ile Tanrı arasında sanat var (Din, bir sanat uygulayımı, yorumu, eylemidir desek doğru olur.) Bu huzursuz yalvaç Yunus (*Hermann Melville, Moby Dick*, özgün dilde 1839) baktığı şeyde baktığı şeyi göremedi. Buraya kadar güzel de ya sonrası? İmge nasıl imgelenecek? Evet, bu da oldu. Sanat sanatlığını, kendini anlattı, imgeledi. Yani imge, imgeyi imgeledi. **Çatıdaki Pencere**, iki katlı bir öyküleme sayılmalı sanatçı tutumu, yaklaşımı açısından. Öyküleyim düzeyinde olmasa da kuramsal sorunsalı nedeniyle... Yapı yapı değil, öykü öykü değil, insan insan ve $1=1$ değil. $1 \leq 1$. Bakış nesneyi ya da yapıyı çerçeve içine alıp kapatıyor. Kapatılan nesneyi oluşturan tüm bileşenler (öge, *elemen*) varoluşlarıyla, yani varlık ve (iç)olanaklarıyla (*imkân, potansiyel*) tutsaklaşıyor, kitleniyorlar (Sartre). Aslında sanat donmuş buz kütlelerini çözen bilinçli ve devrimci bozunum (entropi), yani girişimdir. Bunu yapısızlığa değil, yeni yapıya (1') çıkararak yapar. Ama sanatın tutucu yordamları sonsuz duranın (İdea, Tanrı) kararlılığını övgüler, şiirler, dayatır. Donduran, tanımlayan bakış, *anın* sonsuz kılınmasıyla ilgilidir. Umutsuz bir girişimdir ve eninde sonunda erkin (*iktidar*) zorbalığına (*şiddet*) gerek duyar. Ölümüne aralıkla (*mesafe*), hep uzak kalınacak, her şey olduğu gibi, nasılsa öyle olacaktır. Kestirmeden bir yargı üretebiliriz burada: İki olanaksızlık, sonsuz duruş ile sonsuz akış *saltık* şiiirdir. İkisi de sapsapmadır. Gerisi koca

²⁰ Lat. Karşıtı, tersi.

bir yazın, yani iki olanaksıza yönelen sapma açısıyla ilgilidir. Sanat genellikle bu ikilemden gerilim üretmiştir kabul etmeli. Saramago'nun buluşu değildir duran/kayan (akan) gerilimi. Ama tüketilemeyecek bir konudur. Çünkü insan türümüz, ele geçecek denli yakınsa, bu kaypaklıktan hoşnuttur. Hem yakalanmak hem kaçmak ister, eşanlı av ve avcı olmak. İkisini birden ister. Kendisinin kovalayanıdır.

Belki ele aldığım roman bağlamında gereksiz bu yazdıklarım, hatta saçma. Ama daha sonraki yapıtlarıyla gelecek Saramago'yu da göz önünde tutarak girdim konuya. Çünkü bu ana dek okuduğum yapıtları hep kendinden taşan şeyle ilgili. **Çatıdaki Pencere**'de işte bu kendinden taşan şey, çok katlı bir yapı, *apartman* var. Genç Saramago yapıdaki yaşamların yapı çerçevesinden taştağını, bu taşkının tüm kente, yaşama bulaştığını, içeriinin dışarıya, dışarının da içeriye kapaklandığını deneyimlemiş, bilince çıkarmış. Ama yapıt hakkında ikinci yargımı hemence unutmadan vermek istiyorum. Deneyliğinde (*laboratuvar*) önemli bir deneyi gerçekleştiren gözlemci bilim adamı titizliği, soğukkanlılığıyla yazmasına karşın durum bizi Emile Zola'ya (1840-1902) çıkarmıyor yine de. Neden? İleride bu soru karşıma yine geleceğinden şimdi yanıtlamaya çalışmayacağım.

Evet, Saramago varlığı içeriye, kapsamına alma yeteneğini daha en başında bir yönetime dönüştürdüğü işbu *soğukkanlılığıyla* sağlıyor. En azından altı kitap boyunca, varsıl (*zengin*) bileşimin sıkı bir denetimle, duygusal uzaklıkla (*mesafe*) dile getirildiğini gördüm. Yazarda dikkatimi çeken ilk şey bu oldu. Çünkü yazma boyunca ilerletilen tekniğinin tüm aşamalarında yatırımını soğukkanlılığa yapmış gibi görünüyor. İlk verdiği karar sanki şöyle: *Kapsamı geniş, her şeyin içinde yer bulabildiği bir dil peşindeysen önce duygusallıktan kurtulmalı, neyi anlatırsam anlatayım soğukkanlı kalmayı becermeliyim*. Tutumu Saramago'yu ortalama (*vasat*) okur için sinir bozucu bir anlatıcı bile kılabilirdi. Çünkü dışarılanma (*dışavurum*), yani en geniş anlamda anlatımın biçimi ile el atılan, aktarılmak istenen içerik arasında kutuplaşma, hatta karşılaşma çok belirgin yapıtlarında ve yazarın üst kattaki okuru kendisini aldatılmış duyumsayabilir. Ne yani, dehşeti böyle serinkanlılıkla karşılayabilir, karşısına başka türden sıradan bir varlığı, şeyi neredeyse kayıtsızca koyabilir miyiz? Ne yani, ardçağcılık (*postmodernizm*) değil mi bu? Her şeyi eşitleyen, gözü hâlâ dışarıda, öteki istek (*arzu*) nesnesinde kalakalmış, anlatma tutkusuna çılgınca bağlanmış, engelsiz, takınsız, oldukça da iştahlı tutum; ilkesiz, töresiz (*ahlaksız*), omurgasız sayılmaz mı? Saramago'nun ilk yüzleştiği ve doğrusu başarıyla, beceriyle üstesinden geldiği teknik sorun buydu bence. Anlatıya özgü olay örgüsünü, birkaç kişi (*karakter*) üzerinden akıtan geleneksel tek sesli, seçmeci (*eklektik*) kurgu zaten yüzlerce yıldır yapılageldiği biçimiyle ona yetmeyecekti. Böyle yazacağına yazmasa da olurdu, çünkü kusursuz ve sayısız örneklerle tika basa doludur yazın tarihi. İlke (*prensip*) olarak, olayı, etkin (*aktif*) ve edilgin (*pasif*) ortamı, onu kuşatan tüm somut/soyut varlık bileşenleriyle yeniden ölçeklendirmek, olayı dünyaya ve dünyayı olaya, tümünü yazıya, sözcüklere bağlamak olanaklı mı? Yazar, bunu olanaklı kılacak ilk uygulama (teknik) aracının duyguları yatıştırmak, hatta daha ileri giderek sanki yoklarmış gibi varsaymak olduğunu düşündü. Şunu anımsamalıyız. Gerçekte tüm sanatın bilinçli/bilinçsiz yaratımla ilgili çıkış noktası budur. Duyguları silmeden duygu aktarılabilirse bile sanat olmayacaktır bu akıtma yolu. Ortaya çıkan şey sanatın dışında, çoğu kez anlamsız gündelik girişimlerden öte gitmeyen ama bedeli, sonuçları yine de ağır yaşanabilecek şeydir. Hemen usumuza Brecht'in gelmesi boşuna değil. Önce duygulara aralanmalıyız, ne olduklarını anlayabilelim,

onları bir yaşam girdisine dönüştürebilelim diye. Tabii böylesi teknikler değişik türlerde, anlatımlarda kendilerine değişik kanallar açtı. Enazcılık (*minimalizm*) bunlardan yalnızca biri. Oysa ilk birkaç anlatısında enazcılığın belirtileri görülse de **Umut Tarlaları**'ndan sonra başka bir çizgiye yerleştirdi anlatıcı ben'in duygudan sapına dek arındırılması uygulayımını Saramago. Bunun ona kazandırdığı şey açık. Varoluşun bin bir belirişinden (*tezahür*) kurtulmak, özgürleşmek, daha ötesi varoluşun bin bir belirişinin bin bir anlatılma biçiminden kurtulmak, özgürleşmek. Tam da böyle bir yöntem onun eleştirisini (*kritik*) tüm varoluş biçimlerine ve onların kendini dışavurma yordamlarına yakın kılabilirdi. Saramago'nun kendisi de kanımca aşağı yukarı böyle biri. Yaşamına geçirdiği yalınkatlığın, örneğin kadına bakışındaki sahicilliğin kökü de başlangıç seçimine bağlansa gerek. Her şeyi anlatmak isteyen, önce anlatmanın var olan tüm biçimlerinden kurtulmalı ve onların bağlı olduğu anlatma biçimleri, kaynaklarından... O zaman anlatmanın başkası önümüze (elimize) gelecektir, yazara nasıl geldiyse...

Çatıdaki Pencere benim açımdan öncelikle böyle bir deneme. Çünkü yukarıda anlattıklarımın şu çıkar. Sanki anlatma, içimizdeki duyguyu görünür kılmakla ilgilidir. O duyguyu içimizden söküp atabilirsek yapıt ortaya çıkacaktır. Oysa kimsenin karaciğer, tükürük, bağırsak vb. salgıları ve bunların duygusal tomur(cuk)lanmaları kimseyi ilgilendirmemeli de ayrıca). İç'e meraklıyız ama hangi İç'e? Üstelik İç işlenmiş duygu özüdür (*cevher*) yanılması 'ötekinin olanağından' getiriliyor (Getiren kim? Ben mi?) İç, ötekinin, öteki üzerinden *Ben'in dışı*'dır. İç/dış eytişmesini (*diyalektik*) etkili bir imge düzeni içerisinde nasıl örgüleyebilirim sorusunun yanıtıdır bu erken dönem roman denemesi ve Saramago için uygulayımına (*teknik*) dönük ilk yüzleşmedir. Bana göre yazar da böyle düşündüğü için, yazım uygulamasına dönük bu ilk deneysel sorgulamasını (**Çatıdaki Pencere**), anlatım uygulayımında artık belli bir düzeye geldikten, onu yeterince geliştirdikten sonra, yazdığı romanların ardından dönüp de yayımlamayı kabul etmedi. Oradaki soru aşılmış, geçilmişti. Çünkü onunla gündeme getirdiği sorunu sonraki yapıtlarıyla büyük ölçüde çözmekle kalmamış, neredeyse son derece özgün bir çözümü yaratabilmişti.

Kuşkusuz zaman içinde giderek yumuşatılan, öğeleri arasında daha renkli bir ilişkiye evrilen uygulayım (*teknik*) sertlikle uygulanmıştır ilk yapıtlarda. **Çatıdaki Pencere**'de öykü(ler) seçimi ama daha da çok ortam (geometrik uzam) yazarın sorusunun olağan çıktısı sayılabilir eğer süreci tersine çevirirsek. Çünkü bölmelenmiş kutu ile yalıtılmış görünen insan öyküleri (içeri öyküleri) ilk izlenimin nasıl da yanıltıcı olduğu konusunda çarpıcı, sert, soğuk bir imge oluşturuyor. Yazarın yüreği nerede atar sorusunun yanıtı yoktur. Matematiksel bir benzetme yapmam gerekiyor öyleyse. Daha çok dört işlemin toplama çıkarma örnekleri uzamları ve şeyleri yan yana, alt alta ya da üst üste diziyor ilk yapıt(lar)da. Oysa aslında uzun bir süre sonra, bir büyük çıkış, patlama sayılabilecek **Umut Tarlaları**'yla, dört işlem içinden öne çıkarılan ikisi, artıtoplama ve çıkarma değil çarpma ve bölmedir. Seçilen sözcük kendi varlığından çok başka varlıkları taşıyor, sözcük ilerledikçe konik üç boyutlu büyüme anlatımının da yaşam alanını oluşturuyor. Sertlik, içerikten, öyküden değil, hayır, uzamın sınırlılığından geliyor. Kapalı uzam, her ne kadar, dairenin kapısıyla apartmanın merdiven boşluğuna ya da pencereden sokağa bağlantılı ise de (örneğin, üst komşu trabzanların üzerinden alttaki komşuyu kapı aralığından izler ya da camdaki kadın komşuya gelen kiracı adayını gözetler.) dünyanın kalan şeylerine, yani her şeye göndermeler açısından kısıtlayıcıdır. Sözcük kımıldanıp kıvranıp konik atağa

geçtiğinde odanın ya da evin (kapalı uzam) duvarına çarpar. Bu durumda sınırlanmış öykü-tohum, içe, dibe doğru (eksi, *negatif*) büyür, derinleşir. Yani anlatı çekilir (*regresyon*), geleceğin Saramago'sunun aynı noktadan yola çıkarsa da tersi bir tutumu sergileyebileceği uygulama (teknik) arayışı her şeyden eksile eksile, tükenişe varır (içerik düzleminde). Yazarımız uzamı, aynı kavrayışla **Kısırdöngü** öykülerine taşıdı ve çelişkisi sürdü. Öyküden yaşam çekiliyor, Saramago yapmak istediği şeyden bir yandan da uzaklaşıyordu. Bu bedeli duygudan ve onun yanıltıcı, sapkın etkilerinden kurtulma adına ödüyordu, ödeyecekti, eğer...

Ama başka şeyler de var. **Çatıdaki Pencere**'de 'her şeye gözünü dikmiş yazar adayı' gizilgüç (*potansiyel*) olarak eşikte durmakta, romanın ve içindeki öykülerin, yani ev içi durumların kabuklarını içeriden kırıp yaşama karışacakları sınırdan geri çekilmektedir. Biz bu yaşam parçalarının, romanın kesildiği yerden geleceğin Saramago anlatılarına, dışarıdaki yaşama, gerçekte varoluşa katışacağını kestirebiliriz kendi okurluğumuz çapı ve ölçeğinde. Ama uygulamayı çıkışsızlığı öykülerin daha acılaştırmasına neden olmakta ve etkilerini birkaç kat arttırmaktadır. Okur şeyi şeye eşitlemenin (1=1) geometrik kapanlarda bile (ev) olanaksızlığını eksiltir, kırılmalar, yoksunluklar içerisinde kavramaya yatkın, tetikte kalacaktır. Yalnızca omuzlarına olağanın ötesinde iş düşecektir, bağlantıları, örgüleri, atkıları o kuracak, yaşamı dokuma işi okurun omuzlarına çökecektir. Zaten bu duvarlarla kesilen öyküler ve dilin engellere çarpmasından geliyor tüm sertlik. Öykü gerçekte ve doğallıkla duvarın ötesinde(n) sürmektedir (1≤1). Toplama çıkarma işlemleriyle yürüyen matematik dizilim, sayıların arasındaki çukuru derinleştirir.

Geldiğim bu noktada *örnek-leme (model-leme)* kavramı kışkırtıyor beni Saramago'yla ilgili olarak. *Örnekleme*nin uygulaması zaman içinde geliştirilse bile duyulan gereksinim ve gereksinimin altında yatan (siyasal) kaygı yine en başından beri var sanki. Belki ilk yapıt(lar)da örnekleme girişimi kendisini daha çok gösteriyor. Toplum ve ekin (*kültür*) bir seçili birimde simgeleniyor (*temsil*). Küçük (özel) yaşamlar büyük (genel) yaşamları imliyor.²¹ Duvarları kaldırıp içeriye, içerideki yaşama göz atmak değil burada sözünü ettiğim, alınan kesitin toplumbilimsel (*sosyolojik*) kesit olduğu ya da böyle olmasının umulduğu yaklaşımdır. Kesitleme yordamı sanat uygulamalarında yaygın bir yöntem ve uç örneklerinde, örneğin kübizimde, hatta gerçeküstücülükte (*sürrealizm*), bilinç akışında, vb. görülebileceği üzere sanat yapıtını ilginç, çekici kılma amacına bağlı olsa da Saramago örneğinde topluma göndermeli, içerik pekiştirme, bütünü kavrama niyetli siyasal-sanatsal bir girişim, tasarım (*planlama*) olarak beliriyor. Yapı (Esendal, Perec, Saramago), yerleşme-site (Kieslowski), büyükşehir (Altman), dünya (Inarritu) kesiti alma gerçekten verimli, ok amaçlı bir uygulama biçimi olabilir. Eğer gönderme işleminin kendisi saydamlaştırılabilirse... Çünkü eğretilmeli (*metaforik*) bir denklem nice gömülü olsa da yapıtın ortasında birden belirir, dayatırsa kendini, hesaplı, kitaplı, kaba saba bir sunum çıkar ortaya. Saramago'nun bu ilk denemesinde kullandığı *kesitleme* imgesine o yıllarında önem verdiği, hatta tutkun olduğunu, izleyen çalışmalarından çıkarabiliyoruz. İleriki çalışmalarında bu uygulayımın dolay(ım)lı biçimlerinden yararlandığı konusunda güçlü sezgilerim olduğunu da yeri gelmişken belirteyim. Çünkü uygulayım (teknik) anlamda 'birden'lik, 'yakalanmak'la doğrudan ilişkili. 'Birden' duvar kalkıyor ve yaşamlar gizli, görünmez sandıkları en kişisel, yasak, gizli

²¹ G. Agamben: *Şeylerin İşareti*, Çev. Betül Parlak, MonoKL, 2012, İstanbul.

(mahrem) ilişkileri içerisinde ‘*yakalanıyorlar*’. Özellikle bilimkurgu anlatılarında sözünü ettiğim uygulayım çoklu işlev görebiliyor ve bire üç-beş verim sağlıyor. Çünkü yaşam birimi, denetlenmemiş oradallığıyla, aradan ikincil dolayımın kalktığı doğrudanlığın daha sahici, daha bastırılmamış ve önlemsiz, sakınımsız, apansız yakalanmış temsilleriyle, yüksek imalı, göndermeli yapı(t)lara yol verir genelde. Sözün özü en başından komünist Saramago’nun çarpıtılmamış, indirgenmemiş, güdümlenmemiş daha sahici, daha geniş kapsamlı ve imalı biçimde gerçeğe yaklaşmak kaygısı onu uygulayım arayışlarına itmiş, hatta bilimkurgu türünden yararlanma niyeti bile doğurmuştur. Böyle olduğunu sanıyorum çünkü yazmaya karar veren Saramago, kendisine en yakın uygulama biçimi üzerinde düşünmüş olmalı. Bu arayış türel yükleme, açıklama, dönüşüm gibi olanakları da yoklamış oluyor böylelikle. Doğal, gündelik yaşamlarımıza sığdıramayacağımız ama bir duvarın kalkması, insan gibi davranan eşya, vb. olağanüstü gündemlerle, düşlemlerle (*fantezi*) görünür kılmanın, koşullu algıyı kırmanın Saramago yolu (*usül*) doğrusu beklentili okuru irkiltme sonucu getirebilirdi. Bana kalırsa getiriyor da... Kurguda bir hamlik, deneysellik, yapay bir araçsallık (*enstrümantalizm*) var. Ama başlangıç için hiç sorun değil bu. Zaten **Çatıdaki Pencere**’den sonra **Kısırdöngü**’yle kurgusunu iyice deneyselleştirerek, okurla arasında bir yabancılaşma etkisi (*efekt*) koyuyor, bilimkurguyu uyguluyor. **Ressamın El Kitabı**’nın bu konuda nerede durduğunu da ayrıca irdelemek gerekir yazarın.

Belli ki Marksist bir aydın olarak onu öncelikle ilgilendiren izlek insanın içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşması, yaşamının metalaşması, *kendinin* karşısına yabancı bir güç olarak dikilen *kendiyle* ilgili. Aslında geçmeden belirtmeliyim ki **Çatıdaki Çatlak**, saymaca bir bilimkurgu. Gerçekte gündelik doğal yaşamdan bir yapı (*bina*) kesiti...ve yabancısı olmadığımız içerikler izlenimi veriyor. Ama sanki yapının bir duvarı kalkıyor ve biz kat kat, daire daire içerideki yaşamlara bakıyoruz. Aynı değişmeceyi doğrudan türün kendine, bilimkurguya başvurarak **Kısırdöngü**’de (**Eşyalar**) kullanıyor. Demek ki Saramago’nun çarpıcı vurgulara, kes(k)in imgelere gereksinimi var. **Çatıdaki Pencere**’nin kurgusal tanıklığı ona yetmemiş olmalı. Kes(k)inlik ve izleği apaçık dile getirme gereksinimi başlangıç arayışlarında öne çıktığından, daha köşeli, katı, yoğun, özlü bir anlatım ve buna uygun kısa tümceli, tek sesli, duru bir dil kullanırken birden özellikle **Umut Tarlaları**’yla gelen bir atak, esneme (*plastisite*) anlatımına egemen oluyor ve yazarımız artık kendi yatağını, biçimini buluyor (1980). Ama 3 yıl önce yayımladığı **Ressamın El Kitabı** (1977) ve ondan öncekilerin, bu arayış sürecinin yakın geleceğin *plastik* anlatım biçimini mayaladığını söylemek haktanırılık olur. Sanki ilk döneminde kendisine sorduğu en önemli soru, ‘*Bu dille ne yapacağım*’ sorusudur. Dille anlatılan şeyi, yani dilin taşıdığı gösterileni en varsıl (*zengin*), en çoğul, en ayrıntılı ve ayrıksı biçimiyle *beri*’ye, yapıta çekmek, görünür kılmak için dil asıl *nasıl* anlattığını düşünmeli, anlatmak anlatmayı *arkadan çevirmeliydi*. Güreşçi deyimiyle anlatmayı arkadan dolanarak anlatmak da diyebiliriz buna. İleride değineceğim ya aslında Saramago anlatısını özgüleyen, neredeyse benzersiz ve görkemli kılan tam da budur. Dil sanki kendi kuyruğuna dolanır ama yalnızca biçimsel (*üslupcu*) bir albenidir bu dolaşıklık ve işin sınırlı bir bölümüdür, yanı sıra ve kuşkuya yer bırakmayacak biçimde görev gerçekleşir, dil anlatıma, anlatım dünyaya dolanır. Sarılan, sarıldıkça büyüyen dil yumaklanmasının da roman uygulamalarıyla (teknik) ilgili sorunlar yaratması elbette beklenir. Geçerken bir soru: Okurun kedi durumu (*hâl*), yumaklanmış kedi durumu nedir? Yine ileride

göreceğiz, Saramago bu yapı sorunu çıkmazını nasıl aşıyor, hangi alt uygulamalara başvuruyor.

Demek istediğim, New York'tan kesit alan Altman'ın²² caz sıcaklığı ve renklerinden yoksun Saramagoca yapı kesiti yazı tadını ve rengini eksiltmiş gibidir. Seçiklik, düşünsel görüğe (*ideolojik perspektif*) derinliği amaca odaklanmışlık dilsel uyumu (*harmonî*) ketlemiştir. Böyle olduğunda bile çabanın kendisindeki dürüstlük, direniş, vb.' ye bağlı olarak, ödün verilmemiş ve ucuza harcanmamış, süsle gölgelenmemiş bir yazı duyarlığı yapıtı (**Çatıdaki Pencere, Kısırdöngü**) ortalamanın oldukça üzerine çekiyor. Bunu yanlış anlaşılmayı önlemek için söylüyorum. Yaşam kavgası içinde taşıdıkları geleneksel değerlerin sınırlarında sıkışıp kalmış, düşmek üzere olan yaşamların gerçekten buruk öyküleri okuru hiç de umutsuz, kötümser kılmaz. Çünkü genç usta daha erken dönemlerinde bile paranın diğer yüzünü imlemeyi göz ardı etmemiştir hatta bana kalırsa tam da yitirmenin sınırları ya da dibinde ışılan şey bize Dickens'in sayrık (*marazî*) iyilik duygusundan daha sahici gelir. Asla yitmeyecek, yine de kalan o son şey Saramago üzerinden gelip bizi bulur.

²² Robert Altman, *Short Cuts*, 1993.

Toplu Şiirler: Belki De Neşe (1993)

Belki Şiirdirler adıyla ilk şiir kitabını 1966'da yayımlayan Saramago şiirlerinin ikinci baskısını 1982'de yapabildiğini söylüyor. Yeni baskılar ve iki şiir kitabı daha: **Belki de Neşe** (1970), **1993 Yılı** (1975). İlk şiirlerindeki cesareti ve ataklığı konusunda şaşkınlığını toplu basıma yazdığı önsözde gizlemeyen alçakgönüllü yazarımız, "*İnsan bir gün her şeyin söylenebileceğine ancak yirmi yaşındayken inanabilir,*" deme gereği duyuyor. Yaşamlar karanlıklarda da yol alırlar çünkü. **Toplu Şiirler** çift dilli (yanılmıyorsam *Portekizce-İspanyolca*) 1982'de basılıyor ve orada okura bir uyarısı var Saramago'nun: Şiirlerin yine de basılma gerekçesi yazarın kendisinin düzyazıda şiire olan bağlılığıdır başta. "*(G)eçiş halindeki edebi bir bedenin omuriliğini oluşturacak sinir ağları, tema ve takınakların bu şiirlerin içinde tanımlanmaya başlandığı söylenebilir.*" (6) Her yapıt gibi zamanaşımı söz konusudur kuşkusuz. Ama yapıtların iki zamanı vardır. Biri üretiliş zamanı, öteki kullanılan gerecin kalıtsal tarihi. Öyleyse "*yazar kendisi olan karanlık yerde kıvıldıyor.*" Ekliyor: "*Bu devinim öyle gerçekleşti, bu acemi şair daha önce göndermede bulunduğum psikolojik ve içsel zamanı öyle geçirdi ki yavaş yavaş, kabul edilebilir bir romancıya dönüştü.*" (7) Kendi deyişiyle ikinci şiir kitabında (**Belki de Neşe**) ilk kitabındaki izlekleri geliştirip inceltiyor, '*düzyazı şiire, özellikle de ritmik ve melodik hücre olan ayete yaklaştıran yeni yönelimlere*' açılıyor. (7) 1975'te Portekiz'de diktatörlüğün çöküşünü izleyen devrimci halk deviniminin doruğunda ise üçüncü ve son şiir kitabı çıkıyor: **1993 Yılı**. Düzyazı şiirler kurtuluş değişmecesini dolayında biçimleniyor. Kimilerine göre Saramago kurmacasının ilk ayak sesleri de duyulur bu şiirlerde. Ki katılıyor. 1977'de ilk yayımlanan roman **Ressamın Günlüğü** (1977) gelir. Sonuçta boş kâğıt çanak asla dolmaz, dolmayacak, Antonio Machado'nun dediği gibi: Sisifos'un, Danaidlerin sonsuz çabası sürüp gidecek...

*

Belki Şiirdirler (1966)

Bu kitap yayımlandığında Saramago 44 yaşındadır ama şiirlerin yazım tarihleri 20'li yaşlarına değin iniyor belli ki. Tabii 40 yaşında yazdığı şiirler de söz konusu. Beş bölümlü kitabın ilk bölümünün adı: **İliğine Dek**. Bölümler belli bir sırayla şairin çizdiği çerçeve izleklere göre düzenlenmiş. Bu izlekler şairin düzenlemesiyle; *genel izlekler, evrensel yaratı ve sanat; toplum; din; aşk ve şair beni (özne)* olarak sıralanabilir. Dingin, tanımcıl, gözlemci ve gizil inancı olan ilk şiirlerden **Yordam** (17) bize, yazın siyasetine ilişkin ilk sezgisel ipucunu da veriyor. En yalın, en sıradan sözcüklerle, ev içlerine taşınıp karşılıklı söyleşimlerle çatılan şiiri şiir yapan şey, sözcüklere yönlendirilmiş şairin ışığıdır. O, sıradan yaşamı kendi çokyüzlüsünden (*prizma*) geçirip sözcüğü şiir kılandır. Ama tanımlara, açık-gizli yargılara bağlıdır, güçlü ve düzenleyici önermelere yatkındır gençliğin dili. "*Açığa çıkan söz söyleyecektir,/ Bir ömrün dillendirdiklerini.*" (**Başka Sesim Yoksa**, 19) Hangisi daha değerlidir: Yargılamak mı, tanık olmak mı, yoksa yargılanmak mı? (20) Pessoa'nın sesinin yankılanması doğaldır: "*Aylak, gizli, yabancı ve tebdili kıyafet,/ Şehrin bu münasip korteji içinde,/ Dönüyorum köşe başlarından ve duruyorum bir kenarda,/ Kendimi ve yarımı bekleyerek/ Kalmış farkında olmadan öte tarafta.*" (**Trafik Kazası**, 22) Ama şiir

daha çoğunu, faşizmin insana çarpma etkisini ve ölümcül sonu çağırıştırır etkili biçimde. Saramago'nun gelecek yazısı (romanlar) bir aktörel (*etik*) tartışmayı iletir ve ilk seçimleri en başında bile son derece yalın ve dürüsttür. Şiirde ikiyüzlülük nedir ve nasıl aşılır? (23) Demek daha başlangıçta son romanlarındaki ana izlek filizini sürmektedir: yalandan hakikati nasıl çekip çıkarmalı? Bildiri (*manifest*) gecikmemiştir: **Hayır Deme Günü**. Her şeye *Hayır* diyecek şiirin içinde *Evet*'e duyulan özlemin kederli dizeleri hangi okurun yüreğini yakıp kavurur? (26)

Ayrıca ikinci bir Saramago temal izleğinin de belirtileri açığa çıkar: İnsanı ve anlatısını aşan büyük yazgı (*kader*). İlerideki romanlarının önemlice bölümünde insanın küçük yazgısını büyük yazgıyla kesiştiren yazar, aynı bedende iki ıra (*karakter*) tepkisini döne döne dillendirir. Küçük, türsel ve toplumsal yazgımıza özgülenmiş tepkiler; bunları özgür seçimlerimize bağlayan, gerekçe kaldırmayan umutlarımız ve varoluşsal dirimsel büyük yazgımız karşısında boynu eğik, umarsız, bilge (*stoik*) *evet*: “*Dalgaların gitgeli, ölümün gelgelinde.*” (**Kader**, 27) Bu izlek Saramago'yu romanlarında bir üçüncü izleğe de kaçınılmazca taşır: ikilenme, öteki, ikizlik. “*Gökten yağmur boşanıyor, sakın ıslanma,/ Aramızda gece var, sakın kör olma,/ Gülümseme, José: Senin tercihin bu/ Ruh olarak ne kalmışsa bize, inkâr ediyor beni.// Çiğnediğin gölgen, dostun - José*” (**José'nin José'ye Mektubu**, 59) Bu konulara romanları değerlendirirken elimizden geldiğince değineceğiz. Ama görüyoruz ki erken şiirler bile gelecekteki kendisini doğrularcasına bu geleceğin izleklerini bağrırlarında taşıyorlar, kitabın önsözünde kendisinin de imlediği gibi. Ateş için, ışık için, şiir için ellerimiz kirlenebilir, kirlensin, diyen Saramago, Portekiz şiir geleneğinin düşünceli, ırakçıl duygu tınısının kuyruğuna takılmaktan hiç uzak değil. **Luis Camões'e Mezar Kitabesi**'nde (29) şiirle yaşamın çelişkili birliğini anımsatır. Bir engin yazgı katmanı en dipte duyumsatır kendini. Bu aslında Saramago'nun giderek kendini bilinçle uzaklaştırdığı ama belki de başaramadığı bir duygu tabanı.

Hemen ekleyelim, Saramago yazın siyasetini (*poetika*) belirleyen asal çizgi de açık, kesin belirtilerini erken şiirlerde sergiler: güçlü değişmece (*metafor*). Yaşamla ölüm iki ucundan asılan ve lif lif kopup zayıflayan bir **Güç Gösterisi**'dir (30) örneğin. Sonraki romanlarını düşünürsek o çok katmanlı ama zamanla seyrelen eşsiz dil uygulamaları çok yalın, kesin, apaçık değişmecelerin dolayında sarmal örgülenmelerden başka şey değiller. Hatta şöyle düşünülebilir. Dilsel dolayım düzeyi ile değişmecenin şiddet düzeyi ters oranlı ilişkilendir gelecek yapıtında. (Bu konu geçici bir yargıdır şimdilik. İleride gelişebilir, değişebilir.) En halkçıl (*popüler*), bilindik örnek ise **Körlük**'tür (1995) kestirilebileceği üzere. Ayrıca bir başka belirleyici özelliği de es geçmeyelim. Gençlik yıllarından başlayarak Portekizli yazarımız eytişmeli özdekçidir (*diyalektik materyalist*). Bu nedenle yapıtı tek biçimli (*monolitik*) değil söyleşimseldir (*diyalojik*) önyargılılarca sanılacağına tersine. Ve neşesini, yaşama sevincini unutmamalım bu arada. “*Figür beden olmalı, dans eden beden.*” (**Balo Salonu**, 48) Şiirde de yaşama karşı şen, eleştirel, şakacı (ama alaycı ve karayergisel değil) duruşu belirgindir. “*Oldum. Ama ne olduğumu unuttum şimdiden/ Binlerce toz tabakası maskeler, örtüler/ Birbirine benzemez bu kırk yüz/ Zamanın ve gelgitlerin oyuk izlerini taşır*” (**Geçmiş, Şimdi, Gelecek**, 34) Ayrıca **Psikanaliz** başlıklı şiirleri bu konuda iyi örneklerdir. (36-7) Bir dünya katılımcısı, varlıkçıdır. Türünü ayrıcalıklı kılınıştından özenle soyar. Türsel (insan) ırkçılığına kökensel bir karşı duruşu var gibidir. Çocukluk anıları bu konuda önemli bir kaynaktır, okumamızda bunu da gördük. Büyük ve kesintisiz döngü ‘öze’ olanı süpürüp götürecektir, geride yine, sanki

biricik, özel ve görkemli (!) yaşamlar kasırgası az önce dünyaya dişlerini geçirmemişçesine dingin, yatışmış deniz ve kımiltısız kumsal kalacak. Ve şiir bedeni, ozanı yakalayıp dik tutacak. Bedendir rastlantısal olan. (47) Bir Portekizlidir. Atlantik'e bakarak 'kendini tanı(r)', okyanusu içinde taşır.

Bilim tutkusu da köklüdür. Öykülerinden, **Portekiz Yolculuğu**'ndan (1981) ve tarihsel, bilimkurgusal romanlarından biliyoruz ki buluş ve merak duygusunun çekimiyle büyülenen, hatta sürüklenen biridir. Bilim ve kurgusunun (bilimkurgu) düşlemsel imgelerine sıkça başvurur ve zevkle... Keyifli olduğu hemen anlaşılır bu tür metinlerinde. (**Bilimkurgu I, II**, 57-8) Onu dürten, yönelten sayısız soruyla kurtlanmış, duyargalanmış, ayaklanmış, yerinde duramaz gibidir.

Belki de Şiirdirler'in (1966) ikinci bölümünün adı **Ağzı Kapalı Şiir**. Bölümde sanki Saramago dünyaya döner, onun sorunlarına yönelir. Kimi şiirler yazarın kendine ilişkin bildiri, açıklama niteliği taşıyor. Kendisi gibi suskun birinin her şeyi söylemeden ölemeyeceğini duyurur örneğin. (**Ağzı Kapalı Şiir**, 67) Ve dünyanın eşitsizliğine yönelik siyasal eleştirisi açıkça görünür. Dünya *bit*lerce sömürülmektedir düşlerine varıncaya değin. Geriye dünyanın kemikleri kalacaktır bu gidişle. (**Sorgucular**, 68) Yeni Babil'imizde müziğimiz de çalındı ama '*Halklar sahip olur hak ettikleri müziğe*'. (**136. Neşide**, 70) Beethoven yok edilemedi. Tamam: "*Bu dünya işe yaramaz, başkası gelsin./ Zaten çok oldu buradayız/ Yeterli neden varmış numarası yapıyoruz.*" (**İstifa**, 72) Bazen hangisi kardeşimiz şaşırıyoruz: Yerdeki yapraklar mı, ağaçtakiler mi? Karamsarlık ve yalnızlık iyice bastırır: Dünya yalnızca açlıktır ve oyuncaktır napalm bombaları.

Kitabın üçüncü bölümü: **Mitoloji**. Göğe yansıtılmış insan dünyasının parçalanması ve eleştirisi söz konusu. Tören, gökten gelip insan üzerinden göğe yükselen anlatının dili olarak önemli bir gösterge, başlangıçlardan biri. (**Öğrenelim Tören Kuralını**, 79) "*Çünkü hayatın anlamı şu yalnızca:/ Dünyaya bizi hak eden bir Tanrı yaratmak/ Ve evrene vermek beklediği Tanrı'yı.*" (**Yaratılış**, 80)

İzleyen bölüm: **Başkalarının Aşkı**. Bölüm seviye (aşk) odaklı şiirlerden oluşuyor. "*Yeniden kendim olacağım/ Benim sevdiğim gibi sevmeyi/ Yana yakıla arzulayan kadının kanında.*" (**Don Juan'ın Cehennemdeki Kibri**, 95) Don Juan cehennemde yansa da kibirli, korkusuz, alaycıdır, kafa tutmayı sürdürür. Çünkü onun bildiği şey hakikatin özü belki de. Şimdi sevmeyen bir daha sevmeyi ve sevmeyi ummasın! "*Vakit geldi, Inés, dünya bitti./ Aşkın mümkün ve ivedi olduğuna dair/Taşa yontulmuş o vaat./ Ya gerçekleşti bugün ya da yalan söylüyor herkes.*" (**Dünyanın Sonuna Kadar**, 98) Aşk Dulcinea'dan (imge) geriye doğru kaçık Don Quijote imgelemi üzerinden Sancho'nun gerçek(çi) kaba ellerinde somutlaşır, canlanır, yaşama geçer. *Romeo-Juliet*'te aşkı özgürlüğe dolayan bağı kavramadan aştan söz edemeyiz.

Kitabın son bölümü **Bu Köşesinde Zamanın**, sanki yazarın kendi öznesini şiir tavında dövdüğü şiirlerden oluşuyor. Artık şiirinin örsle çekici arasında döverek biçimleyeceği kişi kendidir. "*Yeni bir varlık doğuyor bende her saat./ Ne olduğumu ise çoktan unuttum. Olacağım şey/ Koruyacak sadece bildiğim şeyi/ Şimdi olduğu varlıkta.*" (**Bilmece**, 109) Her ne isek onun en kesin imgesini ölçüsüzce vermeli, açık etmeliyiz. (**Kural**, 112) **Tarif**'te (115) bir şairi tanımlar. Büyücüdür o, bir düş bulutu ve bir çiçeği, üç damla keder, yaldızlı bir fon, korkudan kanayan bir damarla harmanlar ve kaynatır. Karışım kaynayıp fokurdamaya başladığında içine bir kadın gövdesinin ışıltısını atar, bir tutam ölümle güçlendirir, "*Çünkü bir şairin aşkı bunu gerektirir.*" Aşk

ölçülmeye izin vermez, kendi ölçer. Dürüst yargıç “*Dönüştürmeyi bilenleri seçer/ Tüketilen zamanı dikey alevlere/ Ve sakınan parmakları uzanan ellere.*” (**Cetvel**, 118) Şair için gerekçe aramak yanlış, boşunadır. Tatlı yalanın süreğidir, çünkü ne yasayı o yapmıştır ne de onamıştır dünyayı. (116) Kim olursa olsun Portekizlinin genetik düzgüsü büyük denizi (okyanus) DNA’sına katar. Portekiz’in şairi denizden çıkar denize döner. Saramago da... (119) Deniz kendinden yapar denizi, aşkın kendinden aşkı yükseltmesi gibi. (120) Denize şükranlarını sunan birkaç şiir aşk şiirleri altında kümelenir. (s.119 vd.) Ve beklenen soru gecikmez: “*Neden Reiner Maria?*” (**Aşk Şiirleri Yazma!** 123) Yanıt son dizede gizli: Şiirler yazmıyor, şiirler yapıyorum, nerede mi? ‘**Zamanın Bu Köşesinde**’. (124) Bunun için cehennemın çemberlerini kat etmek, yerde yatan dayak yemiş bir kadın’a tanıklık etmek kaçınılmaz olsa da. (128) Başlangıçta hiçten, dalgadan, köpükten, güneşten, yelden, balıktan ve çiçekten ve polenden er geç biçimlenir yine Afrodite (129), eğimlerin, yuvarlakların, yumuşak çizgilerin ve geometrinin şiirsel tüm açılımlarının somutlaşmış gövdesi, çıplağı (*nü*) çizmeyi göreve dönüştürüyor. Şiir şairin çırılçıplağa yolculuğundan başka nedir? (131) Avucun içindeki göğüs özdeğin varabileceği son yer, durumdur: “*Doğsun yeniden avuçta/ Soğuyan güllerin ve göğüslerin anısı./ Yok başka miras hak eden/ Sonsuzluktaki mal paylaşımından./ Göğüs yeterlidir, gül fazla/ Biten yaşamın belleğine.*” (‘**Tek Bir Dua**’, 137) Peki gövdenin bileşeni nedir sorusu ise **Kimya**’da, **Fizik**’te yankılanır. (138-9) Artık enine boyuna bir döküm (*envanter*) çıkarmanın sırası gelir:

Envanter.

*Hangi ipekten yapılma parmakların
Hangi mermerden pürüzsüz kalçaların,
Hangi doruklardan geldi yürüyüşüne
O dağkeçisi zarafetin.*

*Hangi olgun dutların suyundan
Göğsünün o ekşi tadı,
Hangi Hint’ten belinin bambusu.
Ya gözlerindeki altın, neresi onun membaı.*

*Hangi dalgadan bulup da aldın
Kalçandaki o yılankavi çizgiyi,
Nereden bu çeşmenin serinliği
Güldüğünde gelen nefesinden.*

*Hangi deniz ormanından kopup geldi
Kapılarının mercan yaprağı,
Hangi koku müjdeler geldiğini
Ölü saatlerde arzuyla kuşatmaya beni. (141)*

Ama gövdeler varsa, buluşuyorlarsa ayrılmaları da bir gün kaçınılmazdır ve ‘*ıslak gözler mendilden yardım isterler*’. (149) Gün doğuyor, mırıltısı gecenin anısını boğuyor az sonra. (163) “*Geri çekilen bir beden anısı.*” (**Beden**, 171) Ama zaman

durmuyor. “Bugün doğduk sanki. Daha yeni/ Başladı hayat ve hâlâ uzakta,/ Beklemekten yorulabilir ölüm bizi.” (*Durmuyor Çünkü Zaman*, 174) Şarkı yineliyor, anıların ‘kasvetli gecesinin neşenin ışıldayan mercanıyla’ aynı şey olduğunu. (177)

*

1970 tarihli *Belki de Neşe; Luis de Camões’e Şiir*’le açılıyor. “Geldi sonunda yüce sevinçler,/ Ateşli şafaklar, sakin geceler,/ Arzulanan huzur geldi, ahenk,/ Kurtarıcılığı meyvenin ve çiçeği ruhların,/ Geldiler, aşkım çünkü bu günler/ Yorgunluktan ölüm günleri,/ Öfke ve can çekişme günleri/ Ve hiçlik.” (*Geldi Sonunda*, 24) Saramago her ne kadar yayımlamadığı bir roman yazmış olsa da (*Çatıdaki Pencere*, 1940-50, yayımı 2011) ilk romanı saydığı *Ressamın Günlüğü*’nün (1977) yayımı için daha yedi yıl bekleyecek ama büyük olasılıkla roman bir yandan yazılıyor. İkinci şiir kitabını yayımladığında yazarımız 53 yaşındadır. Bu kitapta yer alan şiirlerin 1966-70 yılları arasında 4 yılda yazıldıklarını varsayabiliriz.

Luis de Camões’e gelince, 16.yüzyıl büyük Portekiz şairidir. Portekizce ve İspanyolca şiirler yazmış bir kurucu şair. Saramago büyük şaire başta şükranlarını sunuyor: “Dostum, mucizem, yakınım...” (181) Artık biliyoruz ki o, kendi olgunlaşmasını dinleyen ve varlığını sınamalardan geçirmeden uluorta gövde gösterilerine katmayacak biri. Kendini kendi içinde damıttığı, yapıtlarını kendi içinde biriktirdiği, katmanladığı bellidir. Çizgisi değişmedi, çeşitlendi, varsillaştı, çoklaştı, kapsama alanını büyüttü ama kaynaktaki tohumu asla unutmadı, içine söz-veri (vaat) gizlenmiş tohumu. (185) Unutmadığı bir başka şey de teni tene katan yer(lem): “ten/ nerede karışır tere; aş nerede.” (*Nerede*, 186) Öte yandan Yiddiş dilinde yazan ABD’li şair Solomon Bloomgarden’in (1871-1927) ünlü şiirindeki²³ öğüt kulaklarında hep uğuldemiş gibi: “Ve bu demir ocağından çıkan eser/ Hassas olsun, gül kadar da taze.” (*Demirci Ocağı*, 188) Cehennem insandan ayrı düşünülemez. İnsanın olduğu yerde şenlik ateşleri arama, buna karşılık çöl sınırsızca uzanır. “Gelin hepimiz benimle, ister kardeş olun ister düşman,/ Doldurabilir miyiz görelim bu yokluğu/ Yalnızlık denen./ Ve sen, ışıltılı aşkım, yeni kelime,/ Elin asla bırakmasın elimi.” (*Cehenneme, Beyler*, 189) Şiiri romanının taşlarını döşemekte, romanının tüm

²³ SWORD

“In the blossom-land Japan
Somewhere thus an old song ran.
Said a warrior to a smith
“Hammer me a sword forthwith.
Make the blade
Light as wind on water laid.
Make it long
As the wheat at harvest song.
Supple, swift As a snake, without rift,
Full of lightning, thousand-eyed!
Smooth as silken cloth and thin
As the web that spiders spin.
And merciless as pain, and cold.”
“On the hilt what shall be told?”
“On the sword’s hilt, my good man,”
Said the warrior of Japan,
“Trace for me
A running lake, a flock of sheep
And one who sings her child to sleep.” (İng. Çev. Marie Syrkin)

içeriklerini içbükey aynasında yansıtmakta, odağına düşürmektedir. Dünyayı insan türünün ötesinde tasarlayabilme, düşleyebilmeyi çoktan biçimlendirmiş, çakıl taşı çokyüzlüye dönüştürmüştür. Çakılın içinde taş çığlık atmaktadır. Bir elin küçücük devinimi evrenin ana çizgisini imleyebilir. (192) Doğa insanın deli, ispazmozlu yaygarasını sessizlikle karşılar. Ayın gümüşü çıplak gürgeni örter ve ay da gürgen de bu nedenle ay ve gürgen değildirler. Yeni, evrensel bir şarkının ezgileri kuşatıyor varlığı. Aşk evreni olanaklı ve olası kılıyor. “*Senin gölgenin olduğu yerde...*” (197) Şiir toprağa dönmüş, yeri, dünyayı, bedeni övmekte, önermektedir. Beden çıkış ve varış yeri, açılışın ve kapanışın döngüsel gelgiti... Ve sabah, “*Uzun olur ağaç gövdeleri, en uzununu ise şarkılar:*” (**Sabah**, 207)

İkiz-lik izleği de alttan alta işlemektedir. (209) Şair ‘**Atın Üzerinde**’ ilerlemektedir. (211) Kışnemelerin her biri birer dizeydi... Yaşlı kadınlar kaldırımlara oturmuş, genç kızlar pencerelerde ‘*hayvan a!*’ izliyorlar. Küçük kız bir tepside parlak kırmızı kordeleyle bağlanmış eril anlatının (at) fallusunu taşıyor törenle. Simgesel bir darbe utkunun iyesini belirsizleştiriyor. (213, 217) Saramago’ya göre ‘*dizede yanılmak*’ kaçınılmaz. Çünkü meyve gibi dize de hem kendidir hem değil. (215) Çünkü tükürük hem sıvı hem yaşam(dır). Öykü(müz) başlamadan başlar, bitmeden biter, sonsuzluk gibi. (220) Kirlenir, atığa dönüşürüz ama derin yalakta harlanana dek, büyük yangın ‘*Senin ne zaman’ının*’ yanıtı olur böylece. (224) Ne zamandır o zaman? Gülün bir zamanı var mı? Gül neden güldür? “*Eğer bir gül, gül ise renkte ve kokuda/ Adına borçludur bunu.// Bir ısırgan bahçesi var/ Bir de kesik gül.*” (‘**Söylüyoruz ve Çekip Gidiyoruz**’, 231) Geçen dört yüz kuşak anlatısı bir düş mü yoksa, gökyüzü kararırken geçen: “*Ah yazgısı insanların/ Ah yazgım benim/ Ses kesildi önce/ Hıçkırıp sıkışıp kaldı sonunda.*” (**Eski Tarza Mersiye**, 232) Acıların deriştigi bu yer (dünya) **Belki de Neşenin** asıl şakası olsa gerek. Siyasal toplumsal çözümün ötesinde dertli, kaygılı görünen Saramago birikimine çıkış arıyor, sorgulamasının yarıçapını büyütüyor gibidir bu ikinci şiir kitabında. Demir attığı son yer (liman) asla gökyüzü değil. Ama ilk ayıkladığı, elediğidir gökler, göksellik. Ve dönüp dolaşıp yolu da şiiri de aşka çıkar, her ne denli daha iyi bir sözcük bulunmadıkça başvuruyor olsak da *Aşk sözcüğüne*. (237) “*Ah aşkım, bu sesler/ Habercisidir zamanın*” (‘**Güneş Vardı Dediler**’, 239) Ve: “*Aşktır bu, bir neşe kıvılcımı/ Orgazmın gergin yayı üzerinde.*” (**Müzik**, 248) Zamanı zamanlara bağlayacak şey köprülerdir ama köprüler asla ufka varmazlar, “*Çünkü bitirmiştir köprüyü yapan/ Ulaşması gereken yere varmadan önce*” (**Köprü**, 243) Taş imgesi sıkça karşımıza çıkar, şiirin ortasından yuvarlanır aşağılara. “*Her dize bir taş. Şiirin temelleri/ Daha sağlam olsun diye duvardan./ Toprağın altında güçlensin/ Sözler, madenler ve pınarlar.// Taştan bir sırt derlenen/ Derin şiiirden, kemiklerden, topraktan.*” (**Adak**, 253) Kendi yapıtını tanımlarken bu imgeyi başka bir bağlamda kullanacaktır Saramago. Ama buradaki karşılığı, taşın orada kendindeliği ve içinde barındırdığı olanaklar (*imkân*), sanırım. Ve elbette bir aktar (aktarıcı) gerekir uzayın boşluğunda salınan varlık için ve olsa olsa ‘toprak’tır aktaran, sözü. (247) Toprağın yan(k/s)ıladığı şey ise ‘beden’dir: ‘**Senin Topraktan ve Sudan Bedenin**’:

*Senin topraktan ve sudan bedeninin
Teknemin omurgası
Pulluk demirinin
Patikalar ve yollar açtığı*

Senin beyaz karnın, özsuyla kaplı
Eş güllerin senin
Sütunların, merkezin
Çam yeşili ateşin

Ve hakiki ağzın
Senin kaderin, benim ruhum
Gümüşten terazin
Baş ve şarap gözlerin

Demek ki olmazdı dünya
Eksik olsaydı aşkımız
Sahip olmadığımız sabahlar
Keten çarşaflarımız” (250)

Saramago'ya göre bir tinin (*ruh*) ötekiyle birlikte yürümesi bir tansımadır (*mucize*). (254) Birlikte yürüyen tinler sürtüşen bedenler ve sürtüşmenin duygusu, neşedir özünde: “*Ah neşesi düğünlerin*” (**Neşe**, 255) Ve ekler: beden derken, bedeninin sınır boyudur aslında düşündüğü... “*Avuç avuca./ Kalp kalbe ve ruhun tadı/ Açığa çıkar bedeninin en derininde./ Ten ayrılmaz zaten, kelimeler/ Mutlak aynasıdır gerçeğin./ Bütün kelimeler söyleniyor bu tarafta./ Elin çizgileri açıyor yolu/ Sağlam adımlarına uygun/ Bu şehrin kraliçesiyle kralının.*” (**‘Avuç Avuca’**, 259)

*

José Saramago 1975'te, **Belki de Neşe**'den (1970) beş yıl sonra düzyazı şiirlerini içeren **1993 Yılı**'nı yayımlıyor. İlk romanının yayımlanmasının eli kulağındadır (1977). Neredeyse on yıldır *Portekiz Komünist Partisi* üyesidir ve yaşamının sonuna dek sürecektir parti üyeliği. *Karanfil Devrimi* (1974) *Salazar* faşizmini yıkalı henüz bir yıl oldu. Portekiz soluk alıyor, özgürlüğünü soluyor; sakınımla, yudum yudum...

Belki de Neşe sayılandırılmış 30 metin-şiirden oluşuyor. İlk şiirde gönderme *Salvador Dalí*'nin **Calender 1993** adlı resimlerinden birine... Dali bu resimleri sanırım 1970'te yaptı, bir duvar takvimi için. Saramago ise bir imge ve gerçeklik alıştırması, çabası içerisinde. Gerçeklik anlatıda, sanatta nasıl dışa vurulur, somutlaşır? Dali'den, gerçekliğin bozgunundan işi başlaması çok doğal. Veba kenti insanlarıyla birlikte çözüp dağıtacak, gerçeklik bir kez daha sarsılacak, ama '*hafif ve zarif*' klavsenin sesi duyulacaktır beklenmedik biçimde. (267) Bach'ın fügenün kanatları süzülüp geçecek üzerinden veba kentinin. Kentin kapıları açıktır ve duvarın arkasında '*fosforlu ve zehirli bir çürük gibi*' külçe altınlar parıldar. (270) Saramago'nun gerçeküstüye ve bilimkurguya yatkın eğilim ve düşleri dünyayı betimlemenin yeni imgelerini yokluyor. '*Evdan çıkan adamın sorgusu*' sürüyor. Doktorlar '*artık uğraşmaya değmez*' diyene dek sürecektir. Kafka ormanlarında yol alıyoruz. İnsanlar kentin dışına sürülmüşler ama yüzleri, arzuları kente, evlerine dönük. Kentin sokaklarıysa boş, kurtlar dolanıyor yalnızca. İnsanlar dışarıda, kurtlar içeride... “*Yeryüzünde hiçbir yer ille de oraya gitmeyi gerektirecek kadar güzel değildir.*” (6, 275) İnanların geçtikleri her yer dışı dolu ama yontular alanı tertemiz. Yaşamının koşulu mu pislik? İşte işgal güçleri ve kent yaşayanlarının yüzlerinde kırbaçlarının izleri... Sorarsan, ne kırbacı, ne izi diye

şaşkın yanıtlayacaklardır seni. Zalim ordunun kadınlar üzerinde tepinen bedenlerinin uzantıları (penis) kökünden kesiliverir bir anda. Utku kimin utkusu? Tüneller kazılmış, yeraltına inilmiş, tuzaklar kurulmuştur. Isıölçerlere (*termometre*) el konmuştur. Cıva için. Cıva küreleri göz göz, gözlerin gözü, büyük göz, gözetleyen gözdür artık. “*Hiç uyumayan bir göz...*” (11, 286) Evcil hayvanlar yabanılaştı. İşgalciler bir dizi iyileştirme (*reform*) de yaptılar. Yeni teknolojilerle denetim dizgeleri, saydam tutuk odaları, altıgen gözeler (*hücre*), gizliliğin yok edildiği uzamlarda insanın hiç gizlisi kalmaz: yıkanmalıkta (*banyo*), ayakyolunda (*helâ, tuvalet*), yatakta... (**Bkz.** *Jeremy Bentham: ‘Panoptikon’*). “*Ancak bütün mahkûmlar uyuduğunda ve görecek bir şey kalmadığında duvarlar yeniden opaklaşır.*” (13, 289) Kuzeyin adamıyla güneyin kadını cinsel ilişkilerini dışarıda bir direnişe dönüştürüyor, çıplak bedenlerin üzerinde yükseliyor güneş kırlarda. Geleceğin 1993 dünyasında (**Bkz.** 1984, *George Orwell, 1949*) geçmiş de gelecek de anımsanamıyor. Yalnızca deniz, onların bedenlerinin ve varoluşlarının sürekliliğini sağlayan büyük bir güç. “*Yoksa ne insanlar tekrar bir araya gelebilir ne de işgal edilmiş toprağın sarp yolunu tırmanabilirlerdi.*” (15, 293) Bir adam birden okuma bilmediğini ayırmsar: (**Bkz.** *Fahrenheit 451, Bradbury, 1953*). Gazlarla terle, dışkı ve meniyle nemli bedenlerin kokusu sarmışken ortalığı... Ama işgal güçleri bu kır direnişçilerinin üzerine fillerini sürdüler, ağır ve korkunç bütün makinelerini. Mekanik kartallar geldi fillerin arkasından. Ateşin dolayında dört kadın umutsuzca haykırdılar. (298) Ezildiler. Geride kalan erkek ve kadınlar kara noktayı ayırmsadılar yaklaşan. Güneş ışığının alevini çalan adam (*Prometheus*) yaklaştı. (300) Kentte kalanlar işgalcilere alışmışlardı. Alınlarına çoktan birer sayı basılmıştı. Bilgisayar tümünü izliyor, sınıflandırıyordu. Kabilede sağ kalanlar için ölüm bir kurtuluştur artık. Toplu özkıyım acaba daha mı doğru olurdu? Aşık çift bu tartışmaya katılmadı ve uzaklaştı oradan. Ya 100 yıl sonra, 2093 yılında nasıl anlatılacaktı bu öykü? “*Geriye tanrı denebilecek sadece nehir kaldı çünkü insanlar ona ellerini ve yüzlerini soktular ve sudan çıktıklarında gözlerinde yıldızlar vardı.*” (22, 309) İşgalcinin elektroniği en sonunda insan etiyle beslenir. (310) İnsanların bellekleri yenilenebilir mi? Saldırı, anlığın (*zihin*) geçeneklerini zorluyordu. Ve yazanakra bildirildi: Her şey yolundaydı, güvenlik kusursuz işliyordu, ‘**Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok**’tu. (*Remarque, 1928*) Ağaç dallarından sopalar ve keskin köşeli taşlardan başka saldırı aracı yoktu direnişçilerin elinde. “*Gecedен ya da kabilenin kıvrılan uzun bir yılan gibi sızdığı boğazların karanlığından başka sığınak yok*” (24, 312) Kabile bütündü, ellerindeki sopalarla toprağa çizgiler çizip, ‘*kalbin olması gereken yeri belirttiler*’. (313) Toprak çıplak kadınların aybaşı kanlarıyla sulandı. Kabile kentin üzerine elinde sopalarla yürüyordu. “*Pek çok erkek ve kadın öldü.*” (26, 316) Adlarını kimse bilmeyecek, yakın ya da uzak gelecekte. Ölüler köprü oldu ve onların üzerine basanlar kente girdiler. “*Her ölü bir çapa ya da kemerdі yumuşak ve acılı bir yol*” (26, 317) Ve yaralarını deniz suyuyla yıkadılar: “*Şafak vakti yaklaşırken barışın bedeli buydu ve ölüm korkusu daha insaniydi yeterince yaşamama korkusundan*” (27, 318) Umut, kandan ve ölümden geriye kalan şeydir. Kentler yeniden ele geçirilir. Şimdi kölelerin canlarını vererek yükselttikleri piramitleri yıkmanın tam zamanıdır: “*Gerçekten de bir işimizin olması için ve insansız var olamayacakları halde insanlara hiç vaat edilmemiş her şeyin mümkün olması için şart bu.*” (28, 321) Derken yağmur yağdı: Gökkuşağı. Kadın ve erkekler gittiler, gökkuşağının altında seviştiler, tüm renklerini geçirdiler tenlerine. (323) Yedi renkten bir izi taşıdılar kente. Ya sonra ne oldu? Yine...

*

Saramago toplu şiirlerini bastırırken (1982) bir *Sonsöz* şiiri eklemiştir baskıya. **Haziranın On Dördü**. “*Bu kapıyı kapatıyoruz.*” (329) Hangi kapıyı? “Şimdi ne yapacağız hep birlikte?” Zaman tanıklığını sürdürüyor. Her şey her şeyi çağırıyor, ilk söz son sözü kovalıyor, her şey her şeyi...

*

Hiç de hafife alınamayacak, üstelik Türkçe’imizde iki seçkin çevirmenle başarılı biçimde yankılanmış Saramago şiirinin tüm serüvenini adım adım izlemiş olduk ve şunu gördük. José Saramago ilerideki romanlarında öne çıkaracağı üzere dilsel seçikliği önemsemektedir. Ama şiirin dilden beklediği sarsıcı atakları şiirde gerçekleştirmek yerine romanlarında gerçekleştirmiş, sanki dilin şiirsel yükünü romanlarına taşı(ttır)mıştır. Tersine, geçiş örneği **1993 Yılı**’nı bir yana koyarsak, ilk iki şiir kitabı aslında içindeki taşma noktasına yükselmiş birikimi denetleme, sıkılama alıştırmaları (*temrin, ekzersiz*), özdenetim, sıkıdüzen (*disiplin*) yapı çözümlenmeleri sayılmalı. Bu şiirler belirsiz geleceği şiirle kotarmayı uman bir yazınlaşma siyasetinden çok gelecekteki yazıyı (yaratıyı) biçimlendirme, asal içerikleri, çekirdek güçleri oluşturma, tohumlama girişimleridir bana göre. Üstelik sabırlı, sonsuz gibi görünen emek şiirin şiir kalmasını da sağlamış, dağılmasını, çölleşmesini önlemiştir. Yapıtın yapısı ve ırası (*karakter*) üzerine derince düşündüğü, bilinçli bir gelecek izlencesine dönük çalıştığı bellidir ki bunları yaptığında orta yaş sınırındadır Saramago ve yapıtının gelecekte var olacağından artık neredeyse emindir.

Benzer bir çalışmayı yolculuk günlükleri (**Portekiz’e Yolculuk**, 1981) için de söyleyebiliriz, onu yazdığında arkasında birkaç önemli romanı olsa bile... O da şiirlerle, kimi yazılarıyla birlikte romanı hazırlayan hazırlık çalışmaları başlığı altında toplanabilir ama birer ön taslak olmadıklarını, kendi başarılarına da yazınsal düzeyi tutturdıklarını, içkin yazınsal bir değeri taşıdıklarını usumuzda ve belleğimizde tutmak koşuluyla...

Saramago’nun neredeyse 360 derecede açılan geniş mi geniş esinler yelpazesi şiirlerinde yankılanıyor kuşkusuz. Bu var olan tüm kaynaklara saygılı tutum onu kaçınılmazca deli (dememe bakmayın) aslında okuma hızlarımızla bile yetişemeyeceğimiz devingen, hızlı ve çoklu bir düzyazı diline bağlamak zorundaydı ve bağladı. Bir şey söylerken her şeyi (durum, yönelim, yineleyiş, anış, vb.) söyleme tutkusu; şiirleri ve ilk çalışmalarlarıyla geliştirdiği yazı aracı (*enstrüman*) olan: *ne yazarsan yaz ama yazdığını neden yazdığını anımsa, asla unutma* ilkesine derinden borçludur ve Saramago’nun dünya yazınına katkısının çekirdeğini, ilk moleküler billurunu (*kristal*) oluşturur. Bilinçli, bilgiyle yazmıştır ve biçimlenmiş duyarlılığın, duyguyu açığa çıkarmanın biricik yordamı olduğunu zaman içinde kavramıştır. Artık romanın tohumundan söz edebilecek, koca roman kurgu-yapılarını inci ya da oolitik yerbilimsel yapılar gibi bir değişmecesel (*metaforik*) çekirdek dolayında sarmal biçimde üretebilecek donatının iyesidir (*sahip*). Şiir onu romana hazırlamıştır. Roman şiiri içeriklemiş, şiir-kurguya ulanmıştır. Zaten 1975 tarihli **1993 Yılı** bu bireşimin, yani şiir-roman bireşiminin ilk örneğini sunar. İlk örnektir ama sırtkan, seçmeci (*eklektik*) bir zorlama ürün olduğu sanılmamalı.

Bu şiirlerde ne bulduğumuza, gördüğümüze yukarıda ayrıntılı olarak değindik. Ama onların ana yapıta hazırlık çalışmaları olduğu bellidir, belki en başından bu

amaçla yazılmış olmasalar da. Şiirlerin dilsel seçikliğini yapıt öznesinin alçakgönüllü dürüstlüğü, seçkincilik yadsıması, izleksel ısrar ve bunu karşılayan düşünsel çerçeveler, aşkı özgürlük ve neşeyle birlikte bedene, yere, toprağa dönük tanımlama tutkusu, hatta özde yuvalanmış yaşama tutkusu, sevinci bütünler. Toplumun haklı, savunulabilir gerekçesi bedenleri koşulsuz açığa çıkarması, öne sürmesinden başka ne olabilir? Onun gelecek romanlarında bedeni en yetkin anlatı imgelerinden birine dönüştüren ivmenin kökleri de buralara, ilk araştırmalara dayandırılabilir rahatlıkla. Siyaset bedendir, eğer özgürleşme niyeti ve girişimi ise. Olmak, olduğunu bilmek, olduğunu bilmenin kabına sığmaz sevincidir. Yasa olsa olsa bu sevince ayak uydurabilir. O zaman özgürlük hepimizin özgürlüğü olur; tanrısız, kurbandsız, savaşız, kimliksiz; çıplak, çırılçıplak...

IV. Yontu Dönemi Kitapları

Ressamın Günlüğü, Ressamın El Kitabı (1977)²⁴

“Küçük tarlamın ötesine giderek maceralara atılmama izin yoktu, tek çarem derinleri kazmak, aşağılara, köklere ulaşmaktı.” (1998 Nobel Konuşması, ‘Heykelden Taşa’, s.79)

Ressamın El Kitabı (1977) Saramago'nun yazma arayışlarının yavaş yavaş bir sona yaklaştığını ama henüz kesin bir sonuca ulaşmadığını, daha kalıcı, özgün bir dil tutumuna karar vermediğini gösteriyor. Bu noktada 80'lere doğru atılım yapan yazarın aslında dil ve yeni anlatım uygulaması (teknik) kararında çok zorlandığını kestirmek zor olmaz. Erken dönem ürünlerinde bile gelecekteki anlatım özelliklerini gizilgüç olarak içinde taşıdığını bir kez daha belirtmem gerek var mı bilmem. Sondan başa doğru bir bakış, aslında ilk yapıttaki çekirdeksi olanağı (tohumu) gösteriyor. Öte yandan dünya yazınında büyük dilsel çıkışlar çoktan tarihsel olguya dönüşmüş, 1970'li yıllardaki yazar adaylarının önünde fırtınalar estirmiş ve artık neredeyse kurumlaşmış çağcıl, yeni anlatım biçim ve uygulamaları uzunca bir süredir hazırda beklemektedir. Neredeyse yerleşikleşmiş, bilinçakışı, Latin Amerika büyümlü gerçekçiliği, vb., türden büyük yazınsal ataklara güçlü, benimsenebilir seçenekler yaratmak sanatçı için ciddi, yoğun bir hesaplaşmayı gerektirecektir. Saramago bu hesaplaşmayı yapmak için kollarını sıvıyor söz konusu, yani 80 öncesi arayışlar, denemeler döneminde ve bence benzeri az görülür, dünya ölçeğinde geçerli olabilecek özgün bir anlatım dili yaratmayı devasa güçlüğe karşın başarıyor, bunu ileride yakından göreceğiz. Bu roman ise (**Ressamın El Kitabı**) genel yapıtının siyasal kimliğini, içeriğini (temel izlek) geleceğe yansı(t)malı olarak belirgin biçimde açığa çıkarıyor. Solunan siyasal hava, Salazar faşizmine, aksoylu (*aristokrat*) gerici cepheye direnenler, direnenlerle ilişkilenenler zemininde iyiden açığa çıkıyor. Saramago Torino konuşmasında (1998) bu romanından söz ederken şimdiki zamanın güncel bir romanı olduğunu, Salazar düzenine karşı askerlerin gerçekleştirdiği 1974 Karanfil Devriminden önceki birkaç haftayı anlattığını, ben anlatımıyla resim üzerine yazmaya, günlük tutmaya başlayan ortalama bir ressamı anlattığını söyler.²⁵

Birçok çevirisinden tanıdığım ve beğendiğim Şemsa Yeğin iyi, usta bir çevirmen ama sanırım bu çeviri İngilizce'den. Çevirinin özellikle başlangıç bölümlerinde Türkçe sorunları var gibi, sonra sonra çeviri Türkçede akıcılığını kazanıyor. Romanın Portekizce'den çevirisi yok (sanırım) Türkçe'de. Bu satırları yazdıktan 3-5 yıl sonra aynı kitap E. Önalp/ M. Necati ikilisince **Ressamın Günlüğü** adıyla yine başarılı bir biçimde çevrilip yayımlandı. Bu çevirinin Portekizceden olduğunu sanıyorum ama bu bilgim kesin değil. İspanyolca çeviriden de olabilir.

Kent, siyaset, estetik, beden üzerine aydınca, düşünsel (entelektüel) bir tartışmayı üstlenmek yazıyla, genel yazının (poetika) doğrultusuyla ilgili ön

²⁴ Saramago, Jose; **Ressamın El Kitabı**, (*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977), Çev. Şemsa Yeğin, Can Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 296 s.

Saramago, Jose; **Ressamın Günlüğü**, (*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977), Çev. E. Önalp/ M. Necati, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 275 s.

²⁵ *Heykelden Taşa*, s. 30

hesaplaşmanın kanıtıdır bana göre. Gerçi biliyor ya da anlıyoruz ki soyutu somutla, düşünceyi edimle buluşturmanın en kusursuz biçimini bireşimleyen (*sentez*) yazarlardan biridir Saramago. Ama ıvecen davranmamıza gerek yok. İlerleyen bölümlerde bu konuya değineceğiz.

Portekiz yazınında biçemcilik (*üslupçuluk*), süslü dil kullanma eğilimi geleneksel olarak genelde çok etkili olmalı (gongorizm). Bu eğilimi aslında, aksoyluluğun anlatıma güçlü bir biçimde egemen olduğu 17-19. yüzyıllar arasında İberik yarımadasında yer alan İspanya, Portekiz’le sınırlamayıp belki de tüm kıtada Barok, Rokoko coğrafya ve dönemlerine yayabiliriz. Fernando Pessoa’dan biliyorum. Saramago’nun da dili yer yer tutkulu, süslü anlatımlara eğilimlidir ve romanı dilin dışarıdan değil kendinden hazlandığı, esrime yaşadığı belirtileri göstermektedir yer yer ama hiç kuşkusuz bu tür dil işçiliği (tığ-kaneviçe işleri), metinsel doku bileşenine de dönüştürülerek: *“Bu son sayfaların kasten karmaşık yazıldığını söyleyemem ama şurası açık ki bir noktada sözcük oyunlarının büyüüne kapılmışım, kemanımın tek telini kullanmışım ve başka seslerin yokluğundan kaynaklanan boşluğu kapatmak için aşırı abartılı jestler kullanmışım. Bu özeleştirici bir yana, ‘bir parçam uykuda, diğeri yazıyor,’ tümcesinde bir deha olduğunu kabul ediyorum doğrusu.”*²⁶ Alıntı romanın başkişisi ressam H.’nin günlüğünden... Bu dil işleme alışkanlığının kaynağını Portekiz geçmişi ya da tarihinde arama yanlısıyım. O tarihi özellikle Portekizlilerin kavrayışı çok önemli bir konudur. Yazarımızın dip tartışmalarından biri budur zaten... (Bkz. *Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl: 1984*, vb.) Katolik geleneğe ayırdığı uzun sayfalar yalnızca dinsel görkem ve tören içinde insanların umarsızlığını, zavallılığını sergilemekle ilgili değil. Sömürge imparatorluğunun görkemi (*haşmet*) ve altın-mücevher ışıltılı heybetinin yoksul insanların tinlerine somut temsiller üzerinden sinmiş ırasının (*karakter*), bir söylemin (*retorik*), söyleme biçiminin evet, açığa çıkarılmasıyla da ilgilidir. *Ressamın El Kitabı* üstelik ‘söylem’ (*retorik*) tartışmasıyla açılıyor diyebiliriz. Yüz (*portre*) ressamı H., istek (*sipariş*) üzerine yaptığı çalışmaları hakkında düşünürken yüz resmini yaptırmak isteyen insanları ve onların neyi temsil ettiklerini, kendi yüz çizgilerinde, resimlerinde neyi görmek istediklerini anlıyor ve aslında bunu kavradıktan sonra kendisini bir söylemin, istemin aracı olmakla eleştirmeye başlıyor: *“Kurtuluş’ sözcüğünün burada işi ne? Bu koşullar altında bundan daha güzel bir sözcük olamazdı; aslında mesleğim olmasına karşın retorik denen şeye lanet ederim, çünkü her portre retoriktir.”*²⁷ Yaptığı şey, aslında kişinin kendini görmek istediği yerle ilgilidir gerçekte. Resimlerinde hakikatin söylemle ters orantılı olarak ağırlığını yitirmesi onu bu noktadan sonra resmi, yüz ressamlığını yadsımaya taşıyor. İsteklinin (müşteri) istediği gibi değil, kendi istediği gibi ikinci bir yüz resmi (*portre*) yapıyor koşutlu olarak. Ama sanatçının bilinçlenme, olgunlaşma süreci henüz sona ermemiştir. Araştırmaları bağlam değiştirir, güzelduyu (*estetik*), sanatın neliğine sıçrar. *Hiç kimse İçin Yapıt* olanaklı mı? *Yapıtla, Kimin İçin Yapıt* arasındaki boşlukta ne var? Bu soruları ressam ve anlatıcı H, (*Benim buradaki adım H.*)²⁸ alan değiştirerek, resimden yazıya geçerek, hatta yazıyı nesneleştirerek yeniden soruyor: *“Bir şeye karşıyım. Ama neye? Her şeyden önce yaptığım resimlere ve onları yaptığım için kendime, ama onları yaparken olduğum şeye karşı değilim: ne olduğuma karşı olamam, hele şimdi hiç olamam. Ardında dolaşan, kirli, lekeli,*

²⁶ *R(essamın) E(l) K(ıtabı)*, s. 178 ve ayrıca s. 86 vd., s. 268 vd.

²⁷ *REK*, s. 17

²⁸ *REK*, s. 122

kenarları yırtık pırtık, o iyi bildiğimiz yilkı atı ifadesiyle ama teri ya da spermi kadar kendisinin olan gölgesini yakalayan biri gibi ne olduğumu ortaya koymak istedim (ve sanırım başardım.)”²⁹

İlginç bir biçimde resim nedir sorusuna yazı nedir sorusuyla yanıt aranmaktadır. Ressam anlatıcı yazısını (metin) yazı olarak göstermeye, işlemeye dek gider. Çünkü yazı ne zaman kamusallaşır, bu bir yazıdır (“*Bu bir pipo değildir*”³⁰) diyebilmek için yazı kendini nasıl göstermelidir, bir yazıyı ne yazı ya da sanatsal tasarıya dönüştürür, vb., sorularının peşine düşen ressam, gezi notları biçiminde ayrı beş yazı, özyaşam (*otobiyografi*) denemesi serpiştirir anlatısına.³¹ Anlarız ki Saramago yazarlık evriminde yazmayla ilgili kendi duruşunu belirginleştirmeye, kesinlemeye çalışmaktadır ve yazının uygulayım (*teknik*) sorunları bu araştırmanın dışında olmak bir yana önceliklidir. *Ben* anlatımının kolaylığı yanı sıra güçlükleri, açmazlarını da değerlendirmekten geri durmaz.³² Yazıyı gösterme ve okurun da iç sorgulamasına tartışmacı olarak dışarıdan katılması için değişik yazı örneklerini, romandaki kadın başkişi Adelina’nın mektubu gibi örneğin, tek anlatıcı (ben) tümlüğünü bozma pahasına eklemeler anlatısına: “*İtiraf etmeliyim ki Adelina’nın bu kadar iyi yazdığını daha önce hiç farketmemiştim.*”³³ Saramago’nun uygulama arayışlarının üzerinde bunca durmamın nedeni, gelecekte adım adım geliştirdiği bu özgün uygulayımından romanda anlat(ma/ıcı) sorunuyla ilgili çok etkili, özgün bir çözümü çıkarabilmiş olması. Daha sonra tezimi geliştireceğim. Yapılanı, yazıyı, yapanı gösterme tutumunu bir biçimde yapıtları boyunca sürdüren, önceki yapıtlarına ve kişilerine olduğunca gerçek olay ve kişilere, özellikle de Pessoa ve öteki adlarından (*heteronim*) biri olan Ricardo Reis’e göndermeleri bol olan Saramago’nun, belki yineleyeceğim, Brechtçi epiği yazılarında kullanımı eşsiz güzellikte, doğru ve başarılıdır. Brechtçi epik derken belki Saramago bağlamında tartışmalı *yabancılaştırma (yadırgatma) etkisi* kavramı yerine *uzaklaştırma etkisi* kavramını kullanmak daha doğru olur. Saramago çözümü roman türünün geleneksel birçok sorununun üstesinden gelmeyi de olanaklı kılabilmiştir üstelik. Olayın, kişinin, sözün, yerin hem buralı, yani yaşam içinden, hem oralı, yani roman içinden olması böylece sağlanabilmiştir. Tutum, yazara, anlatıcıya, anlatılan kişiye, tümüne birden çok boyutlu, içerikli, karşıtlıkları gidermeyen ya da yok etmeyen bir sahidenlik, özeleştirici etki ve özelliği katabilmektedir: “*Zavallı Adelina, sahte bir âşıkla, bu gece bekçiliği dışındaki bütün yetkesini yitirmiş bir anne arasında kalıyor, ne yapacağını bilemiyor.*”³⁴ Buradaki ‘*Sahte âşık*’ motifi **Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl**’da (1984) da sürer ilginç bir biçimde (Ressam/Adelina ve Ricardo/Lydia). Çok boyutlu içerikleme arkasında tümcül, örgensel (*organik*) ve kasıtlı bir görme biçiminin kanıtı olacak bir alıntı yapıyorum şimdi: “*Bu betimlemelerin hiçbiri bize pek bir şey anlatmaz, çünkü ışığın çeşitli dereceleri sözcüklerle ifade edilemez, aynı şekilde söylenen ve söylenmeyen her şeyi içeren, ne yakın ne uzak olan, belki de kendisini yöneten beyin kadar, hiç olmasalar da, içinde yaşayan insanlar kadar ulaşılmaz olan bu kenti sözcükler betimleyemez. Kıyıda, Kral İsa onuruna inşa edilmiş bir Katolik Kilisesi olan bu garip, korkunç binadan Lizbon’a bakıyorum, kente*

²⁹ REK, s. 227-8

³⁰ **Rene Magritte**, “*Ceci n’est pas une pipe*”, 1928-29

³¹ REK’in basımını izleyen yıllarda (1979) Saramago ülkesinde bir yolculuk yapar ve yolculuğunu **Portekiz’e Yolculuk** adıyla 1981 yılında yayımlar. Bkz. **Portekiz’e Yolculuk**, Çev. Saliha Nilüfer, Kırmızı Kedi yayınları, 2019, İstanbul.

³² REK, s. 116, vd.

³³ REK, s. 154.

³⁴ REK, s. 47.

bakıyorum: onun bellekler, güdüler, dış etkilere tepkiler yardımıyla aynı anda işleyen hareketli bir organizma olduğunu biliyorum, ama her şeyden önce onu bir kasın içine ya da dev bir sinir hücresi gibi, kamaşmış bir retina, yakıcılığını hala koruyan gün ışığında kasılıp gevşeyen bir gözbebeği gibi kendini oluşturan..."³⁵ Kenti 'hareketli bir organizma'ya benzetişini tüm yaratısının ipucunu veriyor ve çok önemli bence. Tüm varlığı (nesne, gereç, aygıt, doğa, bilinç, vb.) bir arada ve devinim içerisinde buluşturan şey ses (seda) ve sese karşı ses³⁶, yankılanma olabilir mi? Bunun için Saramago yazında Kartezyen geometriyi (Cogito'yu) köklü bir dönüşüme uğrattırıyor Einstein'ın **Özel** ve **Genel Bağıntılılık Kuramı**'na (1905-1916) benzer biçimde. Devinim içerisindeki tüm varlık konumları bağlamsal yapıyı de yeniden biçimlendiriyor. Ressamın anlatısının, devinimi (eylemek, yapmak, yaratmak, faillik, vb.) irdelemek, içinden yeni bireşimlere ulaşmak, dönüşmekle ilgili olduğunu anlamamızın Saramago'nun yeryüzünde bir insan olarak yerini belirlemekle ilgili olduğunu da görebilmeliyiz, onu anlayabilmek için görmek zorundayız. Çok az yazar kendi yerini böyle siyasallaştırmıştır ve sonuç tümçüllükten yanadır: "Peki, ben ne yapacağım? Ben, Portekizli, bir zamanlar burjuvaların portre ressamı olup şimdi işsiz bulunan ben, Salazar'ın, Marcelo'nun ve onların gizli polislerinin destekçilerinin ve savunucularının ressamı olan ben, gene aynı nedenle onları, dolayısıyla da kendilerini koruyanların koruması altında bulunan, dolayısıyla da düşüncede olmasa da uygulamada hem koruyan, hem korunan olan ben, ne yapacağım? Etrafımda uzanan çöl ne ile doldurulmayı bekliyor (...) Goya bu konuda ne düşünürdü acaba? Ya Marx?"³⁷ Bütün parça için harcanmayacaktır. Ressam tünelden dönüşerek çıkacak, siyasal bilince, yani aşka, M.'ye ulaşacaktır. Kitap aşkla ve *Karanfil Devrimi* (25 Nisan 1974) sevinciyle biter: "Rejim düştü. Beklendiği üzere askeri darbe oldu."³⁸ Tünel kişisel olduğunca toplumsal bir geçittir. Romanın başında Paul Vaillant-Couturier'den alıntı (epigraf) boşuna değildir: "Uzaktan geliyoruz. Burjuva eğitimi, aydın kibri. / Her an kendini değiştirme gerekliliği. Varlığını sürdüren bağlar. / Duygusallık. / Yönlendirilmiş kültürün zehirleyişi." Yazar kendini (kişisini) sınavdan geçirmektedir, yalnızca taşınabilecek nicelik ve niteliklerden ötürü değil, yazılabilecek, olanaklı yazıdan ötürü de. Yani başa dönersek sınav sorusu önümüze bir kez daha geliverir: Yazmak nedir? Yazar kim? "Ben satın alınan ve müşterinin gereksinimlerini tam olarak karşılayan nesneyim."³⁹ Öykü, büyük sınav böyle başlıyor. Dil söyleme varmış, kalıplaşmış ve kanıksanmışsa alan, yani yeni öyküleme gereçleri seçmek, yer değiştirmek 'kurtuluş'u getirir mi? En azından acemiliğin, deneyimsizliğin arık, uzgörüsü bir şeyleri, başta kendimizi görmeyi sağlayabilir mi? "Bu arada, şimdi, yazmaya başladıktan sonra, daha önce hiçbir şey yapmamışım, hatta yazmak için doğmuşum gibi geliyor bana."⁴⁰ Amaç; "(...) içsel hakikatle dıştaki ten arasında, özle kabuk arasında, manikürlü tırnaklarla aynı tırnağın kesik parçaları arasında, sabah aynada gözümde gördüğüm çapakla mavi gözbebeği arasındaki ayrımları saptamak. Algılamak. Özellikle de resimde hiçbir zaman algılayamadığımı algılamak" tır.⁴¹

³⁵ REK, s. 213-4.

³⁶ 'Contre point contre', müzikte kontrapuan.

³⁷ REK, s. 232.

³⁸ REK, s. 275.

³⁹ REK, s. 65.

⁴⁰ REK, s. 20-1.

⁴¹ REK, s. 25-6.

Hakikat tamam da ne türden bir hakikatin peşindeyiz? *“Biyolojik hakikat mi? Zihinsel hakikat mi, yoksa duygusal, ekonomik, kültürel, sosyal, yönetsel hakikat mi (...)* *Hangi hakikat, Sekreter Olga?”* ⁴² Resimden yazıya geçmek (alan değiştirme) sakın hileyle bir var olma gerekçesi üretmek olmasın. Bu değişmece (*metafor*) çok önemli. Çünkü yazarımızı sanatın temel işlevine taşıyor. İki imgelem arasında, elbette kararsızca duran yaşamöyküleri anlatmak: *“Henüz olmayan, gelmiş ve gitmiş, artık yok olan. Yer uzaydan başka bir şey değil, bir yer değil, işgal edilen dolayısıyla belirlenen yer; yer bir kez daha uzay ve kalıntının tortusu. Bu bir insanın, bir dünyanın, hatta belki de bir resmin ya da bir kitabın en dolaysız yaşamöyküsü. Her şeyin yaşamöyküsü olduğu konusunda ısrarlıyım. Her şey yaşam, yaşanmış, resmi yapılmış ve yaşanmış: yaşıyor olmak, resim yapıyor olmak, resim yapmış olmak. Bütün bunlardan önce dünyada kimse yaşamıyor, dünya insanın ve diğer hayvanların, bütün hayvanların, körpe etli, tüylü ve körpe şarkılı kuşların varmasını bekliyor ya da buna hazırlanıyor. Dağlarda ve ovalarda büyük bir sessizlik var. Sonra, çok daha farklı dağların ve farklı ovaların üzerinde aynı susgunluk egemen, terk edilmiş kentlerde, sorgulayan, ancak hiçbir yanıt almaksızın kırlara doğru ilerleyen rüzgârın sokaklarda uçurduğu kâğıt parçaları... iki imgelem arasında, öncenin talep ettiği imgelem ile sonranın tehdit ettiği imgelem arasında yaşamöyküsü var, insan, kitap, resim var.”* ⁴³ Sonunda yaşamöyküsü anlatılmış, H. (ressam) kendine biraz daha yaklaşmıştır. Sanat, insanı kendine biraz daha yaklaştırır olup olacağı. *“İki kopukluk arasında kendime daha çok yaklaşmak amacıyla yazmayı sürdürdüm. Peki, elime ne geçti, ne öğrendim ya da hangi kesin sonuca vardım? Tıpkı eskiden olduğu gibi diğer insanlardan kopuğum (...)* *Peki, ama bu kendimden ayrılığım ne olacak? Olguyla kurguyu eşit ölçüde birleştirerek, değişik kanallarda ilerleyerek yazmaya giriştiğim bu otobiyografiden ne çıktı? Hangi bina ya da köprü yapıldı? Hangi sağlam ya da çürük malzemedен yapıldı? Yanıt olarak yalnızca kendime yaklaştığımı söyleyebilirim. Bedenimi gölgesine ayarladım, oturttum ve gevşek vidayı sıkıştırdım.”* ⁴⁴ Dahası var: *“Kısacası bu benim resmim (tıpkı yazımda olduğu gibi) kopyayı reddetmeyecek ancak onu daha açık hale getirecek. Dolayısıyla onun bir doğrulaması olacak. Her sanat yapıtı, benimki kadar basit olanı bile bir doğrulama içermelidir. Bir şey aramak için onu gizleyen kapağı (taşı ya da bulutu, ama şimdi kapak diyelim) kaldırmak gerekir. Bence biz sanatçılar olarak (ve elbet insan, halk ve bireyler olarak) şans eseri ya da kendi çabalarımızla aradığımızı bulduktan sonra geri kalan kapakları kaldırmayı, taşları kenara çekmeyi ve bulutları itmeyi sürdürmezsek pek bir değerimiz olmaz. Birincisinin, ikinciyi fark etmemizi engellemek üzere oraya özellikle konulmuş olabileceğini unutmamalıyız. Naçizane görüşüme göre, doğrulamak altın kuraldır.”* ⁴⁵ Böylelikle **Ressamın El Kitabı**'nda (**Ressamın Günlüğü**) Jose Saramago yazarlık bildirisini (*manifesto*) açıklamış oluyor: Kapağı kaldırmak. İyi de görüldüğünce kolay mıdır bu ve bedeli ne olacak, sonuçlarına dayanabilecek miyiz?

⁴² REK, s. 66

⁴³ REK, s. 135.

⁴⁴ REK, s.223-4.

⁴⁵ REK, s. 43.

Bölümü yazarın imlediği (*işaret*) iki konuya değinerek bitireceğim. İki 1998 **Nobel Konuşması**'nda⁴⁶ kendi yapıtları ve yarattığı kişilerden öğrendiklerini anlatırken söz **Ressamın El Kitabı**'na (**Ressamın Güncesi**) geldiğinde romanın başkişisi ressam H.'den, 'kendi yanlışlarını görmeyi, kendi sınırlarına gücenip kızmadan saygı gösterebilmenin özündeki gururu taşımayı, Voltaire'in Candide'i gibi bahçesini ya da küçük tarlasını işlemeyi, sınır aşır serüvenlere atılmak yerine derinleri kazmayı, aşığılara, köklere ulaşmayı' öğrendiğini söylüyor. Bu yalın anlatımından yazar ve yazın için pek çok ders çıkarılması gerektiği açık. Kahramanı H. gibi Saramago da ilk yazma deneyiminde elini doludizgin bırakmayı değil dizginlemeyi öğrenmiştir. Çünkü tüm '*sanat işi*' yargısını hak etmiş varlıkların ortak yanı *sınırdır*, buna kesitleyim (*kompoze etmek, kompozisyon*) diyorum ben (şimdilik). Sınırsız, belirsiz, karmaşık (*kaotik*), biçimsiz (*amorfi*) bir dünyadan, varlıktan *bir* Varlığı, *bir* Dünyayı çerçeveleme, ayırma, yeniden tümeleme, yani yeniden-varlıklama, yeniden-dünyalama. Çıkarılacak öteki sonuç **İsa'ya Göre İncil**'le (1991) başlattığı '*heykelden taş*' yönelen ikinci dönem anlayışının, yani öze, derine inme, alan yayma yerine üçüncü bir ayırıt (*boyut*) açma yazı(n) çizgisinin yazarlığının başlangıç evrelerinde uç verdiğini, filiz sürdüğünü görmektir. Aslında içinde tohum olarak gelecekteki yazı anlayışını (poetika) taşıdığını böylece anlamış, saptamış oluyoruz.

Ama daha önemlisi ve ikinci konu kendisinin yine duru ve açık biçimde belirttiği üzere romanlarındaki kadın kişilerin işlevi, ağırlığı, yerinin bu ilk romanıyla belirginleştiği ve tüm sonraki yaratısının bu çizgiye sapmasız bağlı kaldığı konusudur. Saramago okuru eninde sonunda bunu ayırmsar. Del Rio'nun da **Çatıdaki Pencere**'nin (2011) önsözünde belirttiği gibi bocalayan, tasalı, direnme gücünden yoksun ya da yitiren erkekleri karşılıklarına çıkan yalın, tutarlı, dayanıklı, güçlü kadınlara çok şey borçlu ve Saramago'nun genel yapıtında yinelenen bir biçimbirimden (*morfem*)⁴⁷ söz edilecekse o da bu olabilir: savrulmuş, dağılmış ya da eşikte, teslim olmaya yatkın erkeği dayanıklılığı, sevme gücü ve cesaretiyle derleyip toplayan kadın. Söz konusu biçimbirimin yazarın bireysel gerçekliğinde bir yankısı, karşılığı var mı irdelemeyi oralara dek uzatmayacağım ama sanki del Rio böyle örtük bir gönderimde bulunuyor. Olabilir ve elbette hiçbir sakıncası yoktur bunun. Ama yapıtları boyunca bu kadın örneği (*prototip*) bir dizi yan izlekle (*tema*), imgeyle armonize edilerek belirir. Üstelik bunlar çok somut ve kadını kadınlığı içre, kendi olarak, özerkliğini, bağımsızlığını doğrudan ya da dolaylı biçimde vurgulayan kadıncıl⁴⁸ imgelerdir. Sonraki hemen tüm yapıtlarda karşımıza gelecektir bu kadın ve alttan alta gelecek insanlığa olumlu göndermenin koşulu olarak da öne çıkarılır. Saramago neredeyse başlangıçtan beri bu konuda bilinçli bir seçim içindedir. Konuşmasında (Torino, 1998) aslında kadın roman kişileri konusundaki yaklaşımında ilk biçimlenişi **Ressamın El Kitabı**'na (**Ressamın Güncesi**) açıkça bağlar: "*Ardından gelecek romanlarda olduğu gibi, kadın figürü kuvvetli bir dönüşüm unsurudur.*"⁴⁹ Kadın M., Ressam H.'yi dönüştürür. Konu yeri geldikçe vurgulanacak, bu kitabın **Sonuç** bölümünde ayrıca daha kapsamlı değerlendirilecektir.

Ek iki konuya **Torino Konuşması**'nın (1998) ağırlık noktasını oluşturan 'tarihsel roman-cı' tartışması bağlamında bir üçüncü ek yapmadan geçemeyeceğim. Tarihle

⁴⁶ **Heykelden Taşa**, s. 79

⁴⁷ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. M./S.Rifat, Türkiye İş Bankası y., 2008, İstanbul.

⁴⁸ **Kadıncıl** sözcüğünün ne kadar yerinde ve doğru kullanıldığı tartışılabilir. Gizli eril bir tınlaması var gibi. Ama Saramago erkek yazar, erkek anlatıcı, vb. oluşunu dert etmemiş, sorun olarak üstlenmemiş, rahat, gerilimsiz taşımış bir yazar.

⁴⁹ **Heykelden Taşa**, s. 30.

ilişkilendirilmesi açısından bu romanı için yaptığı savunma ve söylediği şu:
“Gördüğünüz gibi, burada tarihi roman denebilecek hiçbir şey yok. Tabii eğer şimdiki zamanı *tarihi bir gerçek* kabul edersek işler değişir.”⁵⁰ (30) Tarihsel olguları roman gereci olarak kullanmak, ele almakla tarihsel roman yazmak arasındaki ayrımı uzun uzun anlatmak zorunda kalması bize neyi gösterir? Ülkesinin ve dünyanın okurunun bilinç bulanıklığını ya da bilinçlerdeki kararmanın giderek hızla artma eğilimini mi?

⁵⁰ *Heykelden Taşa*, s. 30.

Kısırdöngü (Ölümlü Nesnelere) (1978)⁵¹

Türkçemizde iki değişik adla iki çevirisi olan öyküleri için Saramago, yukarıda anılan Torino konuşmasında (1998), az çok düşlemsel (*fantastik*) denebileceğini, romanlaşmaya dönük tasarımlar olarak kaldıklarını belirtiyor: “Zira o dönemde anlatım tekniklerine tam olarak hâkim değildim.”⁵² Hemen arkasından, öykülerden hiçbirinin tarihle ilgili olmadığını, ‘şimdiye dönük bilimkurguya yakın duran’ öyküler olarak okunmaları gerektiğini ekliyor, kendisine dönük tarihsel anlatı yazarı niteliğine tepkisini bir kez daha açığa vurarak. Öte yandan ‘ölümlü nesnelere’ öykülerini düşünce olarak kendi ‘yazınsal tasarım’ının (*proje*) bir parçası olarak görmediğini de söylemeden edemiyor. Sanırım ‘yazınsal tasarım’ dediği ve üstlendiği başlangıç noktası **Toprağın Uyanışı**’nın (*Umut Tarlaları*) yayım yılıdır (1980).

Ben kendi yapıtı üzerine yazarı denli acımasız olmayacağım. **Kısırdöngü** öyküleri, tüm Saramago yapıtları gibi, bir bakıma dünyayı anlama, var olan her şeyi, kendi eğilimleri ve doğallaştırılmaları bağlamında, doğurabileceği sonuçlar açısından uslamsal (*mantıksal*) sonuçlarına değin taşıma, eğer bu çizgide gidilirse sonunda neyle karşılaşacağımızı bilim adamı soğukkanlılığıyla görünür kılma öyküleridir. Apansız, bir an oldukları yerde eylem(sizlik)leri ile yakalanmış insanlar onları kısıvrak kuşatan ezici dışsal gücü doğrudan kendilerinin ürettiğini anlamasalar da okur büyük yabancılaşmanın (*alienasyon*) hızla yaklaşan sonunda yıkımın kaçınılmazlığını algılayıp ürperir. **Kutsal Aile**’den⁵³ alınan kitap girişindeki alıntı (*epigraf*) aşağı yukarı öykülerin neyin peşinde olduğunu gösteriyor: “Eğer insanlık çevre koşullarına uymak zorundaysa, bu koşullar insanca belirlenmeli.”

İnsan emeğinin billurlaştığı (*kristalizasyon*) sandalye, yapı, otomobil, vb., nesnelere insanlaşır, canlanır (*animasyon*), tepki verir, işlev ve sıra dışı biçimde davranmaya başarlarsa bundan ne anlam çıkar sorusu aslında ikincildir. Birincil soru ise şu: Saramago ‘az çok bilimkurgusal’ öyküleriyle ne yapmak istemiş olabilir? Çünkü hemen hemen tüm yapıtı boyunca yapmak isteyeceği şey olacaktır bu. Eğer Saramago düşünsel kaynakları ve düşüncüsel (*ideolojik*) duruşuna bağlı olarak bu soruyu sormasaydı belki yazı ve dil evrimi bambaşka biçimde gerçekleşebilirdi. Çünkü bu soru onu ‘tuhaf’ dünyalara, varlıklara, nesnelere, şeylere yöneltti. Kafkaesk bir tutumla ve doğal bir şeyden söz edercesine nesne (eşya) kapanlarından, geri tep(ki)melerden, ölçlerden⁵⁴ söz etti, bunu varsayarak betimlemek istedi. Dilsel beceri ve uygulama (teknik) açısından ne denli zor olduğunu kuşkusuz deneyen bilir. Aynı zamanda anlatma yöntemlerinin (teknik) geliştirilmesi açısından da eşsiz bir deneyim alanıdır düşlemsellik ve bilimkurgu anlatıları kuşkusuz. Bakın kendisi ilk öykünün (**Sandalye**) başında konuyu tartışmaya başlıyor zaten: “Bir insanın durup dururken, birdenbire dengesini kaybetmesi, farklı bir açıdan bakıldığında, kanatları olmayan bir sandalyenin ikiye katlanmasıyla, hatta iki kat olması ya da mesela iki büküm

⁵¹ Saramago, Jose; **Kısırdöngü**, (*Objecto Quase*, 1978), Çev. Soner Bilgiç, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 146 s.

Saramago, Jose; **Ölümlü Nesnelere**, (*Objecto Quase*, 1978), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2015, İstanbul, 131 s.

⁵² **Heykelden Taşa**, s. 30.

⁵³ Karl Marx/Friedrich Engels; **Kutsal Aile**, 1845.

⁵⁴ Nesnenin insana tepkisinin sayısız örneği sinemada (özellikle Hollywood) izlenebilir. Yazından yakın tarihçi ardçağcı (postmodern) bir örnek için bkz. Mark Z. Danielewski; **Yapraklar Evi**, Çev. Gökhan Sarı, MonoKL y., 1.basım, 2018, 766 s., Büyük boy, İstanbul.

durmasıyla bir değil midir? En azından şairin özgürlüğüne mahsus olarak? En azından bir ifade tarzı yaratmak, sözcüklerin zararsız maharetlerini gözler önüne sermek uğruna? (...) Yakın anlamlı sözcükler, aynı anlama gelecek biçimde gruplar halinde toplansa, hayat çok daha kolay olurdu. Böylece yansıma kökenli kelimeler bile zamanla bir araya gelirdi ve sonunda 'her şeye kadir bir eşanlamlılık' olarak da adlandırabileceğimiz sessizliğe ulaşırdık. (...) Hiç şüphe duymadan söyleyebileceğimiz tek şey, sandalyenin düşmekte olduğu."⁵⁵ Doğasına ters, karşıt biçimde davranmaya başlayan bir nesneyi (varlık) betimleyeceksiniz ve aynı zamanda son derece doğal bir şeyi anlatıyormuş gibi soğukkanlı kalmayı becereceksiniz. Çünkü bir yandan da derdiniz, tıpkı Saramago gibi düşlemler ve onların okur üzerindeki ucuz, yanıltan etkileri olmayacak, buna da direneceksiniz. Bilimkurgu, türünün geleneğine bağlı uygulanmamış, gösterme, açığa çıkarma amacına bağlandığı için 'roman için küçük araç' işlevi görmüştür. Daha ötesi var. *Tuhaf* (tekinsiz) şeylerin betimi, tuhaf tepkiler, dilin geleneksel roman ya da bilimkurguda kullanıldığı biçimlerin dışında değişik bir dilsel yorum gerektirmiş görünüyor. Burası önemli. Yani geleceğin dili bir zorunluluğun sonucu olarak ipuçlarını vermeye başlamıştır şimdiden (1978). İnkilap ve çözüm şurada. Marksist düşünsel kök(en)lere bağlı Saramago gizemin, sapmanın tinsel (*spiritüel*) yorumunu gizem, sapma üzerinden eleştirecek, büyülü dil başvurusu büyüyle silecektir. Kitlesele mal (meta) üretimi dünyasında meta insanca bir öz, içerik taşıyormuş gibi (*antropomorfizm*) davranırsa buradan *liberalizm* büyü, Marksizm ise uygulamı düzeyinde görüngübilimsel (*fenomenolojik*) çözümlemeyi ve kullanım değerini çıkarır. Fredric Jameson'ın kullanım değeri değişim değeri ilişkisini ve seyrini irdeleyen çalışmasını⁵⁶ geçerken imleyelim. Yazarımız insanı ve meta evrenini karşı karşıya getirmekte, bunu yaparken işlev ve temsilleri (rol) değiştirmektedir. Nesne (meta) kişileşir, özneleşir, insan nesneleşirse ne olur? Gerçekte usdışı, kendi içinde tutarlı görünse de genel bağlam içinde olanaksız kurgusal bir oyun gibi gözükken bağlamın (senaryo) halen içinde istakoz benzeri haşlandığımızı nasıl kavrayabilir, üstüne bir de kurtuluş siyaseti yapabiliriz. Siyaset yapmak aynı zamanda bir şeylere 'dur' demektir. Saramago yazısını 'dur'a ayarlamış, izlenimim odur ki 'dur' demek için yazmıştır. Tartışılmaz biçimde yazınsal ödünsüzlüğüyle beraber o bir devrimcidir. Hem yazar hem devrimcidir. Bu ikisi bir arada olabilir sayın bayanlar ve sayın baylar! Sanatçılar! Yazarlar!

Öykülerde anlatmaya ilişkin çözümün ilk örnekleri, örneğin anlatıcının 'biz'leşmesiyle önümüze düşmeye başlar. *Biz* anlatıcı, değişik bakış açıları, birçok gözün çevrenini (*ufuk*) kapsar. Bir gözün atladığını öteki tartışabilir ve anlatı nesnesine çoklu bir yönelme, saldırma girişimi yazar/okur olanaklarını birden artırır. Aşağı yukarı diyebiliriz ki burada, çekirdek, tohum olarak geleceğin dili topraklanmaktadır. Anlatıcının kendisine bir, anlattığı şeyle konumlaşmasına iki, şimdiden dipnot düşelim. Saramago bence budur öncelikle: "*Hem biz düşmekte olan sandalyenin öyküsünü yarıda kesmek istemiyoruz.*"⁵⁷ Yerinden oynatılan anlatıcının okuruna coşku ve gülüşü getirmesi çok doğal değil mi? Ele avuca gelmez anlatıcı, pat burda, pat şurda, avucunda kum anlatının dilini dalgalandırmaya, okurun yüreğini indirip kaldırmaya başladı bile. Gülmece (*mizah*) sözcüğünün altını da çizmiş

⁵⁵ *Kısırdöngü*, Soner Bilgiç çevirisi, s. 11-2.

⁵⁶ Fredrick Jameson; *Kapital'i Sahnelemek*, Çev. Cenk Saraçoğlu, Sel y., 1. Basım, 2013, İstanbul.

⁵⁷ *Kısırdöngü*, Soner Bilgiç çevirisi, s. 55.

oluyorum böylece. Eğer siz zamanı aralar, araya dili yayar, gezdirirseniz aynı zamanda yazıyı sınamış olursunuz. Bu dilin önünde ne Portekiz kalır ne beyin.

Tristram Shandy geri döner.⁵⁸

Yazar içinde bulunduğu dünyanın en uzağını en yakına (**Ambargo** öyküsünde 1973 petrol ambargosu), günceli sürgite, biri (tek) herkese (çok) bağlamanın çözümüne de iyice yaklaşmıştır. O; yüksek, yüce (*noble*) anlatılar için kendi gününden vazgeçmeyecek, saçmayı (*absurd*) dönüp dönüp imleyecektir. Otomobil, kullanıcıyı tutsak edecektir. Ne büyük ve doğru bir gerçekliktir bu! Öte yandan **Kısırdöngü** adı öykünün girişine göz atalım: “*Başlangıçta, deyip hikâyemize geçmeden önce şunu belirtmemiz gerekiyor ki, aslında her başlangıç aynı zamanda bir sondur ya da en azından beraberinde bir son getirir, ama yine de her şeyin bir başlangıca ihtiyacı vardır. Ayrıca başlangıçla son birbirinden ayrılamaz, ama bunun anlamı ‘ayrılmak istemezler’ veyahut ‘ayrılmalarına imkân yoktur’ da değildir. Bu ikisi, gönülsüz olsalar da bırakmazlar birbirlerini. Çünkü ayrılmaları, kâinatın kökten değişimler karşısında oynak olan düzeninin altüst olması demektir.*”⁵⁹ Buradan benim çıkardığım yalnızca yaşamın değil yaşamın altkümümesi olan yazının da başlangıcı ve sonu yoktur, bir yerden başlaması ve bir yerde bitirilmesi gerekir. Aslında ne başlayan ne biten bir şey vardır ve *vice versa*. **Eşyalar** öyküsü bunun canlı ve yazı(n) içi kanıtıdır. **Eşyalar** öyküsü **Çatıdaki Pencere** (1953) ile geleceğin romanı **Körlük** (1995) arasında duruyor, ikisine de halkalanarak. Buradaki izlek Saramago için yaşamsal önemdedir ve yaklaşımının örneğin *Golding*’inkiyle⁶⁰ karşılaştırılması zorunludur. Öte yandan *Bradbury*⁶¹ ile de.

Son iki öykü ise (**Sentor, Öc**) Saramago’ya, onun beden, bedenle aşk, erotizm, aşk ve devrim vb. konularda kişisel paletini oluşturur. Ki bunun en önemli anlatı damarlarından birini oluşturduğunu şimdiden biliyorum.

⁵⁸ Laurence Sterne; **Tristram Shandy**, özgün dilde ilk basım: 1759.

⁵⁹ **Kısırdöngü**, Soner Bilgiç çevirisi, s. 57.

⁶⁰ William Golding, **Lord of the Flies**, özgün dilde ilk basım: 1954.

⁶¹ Ray Bradbury, **Fahrenheit 450**, özgün dilde ilk basım: 1951.

Umut Tarlaları (Toprağın Uyanışı) (1980) ⁶²

Öykü kitabının yayımlanmasından iki yıl sonra, José Saramago 58 yaşındayken, kendisi öyle görmemesine karşın araştırmalarının belki de en olgun yemişi, başyapıtı gelir: **Umut Tarlaları (Toprağın Uyanışı)**. Doğduğu köydeki çocukluk ve ilkgençlik tanıklığına dayanan ama yapıtıyla arasına uzaklık koymak için kendi köyü değil de biraz daha güneyde, geçmişinde köylü ayaklanma, savaşım geleneği olan Alentejo Köyünü anlatı uzamı (coğrafya) olarak seçen Saramago **Torino Konuşması**'nda (1998)⁶³ bu romanla ilgili olarak şöyle diyor: “*Taşrada yaşamın gerçeklerini ve ruhunu dile getirmek, verilen emekleri, katlanılan fedakârlıkları, sefaleti, mücadeleyi anlatmak istiyordum.*” 19.yüzyıldan Nisan 1974 Portekiz Karanfil Devrimine değin köylü *Mau-Tempo* ailesinin üç kuşağını anlatsa da romanı tarihsel roman kapsamında görmediğini özellikle belirtme gereği duyuyor aynı konuşmasında. Ona göre romanın temel izleği Portekiz yakın tarihinden bir kesit almak değil, “*romanı karakterize eden sosyolojik ve ideolojik çerçeve*”dir. Romandaki insanlar kendi anlatımıyla yazara sabrı, güvenmeyi, kendini zamanın yapıcı ve yıkıcı ellerine bırakmayı öğreten “*topraktan ve tarladan doğan (...) adamlar ve kadınlardır*”. Önce gerçektiler, sonra kurmaca... Romanın verdiği dersin özeti ise tek sözcükle *Onurdu*.

*

Arkada uzun sayılabilecek sabırlı deneyim anlatıyla, romanla ilgili uygulama (teknik) sorunlarını Saramago bağlamı içinde ve anlayışına en uygun biçimde çözmüş, bana kalırsa romanda yapısal ve evrensel anlatıcı bunalımı (*kriz*) bir üst basamağa kendi özelinde, şimdi(lik)-burada aşılmıştır. Çözüm, dünya ve Portekiz Saramago araştırmalarında yeterince irdelendi mi, açıkçası bilmiyorum, belki yineleme olacak benimkisi. Üstelik ta Asturias'tan (Guatemala, 1899-1974) Marquez'e (Kolombiya, 1927-2014), Cortazar'a (Arjantin, 1914-1984), vb., Meksika ve Orta Amerika'yı da içine katarak tüm Latin Amerika yazını göz önünde tutulduğunda nereye değin özgün bir çözüm olduğu tartışılabilir, ama tartışılmayacak şey, kusursuza yakın bir çözüm olduğu. Nedir Saramago'nun yaptığı ya da bulduğu yazı-çözüm?

Önceki yapıtlarının okumasında da gördüğümüz gibi yaşadığımız şeyin güdümlü kavranış kalıplarını yadsıyarak, örtü altında kalan ya da bırakılan gerçeklik katmanlarını ortaya çıkararak yazmak belgisine bağlanan ve bunun için neredeyse bir yaşam harcayan Saramago roman türüne başvurarak en az eksik ya da olabildiğince tümlüğü içinde gerçekliği ortaya çıkarmak görevine soyundu. Sıkı okumalar sonunda kendine sorduğu soruları **Ressamın El Kitabı'nda (Ressamın Günlüğü, 1977)** izlemeye çalıştık. Ona gelinceye dek romanın gerçekliği kavrama konusunda yeter(liliği/sizliği) türün hangi yapı(sal) öğeleriyle ilintilidir sorusu sanırım ilk

⁶² Saramago, Jose; **Umut Tarlaları**, (*Levantado do Chão*, 1980), Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Can Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 315 s.

Saramago, Jose; **Toprağın Uyanışı**, (*Levantado do Chão*, 1980), Çev. Başak Öztan, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2017, İstanbul, 388 s.

⁶³ **Heykelden Taşa**, s. 30.

sorularından biriydi. İçerikte ya da izlekte sorun yoktu, bunlar evrensel oldukları için geneldiler, bu nedenle yalnızca kurgusal, yani yapısal bakış açılarından yeniden ve açılarak içeriklenirdi içerik. Asıl siyasal, yanlı (*tarafllı*) olan içerik değil, biçimdi, *nasıldan* gelirdi güzellikbiliminin (*estetik*) değer(yargısı). İstiflenme, yığılma, dizilme, yerleştirme vb., kavramlar büyük bir karelem (*matris*) ve sayısız ilişkilendirme biçimi, olanağı sağlayabilirdi. Hatta belki bu düzlemsel değil oylumlu (*hacım*) bir ilişkilendirme (3A-yırtlı karelem) biçimi olarak da düşlenebilirdi. Tek kısıt el altı gerecin altyapısıydı. Ama sanat zaten gerecin, örneğin sözcüğün (*kelime*) kendini yadsıma biçimi, kendine başkaldırısıyla (*isyan*) ilgili değil miydi? Saramago geldiği noktada açık, yalın sorusunu koydu önüne. Romanın türsel açmazı, yeterliliği ya da yetersizliği, yansıtma (*temsil*) yeteneği neydi? Romanın olmazsa olmaz asal öğeleri ile ikincil öğeleri ayrıştırılabilir mi? Romanda devingen (*hareketli*) öğelerle duraylı (*sabit*) öğeler hangileridir, üstelik daha önemlisi devingenliğin ve duraylılığın olanakları (*imkân*) nedir, nereye dek yorumlanabilirler? Romanın devingenlik katsayısı, oynaklık ölçüğü ya da esneme payı yazar (*anlatıcı*) niyetine ne ölçüde bağlanabilir ya da durgun, devinimsiz, değişmez alanlar, duraylı noktalar, saymaca ya da gerçek başvurular (*referans*) ne ölçüde duyguların, tutkuların, düşüncelerin, vb., im(ge)lerine dönüşür? Araştırmalarının sonunda Saramago'nun ulaştığı yer, romanın en devingen noktasının anlatmanın biçimiyle ilgili olduğu yerdir. Sanırım sağduyulu tüm sanat girişimlerinde bir yere dek olağan sayılabilecek soruşturmalardan söz ediyoruz. Genel, kesin çözümlerden ise asla söz etmiyoruz, bir eğilim, dar bakış açısı ve güncel siyasetle ilişkilendiğimiz yerde uygulamalı (teknik) çözümlerin olanakları sınırlanır, daralır. Tam o (devingen) noktada eşikten geçilmiş, boyut değiştirilmiştir. Örneğin anlatma uygulayımı (teknik), romanın bir başka özelliğiyle, bir üst düzeyde ve ayrı bağlamda yeniden biresimlenmiştir (*sentez*). Şunu yinelemek isterim. Saramago kararını vermiştir ama neyin kararını vermiştir, asıl konu (*mesele*) budur. Kullanacağı uygulama (teknik) araçlarını ayrıntılı biçimde öngöreceği biri değil, hatta tepki gösterebilirdi böyle bir yaklaşıma. Torino Konuşması'nda ileride, 18 yıl sonra bunu şöyle dile getirecek: "*Dedim ya hayatta hiç plan proje yapmadım (...) Aksine geleceğe dair bu ve benzeri bahisler oynamak hiç aklımdan geçmedi.*"⁶⁴

Önce bir türe odaklandı: Roman. Tarihsel-yapısal roman birikimini gözden geçirdikten sonra bile neden romanı seçtiğini konuşabiliriz. Türün henüz tüketilmemiş olanaklarını görmüş olmalı. Peşine düştüğü şeyi duygusu ve usuyla bağlandığı siyasal görev belirlemiş olmalı. Bu siyasetin kucaklayıcı, kuşatıcı, en geniş bağlamlar içerisinde varlığı harmanlaması için gereken anlatma biçimi bir tür *epikti*, kuşkusuz çağdaş bir *epik*. Hemen hemen Yaşar Kemal'le aynı dönemlerde varılan benzer sonuçlardı bunlar. Epiği neredeyse 50'li yılların ortasında kavrayan Yaşar Kemal epik yazı kuramını (*teori*) 80'li yıllarda iyiden oturtmuştu. Orhan Kemal de bir tür *epik* peşindeydi çünkü işin içinde kaçınılmazca *çokluk*, *tek* olanı, *bir* dışarıda tutan, önemsemeyen (*ihmal eden*) çokluk, nereye bakılsa çokluk vardı. Çokluk (nicelik) tıkanmıştı, kendini teklik içre kavrayamıyordu. Dünyanın solda yer alan sanatçıların ister istemez karşılaştığı soru(n) buydu. Ama geleneksel çözümlerin hiçbiri bu tıkanmayı (kilidi) aşamazdı. Yeni, çağdaş *epik* neyin üstesinden gelecekti peki? Şunun: Çokluğu duruşunda değil kımıldayışında, akışında, gerçekte eyleyişinde göstermek. Çokluğu, ona katılıp içinden, tekinden görmek ve göstermek... Eşanlı olarak da *teki çoka* iliş(kile/tir)mek. Öyküyü (epik) *bir(in)*den değil, ilişkidenden yürütmek,

⁶⁴ 'Torino Konuşması (1998)', *Heykelden Taşa*, s. 30-31.

sözcükleri devinimi ortaya çıkaracak, devinimi benzetimleyecek (*simulasyon*) bir ortam yaratmak, kümenin öğelerini varlık tabanlı örgütlemek, vb. Elbette söylediklerimden, *Öyküyü, Olayı* gerçekte ve her zaman kitlenin (çokluk) sürüklediği çıkarılmamalı. Saramago bir yandan *tekin* etkili öyküsünü yazmaktadır. Zaten *tek* ancak bu küme kavrayışıyla en varsıl (*zengin*), çoğul anlatımına kavuşmaktadır. (Yazdıklarım beni başka yerlere sürüklemeden konuma dönsem iyi olacak.) Saramago romanı ve çağdaş epiği yazar gündemine çatıladıktan sonra, *ne* anlatacağı baştan belli olduğundan *nasıla* yoğunlaşmıştır. *Nasıla* nasıl, nereden baktı peki? Elindeki gereci gözden geçirip değerlendirdikten sonra, amacına onu ulaştıracak olanakları titizce ayıkladı ve bir anlatı karelemi (*matris*) oluşturdu. Bu bence uzam/zaman dönüşümlü dört ayrıtlı (*boyut*), devingen, saydam, görel bir kafes-yapı olarak imgelenebilir: “*Güzel bir temmuz sabahı, kimine göre hava sıcak, kimine göre bunaltıcı, ama öğleden sonra daha da kötü olacak.*”⁶⁵ Saydam çünkü yapının bir ögesine dönük bakış, diğer öğeleri, yapının tümünü de ayırmsıyor. Böylelikle neye olursa bir şeye bakıldığında tüm siyasal, toplumsal gönderimleri (*ima*), eksi ve artısıyla, yani zamana bağlı olarak geçmişte ve gelecekteki yokluğu, üstelik şimdiki varlığıyla yapı olabildiğince algılanabiliyor. Ama daha önemlisi bakış kendi iç/dış/ters açısına da bakıyor. Böyle bir karelem (*matris*) düşüncesi somut gereç yığınağını elden ve gözden geçirmeyi kaçınılmaz kılacaktır doğallıkla. Kuşatan dünyayı da anlatılan kişiye (karakter) bağlamak, onunla eşanlı sürüklemek, yani anlatı kişisini tüm dolayimleri içinde dünyanın içinde yürütmek öyküleme konusunda düşünsel bir yöntemliliği gerektirir. Yazar baştan, ön girdi olarak konumunu, yazanın, üst anlatıcının geometrik yerini tanımlamıştır. Oradan uzam/zaman içinde yerleşik nesnesine, anlatacağı şeye (konu) bakmıştır. İzlek zaten arayüzden, kesişimden gel(iş)miştir bile. Birkaç şey yapılabilirdi. Öncelikle roman gerecini listelemek, listelenmiş gereci devinim, yönelim, yerleşim, dönüşüm, bağlanım, ilişkilendirme, vb., açısından yeniden yorumlamak... Bilindiği üzere romanda iki varlık alanı vardır. Anlatan varlıklar: özne, anlatılan varlıklar: nesne. Bunlar ortam (anlatı) üzerinden ilişkilendiriliyor. Bu noktada göstergebilim çözümlemesi işe yarayabilir. Tepede, üst bağlamda karelem, iki varlık (özne-nesne) ve üçüncü öge olan bağı (görelilik) uzam/zamana yerleştirir. Yazar (sanatçı) dışarıdan yapıya girenle yapıtan çıkanı ortam, yani dil üzerinden ilişkilendirir, kendisini de yukarıdan indirip eşitliğin bir yanına yerleştirebilir hatta. Buna yazarın yazısında siyaset yapması diyebiliriz. Kendi yapıtına (öz)girdi olabilir. Aslında üç ögenin alt başlıklarına baktığımızda 2’li ilişkisel yerleşimin (permütasyon) 8’liden başlayarak artan sayıda çoklu yerleşme, varsıllaşma (*zenginleşme*) olanağı sağlayacağı açık. İş, yalnızca geleneksel, yerleşik, yaygın anlatı (roman) usunu (*mantık*) anlamak, zorlamak ve (anlatma) özgürlüğü(nü) yeniden denemekte... Saramago yazdıysa yalnızca bunun için yazmıştır, özgürlüğü(nü) denemek için. Şimdi birkaç örnekle *ilişkisel yapı varsayımlarına* (kombinasyon); kabaca dil, imge, değişmece (*metafor*), kurgu, olay örgüsü, zaman, yer, kişi, anlatı, anlatıcı, vb. yapılara etkileri açısından bakmaya çalışalım. Saramago’nun başvurduğu teknik aygıtlar ve uygulamaları çağdaşı ya da geçmişteki yazarlarca elbette bilerek ya da bilinçsizce, bir amaca bağlanarak ya da amaçsız kezlerce uygulanagelmiştir, kuşku yok. **Umut Tarlaları**’na başka güzelduyu ya da güzellikbilimi (*estetik*) ölçütleri açısından değil, yazarın uygulayım (teknik)

⁶⁵ Umut Tarlaları, s. 196.

çözümünde ilk kusursuz örnek olması açısından yaklaşıyorum. (Bunu da yeri gelmişken belirtmiş olayım.) Elimizde üç başlıkta üç ayrı konum var: Anlatma, Anlatılan, Anlatmanın ortamı. Bu üç bileşene bağlı alt bileşenler (diyelim) örneğin; etkin/edilgin, devingen/duraylı, uzak/yakın, tek/çok, ölçekli/ölçeksiz, geçirimsiz/geçirgen, açılı/açısız, yersel/yer dışı, zamansal/zaman dışı, tarihsel/tarih dışı, soyut/somut, ayırık/bağıl, adlı/adsız, vb., vb., birçok karşıt bağ çiftiyle ilişkilendirilebilir. Bir yazar bunu bilinçle neden ister ya da hangi nedenle? Fuentes, Marquez, Saramago, vb., gibi arayışları benzer yazarlar aynı nedene ya da kaynağa bağlanabilir mi? Saramago'nun nedeni sonuçta yalnızca metin içi türülülüğü (*çeşitlilik*), yorum varsıllığını sağlamak, renk paletini daha genişletmek olmasa gerek. Tabii ki bu nedeni biliyoruz: Yaşamı daha çok bileşenle kucaklamak, öyle ki bir yön, doğrultu, kavrayış, sezgi gücü ve gönül yatırma, katılma ve kalkışma olanaklı olsun. Dünyayı değiştirmekten söz ediyorum, dünyanın kurulu düzeninin değiştirilebilir olduğunu, insanın bunu yapabileceğini, yapması gerektiğini bilmek ve göstermekten...

Kişiyi (karakter) dünyadan soyutlamak, perdeye ayırık bir çizgisel öykü olarak yansıtmak değil, dünyaya (ortasına) yerleştirmek, tüm varlıkla, yol kenarında ot, derede balık, havada çaylak, karıncanın gözü, vb. ile daha dünya(lı)la(ştır)mak... Güçlüğün üzerinden ise geleneği zorlayan düz, çapraz karelem (*matris*) bağları (*kohezyon*), ilişkilendirmeleri ile gelinebilirdi. Anlatma boyutuna bakalım. Anlatma başlığının altına anlatmanın katmanları, her katmanın geometrik konumu ve ağırlığı, anlatıcı kimliğinin akışkanlığı, vb., birçok öge girer. Amacımız kuramsal örneklem (*model*) kurmak olmadığına, Saramago'nun metinlerin anlatım özellikleri ve bunun genel yapıtına katkısını göstermek olduğuna göre, birkaç saptamamızı belirtmekle yetinelim.

*

Üst anlatıcı yazara bakalım.

“João Mau-Tempo, kahramanı oynayacak yapıda değil. Cılız bir çocukcağız, on acı yıl sırtına binmiş (...) Ama bu çocuk, yalnızca alışkanlıktan çocuk diyoruz, çünkü arazide halk bölümlere ayrılmaz, bir bütün olarak görülür ve öyle ele alınır, hepsi canlıdır işte, bu kadarı yeter, ölümler gömülür gider, onları çalıştıramazsınız; bu çocuk da binlerce insandan biri, hepsi birbirinin aynı, hepsi aynı şeylere katlanıyor, bu cezayı hak etmek için ne yaptıklarını hiçbiri bilmiyor.”⁶⁶

1) Üst anlatıcımız alçakgönüllüdür. Metin içerisinde kendi seçim(sizlik)lerine, yeter(siz)liklerine sıkça gönderme yapar:

“Bu yazışmaları düzenlemek ve onların yardımıyla bu öyküyü anlatmak eğlenceli olurdu, başka bir anlatış tarzı olurdu bu, yalnızca büyük şeylere önem verme hatasına düşüyoruz, neyin nasıl olduğunu, kimin orada olduğunu, neyin söylenip neyin söylenmediğini öğrenmek istediğimizde ise, güçlüklerle karşılaşılıyor.”⁶⁷

⁶⁶ Umut Tarlaları, s. 47.

⁶⁷ Umut Tarlaları, s. 154.

2) Yazar anlatısının içine kendisini yer yer bırakır, salar. Yapıtın içinde gezinir, olaylara katılır, yan tutar. İnsanlarının yazgisına içeriden tanıklaşır, yazgılarını paylaşır:

*“Bu sözler söylenmedi, anlatıcı özgür davranıyor, ama görevlinin şu sözleri sinir bozacak kadar gerçektir.”*⁶⁸

3) Tanrısız Tanrı gibi davranır. Yapıt, yaratıcısız yaratı gibi boşluğa yayılır. Bunu bir yöntem olarak düşünüyorum. Sanki Tanrı varmış gibi evreni çatıp sonra Tanrı'yı silmek. Okur, yazarın (Tanrı'nın) silinişinden başlayarak yapıt-evren karşısında *Araf*tadır. Öyle bir Araf ki uçları düğümsüzdür, hiçliktir. Cennetsiz, cehennemsiz, hatta dünyasız bir şenlik alanı, karnaval:

*“Her şey çok güzel olurdu, ama anlatıcının görevi bu.”*⁶⁹

4) Yazar kendi yapıtına karşı açıktan ya da gizli biçimde eleştireldir. Yazdıkça, yapıtını kendi dışından tartışıyor gibidir. Sanki roman, kendini, romanın ne olduğunu sorgulamaktadır ve yazarımız da romanın ne olduğunu sorgulamak için yazmaktadır. En son soru ise şu: Sanat nedir?

5) Anlatıcısına karşı oldukça oynak, devingen sayılabilecek biçimde konumlanıyor; örtüşüm ve bağdaşımlardan aykırılanan, sapan varlıklaşmalara, çoklaşmalara ve çoksesliliğe yol veriyor. Anlatıcıyı nesneleştiriyor:

*“Öyküleri anlatanlar olmasaydı, öyküler de olmazdı.”*⁷⁰

*

Şimdi de anlatıcıya bakalım. Saramago romanına özgünlüğünü veren uygulayım (teknik) boyutunu oluşturur *anlatıcı* siyaseti.

1) Anlatıcı, bir kişi değil, çok kişi, hatta şeydir. Tüm kişi adıllarıdır (*zahir*) aşağı yukarı. Görünür-görünmezdir, her yerde ve hiçbir yeredir. Tanrıdır ve Tanrı-değildir:

“Kraliyet askerleri, şatoya çıkan yolun geniş bir dönemeç yaptığı yerde karşıdan karşıya geçiyorlar, burası bir alan gibi, birkaç adım daha kaldı, ama yaşamı pek uzatmaz bu adımlar, bunu düşünenin tutuklu olduğunu sanıyorsanız yanılıyorsunuz, onun ne düşündüğünü ve düşünceğini bilmiyoruz, bu yüzden bizim düşünmeye başlamamız gerek. Burada kalıp Celestina'yı izleseydik, örneğin çocukla oynayabilirdik. Çocukları kim sevmez ki, ama daha sonra neler olduğunu öğrenemezdik o zaman, öyleyse kesinlikle burada kalmayalım (...) İşte kapı. Ama bu koridordan değil, şundan geçelim, buradan dönelim, on adım daha, dikkat, sıraya takılıp düşmeyin, işte burası, daha fazla gitmemize gerek yok, kapıyı açmak yeterli.”

71

⁶⁸ Umut Tarlalari, s. 138.

⁶⁹ Umut Tarlalari, s. 232.

⁷⁰ Umut Tarlalari, s. 244.

⁷¹ Umut Tarlalari, s. 141-2.

2) Anlatıcı *temsilden* sürekli ka(ç/y)ar.

3) *Bin bir surattır*. Yalnızca olumlu olumsuz, önemli önemsiz tüm kişilerin değil, tüm canlı ve cansız varlıkların yerine geçer, bakış ya da göz açısına yerleşir.

4) Birkaç anlamda yerinde duramaz, devingen oynaktır, tıpkı üst anlatıcı yazar gibi. Anlattığına uzaklığı değişkendir, anlattığının çok berisine, berisine, içine, ötesine, çok ötesine savrulur. Bulunduğu yer açısından da duraysızdır (görelî). Çaylağın gözünden ve gökyüzünden aşağıya (genel görüm), karıncanın gözünden yukarıya (yakın görüm), karşı karşıya gelen insanların gözünden ötekine, onların dışından tümüne bakan (eş görüm) bir açılanma, devinim. Bu oynaklık, düz, dalgalı, sarmal, takıntılı ya da geçişli devinimlerle dışa vurur kendisini:

*“Bu uzaklıktan bakınca sessiz bir sahne, yalnızca devinimleri görüyoruz, onlar da pek fazla değil, her şey sözlere ve vurgulamalara bağlı, bir de gözlerdeki ifadeye, buradan João Mau-Tempo'nun gözlerinin mavisini bile göremiyoruz.”*⁷²

5) Tümceyi yöneten anlatıcı ilkesi başından sona seçili konum, yer, bakış açısında kararlı, duraylı (*sabit*) değildir. Tümce kendi içinde konum, açı, yükseklik, yönelim, vb., değiştiren anlatıcıyla dalgalanır. Bu dalgalanma iki ya da çok-ses olarak ayrışmasa da her yüzeyinde başka ışıldayan, dokulanan, görüntü veren bir çokyüzlü tümce izlenimi verir.

6) Devingen ve değişken anlatıcı soluk soluğa, kesintisiz akış duygusu yaratır okur üzerinde. Kök-izlenim evrenin kesintili, sıçramalı sürekliliğidir. Hiçbir roman hiçbir öyküyü bitiremez. Bu gizil yargıya Latin Amerika romanından şerbetliyiz zaten.

7) Anlatıcı kendi anlatısı önünde yer yer nesnedir. Böylece *nesnelemenin* bir basamağı daha oluşur. Yazar anlatıcısını, anlatıcı anlattığını ve bir geri dönüşle anlatılan anlatıcısını, anlatıcı yazarını nesnelere:

*“Beş gün geçti, her gün gibi bunlar için de bir sürü şey anlatılabiliirdi, ama bazen zamanı atlamak gerekir, anlatmanın zayıflığıdır bu, anlatıcı ansızın barajdan dökülen su gibi acele eder, sona varmak istediğinden değil, daha onun zamanı gelmedi, önemli bir yere gelmek istediğinden...”*⁷³

*“Bu adam övgüleri hak ediyor, kiliseyle hiçbir bağlantısı olmasa da, bunu söylemiş değil, ama anlatıcı böyle olduğunu biliyor, başka şeyler de biliyor, ama burada açıklamayacak, çünkü bu öykü araziden söz ediyor, kentten değil.”*⁷⁴

8) Anlatıcının oynaklığı en olumsuz, kötü içeriklerin ortasında bile bir neşe kaynağı. Yaşanır, başlayan biter, doğan ölür, insan insana eder, etmediğini komaz, acının dibi kazanır, cinayet işlenir, yine de anlatıcı şendir (*Bkz. Nietzsche*), şendir çünkü anlatmaktan vazgeçecek denli karar(ta)maz. Saramago kimdir dersiniz işte bu

⁷² Umut Tarlaları, s. 180.

⁷³ Umut Tarlaları, s. 215.

⁷⁴ Umut Tarlaları, s. 227.

dingin güç içre neşedir, güldürümdür (*komik*). (Ah Nesin Usta, sen belki gerçek anlamda yazacak denli özgürleşebilseydin en az José Saramago gibi büyük bir yazar olurdun, Sevgili Orhan Kemal, sen de tabii! Gülmece (*mizah*) duygunuz öksüz kaldı sizin.)

9) Yazarına karşı bile sonsuz açılanma gizilgücü (*potansiyel*) taşıyan anlatıcı dikey ve yatay devinileriyle büyüklükleri, ölçekleri de algılanır, tartışılabilir kılmaktadır:

*“Ama bu öyküye gelmeden önce başka bir tanesini anlatmak istiyorum, o da bir tüfekte ilgili (...) Sonra şu beş atışlık silah olayı var, insan bir şeyi anlatmaya başlıyor, ama başka öyküler araya giriyor.”*⁷⁵

10) Anlatıcı yalnızca dışarıdan anlatmakla kalmıyor, yankılanıyor, yansılıyor, başka seslerin, bedenlerin, tinlerin diline bürünüp *don* değiştiriyor.

11) Anlatıcı anlattığını, anlatışını bile yorumluyor. Geçmişe, geleceğe, başka yer ve zamana gönderimlerde bulunuyor. Kendi anlatısını seçenekliyor. Buna belki *olumsal anlatı* (Böyle bir kavramlaştırma yazınbiliminde söz konusu mu bilemiyorum, eğer yoksa öneriyorum.) diyebiliriz:

*“Ertesi gün yürüyerek geri dönecek; neyse ki sarhoş değil, kötü bir insan değil o, gerçi içki içiyor, ama Tanrı’ya şükür doğru yolu bulacak; yine de ders alınacak çok daha kötü durumlar var, yeryüzünde adalet varsa, babanın, küçük çocuğu ve yolda olan ikinciye göz önünde bulundurması gerek, ben kendi adıma iyiliği için elimden geleni yapacağım.”*⁷⁶

*“Birkaç yıl sonra, ilerde öğreneceğimiz nedenler yüzünden João Mau-Tempo’yu Lizbon’a getirdiklerinde, Sara da Conceição ölüm döşeğindeydi, hemşirelerin gülümsemeleriyle çevrili, zavallı şanssız kadın bir şişe şarap rica etmişti onlardan, herhalde çok geç olmadan bu işi tamamlamak istiyordu. Çok acı bir şey bu, efendim.”*⁷⁷

*“Ama bu öyküye gelmeden önce başka bir tanesini anlatmak istiyorum, o da bir tüfekte ilgili (...) Sonra şu beş atışlık silah olayı var, insan bir şeyi anlatmaya başlıyor, ama başka öyküler araya giriyor.”*⁷⁸

12) Anlatıcı, anlatı zamanından özgürdür, anlatı yerinden de:

*“Bu uzaklıktan bakınca sessiz bir sahne, yalnızca devinimleri görüyoruz, onlar da pek fazla değil, her şey sözlere ve vurgulamalara bağlı, bir de gözlerdeki ifadeye, buradan João Mau-Tempo’nun gözlerinin mavisini bile göremiyoruz.”*⁷⁹

⁷⁵ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁶ Umut Tarlaları, s. 21.

⁷⁷ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁸ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁹ Umut Tarlaları, s. 180.

Liste uzar gider. Anlatma katmanında oluşan karelem (*matris*) açısından yukarıdaki iki öge yere, zamana göre dönüşken, çapraz, tersinmeli, koşutlu, aykırı bağ çiftleri oluşturduğunda buradan çıkacak anlatı doluluğunu kestirmek zor olmaz.

*

Gelelim *anlatılana* (nesne).

Anlatılan Olay, Kişi (iç/dış), Nesne (doğa, eşya, uzam, vb.), Düşünce'dir. Ayrı değerlendirmeyeceğim ve Saramago açısından anlatılana ilişkin yenilik ya da özgünlük anlatıcı tetiklemeyle ilgili olduğundan ikincil sayılabilir. Demek istediğim, anlatıcı kılıktan kılığa giren, hatta kendi kılığına bile giren şeytanca bir şenlik (*karnaval*) oyuncusu olduğundan tüm anlatı dünyasını yerinden etmeye (oynatmaya) yeter. Devrim, yani Badiou'nun *Olay*'ı gerçekleşir.

1) Anlatılan (belki de adlandırılarak var olan) geçişken, dönüşkendir. *Tipikten sıradana* (tipik olmayan, *atipik*), yine dönüp *tipik* olana yer ve temsil değiştirir durur.

2) Anlatılan şey(ler) düzdeğişmeceli (*metonimik*) ilişkilendirir. Eğretileme (*metafor*) alayla, şenlikle somutlanıp imgelendiğinden karayergisel (*ironik*) bir durum doğar. Bir yerde eğretileme eğretilemeyle dalga geçer. Kendine saldırıp alaşağı eder dikey erkini (*iktidar*). Buna dilin, kapsar kümenin eşitleme girişimi diyebiliriz. Yaşayanlara ve ölümlere köpekler eşlik ederler.

3) Anlatmanın esnek (*plastik*) akışkanlığı ve kıvamı (*viskozite*) anlatılanları geçici ve kıpırdak düzlemlere, hatta oylumlara (*hacım*) çakar ama ardından söker. Dil varlığı kucaklar, sarıp sarmalar, örter, Javier Marias'ın dediği gibi⁸⁰ ölümler dünyasında herkes eşitlenir. Ama Saramago'da '*ölüler dünyası*' yerine anlatmanın evreninden söz edebiliriz. Nesnelere tüm görünür ya da görünmez, yanıltıcı ya da sahici, vb. karşıt(sız)lıkları, çelişki(sizlik)leri, uyum(lu/suz)lulukları, koşut(suz)lulukları, uzlaşma(sızlık)ları içinde uzamda/zamanda en uzakta ve en yakında dağılır toplarlar.

"*Hepsi oraya gidiyor, yaşayanlar ve ölümler. En başta doğası gereği koşup zıplayan köpek Constante var, bu eşsiz ve yüce gün onsuz olmazdı.*"⁸¹

4) Anlatılanın, kitabın iki kapağı arasındaki evren içinde kozalanması, okurda değişik duygular yaratır ama en başta her şeyin her şeyle ilişkisi bilinci, tümlük duygusu öne çıkar. Asıl duyarlık eşiği ya da soru şudur: Saramago bu ve benzeri duyguların doğurabileceği sakıncaları hangi eşikten, sınırdan giderir, denetler. Ustalığının kaynağı işte tam da buradadır. Çünkü eğer anlatılan varlık harmanını kuşatan bir düşünce, bağlam, tasar, yokülke (*ütopya*) düşlemi yoksa o zaman arkalarda bir yerde göze göz diş diş karmaşa (*anarşi*), anlamsız bir yan yanalık, bağlamsız kalmış, yani hiçe bağlanmış bir görelilikten (*rölativizm*) kaçınılamazdı.

⁸⁰ Javier Marias, *Yarınki Yüzün* (3 cilt), Çev. Roza Hakmen, Metis y., 2011-2, İstanbul.

⁸¹ *Umut Tarlaları*, s. 315.

Sorulabilir: Yazarın çekidüzen anları, gizli ayarları yapıtın neresinde belirip işlev görüyor? Sorunun yanıtı Saramago'nun yazarak ne yapmak istediğini ele verecektir.

*

Bir üst (*meta*) karelem (*matris*) kurgusunda yukarıdaki iki bağlam (küme) ve öğeleri (*eleman*) birbirleriyle çok biçimli ilişkilendirildiğinde (*permütasyon*) şimdiden varıl (*zengin*) bir bireşime (*sentez*) ulaştığımızı söyleyebilirim. Anlatan varlık, anlatılan varlıkla bağlaç, ilgeç (*edat*) ve belirteçler (*zarf*) aracılığıyla buluşur ve öz hısımlık (akrabalık), kök varlıkta birlik (varlık kardeşliği) duygusu üzerinden devingen ama kesintili bir süreklilik atına (yüklem, eylem, *fiil*) biner. Anlatan aynı anda anlatılandır ve anlatı anlatılanın yüzünü ısrarla anlatana çevirir. İki cepheden dalgalanan anlatı Joyce, Faulkner gibi dev yazarların anlatıya soktuğu yükseklik, yan, yön, sıra, öncelik, açı (varlık açıları), yörünge, tüm *-bolik* yaklaşımlar, görü, vb. devimciliğiyle (*dinamizm*) dili yaşam(an)ın gizilgücüne, daha doğrudan aracına dönüştürür: “Ama anlatının kurallarını bozmamak için her şeyi sırayla ele almak gerektiğinden, ölüm ve yıkımla belleklere kazınan o büyük fırtınadan söz edelim önce. Gerçi Joaquim Carranca'nın ölümünü öne aldık, aslında birkaç yıl sonra öldü, yani öyküye yararı dokunacaksa, koşullar gerektirdiğinde sıralama değiştirilebilir (...) Bu karşıtlıklar bizi düşündürmeli.”⁸²

Geriyе ortam, ilişkilenenin olanakları kalıyor. Ama ortam eşanlı bir çıktı olarak niteliğini iki öbekteki öğelerin ilişkilene, birbirlerine yönelme, tanıma, seslenme biçimlerinden alır. Ortam *ikiyle* (2) ilgilidir. Bir'in ortamı yoktur. (*Bir* yoktur.) Kendini nedenleyemez, var olamaz. Gelmek, olmak için *Öteki Bir* (yani *İki-nci*) gerekir. Eğer *İki Bir* varsa ilişki, yani ortam vardır. Duruşları, orada öyle duruşları bile ortam üretir. Geleneğin sanatsal anlatma, dışavurum uygulamaları (pratik) toplumun kavrama, anlama konusundaki uzlaşmalarından yaklaşımlar, ilkeler çıkararak öğeleri belli ve giderek güçlenen kalıplara uygun ilişkilendirmişlerdir. Bu noktada yerleşik, önsel karelem (*matris*) ve ögesel diz(il)imleri (*permütasyon*) anımsayalım yeniden. İlişkinin tartışma üstü kalan, geçmiş egemen (*hegemonik*) bağlanma biçimleri, oranlar, uyumlar, ölçüler, tutar(lı/sız)lıklar, en çok da dünya dışı ve kökenli esinler, 1900'leri izleyen yıllarda bir an geldi, değerli bir halıyı ortaya çıkaracak atkı-çözümlerin işe yaramadığını, artık yaramayacağını, yine de halı örülecekse ipliği, boyayı, çatkıyı başka türlü, belki de o güne değin olmadığı, hiç düşünülmediği gibi ilişkilendirmek gerektiğini gösterdi. (Çağcılık: *Modernizm*). Anlaşılamayan şeylere dönük büyük ilgi, yeniden anlama girişimlerini, yeni(den yorumlanmış) bilim, sanat, siyaset, vb.yi, yeni bir kapsar kümeyi, yeni bağlamı (*paradigma*) gerektirdi. En büyük sarsıntı *Bir*'in (Özne) varsayılmış, sonsuzca geçerli sanılan önceliğinde, üstünlüğünde yaşandı. *Bir* anlamını yitirince belirteçlerin geleneksel işlevi geçersizleşti, tartışılmaya başlandı. Yukarı her zaman yukarı, aşağı her zaman aşağı değilse, yukarıda ya da aşağıdalıktan nasıl bir konum (*statü*) gelirdi? Eğer gelmezse, konumdan erk (*iktidar*) nasıl üretilecekti? 20.yüzyılda savaşların kitleleşmesinin bir nedeni de budur.

*

Aşağı yukarı Saramago'nun anlatı yordamına (teknik) bakışını, özgün yaratıdan çok özgün yorum ve uygulamayı başlığı altında sergilediğimi düşünüyorum. Anlatım

⁸² Umut Tarlaları, s. 54.

uygulamasına karşı çıkacaklara ise yanıtı şu: “*Bu anlatma, anlatmama ve değiştirme özgürlüğünü doğru bulmayanlar varsa, arazinin cömertliğini düşünsün, sözler kaybolur ve yeniden bulunur arazide, günler ya da yüzyıllar sürmesi fark etmez. Örneğin bir mantar meşesinin altında otururken, ağaç gövdesinin komşularıyla heyecanla konuştuğunu duyarız, çok eski ve gerçekte çok karmaşık öykülerdir bunlar, yaşla birlikte mantar meşeleri de biraz bozulmuş, ama kimsenin suçu değil bu, olsa olsa bizim suçumuzdur, çünkü bu tarz konuşmayı öğrenmek istemedik. Böyle yerlerden hoşlananlar, gün gelir araziyle onun içindeki sözleri ayırt eder, bu yüzden bir insanın tarlanın ortasında durduğunu görürüz kimi zaman, sanki birisi onu birden elinden tutmuş gibi, dikkat et ve dinle, sözler duyacağı, olaylar ve devinimler göreceği kesindir, doğru anda buradan geçti...*”⁸³ Yazı kurucu, yapısal bileşenlerini de özgürleşmeye çağırınca (*davet*), anlatma mekiği üç boyutlu uzam içerisinde zaman ipliğini de çözerek devingen, rüzgârlı, dolambaçlı bir evren yaratıyor. Genette’in **Anlatının Söylemi**’nde⁸⁴ imlediği gelecekte olay (metin) kurma sanatı *prolepsis* benzeri birçok yazı sanatı düzeneği okurun önüne kaçınılmazca geliyor.

Öyleyse ilerleyelim. Saramago’nun **Umut Tarlaları**’nda iyice öne çıkan; devingen, dönüşümlü, burgaçlı, devinimi içerisinde kokular, renkler, türlü biçimler, duygular saçan ya da patlatan havai fişek dili bizi *Batı* resminde köklü bağlam (*paradigma*) değişikliklerine, izlenimcilik (*empresyonizm*) ve türevi kübizm tartışmalarına taşıyor. Ama daha çoğu var. Romanın gerece ve ortama bağlı kısıtları, varlığı yeniden konuşlandırma, açılama, kesitleme vb. resim uygulamalarından (teknik) sonuna değin yararlanan Saramago’yu çok istediği okurla yazar/yapıt arasında kurulabilecek içtikleşimli (*interaktif*) söyleşim (*diyalog*) konusunda ketliyor. Ama biraz yavaşlayalım. İzlenimciliğin derdi saltık görelilik, yani algıya uygun varlık görünümlerini saptamak değil, geleneksel varlık katı ve kesinliği konusunda ortaya çıkan kuşkuyu, belirsizliği bilince çıkarıp varlıkla (nesne) olabilir (*mümkün*) yeni arayüz ya da kesiti deneyimlemektir. Bu kesit, arayüz, iz(lenim) neyi, ne düzeyde, nasıl imlerdi. Yani büyük soruya gelip dayanırız: imgenin doğası nedir? Proust tam da bu sorunun yazı(n)daki karşılığıydı. Yaşam dediğimiz, bir izlenimler, duyular bilinci miydi ve etkileri nereye dek kalıcıydı? Bu izlenimden yaşam kavramı üretilebilir miydi? Kübizm, izlenimciliğin ortaya getirdiği soruyu uygulamalı (teknik) olarak deney(im)ledi. Yaptığı bir tür kestaniydi (*otopsi*). Kesit arayüzleri üst üste bindirdi ve boşlukları yeniden ilişkilenebilir zorlayarak tümlüğü, varlıksal bütünlüğü yeniden ve yeniden sınırdı. Acaba tüme ilişkin bilgi bireysel algıyı aşan öznelerarası bir geçişlilik ve geçerlilik ilkesine mi bağlıydı? Kısaca Saramago’nun iki yeni bağlamsal girişimle ilgili olarak roman deneyliğinde (*laboratuvar*) birim tümceden yola çıkıp kübist bir sorgulama yaptığını söylemek yanlış olmaz. Tümcelerin duygusal (*patetik*) tınısı, kübizme özgü sert, keskin bıçağı (*neşter*) değil ışığın, aslında zamanın yumuşak gündönümlerinde yeğinliğini, ortaya çıkardığı ya da sildiği geçici varlık belirimlerini anımsatıyor. Dünyayı kavramada bu bağlamsal (*paradigmatik*) tutum, bizi ve aslında Saramago’yu anında Pessoa’ya bağlıyor elbette. Çok değişik irada (*karakter*) gözükken bu iki Portekizli yazar bu noktada yazgısal buluşma gerçekleştiriyor. Saramago neredeyse her kitabında Pessoa’ya gönderme yapıyor ama dahası, koca bir romanında Pessoa’nın öteki adlarından (heteronimi) biri olan *Ricardo Reis*’i konu yapıyor. (**Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl**; 1984.) **Umut Toprakları**’nda (s. 228) João

⁸³ **Umut Tarlaları**, s. 241.

⁸⁴ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi**, Çev. Ferit B. Aydar, Boğaziçi Üniv. y., 2011, İstanbul

Mau-Tempo Lizbon'da salıverildikten sonra aç susuz sokaklarda sürünürken F. Pessoa değil *Ricardo Reis* onu alır, evine götürür, bir gece yatırır. Pessoa'nın derdi zamanlar ve uzamları kendi içinde kesitlemek, her kesitten çıkardığı başka başka Pessoa'ları var etmektir. Bununla kent (Lizbon), tarih (Portekiz İmparatorluğu ve sömürgeci geçmişi), söylem (şiir) ortaya çıkıyordu. Hakikate yak(ın)laşma, anlama derdinin kaygılı uygulamasıydı (*teknik*) Pessoa biçemi (*üslûp*), yaklaşımı. Saramago'da ise varoluşu daha tümlemek, anlatarak var olmaktı sorun(sal). Pessoa'nın zamanı geçmişte birikmiş, şimdiyi örten, karartan bir zamanken Saramago zamanı her yerden ve yönden (geçmiş, şimdi, gelecek) devşiriyordu. Ama her ikisinde de uygulama anlamında ortak olan şey kesitler almak ve çoğaltmaktır. İşlem (anlatı, okuma) sırasında ise okurdan yönlü kesit Saramago'yu çokça düşündürmüş, kıvrandırmış olmalı. Çözüm için yarattığı kişilerin sesini kullanmaya, onların içine yerleşmeye dek uzandığını biliyoruz. Örneğin, **Umut Toprakları**'nda anlatıcının Antonio'laşması (s.107) ilginçtir. Böylesi esnek, çoklu yorumun sorunsuz olduğunu elbette düşünemeyiz. Çünkü anlattığı şeyin (kişi, nesne) açısına yerleşen, dilini bürünen anlatıcı dilde, dışavurumda nasıl yankılanır sorusunun birçok yanıtı olabilir iyi kötü. Dışavurum, aykırılığı gerçekten yansılayabiliyor mu? Buna nasıl karar verilir? Ne olursa olsun sonuçta aynalı, yansı(t)malı, varsıl sunum, Muhammed Ali'nin (Clay) şampiyonluğa giden yıllarda ringde uyguladığı yöntemi ve şakacı (*muzip*), varoluşsal oyunu doğuruyor: *Zıp zıp zıplar, arı gibi sokarım*, vb. Şakacı çünkü böylece olmadık yerden fırlayan, kulak kabartan, tanıklık eden, biçimden biçime giren, herkese katılan ve ayrılan oynak bir noktadan söz ediyoruz. Olayın yanında, içindedir ama diğerleri, romanın kurgu kişileri onu görmez. Görünmezdir. Ayrıcalığını sonuna dek kullanmayı bilir: "*Biz burada olduğumuza göre...*"⁸⁵ Bu ayrıcalık 'artık anlatmamaya' dek uzanır. Anlatılmayanlar da öyküye katılırlar: "*(A)ma ne yazık ki burada anlatılamaz bu öykü...*"⁸⁶ "*(A)ma bazen atlamak gerek...*"⁸⁷ Anlatıcı açıklamaktan vazgeçer.⁸⁸ "*Her ailenin bir öyküsü vardır, hepsi Mau-Tempo'larınkı kadar ünlü değildir, onlar da bunu anlatıcıya borçlular.*"⁸⁹ (**UT**, 256) Bir başka örnek **Baltasar ile Blimunda**'dan (1982): "*Bu kişilerin çoğu alavere dalavere edip bizim burada anlattığımız hikâyeye dahil olabilmek istemiştir...*"⁹⁰

⁸⁵ **Umut Tarlaları**, s. 158.

⁸⁶ Agy. s. 83.

⁸⁷ Agy. s. 215.

⁸⁸ Agy. s. 227.

⁸⁹ Agy. s. 256.

⁹⁰ Saramago, Jose; **Baltasar ile Blimunda**, (*Memorial de Convento*, 1982), Çev. Emrah Çakmak, Gendaş Yayınları, Birinci Basım, Eylül 1999, İstanbul, 399 s.

Portekiz'e Yolculuk (1981)⁹¹

"Doğru değil bu. Yolculuk asla sona ermez. Sadece gezginler sona gelir. Hatta onlar bile belleklerinde, anılarında ve anlatılarında devam eder yollarına. Gezgin sahildeki kumlara oturup da 'Daha fazla göreceğim bir şey yok,' dediğinde böyle olmadığını biliyordu. Bir yolculuğun sonu sadece bir diğerinin başlangıcıdır. Henüz görülmemiş olanın görülmesi, görülmüş olanın bir kez daha görülmesi, baharda görülenin bir de yazın ya da gündüz gözüyle görülenin yağmurda, ekim dikim zamanında, meyvenin olgunlaştığı zamanda, taş yerini değiştirdiğinde, gölge yerini değiştirdiğinde görülmesi gerekir. Atılan adımları tekrar etmek, yeni güzergahlar belirlemek için varolanın üstünden geçmek gerekir. Yeniden başlamak gerekir yolculuğa. Daima. Gezgin yola geri döner böylelikle."⁹²

Yontudan taş geçişin erken sancıları

José Saramago, **Heykelden Taşa** adlı kitapta yer alan *Torino Konuşması*'nda yazarlığının *taş evresi* olarak nitelendirdiği dönemini 1991 yılından (**İncil'deki İkinci İsa-İsa'ya Göre İncil**) başlatmaktadır. Demek ki, **Portekiz'e Yolculuk** kitabı bu evrenin oldukça uzağında (10 yıl öncesinde) yer alıyor. 1979'da 6 ay süren yolculuğunun ardından, gezi birikimlerini de önemli oranda katıştırdığını düşündüğüm **Umut Tarlaları (Toprak Uyanırsa)** (1980) adlı romanı yayımlandı, bu gezi notlarının basımı ise arkadan geldi (1981).

Öyleyse bu kitabın *taş evresine* geçişin ön hazırlığına bir tanıklık olarak görülemeyeceğini söylemenin güçlüğü bir soru olarak önümde durmakta. Bu soru, bir yanıla Portekizli bir yazarın neden Portekiz'e, anayurduna köşe bucak bir yolculuk yapma ve bunu anlatma gereksinimi duyduğu sorusuyla birlikte düşünülürse evreler arasındaki on yıla karşın **Portekiz'e Yolculuk**'un bu geçişin sancılarını, ipuçlarını barındırdığını ileri sürmek kaçınılmaz hale geliyor: "*Taştan insanlara neyin geçtiğini anlayacak kadar uzun kalmayacak Monsanto'da; insanlardan taş geçeni anlamınsa mümkün olduğuna güveniyor. İlki için köyde kalması gerekir, diğerindeyse çıkıp gitmesi yeter.*" (s.299)

Yazarlığının geçtiği yolları anlatan Saramago, hakkında yazdığımız bu kitaba kaynak olarak kullandığımız konuşmalarında, **Portekiz'e Yolculuk**'a neden yer vermemiştir? Kurmaca olmadığı için mi? **Giriş**'te "Portekiz'e Yolculuk *bir hikâye: Gezginin çıktığı yolculuktaki hikâyesi*" olarak tanıtılması bir yana, okurlarını asla yalnız ve umarsız (*çaresiz*) bırakmayan Saramago'nun o bildik, tanıdık, sarmalayıcı sesini burada da duymak yetmez mi kendisine diklenen bu soruyu sormamıza?

⁹¹ Saramago, Jose; **Portekiz'e Yolculuk**, (*Viagem a Portugal*, 1981), Çev. Saliha Nilüfer, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2019, İstanbul.

⁹² Agy, s. 580,

1980'lerde arkasında kalan, kimileri bana göre dünya yazınına katkı niteliğindeki biri yayımlanmamış (ölümünden sonra yayınlanan **Çatıdaki Pencere**, 2011) üç roman, bir öykü kitabına karşın Saramago hoşnut değildir yazı çizgisinden. İçinde henüz tanımlayamadığı, açığa çıkaramadığı bir huzursuzluk vardır sanki. Herhangi bir yazarın, *tamam yazacağım şeyi buldum ve yazma yolumu*, diyebileceği bir eşığe henüz uzak olduğu ve neyi, nasıl yazması gerektiği konusunda karar veremediği, içinde soruların yoğunlaştığı ve büyüdüğü bir döneminden söz ediyoruz ve yargımız tümüyle yapının toplu okuması üzerinden süzölmüş bir yargıdır, bunu baştan belirtelim. Kendisinin *yontu-taş* ikilemine dayalı yorumundan çıkardığımız birkaç ipucundan başka kaynağımız, verimiz yoktur yargımızı pekiştirecek. Yayımlanış tarihi açısından henüz 1 yıl arkada kalmış **Umut Tarlaları (Toprak Uyanırsa)** dili kavrama ve devinimi dille yankılama konusundaki özgün başarısına, Portekiz yolculuğu deneyimine borçlu olduğu onca yazınsal niteliğe karşın Saramago'ya neden yetmiyor? Sanırım dünyayla bir insan ve sanatçı-yazar olarak ilişkisini kurma konusunda temel bir karar verme bunalımı yaşamaktadır. Dünyaya aynı zamanda kendisi olarak ve kalarak nasıl katılacaktır? Çağdaşı ve önceli, anadilinde ve benzer yazgıları paylaşan komşu büyük dillerde yazınsal girişimleri, bunların gerçekleştirdiği işlev ve sanatsal çözümleri gözden geçiren yazarımız o güne kadarki (1981) üretimini yeterince özgün, katkı niteliğinde görmemiş, yapılmışın dilini yinelemeyle yetinmek istememiştir. Kendisinde çok büyük yazar düşleri, imgeleri gördüğü ya da umduğundan değildir bu. Daha yalın bir sorgulama gerekçesi vardır. Yapılmışsa neden yine yapmalı? Yapılmışa saygı duymakla yetinemez miyiz? Aslına bakarsanız, özellikle İberik ve Güney Amerika yazını olağanüstü, ışıltılı yazınsal çözümleri neredeyse tüm 20.yüzyıl boyunca dünyaya sunmaktaydı ve Saramago'nun bunları atladığı asla söylenemez. Dolayısıyla yazılmışa karşın yine (de) yazmak için güçlü, inandırıcı nedenleri olmadıkça yazmayacak biridir ama öte yandan yazmakla da ondan vazgeçemeyecek kerte ilişkilendirilmiştir. Bunu da derin benliğinde bir duygu, eğilim olarak taşıdığını ileri süreceğim. Yazması gerektiğini biliyor ama arkada bıraktığı yapıtlarına karşın yazması için yeter nedeni olmadığını da.

Soru iminin (*işaret*) delici boyutlara ulaştığı bu zaman kesiti dünyanın betimi (*tasvir*) ile özü arasındaki ayrımı tartışmasının da anlığında (*zihin*) giderek büyüdüğü bir sıçrama dönemi olmalı. Dışımızda yer alan ve bizi kuşatan dünyanın gerçekliğinin arkasında, kavrayışımızın dışında, bu dünyaya ve algımıza kaynak olan şey nedir ve Kant'tan (hatta Descartes'dan) beri algı dışında *kendinde şeyin (en soi)* bilinmezliği ile (*agnostisizm*) yetinebilir miyiz? Daha kötüsü bilinmezlik varsayımı ne zaman önyargıya dönüşür ve nerede bildiğimizden bilmediğimize yolculuktan vazgeçeriz? Yazarımızın geldiği kavşakta önünde iki yol açılıyor. Biri açık, kesin ve olabilir, yürünebilir yoldu. Algımızı sınırına taşımak, yani sınırı sınırsıza taşımak, dünyayı (yani varlığı) bulgulanabileceği (*keşif*) yere değin bulgulamak ve duyularımızın sınırlarını varlığa düğümlenmek. Buradan iki aşamalı (*yontu-taş*) bir yordam çıkarmak için henüz erkendir. Ve ivecen davranmamak, yeryüzünü algımızla birebir kesitlemek, kesiştirmek gerekir önce ve sabırla. Çünkü önce bir bakalım, zaman sahiden zaman, coğrafya sahiden coğrafya, dünya sahiden dünya ve insan sahiden insan mı(ydı)?

Varlığı, dışından hiçbir noktasını atlamadan taramayı ve bir tür varlık eşyükseleti (*isohip*) haritasını çıkarmayı anlamlı ilk görev ve anlatılarak paylaşılacak ilk şey olarak görmek ve tüm duyularımızla, her biriyle tek tek özdeşleşerek, yani salt kulak, salt göz, salt dil, salt burun, salt dokunaç olup varlığı çizmek, olanca güzelliğiyle

ortaya çıkarıp sergilemek, yani dünyadan görülmüş, işitilmiş, tadılmış, koklanmış, dokunulmuş dünyalar çıkarmak, sonra kusursuz biçimlenmiş bu dünya varlığına güzelduyuyla katışmak, dünyayı dünyalamak, dünyayı dünyaya katmak, yontunun yapılmışlığının, anlatılmışlığının içindeki görkemli ve yaratıcı insan eylemini ululamak yine de yetmezdi ve yetmedi. Çünkü egemen(liğ)in gücü ve tarih, dünyanın dünyadan ayrılmasının, dünyanın yüzey yitirmesinin, haritasızlaştırılmasının da öyküsüydü. Hangi insan eylemi (*pratik*) yaratıcı eylemdi ve yöneldiğimiz varlık, betime aldığımız nesne hangi eylemin kanıtıydı? Belki bu ikinci düzeyden (*derece*) büyük soruya geçmeden soluklanıp bu ayrımı ertelemek ve alçakgönüllü bir betime dalmak doğru ve ilk seçenektir Saramago için. *Poetik* dönüm noktasının öngününde (*arefe*) yontuyu (dünyayı), elbette tarihsel biçimleniş içre betimleme eylemini yazarak sürdürmek ve olmuş, olan, olabilir ve olası tüm dünyaları ele geçirmek, onlarla buluşup söyleşmek, onların görünürlüklerinin altında yatan şeye ilişkin açık ya da gizli gönderimlerini (*ima*) yakalamak, dünya avcılığını sürdürmek ve biriktirmek ve biriktirmek işini yalnızca bir yazar olarak değil, bir insan, José Saramago olarak da sürdürmek gerekiyordu, hatta ileride her ne yapacak ya da yazacaksa onun önkoşuluydu bu: Yontuyu betimlemek. Sanıyorum adını henüz böyle koymamıştı yaratıcı bunalım yaşadığı 80 öncesi yıllarda. Anlıyoruz ki bunalım onu yıkmamış, küstürmemiş, içine kapatmamış ama tersine yola çıkarmıştır. Şimdi tam sırasıydı dünyanın derisini, üzerindeki canlı dokuyu, üstüne çektiği yorganı, yelini, kuşunu, bulutunu, tapınağını, resmini, türküsünü, tarımını anlatmanın, onunla buluşmanın, onunla, ondan ve ona doğru olmanın. “*Heykel taşın yüzeyidir, taşı taştan ayırmanın sonucudur. Heykeli, yüzünü, duruşunu, giysilerini, bedenini betimlemek taşın dışını betimlemektir.*”⁹³ *Ben’in* dünya bileşenlerinin adım adım izinin sürülmesi, *ben’den* çıkıp *ben’e* ulaşmanın, Saramago adıyla bilinen, bedeniyle biçimlenen bu yontuyu yoklamanın, anlamının ve kendinin kılmanın bir yolu olmalıydı: Yola çıkmak. Yurdum, ekinim (*kültür*), insanım, dilim, köyüm dediğin şeyi gerçekten yurdum, ekinim, insanım, vb. yapmanın yolu yola koyulmak, her gittiğin yerde tanık olduğun canlı cansız tüm varlıklarla buluşmak, konuşmak, söyleşmekti. Böylece yurt betimlenmiş, kendini yurtlamış olacaktın. İnsan betimlenmiş, kendini insanlardan biri kılmış, yapmış olacaktın. Doğru yer ve zamanını bulmuş, bilmiş olacak, ne yapacaksan oradan başlayacaktın. Ve belli belirsiz iç sıkıntısı da daha yoldayken arada bir yoklayacaktı Saramago’yu. Betime aldığı dünyanın, ayrı ayrı deneyimleyip içselleştirdiği ve kendini konuşturduğu yeryüzünün arkasında, varlığın arkasında hepimizi bir ve kardeş kılan özün, hammaddenin öyküsü var mıydı, anlatılabilir miydi? Bilimkurgu düşkünlüğü ve öykü denemelerinin arkasında bu tür bilince çıkarılmamış sezilerin, iç sorguların olduğunu düşünmemek için nedenimiz yok. O aslında betimleme uğraşının sürdüğü tüm evre boyunca alta dip akıntısı olarak öz sorunuyla didişip durmuştur ama yazıda serinkanlı, sabırlı bir emekçiydi de aynı zamanda: “(V)e sanki ten taşı savunabilir.”⁹⁴

Öyleyse Portekiz’den başlamalıydı. Çünkü Portekiz dünyaydı, dünyadaki başka dünyalar gibi. Portekiz olağanüstü bir yontuydu ve onu adım adım betimleyerek Portekizli olunabilirdi ancak. Yazmaya ara vermeli, yaratma sürecinin sancularıyla baş edebilmek, bir çıkış yolu bulabilmek için dünyayı, Portekiz’i yakından tanımalı, beş duyuyu üstüne varmalıydı. Kendine yaklaşık 1 yıllık bir süre tanıdı ve gezginlik rolünü

⁹³ *Heykelden Taşa*, s. 45.

⁹⁴ *Agy*, s. XX

üstlendi. O artık yazar, hatta Saramago da değil bir dünya (Portekiz) gezginiydi. Yalnızca bu niteliği benimsedi yola çıkarırken. Bir ayrıntılı izlenim, somut bir beklenti, içerik dizinleri, görülmesi gereken yerler ve şeyler türünden saptamaları yoktu. Portekiz'in ağacı, sınırı, tarlası, deresi, suyu, köpeği, köyü, kenti, kilisesi, mezarlığı, vb. ile karşılaşmaktan başka şey istememişti. Dolayısıyla aldığı notlar, yazın içi değil yazın arası notlardı. Yaratıcı sancının tanıklığıydı, ürünü değil. Ona göre bu yüzden **Portekiz'e Yolculuk** bir yazınsal yapıt sayılmazdı. Evet yazarı, yolcunun kendisi dile, dil üzerinden kitaba yansıyor ve bu kaçınılmazdı. Ama bir yapıtı oluşturmaya tek başına bu yetmezdi, en azından Saramago için.

Yazınsal gerekçe

Sonuçta yapmak istediği şeyin dünyanın böyle oluşuna, görünen yüzü ile görünmeyen gizi arasındaki bağın ortaya çıkarılmasına ilişkin bir yazı yordamı geliştirmek olduğunu anlamak zor değil. İlk yazar kavrayışına çıkardığı şeyin, her ne ise özün ancak dünyanın (varlığın) teninden, yüzeyinden yola çıkılarak yakalanabilecek bir şey olduğu, bizce açıktır. Aslında yaratıcı yazın ve tüm sanatların eşdeğerli bir boyutu olan eleştirinin de tanılama, beti(m)lemeyle ilişkisini bir kez daha pekiştiren bu yaklaşım aynı zamanda veri, dolayısıyla anı biriktirmek, dünya genliliği (*ansiklopedi*) ya da belleği yaratmakla birlikte anılacak bir eylemsellikti: “*Bir gezgin, gelip geçen biri o sadece, gelip geçerken baktı ve ancak yüzeysel olabilecek bu bakışın içinde, daha sonra baktığında derin akıntılara dair anılar bulması gerek.*”⁹⁵ Yalnızca bu alıntı bile yukarıdaki tezimizi doğrulamaya yetecektir. 25-30 yıl sonra adını koyacağı ‘yontudan taş’a’ evrilen yaratım sürecinin düzeneğini (*mekanizma*) açıklıyor. Demek ki 80 başlarında bir yöntem arayışı içine giren yazar, sezgileriyle öze, taş’a yönelik dalınçlar yapsa da eldeki biri, yeryüzü sun(g)usunu emeklemeden büyük sıçrama yapmayı, öte yakaya geçmeyi doğru bulmuyor. Önce biriktirmek, yeryüzünü üstlenmek, Portekiz(li)leşmek gerekiyor. Böyle olmasaydı şu tümceyi anlamak kolay olmazdı: “*Yolculuk bundan daha fazla ahenk isteyen, ‘gitmek’ değil ‘olmak’ fiilinden mürekkep bir şey olmalı*”.⁹⁶ Çok açık değil mi? Yola çıkmak, *gitmek* değil *olmak*la ilgili bir şeydi. Öyleyse kendisinden yolculuk notları boyunca üçüncü kişi olarak ‘gezgin’ diye söz eden Saramago görevini yapacak, bu notları okuyan okura ikinci bir görevi anımsatacaktır: “*Gezgin vazifesini yerine getiriyor: Seyahat edip gördüklerini anlatıyor. Söylenmesi gereken her şeyi anlatmıyor gibi görünüyorsa ya görevini eksik bırakmış ya da okur yeterince dikkat etmemiş demektir.*”⁹⁷ Bir *Portekiz Gezi Kılavuzu* arayan okur, dikkat et, bulamadığın şeyler için yazara çıkışma, çünkü onun derdi senin beklentin değildi.

Nasıl bir yolculuk? Zamanda ve uzamda genişleme

Saramago'nun **Portekiz'e Yolculuğu**'nun temel savı yeni bir buluştan (*keşif*) çok, önceki tüm buluşların ayak izlerini sürmek, geçmişteki insanların bastıkları

⁹⁵ *Portekiz'e Yolculuk*, s.198.

⁹⁶ Agy, s.16

⁹⁷ Agy, s.549

yerlere basarak onların üst üste birikmiş tinlerini (dirimsel birikimlerini) kendi bedeni, algısı üzerinden canlandırmak, güne katmak, hatta geleceğe aktarmaktır. Emeğe saygıdan başka bir nitemle (*sıfat*) adlandırılmayacak bu niyet geleceğin yapıtında sürecektir filizini. Yolculuk notları yalnızca deneyimin yaşantılanmasıdır, başka şey değil: “Gezgin, bir etnolog ya da sosyolog görevi görmeye gelmedi buraya, kimsenin ondan muhteşem hatta ufacık bir keşif bile beklediği yok: Tek bir arzusu var, son derece meşru ve insani, o da başkalarının gözünün değdiği bakmak, başkalarının adımlarından kalan izlere basmak.”⁹⁸ Yukarıda incelediğimiz erken dönem yapıtlarında saptadığımız kimi anlatım özelliklerinin ipuçlarını gördüğümüz alıntıda tüm yazarlığı boyunca değişmeyecek *poetik* ilkelerinden birinin çok göz, çok el, çok algı, çok insan, vb. olma ve böylece bir değil bin bakışı eşanlı üstlenip bakıştan bakışa devingen bir odak sektirme uygulayımına (*teknik*) başvurma eğilimini de gözlemlemiş oluyoruz. Bu üstlenim, onu *şimdi burada* nasılsa öyle biri olma konusunda daha doğru, kararlı ve haklı kılacaktır. Çünkü tek başına, kendinden çıkan yargılar değildir yazıya geçirdikleri. Onlar gelmiş geçmiş tüm insanlardan, el ve ayak izlerinden süzölmüş, yazarda yeniden dirilmiş önermeler, yargılardır yalnızca: “Diğer taraftaki yola çıkıp da günü tamamladığında bir kez daha dönüp bakar dünyaya, sırf insan olması hasebiyle buna hakkı olduğuna inanarak.”⁹⁹ Yolculuk, kalıtı (*miras*) iyelenmek (*sahiplenmek*), yüklenmek için yapılmaktadır zaten. “Gezgin özel formlar halindeki dünyayı bulmak için dünyadan kaçıyor: Sanattaki, nesilden nesile aktarılmaya devam eden miraslardaki uyumu ve oranı bulmak için.”¹⁰⁰ Yeri gelmişken bir başka Saramago okurunun okuma notuna başvuralım: “**Portekiz’e Yolculuk’un** Saramago’nun kurgu dışı yapıtları arasında yer almakla birlikte en az onlar kadar önemli bir kitap olduğunu söylemekle yetineyim (...) Saramago bu yolculukta sayısız yerleşim yerine uğrar, kimilerinin içinden geçer, kimilerinde dinlenir, bazen de konaklar. Bazen bir kaya parçasının ya da bir açıklığın ya da suyun sesinin çağrısıyla **rotasından** (doğrultu) **sapar**. Portekiz’in tarihini en eski kalıntılardan yakın zamanlara tarihlenen mimari, dinsel, mitolojik (söylensel) esinli taş yapıtların yanı sıra yazar-**anlatıcının** kullandığı yolların üzerinde karşısına çıkan çağıldayan ya da artık kurumuş derelerden, albatroslardan, bulutlardan, ormanlardan, kiliselerin bakımından sorumlu orada yaşayan rehberlerden (kılavuz), çocuklardan öğreniriz. Bazen yolun kendisi bile anlatılmaya değerdir.”¹⁰¹ Yazısını, yazarın **Portekiz’e Yolculuk** okuru için okuma önerisine gönderme yaparak şöyle sürdürüyor: “**Giriş bölümünde kitap hakkında**, ‘Gezgin kendi ülkesini gezdi. Bu aynı zamanda kendi içine, kendi oluşturduğu ve onu oluşturan kültüre yolculuk anlamına geliyor. Yani haftalarca, dıştaki imgeleri yansıtan bir ayna, gölgeleri ve ışıkları geçiren bir cam, bir halka dair izlenimleri, sesleri ve sonsuz mırıltıları kaydeden hassas bir metal plaka oldu...’, **demiş olsa da şunu da söylemeden geçememiş**: ‘Okur ilerleyen sayfaları bir **meydan okuma**¹⁰² ve bir davet olarak alsın. Konforlu yol haritalarına pek kulak asmadan, daha önce gidilen izleri takip etmeden, kendi yol projesine göre gitsin, yolda kaybolmayı, geri dönmeyi göze alsın veya tam tersine, dünyaya açılan yeni yollar bulana dek inatla ilerlesin.’ (...) Saramago bize başta yol göstermiş; anlaşılana bizi bekleyen ne bir ‘gezi’ kitabı ne bir tarih kitabı ne de bir yazarın kendisine ve kültürüne

⁹⁸ Agy, s.33.

⁹⁹ Agy, s.161.

¹⁰⁰ Agy, s.161.

¹⁰¹ A. Güvenç, **Okuma Notları**, 2020.

¹⁰² Agn, vurgu, A. Güvenç’in.

öznel yolculuğu. Tümünü kapsayan ama bu tümlükle içimizdeki bir şeyleri aşacağımızı sezdirenen bir çağrı. Saramago'dan gelen bir çağrı üstelik."¹⁰³

Yolculukta yitmeyi göze alacak denli cesur yolcular, okurlar olmamızı beklediğini anlıyoruz böylelikle.

Görme ve biçimleri

Gezgin bir bakıma görmeyi görmek için ya da görmenin ne olduğunu anlamak için yola çıkmaktadır. İleride görme ve görememe üzerine önemli romanlarını şimdiden muştularcasına bir görme, daha doğrusu görü felsefesiyle ilgilidir ve adını da böyle koymaktadır zaten. Aslında eylemli bir felsefe sorgulamasının zamanlı ve kıvamlı bir tasarısıdır **Portekiz'e Yolculuk**. "*Ne de olsa gezgin görerek sadece görmüş olduğunun bilincinde – hoş, görmek için bile bir öğrenim gerektiğini aklından çıkarmıyor. Mamafih niyeti daima bu değil mi zaten: Görmeyi, duymayı ve söylemeyi öğrenmek.*"¹⁰⁴ Demek ki 59 yaşında biriktirdiği görme kuramını (*teori*) sınavdan geçirecek, neyi görmüş olduğunu görececek, önüne çıkan dünyanın bin türlü görünümünü kendi görme birikimiyle çarpacak, aslında neyi gördüğünü ya da görmediğini anlayacak, en azından beklentisi bu. Bu nedenle yolculuğu, yeryüzünün içine yönelmiş bir delme, dayatma, ele geçirme (*fetih*) girişiminden çok yol boyu önünde güvenle kendini açan bin dünyanın şiirine, yeline, şarkısına kendini kaptırıp koyuverme diye tanımlansa yeridir. Dünyanın şiirinin yazarın görme kuramına kendini sunduğu satırlardan iki örnek verelim: "*Gezgin başını kaldırır ve bir albatros görür. Kuş Ria'yı biliyor. Onu yukarıdan görüyor, kıvırdığı perdeli ayağıyla parlak yüzeyi yarar, yosunların ve balıkların arasına dalar. Avcı, denizci ve araştırmacı. Burada yaşıyor ve aynı zamanda hem martı hem gölün ta kendisi, tıpkı gölün şu tekne, şu adam, şu gökyüzü ve sessizliği kabullenen bu derin kargaşa olması gibi.*"¹⁰⁵ Ve: "*Güneş battıktan sonra Ria'nın nasıl görüldüğüne bakmak istiyor gezgin. Kurşun rengi sular, saten gibi topraklar, havanın nemi içinde çözülüp un ufak olan nesnelere ve her şeye rağmen, bu denli kasvete, kumluğun yumuşaklığını dalgalarla döven karanlık denize rağmen gezgin talihinden ötürü memnun: Kâh güneşli kâh sisli günler, insan olmak için hepsi lazım.*"¹⁰⁶ Edinilmiş görü ile yolculukta açığa çıkan görü arasında görmenin derinliği görünmeyenle daha artıyor. Aslında bilinene, görülene yolculuktan çok bilinmeyene, görülme-yene ama bilinmesi ve görülmesi gereken önceki tüm birikmiş artık görülemeyenlere bir yolculuktur söz konusu olan. Yine de yolculuktur, beklenti, görme niyeti, düşü, imgelemdir. Yolculuğun nedeni gerçekte tüm görülme-yen ve görülemeyecek olan şeyler, dünyalardır. Yazarımız, yolculuğu boyunca göremeyeceklerinin bilinciyle görmekte, onları da görüsünün (yazarlığının) kapsamı içine almakta, hatta kucaklamaktadır: "*İşte size en iyi felsefe: Her şey bir yolculuktur. Görünen de gözden irak duran da, elinizle dokunduğunuz da hayal meyal sezdiğiniz de, dökülen suların gümbürtüsü de, dağları çevreleyen bu uysal uyusuk hava da yolculuğa dahildir.*"¹⁰⁷ Çünkü yolculuk yenilenmiş, yani yeniden

¹⁰³ Agn, 2020.

¹⁰⁴ **Portekiz'e Yolculuk**, s.221.

¹⁰⁵ **Agy**, s.171.

¹⁰⁶ **Agy**, s.177.

¹⁰⁷ **Agy**, s.294.

görmek ve ancak böyle görülürse öğrenmektir. Öğrenmek nedir diye sorarsanız bir yazarın yazmayı öğrenmesidir demek gelir içimden.

Öte yandan görmenin bir koşulu vardır, sürekli oradan oraya atlayarak, yürüyerek yapılmaz, durmadan, duraksamadan görülemez hiçbir şey. Görmek için devinimi ayrıç (*parantez*) içine almak, bir an kesintisiz yaşamsal oluşu, eylemeyi soyutlamak, bir bakıma olanaksız olan şeyi gerçekleştirip kıpısızlaşmak, durmak, tutunmak gerekir. Yolculuğun da koşuludur mola vermek, aralık, duruş: “*Yolculuk dediğin böyle bir şey olmalı. Durmak, duraksamak gerek.*”¹⁰⁸ Diyebiliriz ki yazmanın, yaratmanın da koşuludur eylemsizlik anı, yaşamaktan geçici olarak bir anlığına çıkmadır. (Tabii aynı bağlamın içinden konuşuyoruz, eşbağlamlılık içre...) Duruma Saramago ‘*gezginin öznel olma hakkı*’ diyor ve kesinlikle haklıdır: “*Ancak gezginin öznel olmaya hakkı var, yoksa bu gezinin hiçbir yararı olmazdı, zira yolculuk esasen şu veya bu şeyle bir yüzleşmekten ibarettir.*”¹⁰⁹ Zaten yolculuğun gerekçesi dünyayı toplamaktı ama dünyayı toplamayı kimin toplayacağı sorusundan ayırmak olanaklı mı? Soru bizi başa yöneltiyor. Jose Saramago’nun yazma sancısına, yazı araştırmalarına. Dünyayı toplaması gereken, yazıyla baş etmek isteyen, yazıda bir çıkış yolu arayan yazarın kendisiydi ve neyi nasıl yazması konusunda bu arayışları onu 1979’da 6 ay süren bu yolculuğa çıkarmıştı. İlk hasat, derlenen coğrafyanın, köyün, köylülerin, çocukluğun, ülkenin, vb. tinsel bireşimi olan **Umut Tarlaları (Toprak Uyanırsa)** (1981) oldu biliyoruz. Yaptığı tanıklık yalnızca dünyanın tenine, yüzeyine tanıklık olmakla kalmadığı, aynı zamanda tenin diliyle, kendini anlatma, sunma biçimleriyle karışıp kaynaştığı için Saramago halkın diline, işlenmiş, yalınlanmış, yazıya geçmese de sözden söze aktarılmış, sözlü, sözlensel dile ve onun eşsiz varsıllığına, getirisine, esnekliğine, anlatma yeteneğine ulaşmış, yetinmemiş elbette, gelecek anlatısının önemli kaynağına dönüştürmüş, hiç değilse bunu bir kenara yazmıştır (**Portekiz’e Yolculuk**). O artık yüzyılın yazarlığına sözlü anlatı geleneğinin sözlü kalıtçılığına da adaydır, bunu bilinçle üstlenecektir. Dili kavrama, kullanma biçimi, eğilimi halkının sözlü anlatı geleneğine giderek daha çok borçlu olacak, dil ve onu kullanma biçimlerinde de çok önceden yontudan taşta, öze yönelecektir. “*İlk kitaplarından başlayarak bende eski zamanların yolu gözlenen sözlü anlatıcılarının mirasını da taşıyan ve bu nedenle de körlüğümüzün katmanlarını aralamamızı sağlayan bilgilerden olduğu izlenimini yaratan Saramago’nun bir yolculuk kitabı yazması kadar doğal ne olabilirdi? Ama işte, bu nasıl bir yolculuk kitabıdır, nasıl bir yolculuğun kitabıdır?*”¹¹⁰ Bunun değişmecesel (*metaforik*) bir anlatımını kitaptan alıntıyla güçlendirelim: “*Oraya buraya getirilip götürülen turistlerle karıştırmamak gerek gezgini, bu yolculukta zamanı sadece tarih ve sanata derinlemesine dalmaya yetecek; köprüleri kurmayı becerir ve kelimeleri de yerli yerinde kullanabilirse, vaktiyle yeni bugünse artık eskimiş tuğlaları dizen, günümüzde de aynı inşaat hareketlerini tekrar eden ve yeni hareketler inşa etmeyi öğrenen insanlardan –kesinlikle daima insanlardan- söz ettiği anlaşılacaktır.*”¹¹¹

¹⁰⁸ Agy, s.242.

¹⁰⁹ Agy, s.344.

¹¹⁰ Agn, 2020.

¹¹¹ Agy, s.253

Anlatım tekniği

Kendisini de yolculuk anlatısının imleneni ('Gezgin'), yazının nesnesi olarak yerleştiren Saramago, metnin başından sonuna dünya içinde kendisini de gözlemler. Görülediği dünyaya nasıl bakmak istediğini ve baktığını, ikilemelerini, seçimlerini, yanırlarını ve doğrularını, rastlantıyla geleni ve gideni de anlatısının parçasına dönüştürür. Sanki okura, gelin şu gezginin yel yepelek koşuşturmacasına, bocalamalarına, inanılmaz kusurlarına, açık ve kara talihine birlikte gülelim, vahlanalım ama bunu çok da büyötmeyelim. Tüm yanılsama ve tökezlemelere karşın ortada ne bir büyük özne (kahraman kişisi) ne de anl şanlı pruvallı bir yolculuk var. Hatta bir yolculuk var mı bildiğimiz alıştığımız anlamda, kuşku. Denemenin sevincini yapıcı, sevecen, olumlu bir şakaya düğümleyen alçakgönüllü *gezgin* doğrudan ya da dolaylı olarak arkada kalan büyük yazınsal kaygısı ve çözüm arayışından söz etmez. Yola çıkışı cennetten düşüşle karşılaştırılmaz. Bildiği tek toprak ayağını üzerine bastığı yerdil ve insan tüm zamanların ve yerlerini.

Tutturduğu dil; kendisiyle dalga geçebilen, tanıklık ettiği şeylere hayranlığını asla gizlemeyen, iyimserliğini tüm olumsuz koşullara karşın koruyabilen, küçücük, önemsiz sayılabilecek tanıklıkları tansıma (*mucize*) sayıp büyük düş kırıklıklarına önceleyen, kuru bir gözlem-bilim anlatım dili yerine, esnek ve akışkan, doğa yansılmalı bir dildir, görünür görünmez amacına uygun olarak. Öyleyse bir tez olarak şunu ileri sürmemiz yanırl olmaz. Burada **Umut Tarlaları (Toprak Uyanırsa)** (1981) romanında iyiden yataylaştıracığı, dikey uzanımlarını epeyce törpüleyeceği yazı(n) dilinin iç olanaklarını da denemektedir. Anlatım dili, yazarla anlatıcı bir ve aynı kişisi olduğundan ve ortada bir kurgusal anlatı olmadığından, yeryüzü (doğa) teninin yüzeyden (*topoğrafya*) akışını, uzanımını, insan boyu yüksekliğinden ve koşutlu, çok yönlü ve dallı budaklı biçimde izler. Sanki yeryüzünü saran kuşatan bu su gibi yayılır Saramago dili kendi erişebilirliğinin tüm olanaklarını da henüz dokunulmamış yüzeylere, yerlere bağlayarak. Elbette yazının kasıtlılı, gergin, dikey dayatmaları sözün söze elden ele, düğümden düğüme ağ biçimli bağlandığı, halkçı sözel eyleme göre geride bekler, kendini öne çıkarmaz. Çünkü kuşku duymaktadır kendinden anladığı şeyden şimdilik. Akışkan, coşkulu, dünyaya derinden bağlı sözlü anlatım gelenekleri (masallar, söylenceler, ağıtlar, türküler, vb.) yatay geçişli sürdürürler yaşamlarını zamana bağlı görünseler de ve Saramago'nun tasayla geleceğin ufkunu izlediği sancılı bu eşikte dili yatırmak, yataylaştırmak tutkusu gizil bir seçenek olarak uç vermektedir. Yolculuk da bu tasarın (*proje*), yani dili yola, dünyaya yatırmanın ve bir at gibi koşturmanın, en geniş anlamda yataylaşmanın, yani karınca düzeyinden (*hiza*) bakmanın değişmecesidir. Tüm bu süreci ve tezi, dilin çelişkin bir bütün olarak toplum ürünü ama sınıf ürünü olmadığını anlatmak için öne sürüyorum. Sınıflaşmış toplum dili gündelik kullanımında ayrıştırır ve erk (*iktidar*) ya da direniş aygıtına dönüştürür. Bu başka bir şeydir. Ama dil sınıflaşmayı (tarih) ayrıç içine alma eğilimlidir, anaçtır. İşte bu nedenle nice dikey kullanım nesneliği yapsa da özünde kuşatıcı yatay bir ilişkilendirme, eşitlendirme, paylaşma yordamıdır ve belki de tüm tarihe ve saptırmalarına karşın türümüzü en iyi yankılayan insan yaratısıdır. İyi yazar dilin öncesindeki yataylaşma gizilgücünün ayırında kişidir ve dili dikme ve yatırma onun düşüngüsünün (*ideoloji*) ipucunu taşır bağrında. Tarih dikey bir tarih bilincine koşullandırdığı için binlerce yıldır türümüz dikey anlatıların (kurgu) egemenliğini doğallaştırılmış, tüm sanatlar, yazın da içinde görünür görünmez dikey yapılara dayandırılmıştır neredeyse. Eril öz de bununla ilgilidir. Elbette bu dikey yükseliş

(yücelişi) omuzlayan dişili bağışlıyor değiliz. Bu anlatının (sanatsal söylemin) bir parçasıdır, dolayısıyla kadının da sorunudur dikey tezleri kuşkuyla karşılamak. Hemen araya sokuşturalım ki Saramago gelecek yapıtlarında kadın kişilere öncelikle belki de bu tür kaygılar nedeniyle ağırlıkla başvurmuştur.

Portekiz'e Yolculuk'tan özgün bir yazınsal anlatım uygulama (*teknik*) biçimi çıkarmanın peşinde değiliz. Ama hem yolculuk tasarımı hem bunun aktarılma biçimi hem de yüzey-algı ilişkisinin geometrik kurgusu dilin neredeyse aradan insan (özne) silinerek doğrudan dünyayla karşı karşıya gelişinin denendiği, yoklandığı izlenimini vermektedir. Bununla yaşamı çeşnilendirmekle sınırlı bir amacı olmadığını düşünmemiz için epeyce bir nedenimiz artık var.

Portekiz'e Yolculuk'un Saramago poetikası içindeki yeri

'Küçük, sâkin toprakların arayışı olan' yolculuğunda Gezgin sonunda (kör)düğümü çözen aydınlığa, duruluğa, kendisinde bulmak istediği *Bene* ulaşabildi mi? "Gezgin insanların sanatını, insanların asılan ya da dikilen taşlarla, renk ve desen öngörülerıyla ifade ettikleri ölümü yenme iradesini arıyor ve bunları kiliselerde, manastırlardan geriye kalan yapılarla, her ikisinden çıkan nesnelere beslenen müzelerde buluyor. Sanat neredeyse orada arıyor onu: Kiliselere, şapellere girip lahitlerin yanına gidiyor ve her gittiği yerde aynı soruları yöneltiyor: 'Nedir bu? Kim yaptı? Ne demek istedi? Korkusu, cüretkarlığı neydi? Ertesi gün gerçekleşmesini umut ettiği hangi düşünce yarım kalmıştı?' Ve birisi gezgine bu türde saadet dolu felsefeler için başka bir yer seçebileceğini ima edecek olsa, ona her yerin iyi olduğunu, başka bir zaman dilimine ait *Agueda'daki* – daha iyisi *Agata'daki* – *Santa Eulalia Kilisesi'yle Queimada'daki dolmenlerin ya da Lindoso'daki tahıl ambarlarının bıraktığı etki arasında bir fark olmadığını* söylediler. / Bu haleti ruhiye içindeki gezginin, yanıt alamasa bile tercihen kendi sorularına kulak verebildiği küçük, sâkin toprakların arayışında olduğu anlaşılabilir."¹¹²

Herkes öldü ve yaşama doğan her canlı ölecek ama anlıyoruz ki yine de 'geriye kalan' bir şey var. Ölmeyen şey, yaşama(nın) cesareti, yaratılmış şeydir. Türümüz bastığı topraklarda, yeryüzü üzerinde izini bırakmaktadır, iyi ya da kötü. Ama yalnızca türümüz değil. Tüm türler ve varlıklar değişmenin anlatısını arkada bırakmadan çekip gitmiyorlar. Onlara adlar (*isim*) vererek egemen olduğumuzu, efendileri olduğumuzu sanmak yine türümüze özgü yanılgılardan biri. Adlama egemenlik kurma aracı kuşkusuz ama tüm adlamalar gibi egemenlikler de tarihsel, geçicidir. Tümünü bir an gelir ayraç içine alınır ve geriye yontulmuş, dizilmiş taşlar, renkler ve onların arkasında bilinmez insan emeğinin (kimliksizleşen) yapıtları kalır. Ad(lar) silinir. Bir adın adlandırdığı şey bugün iki adı da soyutlamış, şimdi buradaki bizi ve tüm gelecektekileri her zaman güzellikle eşikte karşılayan özcül anımsatıcılara, karşılayıcılara, ortak anlatılarımıza dönüşmüşlerdir: "Her bir nesneyi tanımlayan bir isim var, gezgin şaşkınlık içinde fark ediyor ki insanlık tarihi esasında bu nesnelere, onlara verilen isimlerin, aralarında var olan bağlantıların, nesnelere kullanılma ve kullanımdan çıkılmalarının, ne için, neden kullanıldıklarının ve kim tarafından üretildiklerinin tarihinden ibaret. Bu şekilde anlatılan tarih isimlerin getirdiği

¹¹² Agy, s.180.

güçlüklerden muaftır; maddi eylemlerin, onları şekillendiren düşüncenin ve düşünceyi şekillendiren eylemlerin tarihidir.”¹¹³

Bedenler kalmasa da tüm canlı türlerinin bedenleriyle yeryüzünün tenine işledikleri izler, kenar süsleri, (k/y)azılar, bedenleri dolduran tinlerin kendilerini dışı vuran gölgeleri, daha doğrusu göstergeleri canlılığın evrensel kalıtı olarak kalıyor, kalacak. Eğer tüm bu izleri sürececek son izci olmazsa ve onun duyusu, görüşü, okuması olmazsa yeryüzü ya da ten yeryüzü ya da ten olarak var olabilir mi? Aslında yolcunun okuyan, okumaya yeltenen, okumadan olamayan biri olduğunu kavramanın artık zamanıdır. Çünkü yola bunun için çıkılır, dünya (kitap) bunun için okunur. Dünya var olsun, dolayısıyla dünya var olduğu için var olayım, var olduğumu, ne ve kim olduğumu anlayayım diye. Yolculuk yapmak okumaktır ve okumak yolculuk yapmaktır. Bir küçük düzeltme ya da ekle. Böyle olması için yolculuğun yolculuktan ve okumanın okumaktan taşması, bir yerinden olma, yerinden etme gerekir. Demek adı yolculuk ve okuma denen her şey yolculuk ya da okuma olmaz. Yolculuğun yolculuk, okumanın okuma olması için yolculuğun ya da okumanın sonunu ummuş, düşlemiş, amacı baştan atamış olmak gerek. Nasıl mı? Daha önce bilmediğim ama daha önce (sanki) bildiğim bir şeye doğrudur yolculuk, yani okuma. Varsayımlıdır, yanılmaların en büyüğüne, görkemlisine sonuna değin açık bağırıla yola, okumaya çıkılır. Karşılaştığım şeyin izi, imgesi bir yerden anımsanır. Daha önce buradan geçen bendim, bu satırların, yolların üzerinden...sanki ben geçmişim, bu kalıntılar benden artmış, kalmış gibi arkada. Tüm adları unutmuş, dilimin ucunda çevirip anımsamaya çabalarken adların arkasında duran bir sıra dışı, büyük bellek, ulamalar bağlamalar özcül aktarımlarla akarsu gibi var olmadığı geçmişimden var olmayacağı geleceğime akışını sürdürmektedir. Ama sezgim işte bu taş, bu sözcük üzerinden var olamayacağı yerde ve zamanda var olduğumu fısıldamaktadır bana. *“Bellek oyunu diye bir şey yoksa, gezgin açık açık burada daha önce olmadığını söylüyorsa, o zaman ruhun yolculuğu, ruh göçü diye bir şey var sahiden. Gezin şu anda orada, evet baylar bayanlar ama başka bir bedende ve bugün kendi anılarının haricinde, başka bir bedenin kaybolan anılarını da devralmış durumda. Gezin tüm bunların hikâye olduğunu söyleyecektir karşılık olarak, ölümlü bir beyin sönmüş bir beyin demektir ve anılar da biri onları alıp sahiplensin diye rüzgâra saçılmazlar ve ortak bilinçaltı denen şey bile hafızanın verilerinden oluşmuştur, vesaire vesaire. Ancak neye karşı çıkması gerektiğini bilse de neyi savunması gerektiğini bulamamıştı henüz. Nedenini nasılinı tartışmadan bildiği bir şey varsa o da Sao Joao de Tarouca'nın bu köşesini tanıyor olduğuydu: Bir seferinde burayı hayal etmişti, tıpkı hayalini kurduğu ve henüz dünyanın her yerine gitmediğinden bugüne kadar gerçek hayatta karşılığını bulamadığı pek çok yer gibiydi burası da. Bunu söylemek hayalin, serbest düş gücünün beyinde bilinçsizce akıp geçen görüntülerin dış dünyayı öngörebileceğini söylemek anlamına gelecektir. Gezinin girmeye ürkeceği bir yol bu. Her halükârda topların içini fırçalamakla yükümlü olan askerin patlama mekanizmasını hayal etmesi olmayacak şey değildir: İşte silindir, işte piston... / Gezin yine boş yere daldan dala atlıyor. En vahimi, bunun için kendine zaman tanımış olması. Dış kapı kapalıydı, bir çocuk anahtarı bulmaya gitti ve görünen o ki ağırdan alıyordu. Gezin, bunu daha önce de gördüğüne dair o takıntılı fikre saplanmama niyetiyle, ona eşlik eden on iki yaşlarındaki kızla sohbe koyulur. Köyde vuku bulan hırsızlık girişimlerinden, halı toplamak ve hırsızı yakalamak için*

¹¹³ Agy, s.434.

çalan alarmlardan haberi olur; dokunaklı ve gerçek hikayeler... Bunca süredir yaptığı yolculukta ilk kez sohbetlerine köyün delisi de katılır, gezginden para ister, beriki biraz para verir. Kız, delinin parayı şaraba yatırdığını, annesinin dövüp onu evden attığını ve hayatını böyle geçirdiğini anlatır. Gezgin yürürken güzel sanatlar sevgisi ağır basar; resim, heykel ve hayranlık uyandıran taşlar her şey demek onun için. Aniden hayat koluna yapışır ve 'Beni unutma!' deyiverir. Gezgin utana sıkıla 'Ama bu da sen değil misin?' diye yanıtlayacak olur ama hayat 'Öyle ama köyün delisini de unutma' diye karşılık verir."¹¹⁴ Ama yolcunun unutmaması gereken bir şey daha var yukarıdaki uzun alıntının gösterdiği gibi. Asıl öykü, yeryüzünün anlamlı öyküleri 'köyün delisi'nin öyküsü olmasın? Dünya ayrıntısında saklı, sapmasında içkin, bozgununda içli, yadsımasında (red) kendi olmasın. Yaşam tutup kolundan en delisini getirip önümüze koyduğunda anımsamamız gereken belki ilk ve son şeydir deli. 'Köyün delisinin unutulduğu' anlatı (sanat) olanaksızdır. İşte gelecekteki yapıtına çıkan yeni bulgularından biri de budur José Saramago'nun. Romanlarında deli, sıra dışı varlık karşımıza hep çıkacaktır. Bu köpektir, kadın ya da fil, bir yol gösterici, dünyanın dünyalaşmasının usta yorumcuları. Bu izleğe ileride döneceğim için kısa kesiyorum.

Sonunda olan şudur. Kapı önünde oturan insanlar, onların yanında duran taşlar, sonra yine insanlar, taşlar ve bu sıralamadan artıp çoğalan uzamlar (*mekân*), yaşama alanları, eyleme biçimleri, gelenekler ve onların sesli imlemeleri, bir ülke, bir yeryüzü, bir doku(ma), yolcunun hava serinleyince akşamüzeri omuzlarına çektiği örtü, altında kalan yürek yangınları, binlerce tansıma (*mucize*), hak edilmiş onca sevinç, mutluluk: "Kaleden çıkar, köye doğru giden yoluşu iner. Kapıların önünde kadınlı erkekli ihtiyarlar oturuyor, bu bir Portekiz adeti. Gezginin aradığı mananın bir parçası bu insanlar. Bir insan gelsin yanınıza, sonra bir taş, sonra bir insan daha, sonra bir taş daha, hepsini bir araya getirmeye, anlatmaya, dinlemeye ve söylemeye zaman olsaydı, ilk önce ortak lisani, asli beni asli seni, tonlarca tarihsel kültürel yükün altındakileri söylemeye, dinlemeye zaman olsaydı, kalenin taşları gibi Portekiz'in bütün yapısı ortaya çıkardı."¹¹⁵

O zaman 'gezgin' amacına ulaştı diyebiliriz. Bu yolculuk tüm, yani yapılmış ve yapılacak yapıt için zorunluymuş, gerçekleştirilmesi, kimi sonuçlar çıkarılması gerekiyordu, yapıldı ve gereken sonuçlar çıkarıldı. Görünüşte karmaşık sanılan şey, yani düğüm şimdilik yazar özelinde çözüldü, yalınlaştırıldı ve dünyanın karmaşası (kaos) kendine yakışan yeni dili bilince ve öne çıkardı. Yapının karmaşıklığını imgeleme cesaretini yere düşürmeyen bir yalınca anlatı olanağı (*imkân*) geleceğin Saramago yapıtının biçimidir şimdiden. "İnsanların kat ettiği yollar sadece görünüşte karmaşıktır. İyi bakılırsa önceden atılan adımlar, benzerlikler, çözülmüş ya da çözümlene olasılığı olan zıtlıklara dair işaretler, birdenbire dillerin ortak ve evrensel hale geldiği platformlar bulmak mümkündür."¹¹⁶

¹¹⁴ Agy, s.287.

¹¹⁵ Agy, s.302.

¹¹⁶ Agy, s.533.

Manastır Güncesi (1982)

Artık yeter. Şimdi düşlem (fantazma, fantasmagori) üzerine bu kez **Baltasar ile Blimunda**'ya (**BB**) odaklanarak konuşalım biraz da. Sanatların düşleme ve düşlemsel imgeye kabaca iki tür yaklaşımı söz konusu bence. Biri, düşlemi, fantaziye erekleme, amaca yerleştirmek, fetişleştirmek. Neden yapılır? Böylelikle kurulu düzen onaylanmış, kurulu düzence onaylanmış olunur. Yani düzeni (dünyayı) değiştirme kaygusuzluğunun, hatta buna ayak diremenin biçimi olarak düşlem(sel imge). Tutum, sanatlarda bir alttüre dönüşür. Görünür neden ise geniş bir yelpazede sanatçıdan alıcıya şimdi burada duygusal etkileşimin yeğlinliği, dolayısıyla etki(le)me gücüdür (efekt). Öte yandan düşlemi amaca araç eden tutum vardır ki has sanatlar, yaratılar düşlemden tür çıkarmazlar, titizdirler bu konuda. Onların dertleri, tüm sanat tekniklerini sonuna dek kullanarak kapatmak değil, açmak, örtüyü kaldırmaktır. Dilin olağan, kıpısız, ivmesiz sesi yerinden oynatma, kışkırtma, ayartma gücünü yitirdiğinde ilk bakışta sinir bozucu tüm aykırı teknikler işe koşulur. İşin tuhafı büyü ters işlev görür (ironi buradadır). Latin Amerika büyümlü gerçekçiliği, masallardan devraldığı bir siyaseti başarıyla dünyanın gündemine sokmuştur. Okuru, alıcıyı büyülemesi beklenen düşlem, büyü büyüden kurtarır, yanılısamayı, büyük uykuyu çözer. Burada eytişmeli (diyalektik) bir etki söz konusu. Hem masalın içindeyiz hem de bu nedenle dışında. Masal bizi kendi dışına, dünyamıza taşır. Okur algı tanışlığı, aşinalığıyla yaklaşır, bildiği büyüleyici sözle kendinden geçişe hazırlanır, kendinden geçmeyi, esrimeyi uma uma birden büyüden kurtulur, görmesi gerekeni görür, duyması gerekeni duyar ve istemediği şeyi anlar, anlamak zorunda kalır. Büyük yapıtların (en gerçekçilerinin bile) içlerinde bir yerde sözünü ettiğimiz türden imgeler yer alır, açık ya da gizli. Bu konuyu da uzatmadan, BB'nın tam da bizi tarihe (tarihsel uzama ve zamana) taşımasındaki gizi, hikmeti kavrarız. Aşk ve ölüm (Yaşamın ön ve arka kapısı: Faulkner, 1926) arasında özgürlük, yani uçuş, yani yerçekimine başkaldırı duygusu. İki kapı arasında özgürlük izleğine bağlı kalınarak düşlem başıboş salınır tarihin çayırına. Ama başıboş derken tarihin yerine ve zamanına saygısız kalınmaz. Tersine dil burgu gibi tarihsel eylemi, kurumu, kişiyi didikler. Tarihin havası (atmosfer) yoğun bir dalga gibi duyumsanır. 18.yüzyılın Portekiz Krallığına uçma düşüncesi (düşü), mekanik uçuş düzeneği yerleştirilir. Düşlem zaten bağdaşmazı bağdaştırma girişimindedir. Dinadamı Peder Bartolomeu, mekanik kuş yaparak uçmak istemektedir. Öte yandan İtalya'dan Domenico Scarlatti müziğini getirir. "*Peder Bartolomeu de Gusmão dirseklerini klavsenin kapağına dayadı, Scarlatti'ye uzun uzun baktı ve onlar böyle sessizce dururlarken biz şunu belirtelim ki Portekizli bir rahip ile İtalyan bir müzisyen arasındaki bu kadar laubali bir konuşma muhtemelen tam da bir uydurma değildir, daha ileride göreceğimiz gibi...*" (**BB**, 163) Piyanosunu parçalayıp dipsiz kuyuya gömen de odur. Bir eli kancalı asker Baltasar, annesi yakılırken acıyla onu seyreden Blimunda'nın işte adamım demesi üzerine ona aşık olur. Blimunda sabah bir dilim ekmeği uyanır uyanmaz yemezse gördüğü herkesin içini, hastalığını, karanlık geleceğini okur. Ve roman boyunca tarih harmanlanır, tarihi yağmalayar tarihler. Kilise, saray, köy, Meryem, Engizisyon, büyü, bilim, savaş, sefalet, manastır, cinayet, ölüm, vb. olağanüstülükler perdesinde görünür olur. Büyümlü ayna bir bakıma yeri ve zamanı ayraç içine alır. Saramago ayracın dışında kalana çevirir dilini. Bir, aşkı aşk olarak, aşkla görür (Yedi güneş Baltasar'la Yedi Ay Blimunda'nın yıkılmayan, direnen, çöpte bile eşsiz, yüce aşkı); iki,

ölümü görür, kaçınılmaz, doğal olmayan, yanarak, yiterek, inanarak, korkarak gelen ölümü ve üç, özgürlüğü, tarihin karanlık çukuru içinden yükselen yoksul aşk, engizisyondan ölümüne korkarak geri durmayan merak, öğrenme dürtüsü, yer(çekimin)den kurtulup uçma düşüncesini... Merak, bilim, araştırma aşk demek, cesaret demek, özgürlük demek, uçmakla aynı şey... Yazar geliştirdiği yaylı, kaygan, devingen dilini düşleme bulayarak tarihin karanlık yerinden özgürlüğü imgeliyor. Engizisyon ateşiyle başlayan Engizisyon ateşiyle bitse de (Baltasar yakılır) geriye alev, ışık, yapıt, yaşam sevinci, büyüdü dilden ünlenen şarkı kalır: En güzel aşk şarkılarından biri.

Romanın başına Yourcenar'dan koyduğu alıntıda Yourcenar '*temas noktası*'ndan söz ediyor, varlıklara dair en doğru bilginin kaynağı olarak. Saramago küçük bir düzeltme ya da ekleme yapıyor: Temas, yani aşk noktası.

BB, zamanda yolculuğunu düşleme başvurarak bilimkurgu ya da tarihsel anlatılarında gerçekleştiriyor. Zamanda sıçrama varsayımı, plastik dil kuramı, zaman içinde insanı ve öyküsünü ortaya çıkarma konusunda onu özgün kılıyor. Resmi kalıplar, çerçeveler içerisinde tarihe, coğrafyaya, doğaya, insanlara vb. bakmadığı için, geliştirdiği teknikle bütün bunları kendisine çağırabiliyor. Hepsi eğimli yollardan, yüzeylerden yazarın torbasına deli dolu; cümbüşlü, rüzgârlı akıyor. Uzatmaya gerek yok. Soru açık. Saramago neden bilimkurgudan, tarihten vazgeçemiyor. Bu türden yapıların düşlemin sınırlarını genişletmesi, olağanüstü nesne ve ilişkilerin burada, burnumuzun dibinde olanı seçikleştirmesi, görünür kılması yüzünden... Elbette tutarlılıktan ya da gerçekçilikten ne anlaşıldığı önemlidir. Saramago bize yeni bir gerçekçilik kavrayışı sunuyor. Eleştirel, siyasal, çoksesli gerçekçilik. İnsana ilişkin hiçbir şey tüm zamanlarda ve tüm yerlerde dolayısıyla, ona yabancı değildir.

Tarihe gelince böylesi bakış açısı içinde bir olanaklar okyanusuna dönüşüyor. Koşullu algılar açısından tarihsel varlık kendini sonsuz oradalığı içerisinde silerken, sahici tarih kavrayışı tarihsel nesneyi günün yaşantıları içinden geçirir. Tarih (c/k)anlanır, ölü öyküsünü yedeklemiş, buraya gelir, anlatmaya başlar. Ayrıntılar, ışığın bir an yansıdığı yüzey, kıvrımlar, havada yitip giden ses dalgaları, kumaşlar, arabalar, vb., Yourcenar'ın dediği şeyi elimizin altına getirir. Tarih gövdelenir, bugün dünden ve yarından ge(tiri)lir. Saramago için bir yargı vermek gerekse başa belki tarihle (zamanla mı demeliydi?) insanı yüzleştiren yazar demek gerekirdi. Onun tarihi yazın üzerinden somutlama, imgeleme biçimleri üzerinde daha çok duracağımı biliyorum, aynı düşlem (fantezi) ile ilgisi konusunda olacağı gibi. Ama zamanı nesneleme yönteminin aynısını, uzama (yer, mekân) uyguladığını da unutmamak gerek. Bununla hem yadırgatma etkisi oluşturuyor, hem sorunu kabak çiçeği gibi açılmaya zorluyor, hem de ilintisiz gözükmenin derin ilintiliğini imliyor. Bunu 1986'da yayınladığı **Yitik Adanın Öyküsü**'nde (Bu yazının ikinci bölümünde görmeye çalışacağız) deneyliyoruz. İberia kara parçası ya da yarımadası kitadan, Avrupa'dan kopuyor. Uzam, yer parçalanıyor ve dünya olağan, yerleşik bilgiyle anla(ş/t)ılamaz oluyor. Fantezi ütopyaya ilişkilendiriliyor, aracılık etme işlevini yerine getiriyor. İlginç olmayla, züppe bir göstericilikle (teşhir) ilgisi yok yani. Tabii fantazinin ekinsel yapı içerisindeki antropolojik rolü başlı başına konu. Öyle ki bu bizi, sözlü anlatılara, masala, biçimbilime (Propp) alır götürür. "*Varsın beklesin kraliçe. Şu an kral hâlâ gece için hazırlanmaya devam ediyor.*" (**BB**, 9) Bunu söyleme nedenim düşlemsel söylemin masalsı (sözlü) anlatıyla olan bağı. Yazı ve görüntü bildirişimiyle hemhal günümüz insanı derin, karanlık bir dip (eşikaltı) akıntısı olarak düşlemin yeraltı

sığınağında (bilinçaltı diyelim) onun kolay ele gelmez bir parçasını taşımaktadır. Saramago'nun dilinde anlatmanın tutkulu coşkusu düşleme açtığı yerle bağlantılı öyleyse. Bu tutku ise, masalın biçimbilimi, evrensel özü, izleksel kalıbıyla tutarlı... İnsan türünün öyküsü, didişmesi, ortaklaşa yaşam biçimleri destan (epik) ve masal gibi sözlü, sesli aktarımlarla dile getirilmiştir. Yazarı büyük yapan (gelecek yüzyıllarda ne olur bilmem, sanki bir şey değişmezmiş gibi) ne anlatıyor olursa olsun destanı (epope), masalı, düşlemi içinde tutma, taşıma gücüdür. Teknik, içerik vb.den bağımsızdır bu güç. Saramago kişisel yazgısını Lizbon'un, yurdunun, coğrafyasının, yeryüzünün ve insanoğlunun yazgısına düğümleme konusunda sürekli, dayatmalı (inatçı) bir ısrar içindedir. Masalla (sözle) romana (yazıya) geçişine bakın: "*Başrahibin huzuruna çıkarıldı, elini ya da cüppesinin kordonunu öptü, kumaşın kenar işlemlerini de öpmüş olabilir, bu ayrıntı iyi saptanamadı, ve lambaların...*" (BB, 21) Bir şey daha var. Masalın edepsizliği ya da ayıpcılığı (müstehcenlik)... Masal neşeli, günaha yatkın, nesnesini en gizli, utançlı yerlerinde bile doğallaştıran genelliğiyle Saramago'nun elinde şen(likli), renkli, kıvrak, ele avuca sığmaz bir dile ulaşır. Okur olarak bende bıraktığı şu *genderi* (toplumu ve baskılama biçimlerini) yırtma, cinsellik vb. yi olabildiğince doğaya (bedene) bağışlama tutumunda yüksek bir bilinç, siyaset sözkonusu. Lacan sınırın nereden geçeceğine işaret etse bile *Cinsellik yoktur, Kadın yoktur*, vb. genel yargılarına belaltından çentikler atmada Saramago'ya (poetikası üzerinden) teşekkür (ama ne teşekkür) borçluyuz. Saramago masalın edepsiz dilini üstlenerek okurunu bedenine, bedenine değerine (Diyonizyak Nietzsche?) bağlayan ender yazarlardan biridir ve büyüktür: "*Yattılar. Blimunda bakireydi. Kaç yaşındasın, diye sordu Baltasar, ve Blimunda cevap verdi, On dokuz yaşında, ama çok daha yaşlı gösteriyordu*" (BB, 21) Buradan hatta daha geriden, en başından neredeyse (*Çatıdaki Pencere, Ressamın El kitabı*, vb.) kadın değer(sizliği)ni eşitlik varsayımından almakta ama aynı zamanda erkek de ve yazarın cinsiyet siyaseti eşitlikçi, eşdeğerlikçi saygı temelinde yansıtılmaktadır romanlara. İvecenlikle sanmayalım ki bu nedenle anlatılarda kadın soyut(lanmış) önsel (a priori) bir konum edinip açıktan ya da gizli biçimde ayrıcalıklı kılınarak (tersi de elbette) gerçekliğin dışına sürgün edilmektedir. Hayır, yok böyle bir şey. Tersine kadın, çocuk, vb. de öteki benler arasında bir ben olarak anlam üretimine katkıda bulunuyor. Böylece sınıfların toplumsal çerçeveleri korunabiliyor, ama diğer kimlikler de kendine yer açabiliyor, toplumbiliminin dışına düşmüyorlar. Buna ben duyarlık diyorum ve yazarlığa soyunan herkeste en az koşullardan birini bu duyarlık zaten oluşturmalı. Saramago'da bu konudaki artı, dil kullanımına bağlı örgensel (organik) bir tümlük duygusu... Üstelik canlı, soluk alıp veren bir türe dönüşüyor yazı. İki alıntı: "*Eve dönerken Baltasar mutfak tarafından bir mırıltı işitiyor, annesinin sesi, Blimunda'nın sesi, kâh biri, kâh diğeri konuşuyor, henüz tanıştılar ama şimdiden birbirlerine söyleyecek çok şeyleri var, kadınların büyük, bitmek bilmez sohbeti bu, ipe sapa gelmez gevezelik diye düşünür erkekler ama dünyayı yörüngesinde sıkı sıkıya tutanın bu sohbet olduğunun farkında değillerdir, eğer kadınlar birbirleriyle konuşmasalardı erkekler evin ve gezegenin anlamını çoktan yitirmiş olurlardı.*" (BB, 111) Ve: "...şurada duran kadın dul karısı, adını bilmiyoruz, gidip adını sormanın hikâyemize bir katkısı olmaz, örneğin Damião'nun adını anmak da bir şey katmadı, yalnızca adını yazmış olmanın zevkinden dolayı andık." (BB, 265) Çağdaş, özellikle epik anlatılarda (romanlarda) güçlü kadın vurgusu (olumlu olumsuz anlamda) sıkça yapılmaktadır ve türümüzün toplumlaşması döneminde kadının büyüleyici rolü

bilinçaltına bir ilkörnek (arketip) olarak yerleşmiş olmalı. Aşağı yukarı gelmiş geçmiş tüm öyküler kadını bir yere oturtamamak, ona çekidüzen verememekle ilgili. İp kimin elinde diyorsanız yalnızca soru imini büyütmüş olursunuz.

Kuşkusuz **BB** hakkında asıl söylememiz gereken şey gecikti, sona kaldı. Özenli bir okuma aynı öznedede (tarihsel somut birey) buluşan iman ve bilgi (din ile bilim) arasında tahterevallı devinimini ayırımsayacak, romanın, Saramago'nun diğer anlatıları gibi, yüzeydeki görsel imge, izlenimi tersini söylüyormuş gibi görünse de, us ve sağduyudan yana ağırlık koyduğunu kavrayacaklardır. Bilmek özgürleştirir ve özgürlüktendir, Tanrıdan kurtulmadan bilemeyiz ve Tanrı iki sayfa boyunca süren, daha da sürecek olan Aziz ve Azizeler listesidir. (BB, 153 vd.) Bakın bu ısrar başka bir boyutta bizi Thomas Bernhard'a, onun daha çok takıntılıymış izlenimi veren dil içi ısrarına bağlayabilir. Her şeyi sonuna dek yadsımak ama bu yüzden ölmek, yine de sağ kalmak. Yolumuz yine Mancha'lıya çıkacak sürdürürsek yürüyüşümüzü. Belki de şöyle söylemeliydik: Nereye gidersen git siyasete vuracak, bulaşacaksın. Siyasetin en düzgünü sanatla yapılanıdır ve sanat kendisinden daha çok siyasettir.

Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl (1984)

Siyaset daha inceltirilmiş, daha sofistike **RRÖY**de sür(dürül)mektedir. Hem de seçilen anlatı karakteri siyasete *karşı* kimliği belirgin şair Pessoa'nın düşleminde yarattığı, ad verdiği, adıyla kitap yayınladığı düşsel kişi Ricardo Reis'tir. Onu yaratan ve yaşama salan, ondan şair yapan gerçek(ten var olan) şair Pessoa ölmüştür ve Ricardo yaratıcısının ölüm haberi üzerine sürgünden (Brezilya) yurdu Portekiz'e (Lizbon) döner. Yağmurlu, ıslak limanda karaya çıktığında bulutlu, gri bir kent havasına (atmosfer) katışır. Saramago varlık zengini, rengârenk anlatılarından süzülüp imgesini ıslak kaldırımlara kondurur bir güvercin gibi. *Tekin*, tek anlığın (zihin) içinde o kabına sığmayan dil ne yapacak, çatal çatal rengarenk bu dil hangi kavşaklarda öle dirile yitirecek sesini. Yaşama sevincini öne çıkaran Saramago'nun hüzne elini daldırıp çıkarması Pessoa'dan kazanmak, Pessoa'yı kazanmak içindi. Pessoa'dan bunca etkilenmiş yazar, Pessoa'ya karşı Pessoa'yı, Pessoa biçeminde savunur. Bir isyan romanıdır **RRÖY**. Girişe üç alıntı koymuş Saramago. Biri Pessoa'dan, diğerleri öteki Pessoa'lardan, yani Ricardo Reis ve Bernardo Soares'den. Ben buraya Reis'den alıntıyı koyacağım: "*Bilgedir dünyayı seyretmekle yetinen.*" Roman Ricardo'nun (Pessoa'nın) bu etkili ve çağlar aşan görüşünü yanlışlamayı içten, içeriden, tin ikizliğinden yapacak Saramago. Ama önce...

Dünyanın kaynaşan yüzeyinin dışarıklı sesini, binbir görüntüsünü düşüncenin arayışlarına bağlayan Saramago belki de yazı eğrisinin doruklaştığı romanı **RRÖY**da araştırma ve deneylerine eşik atlatıyor. Sonraki yapıtlarını da okudukça göreceğim ama en azından buraya dek kaleminin ardındaki kalem, elinin ardındaki el Pessoa'ninkiydi ve Pessoa'yı altetmesi, bunun için onunla buluşması, içinden geçmesi, Pessoa'laşması gerekiyordu. Neden, buradaki yeterli sorudur. Neden bu katışma ya da hesaplaşma? (İkisi bir ve aynı şey.) Böyle bir romanın yazılma gerekçesi alıntılardan bellidir. Pessoa'nın ve heteronimlerinin Portekiz'in tüm geçmişinden yağın yağmurla ıslak, kederli ve seyirci (kalan), evet seyirci, kederli olduğunca da yazgıcıl edilgenliği. Portekizlinin sonunda tinine sinmiş tortu. Kilise (Katolik), Kutsal ana (Meryem), Tansık (Fatima), Okyanus aşırı egemenlik (Liman-Gemi). Saramago içindeki bu duruşu, tini yüzeye çıkarmak, kavramak için dönüp dolaşıp yolunu Pessoa'ya çıkarmıştır. Pessoa'sız bir yazı girişimi olanaklı mı? Bugün de olanaksız sanki. Çünkü Pessoa yazdıklarından, görünenlerinden çok yazmadıkları ya da henüz görünmeyenlerle ilgili olarak Portekiz(li) tininin hâlâ en önemli simgelerinden, temsillerinden biri. Neredeyse genetik düzgülüye kazanmış bir ırayla ilgilidir ana tartışma. Ya Pessoa yazarsınız ya da yazmazsınız, Portekiz'de yaşıyor ve yazıyla ilgileniyorsanız.

Kusursuz karışma gereken kıvamı tutturana Saramago biçiminin gerçekten etkili örneğini veren **RRÖY**da; kabuğun içine, dünyanın, eşiğin, ölümün ötesine yolculuk, daha doğrusu iki uçtan başlayıp Araf'ta kesişen bir yolculuk öyküsü anlatılıyor. Öykü toplumun şimdi-buradaki olaya (siyaset) tepki verme biçimini Pessoa (tini) üzerinden tartışmaya açıyor, yani olmayacak bir yerden. Kullanılan teknik bu nedenle önceki yapıtlara göre biraz farklılaştırılmıştır. Anlatısını iki düzeyde kurgular Saramago. Üstte tek renkli, gri gölgeli yüzey, altta gömülü tutkular, özlemler, umutlar... (Anlatı zamanında Portekiz'in Salazar gerçeği.) İki yüzeyin ilişkilenebilmesi ise bir tür duygusal, melodramatik, geçicilik üzere, geçiciliğini bilen, geçiciliği bilmenin hüznüyle

tedirginleşen bir hayalet (imge) anlatısı üzerinden gerçekleşiyor. Sinemada, fotoğrafta kullanılan bir teknik. Yakın plan ya da arka (uzak) plan bulanıklaştırır (flu). Ama görüntü teknik olarak siyah beyaz ve renkli iki düzey olarak ayrıştırılabiliyor mu, bilemiyorum. Şu yapılıyor ama siyah beyaz ya da gri tonlamalı fotoğraflarda seçilen nesne renklendiriliyor. Saramago'nun yaptığı bu değil. İki düzey var koşutlu akan ve ilişkili. Biri gri düzey, diğeri bu gri katman arasından belirsizce seçilen kesin, tonsuz parlak renk akımları, lekeleri, dalgalanmalarından oluşan alt düzey. Kurgusal karakter Ricardo Reis kapalı, yarı karanlık Lizbon kentine geldiğinde, onun içinde devindiği kent bir gerçeksizlik katmanı olarak dalgalanmaya başlar. Çünkü Ricardo gerçekte olmayan biri ve ölen gerçek kişi Pessoa ise artık yoktur. İşin tuhafı gerçek ama artık olmayan Pessoa katmanı Ricardo'yu gerçeğe, gerçek varlık olmaya iteler durur, dalga geçer. Sanki, yaşarken senin gibiydim, bakar izlemekle yetinirdim ama öldüm ve geride bıraktığım yaşamımı düşündüm, başka türlü olabilirmiş, seni bunun için yarattım, şimdi benden kurtulmuş olarak ben ne istemişsem öyle yap, yoksa bana eşlik etmek zorunda kalacak, benimle mezara geleceksin, dokunmayı düşünme dokun, sevişmeyi düşünme, seviş, der gibidir. Tabii yaptığım düşünce jimnastiği ve bundan hoşnut değilim. Okuyanı özgür bırakmak en iyisi, kimsenin yerine düşünmemek... Biraz öncesine dönüp şu iki düzey imgesini biraz daha algıya getirmek için uzamsal bir değişmece iması içeren zemin ya da daha iyisi bodrum (kat), yeraltı (ülkesi), ölümler ülkesi, mezar, vb. sözcüklere başvuracağım. Saramago'nun dünyasından uzaklaştığımızı hemence düşünmemeliyiz bu yüzden. Marias'ın yıllar sonra yeniden ele alacağı ölümler buluşması izleği burada da spiritüel ya da metafizik bir sapmayı imlemiyor. Marias **Yarınki Yüzün**'de (2002-7) eşitleyen ölüm üzerinden yaşamın usa sığmaz çelişkilerini ve şiddetini irdeliyorsa, Saramago da Pessoa'yı geri çağırarak benzer bir şeyi yapıyor. Ama dikkate pek çıkmayan bir Sartre senaryosunu da anımsayalım: **İş İştenden Geçti** (*Les jeux sons faits*, 1947). Dünyayı dille kavramak bitmeyen bir süreç. Görünür yapıları, varlıkları, ilişkilerini ele alır, yazısal bağlamı oluşturarak görü(ş), siyasete çıkarırsınız ama kısa sürede tekniğiniz tüm açıları (hatta açısızlıkları), yükseltileri, mesafeleri ve yerdeğıştirmeleri (ikâme) tüketse de geriye bir varlık katı kalır. Bu katman bilincin terslemeleri, usa getirmediikleri ya da getirmek istemedikleriyle ilgili olabilir. Bireyi zaman zaman basan karanlık derinlikler, uçurum dipleri, anıaltı kök(en)lerle ilgili... Öte yandan bireyin bilinçaltı mahzeni, bodrumu bulaşa ede (Çünkü bulaşıcıdır çok basit varoluşsal, yani Sartre'ca bir nedenle: **Ötekinin** yani Meduza'nın bakışı...) bir toplumsal (toplumbilimsel) yeraltı yaratır (ve aynı zamanda bir cinnet alanı). Bu nokta Saramago'nun düşlemsel bilimkurgu yapıtlarının da kaynağı, geçerken belirtiyim. Sinema ve genelde sanat en başından beri bu izleğe hep yakın olmuştur. Sayısız örneğe bulaşmadan (Yalnızca Avusturyalı sinema yönetmeni Haneke'nin adını geçirmekle yetinelim, yakın bir örnek olarak.) diyebiliriz ki Saramago'nun anlatıcısı bodrum kattan, mezar(lık)dan, yeraltından da yaşadığımız şeye bakma gereğini duymuştur ve belki safra, kullanımdışı, bozuk, çarpık, dayanılmaz şeylerin (yarı varlık, varlıkaltı varlık, vb.), ölümün yaşamla katıştığı ve hep görmezlikten gelinen yarı karanlık mahzenin de yaşamı anlamlandırma konusunda destek olması umulur. Aşk ve ölümün ölüm yanına geçip oradan iki katlı anlatı kurma çabasının yetkin ürünü **RRÖY**, okurunu Araf'ta gezdirir aslında. Böylece Lizbon'la (Portekiz) keder, tin önümüze gelir, yani *bir daha*'sızlık... İçine çekilmiş, sonra kendi içinden düşmüştür Portekiz(li)...ya da Pessoa. Yapamayan, yapmak istemeyen (Bartleby) ülkenin

insanlarından söz ediyoruz. “Atlantik’i aşip onaltı yıllık bir ayrılıktan sonra tekrar buraya yerleşmek için Fernando Pessoa’nın ölümünün yeterli bir sebep olduğunu düşünmüştü, doktorluk yapacak, dizeler kaleme alacak, karınca kararınca, ölenin ardında bıraktığı boşluğu dolduracak yaşlanacaktı, hatta bu yer değiştirmenin farkına varan da olmayacaktı, ama artık bundan emin değil. Burası onun ülkesi olmasa da birilerine ait elbet, sapına kadar Tanrı’ya ve Meryem’e adanmış Portekiz tarihi, bir şipşak fotoğrafa benziyor, üç boyutlu gözlüklerle bakıldığında bile çizgileri silik ve belirsiz. Fernando Pessoa, daha doğrusu böyle adlandırdıkları şey, artık okuyamasa bile konuşan, duyan ve anlayan o karaltı, ruh, hayalet, Fernando Pessoa zaman zaman zuhur ediyor, şakalar yapıp iyi niyetle gülüp gidiyor, onun uğruna dönmeye değmezmiş, Fernando Pessoa hem başka bir hayatın içinde hem burada, üstelik bunun taşıdığı anlamın da pek önemi yok, gerçek değil hiçbir şey, her şey mecaz. Mercenda var olmaktan vazgeçti...” (RRÖY, 317-8)

Saramago’nun derdi kuşkusuz ölüm üzerinden bir yas lejandı çıkarmak değil. Yalnızca bağlamın kapsama alanını büyütme ve bu nedenle olmazsa olmaz öğeleri (elemanı) de katmak istiyor anlatısına. Portekiz’in yasını tutmaz, hele gerçekte hiç hayıflanmaz (Pessoa ise aşağı yukarı bunu yapmış, umutsuzca, inançsızca kendi kurguladığı belli belirsiz şeyi özlemiştir.)

Etkisi büyük, dayanılmaz sahneler aralıklardan geliyor dolayısıyla. Kendi başına yaşam ve ölüm (ülkesi) tanımsız, anlamsızdır (Heidegger). Aralarına boşluk girdiğinde, ilmek, köprü çatılıp üzerinden geçişler başladığında (Rilke) içerik, anlam aktarımları (iyonizasyon) mümkün olur. Yaşam ölümden içerik alır ve tersi. Saramago sanatçı sezgisiyle iki kutuplu bir alan yaratıp olağanüstü koşullar içinden güncel olanın (Olay) şiddetini algılanır biçimde serimlemiş oluyor. Donanmada isyan başarısızlıkla sonuçlanır. Böylece otel hizmetlisi (Ricardo’nun geçici cinsel eşi) Lydia’nın, Dr. Ricardo’nun uzaktan, erişemediği (platonik) aşkı Mercenda’nın, yani Portekiz biçemi aşk hallerinin, Portekiz gizli güvenlik kurumları ve polis, elevericilerin (muhbir), Pessoa’nın (Ricardo, vd.), Lizbon’un ve onun törenlerinin (ayın, tansık, karnaval, anıt, liman, sokak), ulusal, toplumsal tinin kaban, fokurdayan gerçekliği dikkat(imiz)e gelir. Ölü Pessoa dünyası yazarın (anlatıcının) bakışına ikinci bir bakış ekler, öyle bir bakış açısı ki kendisinden (bile) sapar ve Ricardo’yu (mezara birlikte götürmediği, henüz dünyada kalmış gölgesini) şaşırtır. Ricardo yazdığı antik (Yunan) biçimde odaların yumuşak, narin duygularının ötesine, yaşamın somut varlıklarıyla (kadınlar, uzamlar, olaylar) kesişime zorlanır. Hem de Pessoa’ca... Saramago tinsellik (ruhanilik), beden havayı yarararak gereklerine uygun somut ilerleyişi arasındaki uyumsuz ilişkinin inceden açmazı ve komiğinin sınırlarında açıklık yaratmakla yetinmemiş, bir arayüz (:iki açılı ve yakınsar düzey arasında eninde sonundaki kesit) oluşturmuştur. Ricardo olayın karşısında giderek sönümlenmiş, Pessoa’nın tüm dünyalaşma yönünde dürtüklemelerine rağmen (açık cinsel imalar, vb.), acı çekmesine neden olsa da, seyretmenin ötesine geçemediği, yapması gerekenin gerisinde kaldığı ve burada, önündeki dünyayla buluşamadığı, etkin öznesi, kahramanı olamadığı için 8 aylık dünyada sürme süresi dolan ölü Pessoa’nın arkasına takılır, mezarlığa doğru ona eşlik eder. Ölüm varlığı ve yokluğu birleştirmiş, geride Pessoa’sız (Demek, onsuz dünya yine de varmış, sürebilirmiş...) Portekiz kalmıştır, üstelik ‘seyretmekten’ kalmıştır. “Ölüm benzersiz bir şey. Benim bakış açımdan gözlemediğinizde iyice benzersiz geliyor, çünkü hiçbir ölümün bir başkasıyla eş olmadığını kavriyorsunuz, ölüm herkes için aynı değil, bazıları

varlıklarının olanca yükünü de kendileriyle birlikte öbür tarafa taşıyorlar. Fernando Pessoa gözlerini kapayıp başını koltuğun arkasına yasladı. Ricardo Reis gözkapaklarının altında iki damla yaşın incilendiğini görür gibi oldu, Viktor'un iki gölgesi gibi bu da bir ışık oyunuydu kuşkusuz, ölümler ağlamaz, bunu herkes bilir. Gözlüksüz olduğundan çıplak izlenimi veren, bıyıkları uzamış bu yüzde, ki kıllarla saçların ömrü bizimkinden çok daha uzundur, büyük bir hüznün okunuyordu, çaresizlerin duyduğu, çocukların duyduğu ve yanlış yere gelip geçici olduğunu sandığımız bir hüznün. Fernando Pessoa birden gözlerini açıp gülümsüyor. Biliyor musunuz, rüyamda hayatta olduğumu gördüm. Elbette öyleydi, bütün rüyalar gibi, ama ilginç olan, bu ölünün rüyasında hayatta olduğunu görmesi değil, sonuç olarak o tanımıştır hayatı, gördüğü rüyayı gayet iyi biliyordur, asıl önemlisi, hayatta olan birinin, ölümün ne olduğunu bilmezken, kendini ölmüş görmesidir. Neredeyse bana, ölümle hayat birdir, diyeceksiniz.” (RRÖY, 273)

Saramago olumsuzun eytişmesine dönük bir çıkışla, bakmakla kalmayı, bakakalmayı, eylemsizliği imgeye çıkarmıştır. Pessoa ve Ricardo bu yönde omuz vermiştir ona. Onları bir kez daha kazanmış, içselleştirmiş, ekin sel kaynağa dönüştürmüştür. Bana kalırsa devrimci bir yorum getirmiştir. “Ricardo Reis kendindeki hırsların hesabını yapınca nehri, gemileri, tepeleri ve onları saran huzuru seyretmekten başka bir dileğinin olmadığını tespit ediyor, ama duyduğu şey mutluluktan çok bir kemirilme, sanki böceğin teki durup dinlenmeden derinden derine içine işlermiş gibi, Havadandır, diye mırıldanıyor ve Fatima’da Marcenda’ya rastlamış olsa şu an ne hissedeceğini merak ediyor, denir ya, birbirlerinin kollarına atılmış olsalar, Bundan böyle hiç ayrılmayacağız, kaybettiğimi sandığımda anladım seni ne kadar sevdiğimi, Marcenda da aynı şeyleri söylerdi kuşkusuz, bu söz alışverişi bittikten sonra konuşacak şey bulamaz, ama zeytin ağacının arkasına gidip saklanmaktan da geri durmaz ve baş başa şakımaya, gülüşmeye, iç çekişmeye koyulurlardı. Ricardo reis gene hikâyenin devamından korkuyor, böcek başlıyor tekrar kemiklerini öğütmeye, zamana cevap yok, biz zaman içre zamanın tanıklarınız sadece.” (RRÖY, 314-5)

Örneğin bizim kısa yazın tarihimizde böyle yorumlanmayı hak eden önemli adların bu şansı, yazık ki, olamamıştır. Kapanın eline terk ettiğimiz çok yazarımız, sanatçımız var. Buradan ‘ulusal yazar’, ‘ulusal sanatçı’ tartışmaları sökün edecektir. Ulusal sanat *eleştirel sanattır* ama yetmez, *olumlu (pozitif) eleştirel sanattır*. Böyle sanatçılarla, aydınlarla ulus olunur. Belirtmek zorundayım ki ‘ulus olma’yı bu vurgusuyla ciddi bir handicap olarak gören en hafifinden andavallılara, ulus (=yurttaş demek istiyorum) olmadan dünyalılaşamayacağız (Neremizi yırtarsak yırtalım.) Şenlik ateşine ölümleri katan yapma ve yaşama tutkusu yerelin, ulusun çok ötesinde bir imadır zaten. Kübizmin ideası herhalde varlıkta ölüyü ve diriye buluşturmak, dirimin içinde ölüm, ölümün içinde dirim kesit(ler)i almak, resime bakarken hem ölmek hem dirilmek, ölümlerken dirilmektir ya da tersi. Bu teknik fazladan ya da öteden şeyleri de varlığa alıyor, varlık katından şeyleri ise olamayacakları yerlere (uzam) ve zamanlara taşıyor, nedenlenemeyen uzamlar ya da zamanlar ya da uzam-zamanlar matrisi kurup yıkarak yaşadığımızı yeniden ve yeniden olanaklıyor (imkânlamak), tartışmaya alıyor. Bütün bunlardan çıkan sonuç Pessoa’nın yanıltıcı çokluk (çokkimliklilik) önermesine, tüm zamanların ikici (düalist) tartışmasına karşın, ki monist felsefe ya da din dizgelerinin bile ikici temellendirmelerini gözden kaçırmamalı, inançaltı hermetik ya da gizemci monist (tasavvuf vb.) yapıların kurumsal inanç yapılarıyla ilişki ve

çelişkilerini imlemeliyiz, evrenimizce kuşatıldığımız birici, ortak varlık olduğumuz... Daha doğrusu sorunu iki düzeyli tanımlamak gerekiyor, bu iki düzey karıştırıldığı için kavramlar, yargılar ve sonuçlar çatışma, karşıtlık izlenimi veriyor. Bir varlık ulamı (kategori) iken, iki bilgi (epistem) ulamıdır. Biri (gerçek) bir eksik anlayabilecekken iki dile, açıklamaya ilişkin anla(şıl)ma yanılısamasının (fazla, taşma) kaynağıdır ve evrenoluş Bir'in ikiye, iki'nin bire kayma eğilimi, özleminden başka şey değildir. Bilim, sanat, yaşam bu eytişmenin kipleridir.

Saramago'nun yapıtı varlıkla varlığı bilmenin (özneleşme diyebiliriz belki buna) eytişmeli çelişmesinin sanatsal dışavurumudur ve yaratıcı özelliği çelişkiye getirdiği teknik çözümde yatar. Bir'le iki (çokluk) arasında eşsiz bir oyuna (dans) dönüşür görkemli aktarım (anlatım). Bartok'un son dönem, daha doğrusu ikinci savaş öngünü çalışmaları dramatik içeriklerinden çok, biçimsel döngüleri, öznesinin (anlatıcı) devingenliği, kasıtlı odaksızlaştırılmış eşdeğerlikli tümceleri ile anıştırıyor Saramago'yu. İçerikse iki sanatçı arasında genel izlekler, çerçeveler açısından pek ilgili görünmese de yoğun, karanlık tümcelerin arasından kendini gösteren halkların kırçıçeği güzelliğinde tümceleri, en karanlık yerde bile seslerinin varlığı, aralıktan sızıp gülümseyişleri bence ilginç bir benzerlik yaratıyor.

Yitik Adanın Öyküsü (1986)¹¹⁷

Yazarımızın sağlığında yayımlanmamış, yitik ilk romanı **Çatıdaki Pencere**'yi saymaz ve diğer türleri (öykü, gezi, deneme) göz ardı edersek beşinci romanıdır **Yitik Adanın Öyküsü**. 1998'de yaptığı Torino konuşmasında romanın genellikle olumsuz yorumlandığını, Avrupa bütünleşme düşüncesinden kopuş izlenimi doğurduğunu söyler Saramago. Oysa, onun odaklandığı nokta, kendi deyişiyle, Kuzey/Güney, Sömüren/Sömürülen çelişkisidir ve böylesi soyut bir değişmece üzerinden oluşturmuştur yapıtını. Yapıtı üzerine konuşmaktan giderek daha az hoşlanan Saramago kestirip atar: "*Yitik Adanın Öyküsü'nde yazarın amacı, miadı dolmuş Akdeniz kültür birikiminden farklı, yeni bir kültürel alanın oluşturulması için bir nevi öneride bulunmaktadır. Güney Atlantik'e ait bir kültür birikimidir bu önerdiği (...) Bir ütopyadır bu, yani tarihi romanın tersi.*"¹¹⁸

Ama bana göre aynı yıl (1998) Nobel Ödülü konuşmasında romanla ilgili yargısı daha kapsayıcı ve özgün, güncelliği aşan bir yargı. Saramago yapıtının belirgin özelliklerinden biridir bu. Yapıt bir yanıyla güncele sınımsız bağlıdır, öteki yanıyla da derin ve sürekli bir insan izleğiyle ilişkilidir ve bu ikili yapı, onun değişmecesini çarpıcı ve güçlü kılmaktadır. Dünyanın her ekini içinden insan günceli kaçırdığında derindeki ana çatışkının, ilkörneğin (*arketip*) dip akıntısıyla yine de ürperir. Belki varlıkbiliminden (*ontoloji*) söz edemeyiz ama bilmenin kökenlerinden, bilincin kopuşundan (*bilgibilimi, epistemoloji*) söz etmemiz yanlış olmaz. Bilmenin köküne ilişkin bir sarsıntının titreşimleri zaman ve uzama yayılan türümüzün kendinden anlamaya çalıştığı şeyi yasa ya da kedere boğar, neredeyse bilinçaltı geçeneklerde. Tam da bunu anlatır gibidir **Yitik Adanın Öyküsü**'ne geçerken değinen yazar. O bildik *fado*, her zamanki *saudade*'den oluşan Portekiz'in yazgısında, onu küçümseyen Avrupa'ya sırtını dönüp pupa elken kopup gitmek, arkasına bakmadan uzaklaşmak gibi bir sonsuz bekleyiş, düş vardı. **Yitik Adanın Öyküsü** (1986) başını alıp gitmenin öyküsüydü bir ulus coğrafyasının başkaldırısıyla birlikte.

Saramago yapıtı için dile getirdiği düşlemini, bir bakıma yokülkesini (*ütopya*); 1993 yılında Portekiz'i terk ederek yerleştiği İspanya'nın *Kanarya Takımadaları*'ndaki *Lanzarote Adası*'nın *Tias* kentine yerleşerek gerçekleştirmiş, yaşamının son yıllarını Afrika batısında okyanusun kucağındaki, aşağıda fotoğrafı gösterilen evinde geçirmiştir. Bu seçimin arkasında elbette küresel, siyasal, toplumsal, coğrafyasal bir dizi neden, umut ve umutsuzluk ve geçmişteki yapıtlarının geleceğe dönük gönderimlerine yer alan düşünceler yatmaktadır. Sanki yaşamı yapıtını bir biçimde izlemiş, yankılamış gibidir. Bunu da geçerken saptamış olayım. Dünyaya, küresel süreçlere olan ilgisi ve tepkisini ölüm öncesi son yazılarını okuyan görecektir. Ülkesinde faşizmin çözülmesinin (1974) yarattığı umut, dünyanın özgür pazar (*serbest piyasa*) salgınıyla belki daha derin bir umutsuzluğa evrilmiştir beklenmedik bir hızla ve Saramago acı duyarak tanıklık etmiştir sürece.

¹¹⁷ Saramago, José; **Yitik Adanın Öyküsü** (*A Janada de Pedra*, 1982), İng. Çev. Dost Körpe, Gendaş Kültür yayınları, Birinci basım, Eylül 1999, İstanbul, 335 s.

¹¹⁸ 'Torino Konuşması (1998)', **Heykelden Taşa**, s. 37.



Saramago'nun Lazarote Adası'ndaki (Kanarya Adaları, İspanya) evi.

Yitik Adanın Öyküsü'nde Avrupa'nın okyanusa dönük bir parçası (İberik Yarımadası) Kıta Avrupası'ndan kopup Güney Amerika'yla kucaklaşacak, özgür yeni bir dünyayı kımıldatacaklardı elbirliğiyle. Üç adam, iki kadın ve bir köpek özgürlüğün ve başkaldırmanın öncüleri işlevi göreceklerdir. Aslında yazar, Torino konuşmasındaki teziyle çelişmiyor, derinleştiriyor tezini. Romanı değişik türlerin bir karması olarak yorumluyor, o insana ilişkin yalın öyküyü duruluğu içinde saptamaya çalışırken, bir yeni durumun, bir büyük *Olay*'ın, olağanüstünün, süreklilik duygusunu birden, beklenmedik biçimde kesintiye uğratarak türümüzün alışkanlıklarını yeni durumla yüzleşmeye zorladığı bir düş(lem)sel kurguya eklemiyor. Yeni durumla, bir kıyamet varsayımıyla insanın yerleşik gündeliği neye dönüşür, savrulur? Hemen tüm kitaplarının kaynağında böylesi bir olağanüstü, dehşet, olay, yıkım, yitim, vb. karşısında insan(lığ)ın tepki verme biçimlerini irdeleme eğilimi baskındır, öne çıkar. Dinsel anlatıların, tansık dizilerine dayalı batış ve çıkış, tutsaklık ve kurtuluş, vb. söylemi ve bunun toplumlardaki algılanma kalıpları, öğretisel bir kurmaca yapısını gerektirir, hatta açık ya da gizli bir mesel (ders de çıkarılan biçimsel anlatılar) dili burada haydi haydi geçerlidir.

*

Dost Körpe'nin İngilizce'den yaptığı çevirisini okudum romanın. Yukarıdaki düşüncemi doğrulayacak Kübalı yazar Alejo Carpentier'in (1904-1980) sözü olan başalıntı (*epigrafi*) romanın girişinde, kilit işlevi görür: '*Her gelecek hayret vericidir.*' Kurumsal yaşamlarımızın bir özelliği de geleceği(mizi) evcilleştirmektir. Hem bir öykümüz olsun, öykümüzle biricik olalım isteriz hem de ödümüz kopar esinti bizi yerimizden edecek diye. Saramago bırakalım esintiyi, **Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl**'dan (1984) beri, fırtına ya da yer sarsıntısı bozgunlarına uğratmayı yeğler okurunu. Yatışmamız, başımıza gelen bozgunla baş etme yetimizle ilgilidir ve arkadan gelir, bir tür arınım (*katharsis*) olarak. Buna *Kurtuluş* da diyebiliriz dinsel (*teolojik*) çağrışımla... Tüm bunlara, yine de dinsel-çileci (*pietist*) geleneklerin dışında

bir turnusol kâğıdı sınaması, bir gözlem ve deney girişimi olarak bakmalıyız Saramago romanlarında. Bu nedenle onun 'gerçeküstü' imgeleri yalnızca şaşkırtma, ilgi çekme, suyu bulandırma, kışkırtma vb. gerçeküstücü (*sürrealist*) ya da düşlemci (*fantastik*) birçok yaklaşımdaki imgelerden ayrılır. İnsan odaklı imgesi (Çünkü *şimdi burada* yazın yapıtı, insan diliyle insan için yazılmaktadır ve insandır yalnızca doğru denli yanlış da seçimler yapabilme yetisindeki tek tür.) odağını hiçbir koşulda yitirmez, yazınsal kararlılık içindedir yazarımız. Belleği, dönüş belleği, anımsatma ısrarı güçlü, süreklidir. Dili, sözcükleri, yazı imleri bile asla yollarını, doğrultularını yitirmezler. “*Çeşitli sanat dallarında ve yazı sanatının kusursuzluğunda iki nokta arasındaki en kısa mesafe, birbirlerine yakın olsalar bile, düz bir çizgi olmamıştır, olmayacaktır, değildir, asla, asla, bunu tüm şüphelere güçlü ve kesin bir yanıt vermek ve onları sonsuza dek susturmak için vurguluyoruz.*” (111) Ki düşlemci (*fantastik*) yazın son aşamada okurun kendini yitirdiği bir dünya tasarımı peşindedir haklı ya da haksız ve Saramago'dan ayrılan gerekçeleriyle.

İberik Yarımadası'nın Avrupa kıtasından kopup Atlantik Okyanusu'nun güneybatısına doğru yolculuğa çıktığı ve tüm dünyanın dengelerinin allak bullak olduğu *Yitik Adanın Öyküsü*'nde tüm Saramago romanlarında olduğu gibi basamaklanmış (*hiyerarşik*) yetki ve değerler taşımayan, daha geride, az görünür, atlanabilir yaşamsal izlekler belki de romanın ana sürükleyicisi, yazma nedenidir. Olağanüstü dönemlerin açıklama biçimlerindeki çocuksu dönüşümler, dışavurumlar bir yana kadın erkek ilişkileri ve eşitliğin kadın altı vurgusu, belki de düş gücümüzü seferber eden kabuktaki değişmecedan (*metafor*), yani Kıta Avrupası'nın çelişkili, hatta korkunç tarihinden karasal kopuş olayından daha önemlidir. Hemen yazar hakkındaki yargılarımızdan birini daha burada oluşturabiliriz. Onda büyükle küçüğün eytişmesi (*diyalektik*) sürekli birbirlerinin yerine oynayıp küçükteki büyüğü ya da büyükteki küçüğü vurgulayarak işler ve neredeyse sinemanın anlatım gücünü yakalar bu eytişmenin imgelenme biçiminde.

Romanın anlatıcısı belirsiz bir okur kitlesine seslenir, ama saygılı, eşitlikçi bir sesleniştir, bir birey olduğu duyumsanır, herkes gibi biri seslenmektedir, yergisi, şakası, soruları, bilgilendirmeleri ile. Doğrudan bize konuşur: “...ve *unutmayın ki en tehlikeli eylemler bunlardır...*” (8) Genç kadın Joana Carda elindeki karaağaç dalıyla toprağı eşelemeye başlar ve tam o sırada köpekler uğursuzca havlamaya başlarlar. Açık gizli bir dolu çağrışım okurun anlığına saldırır. Asalar, büyüler, Doğu Pirene'de Cerberé bölgesi, söylensel (*mitolojik*) Cerberuslar, yer sarsıntıları, vb. Sonsuz sonsuza dek sürmez, olması gereken olur. Her olayın bir nedeni vardır. Anlatıcı soruyu kendine yöneltir: Bir karaağaç dalı olduğunu biliyor muydun? Tümce sürer, bir yanıtla: Ağaçlar hakkında çok az şey bilirim. Ve karaağaç hakkında kısa bilimsel açıklama gelir. “*Kadere inanır mısın, Olması gerekene inanırım.*” (8) “*Teselli yoktur kederli dostum, insan teselli edilemeyecek bir yaratıktır.*” (74) “*Bu dünyanın yanlışlıklar komedyası olduğunu söylemekten bıkmayacağız.*” (80) “*İnsanın zeki bir varlık olduğu şüphesizdir ama olmak istediği kadar zeki değildir...*” (108) “*Sığırcıklar sığırcıklardır...*” (112) “*Bütün bunlar absürd olurdu, eğer oluyor olmasalardı...*” (135) “*İnsanlar plan yapar, köpekler yönetir.*” (155) “*Kötülüğü iyilikle yenin derdi eskiler ve haklıydılar.*” (286) Daha ilk sayfada ve örneklerin de gösterdiği gibi hemen tüm roman boyunca çok yönlü, güçte dilsel kasırgaya tutulmuş gibiyiz. Neredeyiz? Paris? Pireneler? Portekiz (Güney sahilleri)? Ama köpekler susmuyor, havlamalarıyla ‘*bir cehennem çukuru*’na dönüştürüyorlar o hoş yerin sokaklarını. (9) Saramago tümcesi

çok özneli, nesneli, eylemli, yönlü, akaklı, tersinmeli, iç söyleşimli, sorgulamalı tümcedir. Kendini kendi içinde doğuran bir tümce. Uzun içkonuşma (*monolog*) tümceleri birbirlerinden virgülle ayrılırlar ama büyük abece imiyle başlarlar. Öte yandan içkonuşma kimi bilinçakımı uygulamalarında olduğu gibi dilbilgisel (*grammatik*) tutarlığını yitirmez. Yan yana, alt alta, üst üste, hızlı-yavaş ama uyarlı, besleyici bir içsöyleşimdir Saramago'nunki. Tümcenin gizilgüç taşıdığını duyumsarız. Daha önce söylenmiş ve yaşanmış her şeyi de içinden çeviren bir rüzgâr türbini gibidir tümceler. Bu gizilgücü genelleştirip anlatıya yayabiliriz, çünkü bir noktadan sonra tümcenin iç gücünün basıncı sinematografik bir görsel etkinin (*efekt*) vurucu duygusuyla tümlenir: “*Taşlar ve sığırcıklar hakkında konuşular (...) José Anaiço'nun sırtı ışığın geldiği mutfağa dönük olduğundan hâlâ nasıl görüldüğünü bilmiyoruz, bu adam kendisini gizliyormuş gibi görünüyor, ama durum bu değil, ne çok kez kendimizi olduğumuz gibi gösterdik, oysa hiç uğraşmasak da olurdu, fark edecek kimse yoktu.*” (YAÖ, 63) Dil atakları başka boyutlarda sürer gider. Daha önce de belirtmiş olmalıyım. Yazar yazısına uzaklaşır. Hatta yazısının uzanımı, sınırı konusunda fiziksel anlamda yetersiz kaldığını açıktan söyler. Söyler ama anlatıcı yalnızca kendi yerine, adına konuşmaz, hemen her roman kişisi ya da insanın da arkasına geçer, bin bir yüzlüdür (*surat*). Öznesi neredeyse tüm tekil ve çoğul kişi adlarını üstlenir. Sanki anlatıcı algının tüm engellerinden, duvarlardan yansır. Algının erişemeyeceği algı ötesiyle ilgili bazen kendini geri çeker, o da bizler gibi arkada ne olup bittiğini bilmez, bunu da söyler bize. Bizim kadar bilmektedir neredeyse. Bizim gibi sınırları olan bir insandır, Tanrı değildir. “*Hizmetçi yaşamdan çekilen biri gibi çekildi, ona artık ihtiyacımız olmayacak, onu anımsamak, hatta kayıtsızlıkla anımsamak için hiçbir nedenimiz yok. Geldi, kapıyı çaldı, mesajı ilettili...*” O anın anlatıcısı aynı zamanda kendisini yorumlar, kendisi hakkında da konuşur: “*Jose Anaiço yalnızca çılgın kuşların gönülsüz cezbedicisi olmaktan çıktı. Kadına yaklaşıyor ve aynı yönde başlatılan bu hareket, çaresizce ya da dirençsizce, Bragança Otelinin tam şu anda gemi aslanı ve ön üst güvertesi olduğu o sal görüntüsünü iten harekete eklenecek, bu terimlerin göze çarpan uygunsuzluklarını bağışlayın. Çok şey mi istiyorum.*” (120) Anlatıcı metni karşısında öylesine uzak, metin öyle başka bir nesnedir ki az sonra olacakları o da bizim gibi merak etmektedir: “*José Anaiço'nun şaşkınlık çılgınlığına tepki veren Joana Carda ona basitçe o gün trenle geldiğini ve doğrudan otele gittiğini söyledi, gerisini de öğrenmek üzereyiz.*” (125) Çok özneli, yüklemli, zamanlı tümce; bölümcelerde, bölümlerde, romanın bütününde çarpan etkisiyle yankılanır. Giderek roman, yazma eyleminin anıştırılmasıyla artık başka romana seslenir: “*Alentejo'yu geçerken yaptıkları (...) o yolculuk başlı başına bir öykü olurdu, hatta belki de daha önceki bir romanımda anlattığım bir öyküden bile daha özenle yazılmış bir öykü olurdu.*” (69)

Noktayı azaltan, soru imini neredeyse ortadan kaldıran, çünkü soru tümceleri de içinde ardışık tümceleri birbirlerinin üzerine yatarak yuvarlanarak sıralanan Saramago dili; anlatma, roman uygulamaları (*teknik*) üzerinde tartışmasını da koşutlu olarak sürdürür bir yandan. Yazar anlatı içi zamanları nasıl düzenler? Şöyle: “*Yolculuk olaysız geçti, elemek üzere oldukları on dakikanın ya da on saatin içinde dikkate değer hiçbir şeyin olup bitmediğini düşünen aceleci romancılar hep böyle söylerler. Kesin konuşmak gerekirse, şöyle söylemek çok daha doğru ve dürüstçe olurdu. Süreleri ve uzunlukları ne olursa olsun tüm yolculuklarda olduğu gibi bin tane olay, sözcük ve düşünce vardı (...) ama anlatı uzuyor, bu yüzden kendime kısaltma yapma*

iznini veriyorum, iki yüz kilometreyi üç cümlede kat ediyorum, arabadaki dört insanın sessizlik içinde, herhangi bir düşünceden ya da hareketten yoksun bir şekilde yolculuk ettiklerini düşünerek...” (145)

*

Olağanüstü belirtiler Portekiz coğrafyasının orasında burasında görülmektedir. Joana Carda toprağı değnekle eşelerken bir başka yerde Joaquim Sassa denizdeki koca taşı nasıl kaldırıp bu denli uzağa fırlatabildiğine şaşar kalır? Yerçekimine (*gravitasyon*) ne oldu? Demek ki tezimizi güçlendirecek şey, çıkışından bir anda boşalan dünya, Saramago'nun yazınsal (*poetik*) çıkış noktalarından biri. Beklenmedik belirtiler ve arkasından beklenmedik, olağanüstü *Olay!* Bu tezi Saramago'nun titiz dinsel (Hristiyan, Katolik) kaynaklara ve bu kaynaklarla yaşamlarının her anında iç içe yaşayan Portekiz halkının inanç özyapılarına dönük araştırmalarına yaslayabiliriz. Dinsel söylemi, anlatımı içselleştirmiş, kendi anlatımının altyapısına yedirmiştir. Bunu yalnızca dil kullanımında değil inanç dilinin yaşamdaki karşılama biçimlerinde, halkın tinbilimsel tepki verme alışkanlıklarında gözlemlemiş ve hiç çekinmeden, yanlış anlaşılma korkusu duymadan yansılamaştır. Dinsel kayraların, tansımaların (*mucize*) Portekiz, İspanya ve genelde Latin ekinlerinde yaşamsal işlevini yadsımak yerine kullanmayı, kendi öz yazın siyasetinin halka saygılı ama ödünsüz yolu yordamı olarak yeğlemiştir. Burada da, ünlü Meryem'in köylü kızlara görünmesindeki benzer içerikle (*Fatıma Kayrası* ve *Üç Önbili-Kehanet, 1917*) gündelik sıradan kimi deneyimler bir gelecek olayın ön belirtileri, ilk imlemeleri olarak anlatılır. (*Bkz. Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl, 1986*) Bunu yalnızca erişimin, iletişimin göz ardı edilemeyecek önemini kavradığı için yapar Saramago. Derdi, halkını incitmek değil, halkın içeriğinden bağımsız eyleme biçimlerini yankılamak, hatta yansılamaştır. Bunun yazınsal getirisi ise yeni içeriğin eski biçimle (*form*) sunumunun yaratabileceği etki, güçlü ilişkiler, yapıt (sanat)-insan buluşmasıdır. Bu örgeyi (*motif*) tüm Saramago yapıtı boyunca görececek, izleyeceğiz. Yukarıdaki konuya dönersek, yalnızca tümce mi? Anlatı da tümcenin çoklu yapılarını büyüterek yankılamaktadır (çoğaltan etkisi). Faruk Duman'ın öğretmenlerinden biridir Saramago. Öyle ki başka örneklerde de görüleceği üzere, anlatı en sonunda kendinden söz etmeden yapamaz: “*Yazmak son derece zordur, çok büyük bir sorumluluktur, yalnızca olayları kronolojik bir sırayla, önce şu oldu, sonra bu diye yerleştirmeyi ya da, doğru etkiyi başarmanız için daha uygun olduğu kanıdaysanız, bugünün olayını dünkü hadisenin arkasına yerleştirmeyi ya da daha az riskli olmayan cambazlıkları denemeyi, geçmişini yeniymişçesine, şimdiki zamanı da şimdizince ya da bitimsizce süregelen bir işleyiş olarak ele almayı düşünmeniz yeterlidir, ama yazarlar ne kadar çabalarsa çabalasınlar asla başaramayacakları, büyük ustalık gerektiren bir şey vardır ki, o da aynı anda olmuş olan iki olayı aynı zaman kipi içinde yazıya dökmektir.*” Arkasından operanın sorunu bir ölçüde çözdüğünü söyler. Sürdürür: “*İşte bu yüzden önce Joaquim Sassa'dan bahsettikten sonra ancak şimdi Pedro Orce'den bahsedilecektir, oysa aslında Joaquim taşı denize atarken Pedro aynı anda sandalyesinden kalkmıştır, saatlere göre arada bir saatlik fark olmasına karşın, biri İspanya'da, diğeryse Portekiz'de olduğundan.*” (12-3)

Yazıyla yaşamı karşılama gerekçesi güçlüdür Saramago'nun. Yaşar gibi anlatır, anlatır (yazar) gibi yaşar, desek yeridir. Doğaçlama (*improvize*) izlenimi verir yazısı ama yanılıcıdır. Çok çalışılmış, çok düşünülmüştür çünkü tümce, dil kurgusu en

küçük yanlışı bağışlamaz, hoşgörüsüzdür. Dilin inandırıcılığı bir anda sıfırlanabilir dil tartımı bozulur, denge yitirse, oysa Saramago yolu (dili) çok iyi bilmekte, yolun dönüşlerini, kavşaklarını, eğimlerini, sapaklarını özenle izlemekte, kolayca çıkmaza gömülebilecek dilsel duyarlılığı diri, canlı, düzeyli, onurlu kılmayı her kezinde becermektedir. (Sevgili okuruma uyarı: Hiçbir sözcüğüm rastlantısal ya da dolgusal değildir, böyle olduğunu umuyorum, bunu bilerek okumanızı öneriyorum. *Onurlu* sözcüğü öylesine kullanılmamıştır, örneğin.) Yazısı (*metin*) çatallanarak ilerler, içerdiği tüm öğeler de birlikte... Örneğin yazının bilgisel katmanı da bilgi olandan bilgi olmayana 180 derecede açılır. (Yazarımız İbrahim Yıldırım'ın, romanlarında karayergiyile '*malumatfuruşluk*' dediği...) Oysa Saramago'yu başka kılan şey, artık bir daha toplanamayacak karmaşa içerisindeki (*kaotik*) varlığın parçalanmasına tanıklık eden dilin, dönüşümsel anlatım uygulayımıyla (*teknik*) her şeyi seçik, açık kılması, toplamasıdır. Anlık (*zihin*) içinde düşünce; tüm kıyıları, altı ve üstü dolandır ama dışarıya, yüze çıkışı süreklilik izlenimini pekiştirmenin ötesine pek geçmez. Saramago yine Saramago olarak kalır. Sandalyesinden kalkarken Pedra Orce güçlü bir yersarsıntısıyla zıplar ve hatta sarsıntının, kalkınca ayaklarını yere vurmasından kaynaklandığını ileri sürer, bilinçsizce. (14) Belirtiler (tansık, kayra) biter mi peki? Bir başka yerde José Anaço, tepesinde sığırçık sürüsüyle doğudan batıya doğru yürümektedir, ne olup bittiğini anlamadan, şaşkın... Roman okurunun bir ucu tansımaların yıldızlı ışıltılarıyla kutsanırken aslında kutsal yeryüzüleşir, öteki ucu romanın, hatta yazmanın olası gerekçelerine batmış bulur kendisini. Yetmez kuşkusuz. Okur insanlardan bir insansa öteki insanlarla karşılaşır, hem de sıra dışı koşullarda ve değerlerin, yargıların yeniden tartışmasını içinden ve dışından yapması gerekir. Kendini saklamanın, örtmenin, görünmez kılmanın *olanaksızlık anıdır* genelde Saramago romanlarının *anı*. Evet, soru ve yazarın ana yazma gerekçesi budur: Var olabilecekken olamamışların tarihini yazmak: "*Hayat insanlar doğduğunda başlamaz, öyle olsa her gün kazanılmış bir gün olurdu, hayat çok daha sonra başlar ve sık sık da çok geç başlar, başlar başlamaz biten hayatlardansa hiç bahsetmeyelim, ki bir şairi şunu söylemeye itmişlerdir, Ah, olma ihtimali olmuş olanların tarihini kim yazacak.*" (16) Yazıya şarıl şarıl yağmur-şiir yağmaktadır böylesi anlarda. Yazı henüz olmamışın, olabilecekken olmamışın gelecekteki yasıyla kederlidir sanki. Gelecekte yitirilecektir. Gelecekte bir şey gelmeyecektir. Yas, gelebilecekken, yola çıkabilecekken gelemeyen, yola çıkamayanın yasıdır. Biz bu şiiri okuyanlar, ipin ucunu tutacak, ipin ucunda çıkış olmayacak ama bir dağ yumak yumak büyüyecek, '*yitirmeyi başaracağız*', yitmeyi ve yitirmeyi... "*Bir saat geçti, sonra bir saat daha ve bir saat daha ve uzun mavi yün iplik hâlâ çözülüyor, ama çorap küçülüyormuş gibi görünmüyor, daha önce bahsedilen dört muamma yeterli değildi, bu da bize en azından bu seferliğine içeriklerin içerenden büyük olabildiğini gösteriyor. Deniz dalgalarının sesi bu sessiz eve ulaşmıyor, geçen kuşların gölgesi pencereyi karartmıyor, etrafta köpekler olmalı ama havlamıyor, yer sarsılmışsa bile artık sarsılmıyor. İpliği çözen kadının ayaklarının dibinde giderek büyüyen bir dağ var. Maria Guavaira'nın adı Ariadne değil, bu iplik sayesinde labirentten çıkmayacağız, belki de en sonunda kendimizi kaybetmeyi başarmamıza yardımcı olacak. Bu ipliğin ucu nerede.*" (17)

İlk yarık Pirenelerin doğu ucunda bir kayalıkta açılır. Sonra ikincisi, Roncesvalles yakınında... Arkasından, Orbaiceta kenti... Bilim-teknik adamları, siyasetçiler seferber olur. Yarık büyür ama canhıraş doldurulur. İnsanlığın

utkusu...derken yapılan her şeyi bir anda sıfırlayan doğa bildiğini okur. Dünya olağanüstü bir olayla sarsılmaktadır. Bilim yetersiz kalmış, tansıkla açıklamaların peşine düşülmüştür. “*Tüm Pirene silsilesi boyunca granitler çatlayıp yarıldı, yarıklar çoğaldı, başka yollar bölündü, başka ırmaklar ve seller yerin içine akıp...*” (33) İberya Yarımadası tek bir parça halinde kopup gitmektedir. (36) “*Sonra İberya Yarımadası biraz daha ilerledi, bir metre, iki metre...*” (46) Saniyede iki santim...

Ve tansık büyür, üç adamın yolları keşir. (48) İki adam birlikte gidip Orce'de Pedro Orce'yi bulurlar. (82) “*Yerde oturuyorlar, bir Cordoba zeytini ağacının altında...*” (84) Onlardan biri, denize taş atıp olayları başlattığına inanılan Joaquim Sassa artık devletten kaçmaktadır *Deux Chevaux*'suyla¹¹⁹. Gözleri gündüz mavisine gece mavisini buluşturan değnekli kadın Joana Carda da tansığın üç bileşenine güzelliği ve değneğiyle eklenir. Aslında değneği (*asa*) o değil değnek onu taşımaktadır. (122) Devlet, söylentinin ardına takılmış, tansığın (*mucize*) peşine düşmüştür. Bu arada okyanusa, bilinmeze açılan gemiyi ilk terk eden fareleri, varsılları unutmayalım. Göç dalgası büyümektedir. Lizbon'da gazeteciye yakalanınca olayları birer tansıkla tetikledikleri varsayılan üç kafadar yazgılarını birbirlerine düğümlemek zorunda kalırlar. Yolculukları birlikte sürecek, aynı zamanda bir kaçış olacaktır. TV ekranlarında bilimsel açıklama çabaları sürüp gitmektedir. Jose Anaiço'nun tepesinden ayrılmayan sığırcıklar bir gizli etkiyle uyutulmuş (*hipnotize*) olabilirler mi?

Yolda biri kadın, dört kişiler. İyi de nereye gidiyorlar?

Quo vadis?

*

Artık romanın önemli dönüm noktalarından birindeyiz (İkinci yarı). İberik gemisi kıtadan kopmuş Okyanus'a açılmışken üzerinde insan ve hayvan ve bitki öyküleri değişmiş boyutlarıyla ve biçimleriyle sürmektedir. Köktenci karar ve girişimlerin zamanıdır belki de. Zeytin ağacı, köpekler, kadınlar ve erkekler yine yoldadırlar, bağlı, yanıltıcı, dürüst, yalancı, vb. olarak... Üç sıra dışı erkeğe üç kadını bir yerlerden toplamak, onları bir araya getirmek ama bu çocuksu kurmacanın arka yüzüne, eşek arısı kovanına, tam yüreğine, çomağını batırmak zorundadır yazar. Erkekler dürüst ve saf yalnızlıklarıyla gelirler romanın içine ama kadınlar erkekler dünyasının aptal didişmelerinden yıpranmış, deneyimli ve tüm Saramago kadınları gibi yine de güçlü, dik, dimdik, istemli, duyarlı katılırlar romana. Örneğin Joana Carda elindeki değnekle toprağın üzerine çizgiyi çektiğinde yalnızca İberya'yı Avrupa'dan ayırmadı, evliliğini de ikiye böldü, sınırı çekti ve sınırın bu yanında özgürlüğünü duyurdu (*ilân*). “*Joana Carda konuşmayı sürdürüyor (...)* [O]lan olmuş bir kere, yaşam hakkında düşünmek için zaman istedim, amacı nedir, yaşamdaki amacım nedir, diye, evet, bir sonuca vardım, olası tek sonuca, yaşamı anlamıyorum, işte o kadar.” (149-50) “*Joana Carda onları biraz daha orada tutuyor ve şunlar son sözleri, Değneği yerden aldım, tahta canlı gibiydi, sanki kesildiği ağacın tamamıymışçasına, veya şimdi anımsarken böyle hissediyorum, ve o anda, bir yetiştikten çok bir çocuğa uygun bir hareketle, beni Coimbra'dan ve birlikte yaşadığım adamdan sonsuza dek ayıran bir çizgi çizdim, dünyayı ikiye ayıran bir çizgi, buradan görebildiğiniz gibi.*” (151) Kadınlığın özgürlüğe yönelttiği bu ilk adımı az sonra daha önemli ikincisi

¹¹⁹ Otomobil markası.

izleyecek, erkek kendi (tarihsel, eğreti) erkekliğiyle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Joana Carda ayağıyla çizgiyi topraktan siler ama az sonra çizgi aynı kesinlikte yine belirir. Tansık kadının ödünsüz başkaldırısı olmasın? (152) İri köpek onlara kılavuzluk edecektir. Yolculukları kendi başına bir amaca, sınamaya dönüşmüştür, bunu sezinler gibidirler. Bu sınavdan ya doğru erkekler, kadınlar, Portekizliler, İspanyollar olarak çıkacaklar ya da hiç çıkamayacaklardır. Ada ve üzerindeki tüm canlılar yolculuklarını sürdürüyor. *“Olup bitenlerin anlamsızlığı sizi kaygılandırmasın, dedi Pedro Orce, bir yolculuk ancak onu tamamlarsanız anlamlıdır ve biz şimdi henüz yarısındayız, kim bilir, dünyadaki yolculuğunuz sona ermeden size anlamını söyleyemem. İyi de o gün gelene kadar ne yapacağız.”* (157) Olağanüstü, kuralını, yasasını, imanını yitirmiş bir yer ve zaman aralığında, kadın ve erkek bedeninin bir araya gelişinden kıvılcımlı bir şiiirden başkası çıkmaz. Saramago ise bu kıvılcımı betimlemeye bırakmayacaktır kendini, çünkü betim, arkasındaki kat kat güdüyü, niyeti, düşünceyi yok edebilir. Ama çok az yazar bedeni ve bedenlerin sevişmesini (belki de bu yaklaşımı yüzünden) onun kadar güzel anlatır. *“(…) [B]u sahneyi ketumlukla tasvir edelim ki kimse çiftleşme sahnelerini bayağıca anlatmakla suçlayamasın bizi...”* (178) Sevişme anında Saramago kadın ve erkeklerini buluşturan ilk neden şu ya da bu biçimde özgürlük (bilinci) olduğu için *erotizm* yaratıcı bir *erotizmdir*. *“...[S]af bir haz, ama ne yazık ki bekleneceği gibi kısa sürmüştü, ne de olsa insanın bedeni bu bedendir ve diğeri değildir, bir bedenin bir başı ve sonu vardır, tenle başlayıp tenle biter, içindekiler ona aittir, ama beden dinlenmeye, bağımsızlığa, otonom fonksiyonlarda bulunmaya gereksinim duyar.”* (179) Ve beşinci tansık gecikmez. Mavi ipliği çözen kadına, Maria Guavaira'ya (sayfa 17'de tanıştığımız) ulaşırlar kuzeyde, deniz kıyısında. Köpek ağzında mavi iplik ucu, onlara Maria Guavaira'ya çıkan yolu göstermiştir. Köpek bu beş insanı bir araya getirmek için kim bilir hangi tansımaların içinden, nerelerden çıkageldi? (200) *“[Maria Guavaira] başını kaldırıp Joaquim Sassa'ya baktı, İşte ben buyum, bana iyi bak, elimde tuttuğum bir ipliğin ucuna bağlı olarak kapımın eşliğinde belirdin, istesem seni yatağa atabilirdim ve eminim ki gelirdin, ama asla güzel olmayacağım, sen beni gelmiş geçmiş en arzulanır kadına dönüştüremezsen eğer, bunu yalnızca bir erkek yapabilir ve yapar da, ama ne yazık ki sonsuza dek sürmez.”* (193) Kadın-erkeğe ilişkin ilk tansık özgürlük, ikincisi bedenin kendiliğini kavrama bilinci ise üçüncüsü de ötekince güzelleştirilmektir. Öteki berikini güzel kılar. Saramago'nun kadın ve erkek üzerine tezlerinin başında gelir bu. İnsan kendi başına güzel değildir, ötekenden ötürü güzelleşir. Artık üç erkekte yaşlıca Pedro Orce dışında ikisi eşlerini bulmuş, sevişmektedirler, İberyada denizde pupa yelken yolculuğunu sürdürürken. Olağanüstünün turnusolü bedenleri de yankılamaktadır. İki çift sevişirken Pedro Orce fırtınalı deniz kıyısında taşlaşmış bir fosil gemi bulur. (198) Sabah Joana Carda ile Maria Guavaira, erkeklerini çarşafar arasında uyur bırakan iki kadın köşede çarpışırlar. (203) *“O evde on çift yatabilir, aynı anda sevişiyor olabiliirdi.”* (209) Bu arada kopmuş, başını alıp giden İberyada Yarımada'sı Asor Adaları'na epeyce yaklaşmıştır (206) Onlar ise Galicia'dalar. Motoru çalışmayan Deux Chevaux'u bırakıp birlikte ölümü beklemektense Maria Guavaira'nın yaşlı atı ve yük arabasıyla yine yola çıkmaya karar verirler. Öteki yandaysa toplum ve siyaset altüst (*alabora*) olmuş, çıldırmış gibidir. Karmaşa herkesi (dünyayı) ele geçirmiştir. Asor Adaları'yla ilkin Portekiz coğrafyası çarpışacak gibi görünmektedir. Portekiz'de Ulusal Kurtuluş Hükümeti kurulur. (227)

Ve bu kıyametin içerisinde köpek ve yaşlı atla birlikte yedi canlının sürdürdüğü ilkel yolculuk başlar güneye yönlü. *“Yolculuklar birbirini takip eder ve tıpkı nesiller gibi birikir, geçmişe olduğunuz torun ve gelecekte olacağınız dede arasında nasıl bir baba olmuş olacaksınız acaba. Bu yüzden her yolculuk, ne kadar faydasız olursa olsun gereklidir.”* (257) Kentler, yerleşmeler boşalmış, herkes kurtulmanın derdine düşmüş, beklenen yıkım (*felaket*) karşısında yine sınıfsal tepkiler ağırlığını koymuştur. Yarımada ise yolculuğunda tam Asor Adaları'na çarpacakken birden yön (*rota*) değiştirir, kuzeye yönelir, Kuzey Amerika'ya... Değişen coğrafyalar ve uluslararası siyasetler... (288)

Kadın erkek anlatısının bir yerinde kırık bir çizgi var, dikkatimizi çekti. Sevişen iki çiftin bedeni, neşesi ve gürültüsü Pedro Orce'de nasıl yankılanmaktadır? O eksik kalmıştır, yalnızdır, bir kadınla gelecek sevinçten yoksun, özlemlili, saygıyla kıskanmaktadır gençleri. Ve bu bağlamda, izlek üzerinde Saramago'nun üçüncü tansığı yapıtın en güçlü içeriğini devreye alır. Sevmekten ve sevilmekten mutlu, doygun iki kadın, Joana Carda ile Maria Guavaira bu eşitsizliğe, mutsuzluğa karşı çıkacaklar, insanı ve onun bildik toplumlarını aşan bir cesareti üstlenerek. Peki, yaşlı Pedro Orce'nin yalnızlığını dert eden iki kadından hangisi onu mutlu edecek, görevi üstlenecektir? Üstelik sevdikleri erkekler yanı başlarında iken... İkisi de Pedro Orce'yle sevişirler. Sonuçları ağırdır kuşkusuz. Küçük topluluk, özellikle erkek sevgililer bunalım içindedirler. Kadınlık öne çıkmış, dirime, yaşama üretmenin, yaratmanın gücü ve damgasını vurmuştur ama genç erkekler bunu kabul edebilecekler mi? Doğrusu yazın tarihinin sınır boylarında gezinmeyi göze alan Jose Saramago'yu yalnızca bu izlek, örge (*motif*) nedeniyle yürekten yine kucaklıyoruz. Yaptığı şey, insan(lığı)n önüne koyduğu soru; eşiksel (*kritik*), kökenseldir. Bu noktada kadın kadınlığını aşabilmiş, daha genel, kapsar bir türe dönüşmüştür. Erkekler bu sınavı nasıl atlatacaklar? Elbette, Pedro Orce kadınların yaptığıının önemini, anlamının ayırımındadır ve bunun için sonuna dek direnmez. Payına düşeni onurla taşıyacaktır. Joana Carda'ya kulak verin ve kendimize gelelim artık hep birlikte: *“Pedro Orce'yi günah keçisi yapmayın. Birini suçlayacaksanız Maria Guavaira'yla beni suçlayın ve eğer yaptığımız şeyin bir açıklama gerektirdiğini düşünüyorsanız o zaman birbirimiz hakkında yanılmışız demektir.”* (295) Bu kadar! Eğer...sanız, yanılmışız demektir.

Sonunda dünyada bir yeri, eşi, tutamağı olmayan *“Pedro Orce net bir sesle, tane tane konuşarak şunları söyledi, Artık yeri hissetmiyorum, artık onu hissedemiyorum, gözleri karardı, kurşun renginde gri bir bulut gökyüzünde yavaşça ilerledi, yavaşça, çok yavaşça. Maria Guavaira son derece zarif bir hareketle Pedro Orce'nin gözlerini kapadı, sonra onlara, Öldü, dedi, bunun üzerine köpek koşmaya başladı ve neredeyse insan sesini andıran bir sesle uludu. “Bir insan ölür, sonra ne olur peki.”* (331) Olsa olsa roman biter, yeni bir roman başlayıncaya dek. *“Diğer erkeklerle kadınlara gelince, onlar kendi yollarında ilerlemeyi sürdürecekler, kendilerini nasıl bir geleceğin beklediğini kim bilebilir, ne kadar zamanları kaldığını, yazgılarının ne olduğunu kim bilebilir. Karaağaç dalı yeşil. Belki gelecek yıl tekrar çiçek açar.”* (335)

Elbette bu şimdilik yolculuğun da bittiği anlamına gelir. Yarımadanın ve üzerindeki insanların yolculukları da biter. Yarımadanın yolculuğu durur ve kendi dolayında bir dönüş yapar. *“Ve Yarımada Fransa'dan değil Avrupa'dan ayrıldı, bu aynı şey gibi gelebilir ama arada fark var.”* (312) Yarımadanın dönerken suya batışı

ve yeniden doğumu. Doğum. Evren, dünya, insan (kadın) yine gebedir. İki kadın da gebe kalmıştır ve babanın kim olduğu belirsizdir. Çünkü iki kadın da Pedro Orce'ye kendilerini, bedenlerini *armağan* etmişlerdir. Babanın kim olduğunu bilmediklerini duyururlar erkeklere. Bilseler de bunu söylemeyeceklerdir. Çünkü çocuklar da birilerinin değil herkesin, tüm özgür kadınların ve erkeklerin çocuklarıdır.

Ortak (*kollektif*), evrensel gebeliktir söz konusu olan. (324) Dünya hepimizin!

*

Öyleyse ne anlayalım? Çünkü okuduk, bitirdik romanı. Bir dizi yaşamsal sınamadan geçtik, geçirildik, kadınlar ve erkekler olarak, oralı ya da buralı olarak... Sonra, nereye geldik bu yolculuğumuzda? *"Sonuçta geri kalan her şeyi, zincirin bir ucundan diğerine her şeyi hareket ettiren şeyin adı ne, veya belki de zincir filan yoktur ve evren öyle ince bir halkadır ki içine yalnızca biz ve içimizdekiler sığabilir ve öyle kalındır ki evrenin maksimum boyutunu kapsayabilir, ki bu halkanın ta kendisidir, bizden sonra gelen şeyin adı ne."* (273) Bizden sonra gelen şeyin bir adı var mı? Kim koydu bu adı? Hangi ağız bu adı seslendirdi?

Lizbon Kuşatmasının Tarihi (1989)

José Saramago yazınının önemli eşiklerinden biri de **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**'dir. Gerçi tüm yapıtları yazarın temel izleklerine hem biçim hem içerik açısından sıkıca bağlı (*sadık*) kalsa da tek tek her yapıtının özgün, yaratıcı nitelik taşıdığını, bir yazınsal eşik, basamak olduğunu bilmemiz gerekiyor. Eğer bir sonraki yapıtı öncekini yazınsal siyaseti bağlamında (*poetik*) aşamıyorsa yine de yazacaklardan değildir Portekizli yazar. Birçok namlı namsız yazarın bu tutumdan öğreneceği öyle çok şey vardır ki, bunu ancak bir gıdım tat için benim gibi tonlarca keçi boynuzu çiğnemiş biri anlayabilir.

Roman yayımlandıktan sonra, '*tarihsel roman*' türü içinde adlandırılmasına karşı çıkar Saramago. Bir tarih kitabı değildir, tarihsel bir roman da. Tarih romanın gereçlerinden biri olarak ve romanla ilgili bir tezi açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Konuyu biraz sonra tartışacağız. Torino konuşmasına bakarsak¹²⁰ romanın adı roman türüne uygun bir ad olmasa ve okuru yanıltsa da "*Daha ziyade 'tarihi gerçekler' dediğimiz şeyi sorgulayan bir kitaptır.*" (37) Romanın baş kişisi (Raimundo Silva) yazarın yorumuyla diğer kitaplarında da olduğu gibi önemsiz, sıradan biridir. "*Bütün romanlarımda karakterlerimin böyle olduğu söylenebilir. Romanlarımda kahramanlar yoktur, güzeller güzeli insanlar yoktur, belki kadın karakterlerim bile güzel değildir, ancak onları fazla betimlemediğim için görünüşleri okuyucular...*" (38) Gerçekten de yapıtlarında ayrıntılı kişi (*karakter*) betimi yoktur. "*Yazar bu görevi ve sorumluluğu okuyucuya yüklemeyi yeğler.*"

Yayınevi düzeltmeni olan Raimundo, okuduğu (*Lizbon Kuşatmasının Tarihi*) metne bir olumsuzluk ifadesi ekler. Olumlu tümce olumsuz tümceye dönüşür. Yapılan yanlış yapıldığı yerde kalmaz, büyür ve yayınevi eşgüderi (*koordinatör*) kadın (Maria Sara) düzeltmene kendi *Lizbon Kuşatmasının Tarihi*'ni yazmasını önerir. Romandaki ikinci metni oluşturur düzeltmenin yazdığı *Lizbon Kuşatmasının Tarihi* anlatısı (LKT2). İkinci, çünkü ilki kurmaca kişi olan tarihçinin anılan ve düzeltmence üzerinde çalışılan kitabıdır (LKT1). Ya üçüncü? O da iki anlatıyı kapsayan, iki anlatı çerçevesinde kurgulanan yazar Saramago'nun *Lizbon Kuşatması Tarihi* romanıdır (LKT3). Bu üç metni üst üste bindirmesinin kuşkusuz bir gerekçesi vardır: "*Amaçlarımdan biri de yazarın, bu kitapta, tam da tarihçinin tersi tavır aldığını, yani yazarın, alışkanlıktan 'tarihi gerçek' dediğimiz şeyi reddettiğini vurgulamak.*" (39) Çünkü, "*Bence gerçekler Tarih'in kolaylıkla ulaşılabilir bir noktasında değiller.*" Yerleşik tarih anlatılarında sıradan insanlar bulunmaz. Düzeltmen, büyük abece imiyle başlayan *Tarih*'in dayatmasını kendi yeni ve aykırı (*karşıt*) tarihinde (LKT2) kırınca, Saramago da romanında (LKT3) engellerinden kurtularak *Tarih*'i sıradan insanların gündelik yaşamlarının zeminine oturabilmiş, tarihsiz geçiştirilen aşk öykülerinden birine (Raimundo ile Maria'nın öyküsüne) ulaşabilmiştir. "*Belki de asıl amacı, yazması imkânsız olan yegâne kitabı kaleme almaktır, yani Geçmişin Tarihi kitabını; bu kitabın zamanı bütün Zaman'ı kapsar, istiflenmemiş, sınıflandırılmamış bir zamandır bu (...)*"

¹²⁰ Saramago, Jose; **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, (*Da Estatua a Pedra e Discursos de Estecolmo*, 1999), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 102 s.

neoliberalizm gibi insanlık dışı bir şeyi haklı çıkarmak uğruna teori geliştirmeye uğraşan ekonomistlerin tepesinde süzülür.” (40)

Kendi yapıtına ilişkin önemli ve tartışmalı saptamaları yaptığı Nobel konuşmasında da sürer. Kendi tatlı anlatımıyla bir önceki romanı **Yitik Adanın Öyküsü**'nde (1986) 'geleceği düzelttikten sonra',sıra 'geçmişini düzeltmeye' gelmişti. Romanda geçmiş yeniden yazılır. Bu *yeniden* sözcüğü üzerinde duracağız. Üst üste binen üç tarih anlatısı, tarihin olanaksızlığının dışavurumu olabilir mi? Aynı olgu için üç tarih söz konusu olabiliyorsa (Tarihçinin yazıp Raimundo'nun düzelttiği, Raimundo'nun kendine göre yeniden yazdığı ve Saramago'nunki) o zaman yapılacak şey tarihle yaşamı yeniden ilişkilendirmek olmalı. Saramago'ya göre "*hayata ait olmayan her şey edebiyata aittir, Tarih de öyle, özellikle de Tarih...*" (85) Kendi deyişle, kurgu kişisi düzeltmen-yazar Raimundo, çirak Saramago'ya hiçbir şeyi değilse bile Kuşku'yu öğretmiştir. Konuşmasının süreğinde, kuşkunun doğurduğu bir sonraki yapıta da değinir. (**İsa'ya Göre İncil**,1991). Oradaki amacı ise, "*Yeni Ahit'in sayfalarını karıştırıp yeni karşıtlıklar bulmak değil, bu sayfaların yüzeyini yatay bir ışıkla aydınlatmak*"tır. (87)

Roman '*Pilar için*' dir.¹²¹

*

Lizbon Kuşatmasının Tarihi'ne gelinceye dek Saramago yazın içi arayışlarını kuramsal ve uygulamalı olarak doruk noktasına taşımıştı. Sıra yaratıcı ustalık (*virtüosite*) örneğini somutlaştırmaktaydı. Anımsayalım. Anlatılan denli anlatmaya, iki düzeyde hem anlatıcı hem dil düzeyinde evrensel denebilecek bir katkının ardına düşmüştü. Önceki örnekler dili, metni ayrıştıracak, çok metinli (dilli) noktalara taşımaya da dil çoğaltılmış metin gizilgücünü taşırcasına bir çokseslilik, düşünömsellik (*refleksivite*) kıvamına ulaşmıştı çoktan. Bu dış ve içsöyleşim burgaçlanmasının metne uyguladığı bölünme, çoğalma, üreme basıncı, sonunda Saramago yazınının (*poetika*) yeni bir nitel sıçrama yapmasına yol açmış, **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**, yazarda artık kurumlaşmış gücül (*potansiyel*) dilin metni çoklamasıyla sonuçlanmıştı. Artık üç metin, üçlü karelemi (zaman+uzam+insan) koşutlu ve çapraz bağlantılarıyla okurda doğrudan yankılanan bir devingen (*dinamik*) ağa taşımıştır. Altın oran ya da üç birlik kuralı ayrıştırılıp yeniden birleşimlenmiş, bilimin de devreye girmesiyle felsefenin zaman üzerine yeni bilincinin yazınsal karşılığının önemli örneklerinden biri ortaya çıkmıştır. Her ne kadar iki alt metin (aynı konuda, yani Lizbon kuşatması konusunda tarihçinin yarı-tarihsel ve düzeltmenin kurgusal metinleri) varlıklarını daha çok üst metnin (yazar anlatıcı) göndermeleri ve dolayimleri ile sürdürseler de üst metnin çoklu işlevlerinden biri alt metinlere ayrıca metin (nesne) olarak da bakmak. Çünkü bu anlatı yazarının tarih ve zaman kavramıyla yüzleşmesi için zorunlu. Onun yapmak, kanıtlamak istediği şey dümdüz ip gibi ilerleyen ve bugünden geçmişe yüklenen (dayatılan) tarihsel anlatının (kötü)niyetli baskısına karşı canlı, bugün (de) işleyen, çokyönlü, çokamaçlı, sarmal ve geçişken, zamanları birbirinin içine geçirerek zaman-yer-kışı atamalarını çift yönlü ve eytişmeli hem içerden hem dışarıdan yapan bir yaratıcı-yorumsal-işlevsel tarih anlayışını sanat uygulamalarıyla ilişkilendirmek, geçmişini gün içinde süren boyutundan, bir ayırından yaşamlamak... Doğrusu tarih bilimsel sıkıdüzeni (*disiplin*)

¹²¹ Jose Saramago'nun bir yıl önce (1988) evlendiği ikinci eşi, ölümünden sonra adına kurulmuş vakfın yöneticisi, İspanyol gazeteci María del Pilar del Rio Sánchez (d.1950).

içinde yer alan herhangi bir tarihçinin bunu böyle anlaması ve göze alması zor ama çağcıl felsefede bu tartışma özellikle duyumculardan, usçulardan bu yana süregelen, günümüzde ardçağcı ya da ardçı (*post*) birçok tarih yorumu düşüncüsel (*ideolojik*) bir köktenci tutuma da kaynaklık etmiştir. Bunlar tartışılabilir ve Saramago'yu buralara değin taşımak bize göre yanlış olur. O anlama çabasını her koşulda bir erk belirtisi olarak görmekten uzak oldu. Öyle olmasa bu yapıt çıkmazdı zaten. Hoş, Proust'u iyi bir tarih ama daha çok zaman kavramıyla ilgili olarak yeni bakışın yazınsal karşılığı olarak görmek zor olmaz. Onu işe katınca birçok 20.yüzyıl anlatısı, Saramago öncesi ve sonrası bu tarih kavrayışıyla yüzleşti, bunu sorunsallaştırdı, yapıta dönüştürdü de diyebilirdik. Ama çoğunda açık bir yüzleşmeden söz edemeyiz ve sorun kurgu yapılar içerisinde adıyla tanımlanmış, ortaya çıkarılmış değildir ve ayrıca sanat yapıtından bunu beklememiz doğru da olmaz. Yalnızca sanat yapıtının sanat yapıtlığı düzeyine bir katkı sayılmalıdır zamanı kavrama yolu ve biçimi ve bunun dilde somutlaştırılması. Öte yandan 20. yüzyıl başından bu yana bilimkurgu ve özellikle sinemanın olağanüstü uygulamaları böyle bir tartışmayı sıkça gündemlerine aldılar, zamanda geriye ve ileriye yolculuklar yapıldı ama genel olarak söylenebilecek şey en usta kurguların bile oldukça kaba, eğreti, hatta neredeyse fars denebilecek yalınlıkta düşlemsel (*fantastik*) oyalamanın ötesine geçemedikleridir. Bilimkurgu ve onun sinemasal karşılığı ne yazık ki ilginç biçimde insanın güncel (ekinsel) düşlemine içkindir, aşkın değil. Bunun için olayı ters(in)leyen olumsuzluk eki (*-me, -ma*) ve cesaret gerekiyor. Bu cesaret bilimin son deney(im), yani *yanlışlama*¹²²cesaretidir. Sanatın, yaratmanın (Raimundo)nun cesaretidir. Bu olumsuzluk ekini tarihe nedensiz ve bilinenlere aykırı olarak sokarak tarihsel anlatıyı sanatsal anlatıya dönüştürmüş, bir bakıma her ikisinden özgürlüğü sağlamıştır. Bilim, güvenilir dal, tutamak (*referans*) böylece yıkılmış, ardçağcı tez sinsice öne sürülmüş olmadı mı peki? Olmadı, bunu anlamayan Saramago'yu ya okumasın ya dönüp yeniden okusun. O birikmiş tarihsel, yazınsal ya da bilimsel, değişmez, veriyi eleştiriden geçiriyor. Önermenin olmaza ergi yöntemiyle sağlamasını yapıyor ve zamanı yeniden giymeyi, tenimize uyarlamayı ve yaşamayı öneriyor. Zaman (tarihsel zaman) kullanıldıkça bizim olacak şeydir, bu durum bilgisizliği ne gerektirir ne yüceltir. Ayrıca tarih nesnelliği oranında kişiseldir.

Doğrudan ya da dolaylı üç metin üst üste bindirilerek kendi içlerinde ve aralarında da söyleşime katılmış, Saramago'nun gizli denebilecek insancalığı (*hümanizma*) zamanın ve uzayın derinliklerine dağılmış tüm varlığı çağırıp yeniden birlikte olmaya, kullanıma sokarak canlılığın özel bir yorumunu sağlamıştır. Bunu zaten şiirlerinden ve özellikle de **Portekiz'e Yolculuk**'tan (1981), oradaki direktken (*inatçı*) zaman sorgulamasından izlemiştik. (Yukarıda ilgili bölümlere bakılabilir.)

*

Elbette Saramago yalnızca tarih ve dolayısıyla zaman kavramıyla ilgili değildir. Aslında bu tartışma romanının çıktısıdır ama yazar yazarlık deneyiminde bu hesaplaşmayı da yapması gerektiğinin ayırında olduğu için izlek görünür kılınmış, yekten üzerinde tartışılmıştır. *Tartışılmıştır*, sözcüğüne dikkat. Saramago okuruyla eş düzeyden bilgi alışverişini, yalnızca bilgi de değil, duygu, yanlış, görüş paylaşımını

¹²² **Yanlışlama** neden bildik, tarihsel tümevarım yönteminin bir altbaşlığı ya da tersten okuması değil ve üçüncü bir özgün bilimsel yöntem(bilimi) önermesi olarak *Karl Popper'e* mal edildi, anlamış değilim. Adını **Yanlışlama** olarak o koyduğu için mi? (Zzk)

sever. O dünya yazının gelmiş geçmiş büyük yazarlar silsilesinden (*kanon*) bir yazar olarak söyleşmeyi, paylaşmayı, dertleşmeyi, konuşmayı asla yapıtının dışında bırakmaz ve tüm bunları yapıtının içindeki kişiler birbirleriyle yapıp etmekle kalmaz, anlatıcıyla, yazarla, hatta okurla da yaparlar. Saramago'nun genel yapıtı ayrımsız, ayrıcalıksız kardeşliğin demokrasi, eşitlik düzlemidir (*platform*). Hemen ekleyelim ki genel soyutlamalar (kardeşlik gibi) üzerinden ayrımları silmek ona yakıştırılabilecek en kötü nitelik olur. O ayrımı ortaya çıkarmanın, ayrıklığındaki güzelin aracılığına soyunmanın yazarıdır aslında. Yaşar Kemal'i andırır bu yanıyla.

Gelelim soruya: *Düzeltilme* nedir? Neredeyse bu kavram çevresinde romana kuramsal bir giriş yapılır. Düzeltilmenin fiziği, matematiği, felsefesi, bağlamı, uygulamaları üzerinde ayrıntılıca durulur. Düzeltililecek şeyin yanlış olduğunu ya da düzeltilmesi gereken bir şey olduğunu nasıl biliriz? Doğru, uzlaşmanın yarıçapıyla oranlı ölçeklendirilebilir mi? Düzeltilmenin yetki tanımı, alanı, aygıtları nedir? Soyut ülkü (*idea*) düzeltilmeyi nasıl biçimler? Düzeltilmen, ülkü (*idea*) taşıyıcısı mıdır? Yetkisi tanrısal, metafizik bir yetki mi? Yoksa adım adım ilerlenen, ilerledikçe biriken, uzlaşmaları her kezinde sınaya sınaya yeniden sınıflandıran (*kataloglayan*) ucu açık, bitmez tükenmez bir çabadan mı söz ediyoruz? Öyleyse, her düzeltilme girişimi aynı zamanda bir siyasal girişim neden sayılmasın? O zaman da şunu sormalıyız? Siyasal girişim nedir? Ne olursa ya da olmazsa bir girişim siyasetin içeriği olur (ya da olmaz)? Sorular dikkatle okunduğunda kesin, bitirilmiş bir yanıtları olmadığı anlaşılır. Saramago da düzeltilmenin siyasetle, dolayısıyla bireyin özgürlük bilincini berkiten deneyimiyle ilişkisinin peşindedir. Lizbon kuşatması aslında Raimundo ile Maria Sara'nın birbirlerini kuşatmasının sıradan, güncel olduğunca tarihsel öyküsüdür ve tarih sıradan insanların *hic et nunc* yapıp ettiklerinden doğar şaşırtıcı biçimde. Bu ten, beden demektir. Tarih şimdi burada tenlenir, bedenlenir.

Önce doğru, sonra düzeltilme mi, yoksa önce düzeltilme, sonra doğru mu? Bu çelişkiden çıkmanın tek yolu vardır: *Önüne geldiği gibi benimse!* Başalntıdaki (*epigraf*) **Öğütler Kitabı**'ndan (?) çıkan bu... *Olduğu gibi kabul et!* Saramago için başında soruyor: "*Benzerlik sanrısıyla yetinelim*" mi? (7)¹²³ *Deleatur* ne demek? Düzeltilmenin bakış açısından izliyoruz tartışmayı. Ona yayınevinin yönlendirdiği bir tarih çalışmasının (*Lizbon Kuşatmasının Tarihi*) düzeltilmesini yaparken yazarla da buluşup konuşuyor. İşine çok bağlı biri. Soruyor kendine: Bir gün, her şeyi daha derinlemesine düzeltilmemiz gereken bir an gelir mi? Kusursuzluk olanaksız mı? Yazarların yaptıklarına ne demeli, onlar da düzeltilme sayılmalı mı? Tartışılabilir. Raimundo, önündeki düzeltilmesi istenen tarih kitabına bakıyor: Müezzin uyanmış, minarenin basamaklarını tırmanmış, ezan okuyor. Kördür. Kitabı etlendiren, yaşamcıl kılan düzeltilmenin düşlemi (mi) '*kör müezzin*'? Anlığı hızlı geçişler yapıyor. *Kutsal Tarih* sayısız imgeleriyle akıyor gözlerinin önünden. "*Düzeltilmende şu olağandışı, kişiliğini bölme yeteneği var, gereken yere bir deleatur ya da virgül eklerken, aynı zamanda, sözcük türetmemi başlıyorsanız, kendisini başkalaştırıyor, bir imgenin, benzetmenin ya da eğretilmenin çağrıştırdığı yolu izleyebiliyor.*" (21) Tıklım tikiştir çalışma odası. Başvuru kitapları, sözlükler, vb. Şeytan, bu sızdırmaz kapalı dizgeye sızabilir, yanlışın üzerine bastırabilir mi parmağını (bir parmağı varsa tabii)? Saramago kitaplıktaki bir dizi başvuru kitabını sıralıyor; *Az Rastlanırlar, Gerçeğe Benzemezler ve Garabetler Sözlüğü*'ne varıncaya dek. Böcekbiliminin da yerini

¹²³ Bu bölüm alıntıları İpek Babacan çevirisinden yapılmıştır. Bkz. KAYNAKLAR.

doldurduğu böylesi bir dizgeden çıkarsa çıkar düzeltmenin yanlışı. Öte yandan, *Onerat discentem turba, non instruit* (Ne denli çok okursan, o denli az şey öğrenirsin). Müezzinler niye körler arasından seçilirdi? “*Raimundo sözlükleri ve ansiklopedileri karıştırıp arıyor, Silahlar’a, Ortaçağ’a başvuruyor, Savaş Araçları’na başvuruyor, ve o dönemin ilkel silahlarıyla ilgili terimleri buluyor...*” (35) Mancınık niye *balear á funda* diye adlandırılmış? Tarihçinin uydurduğu ‘üç hilal’li bayrağı ve tüm öteki yanlışı düzeltmeye kalksa kopacak kıyamet düşünülürse... Epeyce sakınımlıdır Raimundo, ama... Soylu Kralın (I. Afonso) utkudan (*zafer*) sonra Haçlılara çektiği söylevde epeyce bir sorun var gibi... Douro boyunca yol alan Haçlıları Tajo’ya gelip Lizbon’un ele geçirilmesine (*fetih*) yardım etmeleri için, *gelin durumu gözlemleniz kendiniz görün*, diyerek inandırması (*ikna*) gerek ... Haçlılar arasında konuyla ilgili ciddi anlaşmazlık söz konusu: Portekizlilere yardım etsinler mi, etmesinler mi? Burada kalsınlar mı, yoksa *Kutsal Topraklar’a* doğru yolculuklarını eğleşmeden sürdürsünler mi? Evet, kalıp Portekizlilere yardım edecekler, karar bu. Haçlılar karar verdi ama düzeltmenimiz kararsızdır. ‘*Haçlılar Lizbon’un fethedilmesine (1 Temmuz-25 Ekim 1147) yardım edecekler*’, tümcesinin neresi kışkırtıyor, öfkeleniyor Raimundo’yu acaba? Yazarın olumlu **yardım etmek** eylemine bir olumsuzluk takısı (**-me**) ekliyor. Sanki Raimundo’nun içindeki öteki benlik, *Mr. Hyde*¹²⁴ (kötülük) kazanacak gibi görünüyor. “*Haçlılar’ın Lizbon’un fethinde Portekizlilere yardım etmeyeceklerini yazıyor.*” (52) Gelenekler ve aktöre, bile isteye çiğnenmiştir.

*

Lizbon Kuşatması Tarihi bağlamında üçgenimizi kuralım. Köşelerde Tarih, Yaşam, Kurgu var. Üçgenin köşeleri tıpkı Görelilik Kuramı’nda olduğu gibi, ki Saramago’nun düşleminin ağırlıklı bölümü bilimle bağıntılıdır, hatta denebilir ki birer bilimkurgu çalışmasıdır yapıtları, Zaman-Uzam kutuplaşmasını yansılar. Evren iki uçludur: Zaman ve Uzam. Evren tek uçludur: Zaman=Uzam. Bozunum (*entropi*) ise Zaman’la Uzam’ın çelişkili birliğidir. Bozunum sonsuza savrulurken zamansız delikte (kara delik) sıfırlanır. Bu evrenin sıfır (olanaksız dönüş) noktasıdır. Aslında Kurgu üçgenin üçüncü köşesi değil zemini, bağıntısı, *fonksiyonudur*. Ama bir yanıyla iki köşeye ilişkin bir bakış (*referans*, kuramcıl özne, şair) olarak, Zaman ve Uzamın dışında üçüncü bir köşe yapması, uçlanması, somutlaşması, açılması gerekir. Bu sanatın olmazsa olmazıdır. Sanat özne (bakış) yaratma etkinliğidir (insan türü için). Diğer canlıların kendilerinden özne yaratma, kendilerini ayırıştırma dertleri olmadı, bu nedenle sanata vb. gereksinimleri de. Sanat, bilim, vb. türel edimsellik; boşluktan, hiçlikten, ölümden, Zamanı Uzama eşleme, özdeşleme, yani (var)oluşu varlıklama (özdekleme, *maddeleme*) tutkusundan (Tanatos) doğdu ve çıka çıka (iyi ki) bir bozunum (*entropi*) çıktı bu büyük tedirginliğin sonucunda: Eros (evrim). Süreç türümüz için niye böyle, özel biçimde çalıştı sorusu, *Sorunun Tarihi* sorusuyla aynı şeydir ve aşağı yukarı yanıt, soruya içkin yanıyla açığa çıkarılmıştır. Bu evrimin zorunlu rastlantısallığı ya da rastlantısal zorunluluğuyla ilgili. İlk neden tartışması ise boş (küme) tartışmasıdır.

¹²⁴ Stevenson, Robert Louis; **Dr. Jekyll ve Bay Hyde’in Tuhaf Vakası** (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1885*), Çev. Dost Körpe, SİA Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2021, İstanbul, 92 s

Düzeltilen Raimundo'nun, şeytanca olumsuzluk takısını (-me, -ma) ekleyerek tümceyi olumsuzlama dürtüsünün altında yaşamın tarihsel geçmişte, bugün ve gelecekte *şimdi burada* olumsallığı yatıyor. Tarih sürüyor ve *şimdi burada* yaşamlarının sonsuz olumsallıklarıyla yeniden ve yeniden içeriklenerek. Yani sanat *şimdi burada* üzerinden sızarak tarihe katılıyor. Tüm geçmiş, şimdi ve gelecek *şimdi buradaların* varlıkları; kadınlar, erkekler, giysiler, köpekler, bakışlar, sesler, yapraklar, sözcükler zamanın içinde (dününde, bugününde ve yarınında) dört dönüyorlar ve zaman zamanın içinde anlatısını yeniliyor. Akademik tarih bilimcileri ise bu zamancıl geçişkenliği (*osmoz*) engellemek, ayırıştırmak ve *Olay*'ı bölümlenmiş zaman çizelgesinde en uygun yere koymakla sorumlu ve görevli olduklarını düşünüyorlar ve bu konuda ödünsüz davranmayı bilimsel arın (*namus*) gereği sayıyorlar. Oysa Raimundo kuşkuludur. Ya *Olay* (Lizbon Kuşatması) kapanmamışsa ya açılan yarada kanama sürüyorsa ve belki daha sürecekse... Yaşadıklarımızın gücül olumsallığına bakılırsa aslında eylem-düşlem-bilinç-söylem arasında bir yönde ve koşutlu akan bir gerçeklik yok. Genel yasa (gazlar kinetiği) gaz atomlarının rastlantısal devinimini açıklamaya yetmiyor ama genel yasa yine de geçerliliğini koruyabiliyor. Sapmadaki ayrıntıyı yakalayacak teknolojiyi henüz üretmediğimizle ilgili olabilir bu. Gerçi günümüzde birçok alanda atom ya da atomaltı davranış yeni bilim-teknoloji uygulamalarında gözetiliyor artık. “*Demek, efendim, tarihin gerçek yaşam olduğuna inanıyorsunuz, Elbette inanıyorum, Tarih gerçek yaşamdı demek istemiştin, Buna hiç kuşku yok, Eğer delectur var olmasaydı, biz ne olurduk, diye içini çekti düzeltmen.*” (14) Eğer tarih bu kesinliğini *şimdi burada*'sında da korumuşsa söylenecek bir tek şey kalıyor geriye: “[A]ma her kim hiç yanılmamış, kafası karışmamış ya da bir şey uydurmamış ise, ilk taşı o atsın.” (25) Düzeltilenin bilinci tarihi sorguladığına kendi yaptığı işi de sorgulamaya, yanlışlık, kusursuzluk savındaki egemenlik gösterisini tartışmasına aldı bile. Aslında tartıştığı şey salt buyruktu. Kutsallıktı. Cennetin yavanlığına Lucifer'in görünürde nedensiz direnişiydi. Cennetten kovulacak isyancı başmelek: Şeytan. Tarih anlatılan, anlatıldığı gibi tarih midir? Ya kör müezzın, sokak köpeği, ya cennetten kovulmayı göze alan Raimundo?.. Acıklıdır, evet, “*Zaman ve kaderle ilgili bütün eğretilmeler acıklıdır ve aynı zamanda boşunadır, diye düşündü Raimundo Silva.*” (87) Tarih bir öngörünün, bir buyrultunun adım adım gerçekleşmesi olarak ne yazılabilir ne okunabilir. Sokakta, günlük yaşamı içerisinde devinen herhangi birinin yazgısı kendisiyle, ne olduğuyla sınırlıdır: “*Ama biz neyse, yazgımız da odur, diye mırıldandı düzeltmen, bir önceki düşüncesini cevaplandırarak, yazgımız biziz.*” (105) Ne seçilebilmişse o olunmuştur. Bunun anlamı, koşutlu ya da çelişik sayısız seçimin tarihsel bir akışa yol açamayacağı değildir, ama en aykırı seçim genel akışa içkindir. Irmağın burgacında yaprak ters yöne akmıştır kezlerce, ama bu ırmağın akışını yönetmemiştir. Genel akış, öngörülen değil ortaya çıkan şeydir, bileşkedir. Kişisel özgürlük sınavı, yerleşik kaniya, ortak yargıya aykırı soruyu sormak, olumsuzluk takısını eklemekle ilgili bir sınav olabilir mi? Bu özgürlüğümüze kanıt olabilir mi? Evet, uykuyu, uyumayı, dolayısıyla bilerek ya da bilmeden göz yummayı önler. Düzeltilenin tüm hesaplaşması olumsuzlama ekinin yaratacağı yankı üzerinden bilincinde sürüp gidiyor. 13 gün (13'ün bir anlamı var mı, bu da Saramago'nun dalgalı dilinin dışında kalmayacaktır kuşkusuz) geçer ve işlenen suç (çevirmenin asıl metindeki bir tümceyi tersine çevirerek olumsuzlaması öğrenilir ama geç kalınmış, kitap basılmıştır. Raimundo Silva yayıneviyle hesaplaşmayı bunu bedenine yayılan bir zehir gibi 13 gün boyunca beklemiştir. “*Düzeltilen aptalca bir*

hata yaptığını çok iyi biliyor...” (84) bilmesine ve kendini savunmayacaktır. Yayınevi yargıçlar kurulunun önüne çıkma zamanı gelir: Yayın müdürü, üretim müdürü ve bir de tanımadığı bir kadın. Bu *‘kasıtlı hatayı’* nasıl yapabildiniz, buna inanmıyoruz Senhor Silva. Silva’nın yanıtı şu: *“Önemli olan, bence, niye yaptığımı bulmak.”* (91) Raimundo Silva bile bile bu yanlış düzeltmeyi (!) niye yaptığını bilmiyor. Tümünü bu. Kitap, dizgi yanlışları listesiyle yayımlanacak öyleyse. Şu sayfada *‘Haçlılar yardım etmediler’* tümcesinin doğrusu: Haçlılar yardım ettiler, olacak. Kadının kim olduğu anlaşıldı: Düzeltmenlerin başı, yöneticisi. Sert suçlamayı yönelten odur. *“Bir Dr. Jekyll ile Mr. Hyde, ya da benim sözcüklerimle, ani bir kötülük dürtüsü ile iyilikçi ruh kavgası..”* (96) Peki, bu ikisinin dışında başka biri olmayı başarabildi mi? Yanıt: Raimundo Silva olmayı başardım. (96) Bakın, bu tümce önemlidir: Raimundo Silva olmayı başardım. Bir süre sonra yayınevi düzeltim eşgüderi Maria, ne yazık ki düzeltmenin yanlışıyla basılan kitaptan bir tane verir düzeltmene: *“Bu yanlışıyla birlikte sizin kitabınız.”* (114) Ve bir öneride bulunur: *“Haçlıların Portekizlilere yardım etmedikleri bir Lizbon kuşatması tarihini siz kendiniz yazmalısınız.”* (119) Yani, tarihe karşı sanatı deneyin, deneyebilirsiniz. Bu bir uyarı, uyanmaya çağrı, başka okumalara açılan kapı olabilir. Her şey unutulsa bile olumsuzluk takısı düzeltmenin yaşamının en önemli dönemeci olarak kalacağına göre, oradan bir (kişisel) tarih neden çıkmasın? Tarih kişilerin tarihlerinin toplamı değil kuşkusuz ama onlar olmadan olanaksız bir şeydir. Yaşam; tarihi tersinleyerek, olumsuzlayarak da yazabilir, yaratabilir. Zaten düzeltmenle eşgüder arasında bireyi aşan bir ilişki uç vermiştir. Çekirdek toplum kurulmuş, tarihlenmeye başlamıştır. Raimundo’nun yazacağı seçenek *Lizbon Kuşatması Tarihi* anlatısında da tarih, çekirdek toplum (kadın-erkek) dolayında kurgulanacaktır. Ama o ayrıntı-gerçek, Hristiyanların Lizbon’u ağır bir kuşatmanın ardından ele geçirdiğini dışlamaz. Eğer tersi olsaydı Lizbon sonraki yüzyıllarda ya da bugün Arapların, Müslümanların kenti olmayı sürdürürdü. Böyle olmadığını biliyoruz.

İyi de yeni ve kendi görüş açısından bir *Lizbon Kuşatması Tarihi*’ni nasıl yazacaktır Raimundo? Dahası, bu tarihe *‘nasıl başlayacak?’* (134) Kaynaklar, araştırmalar... Haçlıların öneriyi yadsımaları için bir tutamak noktası bulabilecek mi bakalım? *“Koskoca kenti görmek istiyor ama nedenini bilemiyor.”* (145) Kralla Haçlılar nerede toplanmışlardı? Olumsuzluk ekine sanki bir an bir gerekçe bulmuş gibi... Mağripli askerin gözü, gördüğü... (147) O gözü, o açığı yakaladıktan sonra artık yazmaya hazırdır. Önceki bir tarihte, Kral Dom Afonso Henriques bir araya geldiği Haçlılar’a övgüler yağdırır. Onları yanına çekmektir derdi. Bu arada Dr. Maria Sara yine arıyor. Öte yandan Raimundo Silva’nın yazmaya başladığı tarihi anlatıcı aktarımı üzerinden okumaya başladık bile. *“Kral bekliyor.”* (164) Haçlılar ikiye bölünecek. Lizbon güncel uzamıyla (kafeler, sokaklar, düzeltmenin evi, kale, dili dışarda **sokak köpeği**, vb.) ayrıca çizilir (harita). Kuşatma aynı zamanda Raimundo ile Maria arasında seyreden bir ilişkiye dönüşecek Lizbon kent haritasında. Sokak köpeğini besleyecek, köpeğin durumu ona çok dokundu. Dr. Maria Sara’yı bile unuttu neredeyse. Aziz Matta gibi. Ama birden kendisini bekleyen Maria Sara’yı anımsıyor. Beyaz gül ve çalışma odasında kızaran yüzler. *“Raimundo Silva güle bakıyor, niçin doğduklarını bilmeyenler yalnızca insanlar değil.”* (186) Sonuç olarak öneriyi üstlenen ve romanı yazmaya başlayan düzeltmenimizin yayınevi baş düzeltmeni Maria’ya, uzun süre bilincine çıkarmadığı, daha çok çarpıtıp bastırdığı tutkusu, yazacağı tarihsel kuşatma romanında yankılanacaktır ister istemez. Yani tüm zamanların *şimdi*

burada yaşamı, tarihin şafağı, başlangıcıdır. Öyle olmalı. Yoksa düşe, umuda, eşitliğe, koşulsuz sevmeye adanmamış bir toplumun tarihi de olmaz ya da tarih varsa gerekçesi geleceğin *şimdi burada* yaşamı, düşlemidir. Böylece kurgu içinde kurguda (LKT 2) asker *Mogueime* ölen şövalyenin kadınlarından birine bağlanır. Birçok erkekle olan ama yine de kendi kalan bu Mağripli kadının (*Ouroana*) güçlü çekim etkisine girmiştir. Üstteki metnin (LKT3) koşutluğunda, atlar arabaya sürülmüş, yaşam tarihe her yerde ve zamanda sızmıştır: “*Telefon numarasının yazılı olduğu kâğıt...*” (246) Raimundo Maria’ya seslenme cesaretini bulamaz, içi içini yer. Bunlar hep yaşanır. Artık iki öykü çok kısa aralıklar, bölümceler arasında birbirinin içine girmeye başlamıştır. Romanın iki tepesi birbirlerinin ardı sıra hızlanıp doruklaşırlar. “*Raimundo Silva, yazgısının telefon numarasını çevirmeye başlarken...*” (254) Sayrı (*hasta*) Maria Sara ile Raimundo Silva en sonunda (*nihayet*) telefonda inişli çıkışlı bir eşsiz konuşmada birbirlerine açılırlar. Dünya yazınında az bulunur güzelliكتedir bu konuşma (254-259) “*İkisi de mutlu, öyle mutlular ki, ne de olsa zorunlu olacağımız üzere, birini bir kenara bırakıp öbüründen söz etmek haksızlık olacak, gerçi, daha da düş ürünü başka bir öyküde gördüğümüz gibi...*” (259) Nerede? Kurgu içindeki kurguda... Raimundo Silva yaşayan ve geçmişi yazan iki ayrı çağda ve iki ayrı mevsimde ama iki yerde de *şimdi burada* yaşamaktadır. Tarihsel romanın temmuzu, günün Lizbon nisanında. Anlatıcı (hatta onun arkasındaki yazar) kişisine şöyle seslenir: “*Telefon sonunda çaldı. Raimundo Silva ayağa fırlayınca geriye ittiği koltuk sallanıp düştüğünde kendisi koridora varmıştı bile, arkasında onu hafif bir alaycılıkla gözleyen birisi vardı, Böyle bir şeyin başımıza geleceği kimin aklına gelirdi, dostum, hayır, bir şey söyleme, soluğunu harcama, cevabı belli sorulara cevap vermeye çalışmak vakit zıyanıdır, bunu çok kez tartıştık, git, koş, ben tam arkadayım, hiç acele etmem, bir gün sana olan, başka bir gün bana da olabilir, her zaman daha geç varan kişi benim, senin yaşadığın her anı yaşıyorum, sanki senin algıladığın ve yalnızca bellekte saklanan gül kokusunu duyuyorum...*” (265) Gördünüz mü? Tarihin *şimdi burada*’sı, yazarı yarattığı kişiyle de buluşturuyor, tarih genleştikçe genleşiyor. Öykü atom ya da atom altı düzeyde aynı ve karmaşık adımları atıyor. Özdek (*madde*) düzeyinde ayrışıyor, kökensel eşdeğerlilikleri baskılayarak, öznenin erkil istemiyle (sınıflı toplumsal tarih de diyebiliriz) açığa, çıkara uygun biçimde yeniden yazılarak. Bu noktada sevmek; özelleşir, ayrışır, sevmemekle karşıtlanarak anlatılır.

Lizbon var olduğu tüm zamanların Lizbon’udur. Kral Afonso’nun, şövalyenin, Moquemo’nun, Maria Sara’nın, Raimundo’nun yürüdüğü, içinde soluduğu, köşeyi döndüğü, uyuduğu, köpeklerin sokaklarında aç dolaştığı ve havladığı, havanın kararıp birden yağmurun boşandığı, fısıltıların ve konuşmaların kulaktan kulağa paylaşıldığı ve Haçlıların son kararına tüm kulakların kabartıldığı, yorgunlukların Tejo kıyısında uzanarak bir an için giderildiği, sevişilmiş gecelerin sonunda ulaşılan doymuş tanların Lizbon’u... Pessoa gümrük binasından çıktı, *Café A Brasileira*’ya gidiyor, Ricardo Reis’le önemli bir konuyu konuşacaklar. Raimundo köpek için yiyecek bir şeyler alıyor. Düzeltiyi teslim ettikten sonra Lizbon kuşatmasını adımlıyor yaşadığı kentin eski sokaklarında. Yaşananları, yaşanabilecekleri canlandırıyor kafasında. Alman mühendis kaleyi inceliyor, tasarladığı ahşap kule için... Zaman ırmağı sokaklarda kendi hızında seyrelip yoğunlaşarak akıyor.

Şimdi Saramago'nun bu romanında da güçlü biçimde yankılanan, dışavuran anlatım biçimi ve diline göz atalım kısaca.

Saramago'yu ilk yapıtından başlayarak uzunca bir süredir izledik ve en başta şunu gördük. Onun yazınsal tasarılarının başında yerleşik ve doğallaştırılmış tüm erk (*iktidar*) biçimleriyle savaşmak geliyor. İlk hedefine koyduğu şey ise görünmezliğe bürünmüş, kendini kusursuz biçimde gizleyen 'yazar' konumu, erki, ama genellikle romanın yazardan okura tüm yandaşlarınca kolayca uzlaşılarak ayraç içine alınabilen yazar bir yana, asıl kurgusal anlatıcının, konumunun, gözünün, dil tutturağının erki. Olumsuzluk ekini, Raimundo Silva'dan çok önce kendi gündemine almıştır Saramago, ta **Toprağın Uyanışı**'ndan (ya da **Umut Tarlaları**, 1980) beri. Orada tekere çomak sokmuş, anlatıcıyı, hatta sıkça arkasındaki yazarı bile yerinden etmiş, gerçil ya da gücül tüm erkini elinden almış, alaşağı etmiştir. Bunu niye yaptığını biliyoruz, gördük. Erki (*iktidar*) Jose Saramago olarak, kendisi olarak asla özneliğine yakıştıramamış, erkle ilişkisini en haklı, en masum olduğu anlarında bile yadsımıştır. (Che'nin yazındaki karşılığıdır.) Kendi yazarlığı ve yapıtı üzerine yine romanlarına serpiştirdiği şakacı, alaycı (*sarkastik*), hadi alçakgönüllü diyelim yaklaşımı da bunu kanıtlar. Böylece bir anlatıcı konumu, yeri, açısı söz konusu olsa bile *Özel ve Genel Görellik (rölativite)* (*Albert Einstein; 1905, 1915*) kuramını doğrularcasına düzeyini sıradan insan (dolayısıyla romanlarında anlattığı kadar onları okuyan insan) düzeyine bilinçle indirgemiş, çoğaltmış, çeşitlendirmiştir. Bunu da uygulayım açısından devingen (*dinamik, hareketli*), oynak bir dil akışı ve dizemsel vurgu (*ritmik tempo*) ile gerçekleştirmiştir. Yapıtının değeri birçok dünya yazarında olduğu gibi en geniş anlamda tanrısal görü, egemenlik ve saydamlıktan kaynaklanan sığınak ya da tapınak güvencesinden kaynaklanmaz (elbette doğrudan ve dolaylı biçimde). Onun yazarları (tüm Saramagoları), anlatıcıları, anlattığı kişiler ve okurları elbirliğiyle, imece yoluyla kendi yurtlarını, sığınaklarını, dünyalarını yeni baştan yaratacaklar, bunun için önce bir 'kıyamet' kopması gerek, yazarı, romanı ve içindeki anlatı-yapı öğelerinin tümünü, tabii okuru da yerinden edecek, yerleşik erk(sizlik) konumlarıyla hesaplaşmalarını sağlayacak bir 'kıyamet'. Hemen tüm romanlarının beklenmedik bir 'kıyamet'i vardır Saramago'nun. Onunla her şey, tüm konular, varlıklar yerlerinden olur. Ya yeni baştan kurulacaktır dünya ya yok olacaktır. **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**'nin 'kıyamet'i *olumsuzluk takısı*dır. Tümceyi ve tarihi tersine çeviren olumsuzluk takısı... Aslında diyebiliriz ki 'kıyamet' Saramago'nun tek saltık başvurusu, varsayımıdır ama hemen ekleyelim en geniş anlamıyla 'olumsuz, *negatif*, yani geçicidir, roman içindir, romanın çıkış noktası, olma gerekçesi, olmayan nedenidir.

Tüm bu açıklamalara bağlı olarak Saramago romanında bakışın, sesin, kokunun, hemen tüm algı edimlerinin çoklu yapısı kakışmalı biçimde ilişkilendirilir. Kesişimler, ayrışmalar, binişimler, kopuşlar, çok yönlü ve doğrultulu algı verilerinin küme-karşı küme eytişimine bağlı .ir çoksesselilik yaratır. Ses(leniş)in yönü bir anda değişir, hedefinden sapar, romanın dışına sarkar ya da tersine dışardan romanın içine sızmaya kalkar. Bu karmaşık ve çok yönlü bağıntısal devini dili de bir erk (*iktidar*) kaynağı ve gösterisi olmaktan kurtarır. Sünen, uzayıp kısalan, dönen, esneyen, uçan-kaçan-çöken-dağılan-çözülen plastik bir gereçtir. Çok az yazarda dil okuru böylesine yerel düzeyden, eşyükseklikten sarmalar, uzatılan bir el duygusu yaşatır, uzanıp sıkılmaktan başka şey düşünmeyeceğin... Sıcak bir çağrı olmanın ötesinde yanıtıcı gönderimi (*ima*) olmadığını güvenceler. Yakınlık sese, tümceye

renkli, sıcak bir duygu katar: “*Düzeltilmenin bir adı var, adı Raimundo (...) Tam adı, Raimundo Silva.*” (30) Dahası, ses iç sese dönüşür, bununla da kalmaz, içeride ikiye bölünür, kendi aralarında konuşurlar: “*Düzeltilmen pencerenin önünde oyalanıyor, İçeriye gel, yoksa üşüteceksin, diye seslenecek kimse yok, birisinin usulca seslenişini hayal etmeye çalışıyor, ama bir an bulanık ve belirsiz düşünmek için duralıyor, sonunda sanki birisi bir kez daha, İçeriye gel, rica ederim, diye seslenmiş gibi, bu sözü dinliyor, pencereyi kapatıyor ve yatağa dönerek sağ tarafına dönüp bekliyor. Uykuyu.*” (55)

Oynak, devingen anlatıcı ve dili, nesnesiyle aralığını, uzaklığını da değiştirerek iç/dış geçişkenliği olanaklı kılarken kişinin anlığına (*zihin*) sokulan anlatıcı dili, o kişinin (örneğin Raimundo Silva) tüm duygusal, düşünsel savrulmalarıyla yansımaları bir bağ kurar. Bir yandan *Kuşatmaya* ilişkin imgeler canlanır, öte yandan saç boyası su giderine boşaltılır, *etken* ve *etki* ayrımı üzerine Leibniz’i Kant’la harmanlayan bir tartışma da eklenir ve artık bu noktada yazar en dış halkadan karışmak zorunda kalır işin içine: “*Anlatıcı bile bu düşleri bilemiyor, oysa bilgisiz kişiler onun bütün olguları bildiğine ve bütün anahtarları elinde tuttuğuna inanırlar, böyle olsa, dünyada hâlâ geçerli olan iyi şeylerden biri, mahremiyet, karakterleri kuşatan gizem, kaybolurdu.*” (132) Bakın, bundan daha güzel kanıtı olur mu anlatıcıyı alaşağı etmenin? Biliyoruz ki Saramago romanlarında ipin ucunu yalnızca anlatıcı da kaçırmaz, yazarın da elinden dizginlerin boşandığı olur, daha doğrusu yazar böyle düşünmemizi ister. Ee, Raimundo’nun anlığından geçenlere takılıp sürüklenen anlatıcı yüzünden biz okurların *Olay*’ın kimi yaşamsal sayılabilecek parçalarını kaçırmamıza ne diyeceğiz? Sen yazar ya da anlatıcıysan bir yolunu bulur, hiçbir şeyi atlamamamızı sağlarsın, değil mi? Hayır, değil. Saramago, kaçırılan şeye dönmeyecektir. Çünkü yazı siyaseti (*poetika*) budur. “*Zihnimizin biraz tehlikeli sayılabilecek bu düşüncelere takılmasına izin vererek, Magripli valinin konuşmasının başlangıcını kaçırdık, üzgünüz...*” (220)

Kurgunun kendi içindeki kurguya, metnin kendi içindeki metne, elin ele (*Maurits Cornelis Escher, 1948*) göndermeleri üzerinde yukarıda durduk. Saramago’nun en belirtik anlatım özelliklerinden biridir ve metnin içine yalnızca tek bir odaktan karışma olmaz. Anlatıcı da içinde kimse tam yetkili değildir. Herkes herkese karışabilir. Bu bizi uzaktan asıl-gölge izleğine, ikizlik kavramına, bunun yazardaki anlamlı yerine taşıyabilir. Zaten yine gördüğümüz gibi üç katmanlı romanda, *şimdi-burada*’nın geçmiş-bugün ve gelecekte yankılanması izleği kendiliğinden öne çıkarıyor. Aslında tekil *Olay* yinelenmekte, çoğalmakta; yaşam anıştırmalar, yansımalar, yinelemeler dizisi olarak gerçekleşmektedir. İleride ikiz izleği başlı başına romanlarından birinin imgesine dönüşecektir (*Kopyalanmış Adam, 2002*), neredeyse kaçınılmazdır bu. ***Lizbon Kuşatmasının Tarihi***’nde (LKT2) Alman kökenli bir Haçlı şövalyenin, kuşatmayı sonuçlandıracağı umulan kulenin yapıcısı *Heinrich*’in odalığı olan ve ölümünden sonra er *Mogueime*’nin kadını olan *Ouroana* ile Raimundo Silva’nın bağlandığı kadın başdüzeltilmen Maria Sara arasındaki yansıma-yankılanma Saramago’nun ikizlik-ayna izleğinin erken görünümünden biridir. Kendi güncel öyküsünü, yazdığı kurmaca tarihsel romana yansıttığını da rahatlıkla söyleyebiliriz Raimundo’nun. Buncasıyla da kalmaz. Portekiz birlikleri ilerlerken müezzin minarededir. Köpekler delice havlıyorlar. Müslümanlar için ‘*mekruh*’ köpekler kuşatmanın ilerleyen günlerinde açlığa geçici de olsa çözüm olmuşlardı. Raimundo da kentte yürüyüşü sırasında daha önce karşılaşmış beslediği aç köpekle yeniden karşılaşır. Dün bugünle koşutlanır. Surlardan ölüm yağıyor. *Mogueimo* kayıklarla

yapılacak kuşatmaya katılıyor ama derdi ölmenin ya da kenti ele geçirmenin ötesindedir: *Ouroana*'yı bulmak istiyor, yalnızca adını bildiği kadını. “(O)dada hızlı hareket eden, belli belirsiz bir gölge dolaştı, belirttiği gibi de kayboldu, sonra kocaman ve güçlü kanatlar Maria Sara'yı ve Raimundo Silva'yı sararak onları tek bir beden halinde birbirlerine doğru yaklaştırdı, öpüşmeye başladılar...” (319) Peki, *Mogueime Ouroana*'yla buluşabilecek mi? Raimundo masaya oturuyor, yazdığı kitabın başına. (331) “Sonunda kulenin yapımı bitti.” (342) Ama kule Heinrich'i de peşinden sürükleyerek devrildi, işe yaramadı. Odalık *Ouroana* bekleneceği üzere, yalnızca ağladı, tümü bu. Göz koyan birkaç silahtar elindeki kamayla savuşturmayı başardı, artık efendisizdi. *Fray Rogerio*'ya göre tam da bu sırada kalede 'kıtlık' başladı. (349) Önce ekmekler, sonra fareler, köpekler... “*Mogueime adlı bu asker, sanki ölümden kaçmanın başka bir yolunu bulamayan birisi gibi Ouorana'nın izini sürüyor, oysa ölümle defalarca yüz yüze geleceğini biliyor ve yaşamın yalnızca sonsuz bir dizi erteleme olduğuna inanmak istemiyor. Ne var ki, şu anda asker Mogueime'nin düşünceleri bundan çok uzakta, asker Mogueime bu kadını istiyor ve Portekiz şiiiri de daha doğmadı.*” (353) Kadını izliyor ve ona saldıranları sessizce ve kanlı biçimde tek tek öldürüyor. Sonunda 'basit biçimde yatıyorlar'. (358) Bu yakada tartışılarsa şimdiden başladı bile: “Bağışla beni, Durmadan bağışlamayı isteme, suç, siz erkeklerde, sizin gibi maçolarda, sorun mesleğiniz değilse yaşınız, yaşınız değilse toplumsal sınıfınız, toplumsal sınıfınız değilse para oluyor, siz erkekler kendi doğal benlikleriniz neyse öyle olmayı ne zaman öğreneceksiniz, (...) Gören de savaşıyoruz sanır, Elbette savaşıyoruz ve bir kuşatma savaşı bu, ikimiz de birbirimizi kuşatıyoruz ve birbirimizce kuşatılıyoruz, kendi surlarımızı korurken birbirimizin surlarını yıkmak istiyoruz, sevgi bütün engellerden kurtulmak demektir, sevgi bütün kuşatmaların sonudur.” (359) Ve Maria romanın ve düzeltmen çarpıtmasının (olumsuzluk eki ekleme) özünde yatan direniş, başkaldırı tinini (*ruh*) açığa çıkardı bile: “(Y)eryüzünün krallığı bir evet'in yerine hayır koyacak zekâya sahip olanlarındır, hayır'in suçlusu olarak bunu çabucak silip yeniden evet'i koyuyorlar, Doğru söylüyorsun sevgili Ouorana, Teşekkürler sevgili Mogueime.” (360) Ve *Mogueime*'nin sayesinde tünel kazılır ve kule yeniden dikilir ve kale duvarında gedik açılır ve kale düşer. “(B)ir Hristiyan asker, minarenin merdivenlerini koşa koşa çıkıp bir kılıç darbesiyle yaşlı adamın kafasını kesti, ölüm anında müezzinin kör gözlerinde bir ışık yanıp söndü.” (379) Ve tarih ve roman yazıldı bitti, gece yarısı üçte, Raimundo Maria'nın saçlarını ve yanağını okşadı, “Hemen uyumadılar. Verandanın çatısı üzerinde bir gölge içini çekti.” (379)

Bir köpeğin özerk, diri, dönüşken bedenine, ele geçirilemez kendiliğine dönüşen Saramago dili tıpkı bir hayvan gibi dolanır romanın içinde. Onun (dilin) bedeniyle dışında kalan her şeyi anlarız. O beden sınırın bedenidir, bir köpek denli dışarının ve içerinin sınırdaki varlığı. Dil tendir. İnsan bedeninin şairidir Saramago: “(A)slında büyüleyici bir güzelliği yok, ama çok çekici, vücuduna gelince, ilk izlenim olumlu, ama vücutlar ancak çıplak olduklarında değerlendirilebilir, bu öğüdü belleyin, değerlendirmeyi kanıtlara göre yapın, hatta daha iyisi sonradan, artık örtülerin altında ne olduğunu bilip bunu beğendikten sonra.” (242-3, Ayrıca Bkz s 320-2)

Köpek imgesine başvurmam boşuna değil. Saramago romanları boyunca köpek eşlik eder bize, köpek yerine dil de desek olurdu. Bağlanmayı (*sadakat*) bilir ama bağımsızlığı, alıp başını gitmeyi de sever. Üstelik yine aynı Saramago'da dil

körün saydam görüsüdür. Kör müezzin tarihin en doğru, açık tanığıdır. Kimse değil ama o her şeyi görmüştür.

Üç günlük süre doldu. Artık Dom Afonso Henriques'in buyurduğu üzere kundaktaki bebekten eli tutmaz yaşlıya herkes öldürülecekti.

In Nomine Dei (1993, Oyun)

Türkçeye çevrilmedi.

V. Taşlar Kitabı

İsa'ya Göre İncil (1991)

İç kapakta şöyle bir bilgi var: 'José Saramago'nun isteği üzerine İngilizceden çevrildi.' Neden acaba? Portekizce (ana dilde) baskı içerik nedeniyle sorunlu bir baskı olabilir mi? İngilizce çeviriye yazarın ayrıca bir katkısı söz konusu olabilir mi? Kuşkusuz bunun bir açıklaması var. Roman yazarın ülkesinde 1991 yılında yayımlandığında özellikle Kilise çevrelerinden, romandaki gerçek insan İsa yorumuna büyük tepkiler oldu. Öyle ki taşın yontulmuş biçimine, kabuğa değil de özüne, kimyasına yöneldiği yazın evriminin bu ilk romanından sonra ülkesini terk edip *Kanarya Adalarına* yerleşti. En çok tartışılan ve özel yaşamını en çok etkileyen romanı oldu **İsa'ya Göre İncil**. Nobel Yazın Ödülü'nü kazandığı 1998'den sonra hızla Türkçeye kazandırılan yazarın bu romanının çevirisi de ilk 2000 yılında yayımlandı. İspanya Sevilla'da birkaç yıl sonra evleneceği Pilar'la buluşmaya gittiğinde gazete satış noktasında sergilenen bir yayının üzerinde gördüğü deyişten ('*İsa'ya Göre İncil*') etkileniyor ve esinleniyor yazarımız. Ama usuna takılan deyişe az sonra dönüp yeniden bakmak istediğinde aslında bir göz yanılması yaşadığını anlıyor. *İsa'ya göre İncil* ne demek? Luka'ya, Matta'ya, Yuhanna'ya, Markos'a göre, yani İsa'nın dört havarisine göre İncil tamam da *İsa'ya göre İncil* ne? Bilinen, İsa'nın bir şey yazmadığı, kendi öyküsünü anlatmadığı, kendine göre bir *Müjdeyi* (İncil) kaleme almadığı... Saramago'yu yeniden dönüp bakmaya zorlayan ad bir göz yanılması olsa da artık iş işten geçmiş ola. Yeni romanı kafasında tohumlandı bile. Büyük şaka şurada. Tanrısal tansıma, kayra (*mucize*) bu kez yanlış kişiye yöneldi. Saramago söylüyor bunu şakayla karışık. Arada bocalamalı iki yıl geçtikten sonra İtalya'da Bologna Pinacoteca galerisinde roman için yeterli nedeni bulduğunu anlıyor: "*Bu kitapla birlikte heykel sona erdi. İsa'ya Göre İncil'den itibaren (...) yazarlık hayatımda başka bir dönem başladı (yazıya yaklaşımımda önemli bir değişikliğin meydana geldiğine kanaat getirdim. Niteliksel değil, bakış açısıyla ilgili bir değişiklikti bu.*"¹²⁵ Bu kitaba gelinceye dek (14 yıl) yontuyu dışarıdan betimlemişti. "*Heykel taşın yüzeyidir, taşı taştan ayırmanın sonucudur. Heykeli, yüzünü, duruşunu, giysilerini, bedenini betimlemek taşın dışını betimlemektir.*"¹²⁶ Roman yayımlandığında 69 yaşındadır Saramago ve yazınsal bir bocalama içindedir. Rastlantı, yapıtında bir sıçrama yapması için yolu açıyor ve kendini yinelememek, buluş ve özgünlüğü her yapıtı için tartışmasız kılmak için İsa'yı insanlaştırma tasarına yürekten bağlıyor. Bu Hristiyanlığın iki bin yılını katlayıp kıran bir devrim sayılır ve böyle bir girişimi yakın yüzyıllara değin düşünemezdik bile. Eğer kilisenin kentsoylu devrimiyle burnu kırılıp sınırları geri çekilmeseydi **İsa'ya Göre İncil** gün yüzü görmezdi. Ama çok da abartmayalım. Yüzlerce yıl geriye giderek, Hristiyanlık içinde İsa'yı insan yanı sıra Tanrı elçisi sayan mezhepler, sapkın (!) yorumlar bile oldu ve alanyazınında (*literatür*) kayıtlara geçti. Saramago'nun ayrımı 20.yüzyılın koşullarında İsa'yı bir insan olarak anlatması, romanlaştırmasıydı. Gerçekten bir devrimdi, din karşıtlığı vb. ile açıklanamayacak bir olgu. Çünkü halkın İsa'sını, yalnızca Roma'nın elinden değil, Kilise'nin elinden de kurtaran, onun tarihsel, içkin anlamını açığa çıkaran bir denemeydi ve sanatın gücüydü. Ama Kilisenin sanattan anladığı şey giderek simgesel bir tersinmeden başka şey olmadı.

¹²⁵ Saramago, Jose; **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, (*Da Estatua a Pedra e Discursos de Estecolmo*, 1999), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, s.43.

¹²⁶ **Agy**, s.44.

Dolayısıyla başvurduğu en gerçekçi değişmeceler (*metafor*) bile inancı doğrulama aracı olmanın, biçimsel işlevin ötesine geçmedi, geçemezdi zaten.

*

Ünlü bir Golgotha resmine (?) bakarak, okuruna anlatarak başlıyor romanına Saramago. Ezgili bir dil düzeyini en başından tutturarak, dili akışkan kılarak, gözleriyle resmi tarıyor, çarmıhtaki İsa'yı, yine çarmıha gerilmiş öteki iki hırsızı, aşağıda hepsinin adı Meryem olan üç kadını (ve onların kadınlıklarını), sonra şu genç adam Yuhanna olmalı, yerde bir kafatası, daha geride sol elinde bir kova, bir başka adam görünüyor sağ elinde uzun bir değnekle, ucunda sünger bağlı olsa gerek, süngerini su ve sirke karışımı kovaya daldırıp çarmıhta gerili olanların dudaklarına değdirecek birazdan, *"bu kadar uzaktan görmek güç", "yapabileceğini yaptı, üç suçlunun susuzluğunu giderdi, onun için İsa ile hırsızlar arasında bir fark yoktu, oradaki her şey dünyaya aitti ve dünyada kalacaktı, ancak ve ancak onlar aracılığıyla yazılabilecekti tarih, öyle de oldu."* (15)

Her yerde, (Saramago) anlatı cini, her kıpırtıya yetişip her bakışı arkalayarak, kendine seçtiği bu yer ve zamanda beliren yaşamı çoğalta çoğalta dillendiriyor. Yusuf'un yoksul evi burası, karısı Meryem henüz uyanmadı. Uyanmasın zaten. *"Kalın ve tüylü battaniyeyi üzerine çekip şöyle bir toparlandı. Kadının sıcaklığını hissedebiliyordu, kadın tıpkı kuru otlarla dolu bir sandık gibi kokular yayıyordu."* (17) Yusuf doğruldu. Efendisine şükranlarını sundu. Horoz yine öttü. Tanrı; evrenin hükümdarı... Meryem hâlâ uyuyor. Su dökmeye çıktı ve gökyüzündeki olağandışı değişimlere baka kaldı. Ürktü, yel onu aldı kulübesine savurdu neredeyse. Meryem uyanmıştı. Yusuf güzel Meryem'in üstüne çıkarken Tanrı da hemen yanı başlarındaydı. Ama Tanrının da anlayamayacağı kimi şeyler vardı. *"Dışarıda bahçede ne Yusuf'un boşalırken attığı çığılığı ne de Meryem'in bastıramadığı o haykırışı duyabildi Tanrı."* (21) Döl İsa'ydı ve tam o anda Tanrı orada yoktu. Monterroso'nun kulakları çınlasın.

Burası Celile'de, Nasıra adlı az insanlı, önemsiz bir yer. Yusuf daha yirmi yaşında, bir marangoz. Nasıra'nın en dürüst, dindar insanlarından biri. Sinagoga gitmeyi hiç sektirmez. Meryem'e gelince daha on altı yaşında bir çocuk sayılır. Bütün günü deliler gibi çalışmakla, dokumayla, su taşımayla, tezek yıkmakla, vb. geçiyor. Kapıda bir yabancı var sanki. Dilenci. Aç. Meryem bir kâse yemek veriyor. Kapıyı tekrar çaldığında adam değişmiş, irileşmiş, görkemli biri olmuş, Meryem'e bir muştu veriyor. *Cebrail* o: 'insanlığın yazgısı karnında büyüyor'. Ekliyor: *"Toprak toprağa, küller küllere, toz toza, sonu olmayan başlamaz, hiçbir şey başlamadan son bulmaz."* (25-6) Karısının anlattıklarını dinleyen Yusuf kuşklar içerisinde. Bütün bunların anlamı ne? Danıştığı üç yaşlı bilge (Abiatar, Dotaim, Zokaim) Meryem'i sorguya çekseler de işin içinden çıkamadı. İş şakaya vurup dediler ki, 'Ey Yusuf, bir de marangoz olacaksın, karına bir yatak yapamadın mı?' Saramago zamanın, coğrafyanın resmini boyamayı böyle böyle sürdürüyor: *"Zaman geçiyor, haftalar birbirini izliyor, güneyden esen çöl rüzgârları ile birlikte ülkesi fırına çeviren Elul ayı hurmalarla incirlerin bal kıvamına geldiği zamanlarda ortalığı kasıp kavuruyor, Tişri ayı sonbaharın ilk yağmurlarını getirecek toprağı nemlendirmek için, sonraki ayda, Heşvan'da ise zeytinler toplanırken artık hava serinleyecek."* (35) Romalı askerler Nasıra'da belirdi yine. Romanın buyruğuyla yine bir sayım var, vergi gelirleri yetmez oldu. Hirodes Krallığı seferber... Kaçabilen kaçacak, saklanabilen saklanacak. Başka

yerden göçenler (Yusuf Beytullahim'den geldi Nasıra'ya) eski yerlerine dönmek zorunda sayım için. Komşusu Hanaya uyardı Yusuf'u. Ona göre... Yusuf evini komşuya bırakarak sayım için Beytlehem yolunu tuttu bile. Doğum yakın. Kervanla Yesreel Vadisi'ni geçtiler. Meryem düşler, sanrılar görüyor ve anlatıyor kocasına. Doğacak çocuğu Roma kayıtlarını geçirmemek iyi olacak gibi. Yolda dönüp baktığında arkadan eşeğin sırtında gelen karısı Meryem'e, gözüne bir an iri yapılı bir adam çarpıyor, sonra yitiyor görüntü. Bu Meryem'in sözünü ettiği tuhaf yabancı olmalı, hani kapıya gelip Meryem'e gebe olduğunu müjdeleyen o dilenci.

Ve böylece *topografik* roman sürüyor. Roman bir coğrafyada yürüyen insanların uzak-yakın, yatay-dikey, davranışlar ve söyleşilerle bir bölgeyi eksiksiz haritalaması biçiminde ilerliyor. Saramago'nun bir yazınbilimsel özelliği giderek keskinleniyor. Oysa bunu biz daha önce **Portekiz'e Yolculuk**'da (1981) gördük. Portekiz'in kişisel bir haritasını sözcüklerle, hatta sözcük-noktalarla, sözcük-piksellerle çiziyor. Sayısal ortamda görsel nesnelerin birim alana düşen ana renk noktacıklarının (*piksel*) üst üste binışerek bileşke rengi ve görüntüyü oluşturması gibi yazarımız da sözcükleri olabildiğince oynak, *plastik* bir kıvamda yalnızca yan yana getirmekle yetinmeyip üç boyutlu düzenleyerek çok yönlü bir akışkanlar devinimi (*dinamik*) yaratıp buradan bir yükseltibilimi (*topoloji*) ya da eşyükselti (*izohips*) haritası çıkarıyor. Ne denli dönüp vurgulasak yeridir. Onun sözcükleri, dolayısıyla tümceleri canlıdır, yılan balıkları gibi ışıltılı, kaygan, tutulamaz, akışkan, döngüseldir. Bu dili yakalamadan Saramago okunamaz ve büyük ölçüde Saramago *plastik* etki üreten dil kullanım biçimidir (*tasarruf*).

Birkaç bölüm boyunca **İsa'ya Göre İncil**'in esnek ve akışkan dilini göstermek için kendimce bir özetleme yaptım ama İsa'nın tarihsel, somut, yeryüzü yaşamını kutsal anlatıların kalıplarına (*klişe*, *model*, vb.) neredeyse birebir uyumlu ama gerçekte çelişik ve insanlık (hümanist) temelinde adım adım izleyeceği belli ve eşlik etmemiz, anlatının vereceği keyiften vazgeçmek anlamına gelse de bedeli, gereksiz. Okuyan, okumanın, bir anlatı dili olanaklarına tanıklık etmenin keyfi için okumalı öncelikle. Dindışı (*profan*) bir metin dinsel söylemin adımlarına uygun yürütüldüğünde M. Bahtin'in çok seslilik dediği şey yeniden gerçekleştirilmiş olur. Türümüzün sanatsal anlatımda geliştirdiği en dirençli, devrimci, yıkıcı dil budur (gülmece-humor) ve Kilise'nin Saramago'ya tepkisini buradan anlıyoruz. Çünkü inanç yapılarına sert, yıkıcı, güçlü karşı-saldırı ürkütmez inanç kalelerini. Onu korkutacak olan şey, iman toplu (*kollektif*) inaklarını ve bunların üzerine oturtulduğu anlatıları (mesel, öykü, söylem, vb.) yansılayan, eldiveni tersine çeviren, imleri, başvuru noktalarını kullanmakla birlikte buradan gökyüzüne değil yere, toprağa dönük olağan, pek olağan işler çıkararak yaklaşım biçimidir. Güldürü, eleştiri, tıpkılayım (*mimesis*), vb. ile aynı gereçten bir yeryüzü anlatısı çıkabilmesi, bu anlatının da en az öteki denli geçerli olabilmesi... Bu korkunçtur ve inancın erk yapıları böylesi yaklaşımı asla bağışlayamazlar. İnanç, başka türlü anlatılamaz olandan, bunun olasılığından bile uzak tutulandan biçimlenir. Eğer bir şey başka türlü anlatılabilir ise kutsallaşamaz, böyle bir şeye gözü kapalı iman edilemez. Saramago aslında en başından beri bu din-dışı (laik) anlatı yöntemiyle yazan biri oldu, ne yazarsa yazsın. Yazdığı her şey inancın taşlarını yeryüzü taşlarına dönüştürdü ve bu nedenle evrenin dönüşebilirlik olasılığını hep içinde taşıyan bir olanak olarak ortaya çıktı yapıtı. Keskin savsözler (*slogan*) kullanmadı, büyük sesler çıkarmadı ama yıkıcılıkta bir Boccaccio, Montagne, Rabelais'den geri kalmadı.

Meryem'in doğum sancıları artıyor. Kudüs'ü geçtiler. Beytlehem'e çok kalmadı. Ama doğum beklemez. Çalınan kapılar. Uzanan el. Ahır olarak kullanılan bir mağara. *"Yusuf ile Meryem'in oğlu doğdu, her çocuk gibi o da anasının kanına bulandı."* (67) *Kutsal Kitap'ta* sungularıyla üç kral (Caspar, Melchior, Balthasar) gelmişti ama Saramago İncil'inde gelenler yalnızca üç çobandı. Biri koyunundan sağdığı sütü, ikincisi süttten kendi elleriyle yaptığı peyniri, üçüncüsü ise pişirdiği ekmeğini sunuyor. Ve bölgenin zorba kralı Hirodes, yaşadığı kan ve dehşet çukurunda bilicisinin (*kâhin*) yorumundan (*'İsrail'in yeni hükümdarı senden çıkacaktır.'*) hiç hoşnut değil, onu dönüş yolunda öldürtüyor ve dediğinin tam tersini yapmak için salıyor buyruğunu: Beytlehem'deki tüm çocuklar öldürülecek! Yusuf haberi duyar duymaz çılgına döndü, deliler gibi dağ tepe aştı, çalıştığı Kudüs'ten koşa koşa Meryem'i çocuğuyla bıraktığı mağaraya geldi. Bu sırada her yandan çığlıklar yükseldi. Çocuk kanının kokusu sardı dünyayı. Annesinin memesinden düşmeyen bir çocuk Yusuf'la Meryem'in bebekleri. Ve yine Melek geldi. *"Meryem ısrar etti, Ne suç işlemişiz söyle. Melek yanıtladı, Hirodes'in zalimliğidir bu kılıçları kınından çıkartan, velâkin sizin bencilliğiniz ve korkaklığınız, bu masumların ellerini ayaklarını bağlayan sicimdir. Meryem sordu, Ne yapabiliirdim."* (97) Meryem'in yapacağı bir şey yoktu ama Yusuf daha iyisini yapabiliirdi. Çocuğunun derdine düşüp mağaraya koşturacağına köylülere varıp onları uyarabilir, çocuklarını kurtarabiliirdi. Meryem'in bakışı Yusuf'u böyle suçladı, bağışlayamadı, tıpkı Melek gibi. Uykuları kaçan Yusuf dışarıda, üzerine çektiği battaniye ile uzanmış. *"Marangoz Yusuf'un üzerine çöken gece, aynı zamanda Beytlehem'in analarının üzerine de çökmekte, nedense babaları göz ardı ediyoruz, hatta bir an için Meryem'i bile, neden bilinmez, meselenin dışında yer ediyorlar."* (102) Sonunda Yusuf ile ailesi Nasıra'ya vardılar. Hirodes ise Ceriko'da öldü. Yazarımız (Saramago) cenazeyi kaç öküzün çektiğini, öküzlerin rengini merak etmediği gibi bize de anlatmayacak, başka şeyleri de. Açıkça böyle yazmış. Meryem yine gebe ama kapıyı çalan melek falan yok görünürlerde. Yusuf'un ve Meryem'in usundan bin türlü başka düşünceler geçiyor, bakışları dalgınlaşıyor, boş boş bakıyorlar bazen. Melek kimdi? Niye çalınmadı kapılarını bir daha? İsa beş yaşında. Yusuf ona baktıkça yüzü kederleniyor, suçunu anımsıyor olmalı. Hirodes'ten sonra Roma uzaklardan upuzun elini uzattı bölgeye: yine sayım var. Ama bu kez Nasıra sessiz kalmayacak, Celileli Yahuda'nın önderliğinde bir direniş başlatacak. İsa mı? On bir yaşında bir çocuk henüz. Marangoz çırağı. Babasının yardımcısı. Hirodes'in öldürttüğü çocukların bütün günahı yalnızca babasının olabilir mi, soruyor kendine. Tanrının bir suçu yok mu masum kanı dökülmesinde? Bu kez bölgeyi yakıp yıkan Roma'nın dehşeti oldu. Bir ölüm makinesi gibi bölgede yediden yetmişe insanları önüne kattı, süpürdü. Yusuf komşusu Hananya'yı bulmak için eşeğiyle yola çıktığında savaşın korkunç yüzüyle karşılaşır. Bu arada eşeği çalınan Yusuf Romalılara tutsak olur, derdini anlatamaz bir türlü, isyancı olmadığını. *"Marangoz Yusuf, Eli'nin oğlu, henüz pek gençti tüm bunlar gerçekleştiğinde, otuz üç yaşına yeni basmıştı."* (143) Çarmıhta verdi son soluğunu. Kocasının çarmıhta bacakları çekiçle parçalanmış durumunu gören Meryem'in gözyaşları sel oldu. *"Ölümden sonra hayatın acılarına ne oluyor bilemiyoruz, hele şu can çekişme anlarına ne demeli."* (147) Dizi dizi çarmıhların altında çığlıklar, ağıtlar, saç baş yolanları Roma askerleri uzaktan izliyor. Çocuklar annelerine soruyorlar: *Babam nerede?* Meryem'in verecek bir yanıtı yok. Ama İsa yatağında dört dönüyor, karabasan (*kâbus*) gördüğü belli. İnliyor, kıvranıyor. Sonra susuyor. Marangoz işliğinde işini yapıyor ve susuyor. Dışarıda başı elleri

arasında buluyor oğlunu sık sık, düşünceler içerisinde. Çocuğun peşini bırakmayan bir karabasan var. Romalı askerlerle birlikte kendisinin de içinde bulunduğu çocukları öldürmeye gelen babasını görüyor. Meryem sonunda geçmişte yaşadıklarını anlatıyor ilk göz ağrısı oğluna. Ve bundan “*İki gün sonra İsa evi terk etti.*” (165) Dönecek misin? Bilmiyor. Annesinin sorduğu hiçbir sorunun yanıtını bilmiyor. Tek bildiği yola çıkması gerektiği...

Bu roman niye mi yazıldı? Saramago bir yazar öncelikle. İşi yazmak. İkincisi; bir huyu var. Şakacı... Ama şakasını sağlam bir eleştiriye dönüştürmeden, daha doğrusu bir hakikat araştırmasına dönüştürmeden şaka yapacaklardan değil. Hakikat onun için bir inak (*dogma*) değil, söylemeye bile gerek yok. Özellikle bildiği şey, geçmiş yanlışı doğrularıyla bir çökel (*sediment*) insan birikimi gibi algılamak ve bu birikimin eğilimlerini, yönelimlerini, eşitlik ve barışa yatırım gücünü ölçmek, açığa çıkarmak, altını çizmek, bir önermeye dönüştürmek. Çünkü bir şeyi daha iyi biliyor. Bilmek yapmaktır ve insan (özne) yapabileceğini düşleyen bir türdür. Az yukarıda söylediğimiz üzere düş yapıcı ve yıkıcı olabilir ama birbirlerine içkindirler öte yandan. İnsan, yapabilen, düşünün peşinde koşan bir tür olduğuna göre bugün hiçbir birikimini harcama savurganlığımız da yok, buna karşılık dönüp düşünme zorunluluğumuz var. Ya sonra? Öyküsünü kim anlattı insanın? Yalnızca *kendisini insan sayan* bir azınlık kuşkusuz, en azından bir süre sonra, çelişkiler, çatışmalar uç verdikten, birileri kendilerini ayırıp herkesi yönetmeyi üstlendikten sonra türümüzün öyküsünü anlatma ayrıcalığı da yöneticilerin güdümüne girdi. Saramago bu anlatıları dünden bugüne okudu, bildi çünkü anlatmak üzerine düşünüp yazmaktı özünde işi. İlk sorusu, Kim anlattı, oldu. İkinci sorusu, Sıradışılaştırılmış bu anlatının gündelik insan gerçekliğinde bir karşılığı, olağan bir yansıması olanaklı mı? Evet, tüm söylenlerin, tüm kutsal metinlerin, tüm göksel buyrultuların, tüm kayra (*mucize*) ve insanüstü becerilerin gün içinde bir karşılığı, somut ağırlığı, çekirdeği, bir özdeği (*madde*) vardı. Bilinç ve okuma halkaları son halkadan başa okudukça bugünün beklentisini, özlemine ilk halkaya yükleye yükleye öz kurtuluş anlatısını iraksadı, yükseltti ve inançlara vardı. Söz inancın koşuluuydu, inanç da sözün. Kayranın ne olduğu ikincildi, kayraya gerek duymak ve inanmak-inandırmaktı hep beraber ezene de ezilene de gereken... Saramago'nun hince değil dürüstçe, cesur şakası, göze alarak burada araya girdi ve hep girdi. Özellikle de mermerin (taş) yontulmuş ve beklentilere uygun biçimlenmiş yüzey görüntüsünü değil alttaki bu ve benzeri daha sayısız biçimlenmeye açık gizilgücünü, yine de tüm olasılıklara açık, tüm anlatıları bağrında içeren özünü vurguladı. O öz(dek), o çekirdek, o olumsuzluk, o mermer (taş) tüm öykülerimizin biricik, ilksel kaynağı. Öyleyse artık Saramago'nun yapması gereken bir şey daha vardı. Öze, çekirdeğe doğru yol almak, tersinleme, şaka, yergi, gülmece, vb. tüm dilsel olanakları seferber ederek kayranın, yalvacın, tanrının, olağanüstünün yerliliğini, buralılığını, coğrafyanın ve tarihin çelişkili somutuna bağlı olduğunu, öykünün (kayra) aslında bu gündeliğin öyküsü olduğunu göstermek. Bakılırsa söylemin dayandığı, dile getirdiği her şey oldu, gerçekleşti ama bunun aktarımı için tutulacak yol tumturak, abartı, yalan, amaç ve çıkar, yukarıdan konuşmak, vb. yerine yer ve yaşam düzeyinden, eşitlikten konuşmaktı. Daha önce de birkaç kez vurguladığım gibi José Saramago'nun yazısı yatay, eşitlikçi bir yazıdır, yer düzeyli, yere, yeryüzünün kilometrelerce kalınlıkta kireçtaşı katmanlarında henüz açığa çıkmamış, derinliklerinde uyuyan tüm engin olasılıklarına, biçimlenme gizilgüçlerine gönderme yapmayı görev sayan, 1990'lardan sonra (*Taş Çağı*) özellikle buna

yönelen bir yazıdır. Böyle de olabilir. Böyle de okunabilir: “(T)emkinli olalım lütfen, marangozun oğlunun mütevazı koşullarda yetişmiş olması bize onu küçümseme hakkını vermez. Akranları kapı önünde saklambaç oynarken Kudüs yollarına düşen bu genç adam belki bir dahi ya da kahraman değil ama, en azından hürmet görmeye layık bir insan. Kalbi derinden yaralı, kendi de itiraf ediyor zaten, yaranın iyileşmesi uzun zaman alacağından, ki gördük zavallının ne kadar kırılğan olduğunu, terki diyar edip yollara düşüyor, herhalde yara izlerinin kaybolmasına çabılıyor. Modern düşünürlerin karmaşık kuramlarını, Freud, Jung, Groddeck ve Lacan’dan çok uzun yıllar önce yaşamış olan bir Filistinlinin kafasına yerleştirmek uygunsuz gibi görünüyor, mazur görün üslubumu ama, o kadar da ahmakça değil bu yaptığımız, hatırlamalıyız ki Yahudilerin ruhlarını besleyen yegâne kaynak olan kutsal yazı, hangi çağda yaşarsa yaşasın adamın akılca hep aynı olduğunu belirtir.” (173) Alıntı şakanın okunu kendine de yönelten Saramago’yu imliyor, gösteriyor bir yandan. O yazdığı metnin aynı zamanda üzerinde düşündüğü bir metin olduğunu, yazma-düşünme biçimini okuruyla paylaşarak da gösteren biri. Bunun için dürüst bir yazar diyoruz, içtenlikli. Çünkü ürettiği metinler ve yazma eylemi de ikincildir onun açısından, bunu duyumsuyoruz. Yazma gerekçesi yazıyı aşan bir gerekçedir, kapsayan ve aşan... Yazısız olmazdı ama yalnızca yazıyla değil. Bakın, eskil (*arkaik*) bir evrende geçen romanına buradan karışmasını nasıl sürdürüyor: “Bu düşünceler bizi yolumuzdan alıyordu, ne alakası var tüm bunların yazmakta olduğumuz İncille, kaptırdık kendimizi, ayıp ettik, Kudüs yolculuğunun son günlerinde Yusuf’un oğluna eşlik edemedik, şu anda varmak üzere Kudüs’e, beş parasız ama sağ salım varacak şehre.” (174) Yeni bir İncil yazdığını söylüyor. Söze (yazıya) dalarak romanın akışından koştugu için özür diliyor. (Bunu yaparken de romanını yapılandırmış, romanıyla bir roman biçimi önermiş oluyor.) Dilleri, söylemleri, eylemleri üst üste bindiriyor, zaman kiplerini kesin bilinenden henüz bilinmeyene, belirsizliğe yelpaze açıp kapar gibi yayıyor. Romanın kapalı bölgelerini belirliyor ve yazım anına (dalgalılık, gevezelik, vb.) bağlıyor. (Roman kapalı bölgelerden, sessizliklerden de oluşur.) Okurla konuşuyor, bağış diliyor, gizli iş birliğine güvenini dolayım lamış oluyor. Belki en önemlisi, kendisinin bir ‘anlatıcı, anlatan kişi’ olduğunu ısrarla göstermiş oluyor (*Bkz.* Laurence Sterne). Genç İsa Kudüs’ün sokaklarında, aç ve yorgun dolaşüyor. Yoldan geçen bir Ferisi eline ekmek, süt tutuşturuyor, *Evine dön, dünya senin gibi biri için fazla büyük*, diyor.

İsa tapınakta *Kutsal Yağlar Odası* ile *Nazirîtlar Odasını* geçip kadınlara ayrılmış yere girdi ve aradığını buldu sonra: Yaşlılar Kurulu. Soruları var. İyi de kim bu genç adam? Bir casusu mu Romanın? Güvenilmez biri mi? Bir soru geliyor: “Öyleyse söyleyin bana, bir gün yeterince güçlü olursak, Tanrı, sevmemizi buyurduğu yabancıyı ezmemize müsaade edecek mi?” (184) Şimdi sırada İsa’nın sorusu var: Ben suç hakkında konuşmak istiyorum. Suç kimin suçu? Oğul babadan, baba oğuldan suçlu olur mu? Yine yazar giriyor araya: şu rastlantılar konusuna açıklık getirmesi gerek. Yaşamlarımızda rastlantıyı nasıl anlayıp yorumlamalı? “Etkileyici yazının kuralları üzerine tartışan eleştirmenler, karşılaşmaların önemini vurgular durur, ama bu karşılaşmalar, tıpkı yaşamda olduğu gibi, önemlisiyle önemsiziyle yer etmeli romanda, ki kahramanımız bir anda kendini başına sıradan hiçbir şey gelmeyen bir ucubeye dönüşmüş bulmasın.” (194) Doğduğu mağarada İsa. Boğazlanan çocuk çığlıkları kulaklarında... Uzun mu uzun boylu, dev gibi bir adam (Melek: Çoban) bu kez ona göründü. Değneğini ona verdi, ‘üçüncü bir kol gibi sağlam

ve düz'. Çocukluğundan beri biliyordu onu. Sürüsünden yararlanmayan, onun çoğalmasına yol veren çobana sorar anlamını yaptığının: Neden? Sürü buradaydı ve onlara bakacak, koruyacak biri gerekiyordu. Bu değişmece (*metafor*), çoban ve sürü eğretilmesi İsa yolunun temel açıklaması. Genç İsa çobanı dikkatle izledi, duasını, sözünü, eylemini. Çoban ona bacalarının arasındaki şey için bir koyun ya da keçi seçmesini söyleyince sürüden, şaşkınlık ve öfke içinde kıvrandı İsa. Sonra öfkesiyle ağız dolusu sövdü çobana, Rabbi hayvanla ilişkiyi yasaklamamış mıydı? Hangi Rabbi? Savurduğu değnekle oğlağın ölümüne neden olan İsa gözyaşları içindeyken çoban oğlağı keser, etini yer. Bu Tanrının buyruğuna uymak, yarattıklarıyla buluşmaktır. Çoban ayartıcı şeytan mı yoksa? İsa yadsır. O eti yemeyecektir. Fıstık Günü için Kudüs'e inecek. Gidiyor. Kuzuyu Tanrı buyruğuna karşı gelip bağışladı, kucağında kuzusuyla uzaklaştı tapınaktan ve kutsal güne kurban için gelen ailesi, annesi Meryem ve kardeşleriyle karşılaştı. Sonra da Tanrıyla. Tanrı olmalı diye düşündü, kucağındaki koyunu ona kurban etti. Döndüğünde çobanın ona dediği, Daha hiçbir şey öğrenemediği, oldu.

Ayakları acı, kesik içinde zavallı İsa'ya Tanrı merhem göndermedi. Çoban da terk etti onu. Şimdi yapayalnız. Neyi öğrenmediğini düşünüyor, suya soktuğu kanlı ayağıyla, ölü bir koyuna dönüşen canlı bir kuzuyu, ayağından babasının kanının aktığını... Ve bir *"kadın şarkı söylüyor, çıplak, suyun üstüne sırt üstü uzanmış, dolgun göğüsleri suyun yüzeyinde, kasıklarından bacalarının arasına doğru inen tüyler, hafifçe esen rüzgârda dalgalanan saçları, işin aslı İsa daha hiç çıplak bir kadın görmedi."* (241) Erden Nehri boyunca yürümesini sürdürdü. Bir balıkçı köyünde çobanın ne işi olur? Ama haydi gel, öğretiriz sana balık nasıl tutulur. İsa onlara kesat dönüş yolunda bir yer gösterir. Orada balık var. Evet, var. Ağ şimdi balık dolu. Çek çek bitmedi. Ayrıldı balıkçı köyünden. Mecdel'de. Ayağındaki yara açıldı ve kanıyor yine. Bir kadın yanaştı ve İsa ondan yardım istedi, yoksa ayağa kalkması olanaksız. Kadın onu evine götürdü, yarasına baktı ve İsa bir çocuktu, kadın çok güzel kokuyordu, bir orospuydu hiç kuşkusuz, kömür örneği kara ve parlak gözleriyle bakıp beni anımsa demekle yetindi, başka da hiçbir şey. Sonra kadının, fahişenin yanında kaldı. *"İsa'nın kalbi daha hızlı ve sesli, kadının ki huzursuz, rahatsız. Saçların bana Ginyad diyarındaki dağlardan aşağıya inen keçi sürülerini hatırlatıyor. Kadın gülümsedi ama bir şey söylemedi. Sonra İsa dedi ki, Gözlerin Beytrabim Kapısı yakınlarındaki sular gibi. Sonra İsa yavaşça kafasını çevirdi ve şöyle söyledi. Ben daha önce hiçbir kadınla olmadım. Meryem oğlanın ellerini tuttu."* (251) Artık tam bu noktada Saramago'nun eşsiz sevişme anlatılarından birini, İsa ile Mecdelli fahişe Meryem'in sevişmesini okumanın sırasındır. Yazarımız sevişme anlatılarının ustası ama onun anlattığı sevişmeler hem tenle, varlıkla, dünyayla dolu hem de doğru ve savunulur sevişmeler. Ne ise o, gizlisiz, art niyetsiz şiirle(nmele)r... *"Şimdi şarkı söyleme zamanı, Uyan kuzey rüzgârı, sen de gel güney rüzgârı."* (251) Bağırın balıklar değil, kulağımızda yankılanan İsa'nın sesi şu an. *"O bağırırken Meryem inleyerek üzerine yığılıyor ve dudaklarıyla İsa'nın çığlığını emiyor."* (251) Bundan sonra birbirlerini hep sevecek onlar. Nasıra'ya dönmesi gerekiyor, döndü. Annesi ve kardeşlerini tanıyacak mı? Ama doğru soru, onlar İsa'yı tanıyacaklar mı? Onlara Tanrıyı gördüğünü söyledi. Annesi inanmadı ona ve ayrıldı arkasında birçok soru imi bırakarak. Mecdellinin kucağına döndü bunun üzerine, gidecek başka yeri yoktu. *"Karşımızda bir oğlan var ve yaşını başını almış bir orospu ile yaşıyor."* (278) Nasıralı anne Meryem'in düşüne giren melek söyledikleriyle oğluna inançsızlığı konusunda

derin üzüntü duymasına yetti. Yakup'la Yusuf kardeşleri birlikte İsa'nın ardına düşecek, ondan aile adına başış dileyeceklerdi. "*Sonunda İsa'yı buldular, tam da Taberiyye'yi terk ederken.*" (289) İsa balıkçıların bereketi olmuştu. Onun gösterdiği her yer balık kaynıyor ve tüm balıkçılar İsa'ya yalvar yakar. Mecdelli Meryem kıyıda dönüşünü bekliyor. Kardeşleri boşuna uğraşiyor, İsa eve dönmeyecek. Mecdelli Meryem Nasıralı Meryem'i düşünüyor. Kimse İsa'nın 'Anam,' dediğini duymadı, "*çünkü bildiğimiz gibi, gönülden söylenen sözler, asla dile gelmez, insanın boğazına takılır kalır ve ancak gözlerden okunabilir.*" (296) Celile Gölü bazen çıldırır, o dingin, sessiz göl. Kudurur. Balıkçılar ölecek. İsa ayakta, suyun üzerinde yürüyor ve fırtınaya durmasını buyuruyor. Duruyor rüzgâr, kayra (*mucize*) gerçekleşiyor, herkes onun ne yaptığını gördü. Ve dostları arttı elbette ve düşmanları da... İsa'nın kızkardeşi Lisya'nın kocasının kardeşi evlenecek ve düğüne İsa da gelir, Mecdelli Meryem ile. Ve düğünün şarabı tükenmez, içtikçe dolar fiçiler ve ikinci büyük kayra gerçekleşir. İki Meryem karşı karşıyadır: "*Bana Mecdelli Meryem derler, oğlunuzla karşılaşınca kadar fahişelik yaptım.*" (309) Musa'nın yasası yüzünü göstermekte gecikmeyecek. İsa yirmi beş yaşını sürerken, Mecdelli Meryem ile nikahsız yaşıyordu ve yolda taşta tutulmak üzere olan bir kadın gördü ve dedi ki: "*Durun, aranızda günahsız olan varsa, ilk taşı o fırlatsın bu kadına, sanki şöyle der gibi, Eğer bir orospu ile yaşıyor olmasaydım, eğer bedenimle ve ruhumla ona ait olmasaydım, bu kadının cezalandırılması için ben de elime taş alırdım.*" (314) Sonra içine şeytan girmiş adamın içinden iblisi çıkardı. O gece Simon ve Andrey'a, beş arkadaş bir araya gelip İsa'yı konuştular. Tanrının oğlu muydu o, yoksa şeytanın oğlu mu? İsa'ya gittiler ve sordular: Sen nesin? İçini çekti İsa ve bilmediğini söyledi. Kim olduğunu bilmiyordu. Yakup ve Yuhanna inanıyordu ona. Roma da yeni vergilerini salıyor, bölgenin yoksul halkını daha yoksullaştırıyor, aç bırakıyordu. İsa bir şeyler yapamaz mıydı, durup seyir mi edecekti zulmü. Ekmek geldi önüne ve ekmeği ikiye böldü ve ekmekler bölüne bölüne arttı. Balık geldi önüne ve balığı böldü ve bölünen balık artıkça arttı. "*Kulağı olan işitsin, eğer paylaşmassanız çoğalamazsınız.*" (324) İsa'nın en büyük kayrası bu muydu yoksa? Ya meyvesiz inciri kargışlamasına ne demeli? Mecdelli Meryem onu uyarıyor: "*İhtiyacı olana vermelisin, ama verecek bir şeyi olmayandan, hiçbir şey isteyemezsin.*" (324) Tanrıyla ikinci kez buluşuyor balıkçı kayığının kılıcında, sisin arkasında '*iri, yaşlıca bir adam şimdi*'. Kürekleri kaldırdı, kayığın içine koyu: '*İşte buradayım,*' dedi. Sonra, şeytanın ona geldiğini ve onun (Tanrı) oğlu olduğunu söylediğini aktardı. Tanrı, yanıtladı: 'Evet, sen benim oğlumsun.' Peki, Tanrı oğlundan ne bekliyordu? Çoban da (Şeytan) az sonra damladı, İsa'nın sorusu değişti: Peki, ikiniz ne bekliyorsunuz benden? Yanıt, *doyumsuzluk* olarak geldi. Tanrı da insanlar da doyumsuzdu ve öykü buradan gelip geçiyordu. Oğulun görevi Tanrının sözünü yaymaktı ve bu uğurda '*şehit*' olmaktı. Bunu nasıl anlamalı, yorumlamalı? Hani, bana güç ve görkem sözü vermiştin, nedir şimdi bu? Bu, kavuşmaktır, oğulun babaya kavuşması, dönüşü. İsa bitkin, nasıl olacak ölümüm, diye sormadan edemedi. Nasıl ölecekti? Bir şehidin ölümü gibi, acılı... Ve hem Tanrının hem de oğulun zamanı boşa harcanmış olacak. Artık bundan sonra kayra yok, söz var, söze tutunacaklar ve aldırmayacak olanlar ve acıyla gelecek herkes için ölüm olacak. Evet, İsa herkes için, herkesin yerine ölmek zorunda. Tamam, diyor İsa, tamam, senin dediğin gibi olsun. Ama bir koşulum var. Tanrı öfkeli, şuna da bak, koşulun zamanını tam bilip denk getirene... Söyle bana, eğer önerine hayır deseydim ne olurdu? Ve benden sonra insan ne olacak? Tanrı sayıyor. Balıkçı Simon (Petrus) çarmıha gerilecek. Andrey'a

da... Yuhanna ile Mecdelli Meryem zamanı geldiğinde ölecekler. Havarilerine işkence yapılacak. Batholemeos'un derisi yüzülecek, Matta... Tanrı ona ne olduğunu anımsayamadı. Ötekileri saymayı sürdürdü. Markos'un kellesi baltayla uçurulacak, Yahuda İskariyot kendini bir incir ağacına asacak... *"Sonrası evladım, daha önce de söylediğim gibi, sonu gelmez bir kılıç ve kan ya da ateş ve kül hikâyesi, keder ve gözyaşından bir deniz. Anlat bana, her şeyi bilmek istiyorum."* (343) Sayfalar boyunca bilgilendirir yolundan yürüyenlerin başına gelecekleri Tanrı. Sonra Şeytan alır sözü: *"Bu doğru mu, diye sordu İsa çobana, ve o da yanıtladı. Az çok doğru, ben sadece Tanrının istemeyip de geride bıraktığını aldım, hazıyla ve acısıyla et, gençlik ve ihtiyarlık, tazelik ve çürümüşlük, lakin korkunun benim silahım olduğu doğru değildir, ben günahı ya da cezayı, yahut bunların uyandırdığı korkuyu yarattığımı hatırlamıyorum. Kapa çenenini, diye azarladı onu Tanrı, günah ve şeytan bir ve aynı şeydir. Peki o nedir, diye sordu İsa. Benim yokluğumdur."* (348) Uzun tartışmalar ve söyleşi boyunca Tanrı Şeytana 'benim sunduğum iyilik senin sunduğun kötülük olmadıkça' var olamaz, şeytan şeytan olmadıkça Tanrı da Tanrı olmaz, der. Söyleşi böyle bitti. İsa kıyıya çıktı ve dediler ki kırk gündür sudasın, ne oldu? Sonra... *"İsa ve havarileri köy köy gezdiler. Tanrı İsa aracılığıyla konuştu, işte söylediği de şuydu, Vaktin çemberi tamamlanmıştır. Tanrının hükümrânlığı yakındır, tövbe edin ve bu iyi haberin gerçekliğinden şüphe etmeyin."* (362) Bir cüzzamlıyı, bir felçliyi iyileştirdi. Meryem'in kardeşi Lazarus'u da... Sonra yeryüzüne yayılmış havariler Beytanya'da toplandılar. Roma iyice huylanıyor. Havariler, havari kampları basılıyor. Tutuklamalar giderek arttı. Son yemek. Tartışmalar bitmek bilmiyor. İsa ayağa kalktı, Yahuda'yı kucakladı ve ona, Git, dedi, zamanım senindir. İlk ışıkla tapınağın bekçileri Hirodes'in askerlerinin eşliğinde gelip İsa'yı tutukladı. İsa yaşlılar, biliciler ve bilginlerden oluşan bir kurulun önüne çıkarıldı. Sordular, Yahudilerin Kralı'nı, Tanrının Oğlu'nu. Vali Platus da sordu. Halkını neyden koruyacaksınız? Onlara baskı yapanlardan. Böyle sürdürdü gitti konuşma. Yargısını verdi: Çarmıhta ölüm. Ama Platus bunu istemiyordu, azarlayıp bırakmak yanlısıydı. Çarmıh sırtında onu Golgotha'ya götürdüler. Petrus yadsıdı İsa'yı tanıdığını. Çiviler çakıldı el ve ayak bileklerine. *"İsa yavaş yavaş ölüyor, canı çekiliyor, çekiliyor, çekiliyor, derken gökkubbe bir anda, bir uçtan diğer uca yırtılıveriyor ve Tanrı, kayıkta büründüğü kılıkta beliriveriyor, sözleri yeryüzünde yankılanıyor. Bu benim sevgili oğlumdur, ondan hoşnudum. Ve İsa kandırıldığını anlıyor, kurban edilen kuzu gibi kandırıldığını, yaşamının ta baştan beri ölümü için pazarlandığını. Yanı başından akıp tüm yer küreye taşacak olan kan nehrini hatırlıyor ve Tanrının gülümseyen yüzünü gösterdiği açık göğe bakıyor ve haykırıyor. Ey insanoğlu, affet O'nu, çünkü ne yaptığını bilmiyor."* (404)

*

Birkaç noktaya değinerek, Saramago yapıtları içinde en önemli yapıtlarından biri, bir dönüm noktası olan **İsa'ya Göre İncil** bölümünü bu biçimiyle kapatacağım.

Önce şunu belirtmek gerek. Saramago'nun 1991 yılına gelinceye değin geliştirdiği tüm yazınsal seçimler ve özellikler varlığını sürdürüyor. Kendi geleneğini elemiş değil yazarımız. Kendi geleneğinin üzerine yeni bir katman, daha derin ve kapsar bir bağlam yerleştiriyor ve belki fiziksel genişlemenin çok ötesinde yapıt etkisi ikiye, üçe katlanıyor. Çünkü insanlık genelinde genişletilmiş sorgulama yeni araçları kaçınılmazca devreye sokuyor. Böylece romanla şunu da anlamış oluyoruz. Jose Saramago insan birikiminden herhangi bir parçayı kesip atmaya, tarihsel işlevinden

taşırmaya, onu kendi anlayışıyla yeniden biçimlendirmeye hiç mi hiç yeltenmiyor. Tersine özellikle düşüngüsel (*ideolojik*) amaç, etki ve biçimlendirme, yerleşik dünyayı onayla(t)ma, vb. işlevleri titizce tartışmaya açmak için yeniden ele alırken zamanında bu amaçlara dönük kurgu ve yapı biçimlerini asla harcamıyor, görmezden gelmiyor, değersiz bulmuyor. Bu biçimlenimler, yapılar (ister dua, ister söylem, ister günlük devinimler, tanımlamalar olsun) al baştan değerlendirilerek, tersten okunup yorumlanarak, aynı biçimlerden karşıt içerikler, devrimci okumalar yapılabilir ve Saramago'nun yaptığı tam budur. Romanın öyle bölümleri var ki kutsal kitap (**Yeni Ahid**) dili yansılanmış, söyleşim biçimleri kullanılmış, biçimsel bir ortam yaratılabilmiştir. Buna karşın dindışı; yapıtın ortasında dinsel ve geleneksel biçimlerin içinde yumurta kabuğunu kırmaya çabalayan yavru gibi enerjik ve içgüdüsel bir başkaldırı olarak biçimi sürekli zorlamaktadır. Dua, duanın sonu duasına dönüşebilir. Sanki inanç arayışlarının bugüne değin yarattığı tüm diller ve *meseller* şimdi onlara karşı yıkıcı dillere, *mesellere* dönüşür. Dilin baskın, tarihsel biçimine karşı aynı ya da benzeri biçimi yeniden içerikleyerek direniş çizgisi çekilir. Saramago yalnızca bir roman yazmamış, aynı zamanda bir direniş noktası, bir aydınlanma savaşı da vermiştir. Kiliseyi bunca kızdıran burası olmalı. Romanın okuru, kulağının kuşaklar boyu alıştığı tınılarda bir dille ilişkili gibi görünse de aslında tüm inanç söyleminin (*retorik*) dünyalı, yeryüzüne bağlı kaynaklarına ulaşır ve insan (okur) döner, ayakları üzerinde (belki de) yürümeye başlar. Göksel topraktan yükselmiş, dil yeryüzünden doğmuş ama egemenlikler tersini tüm tarihsel toplumlara dil ve kılıçla benimsetmişlerdir. Dünün ve günün egemenlerini bu türden tartışmalar rahatsız etmez. Onları tedirgin edecek olan şey kendi egemenlik dillerinin kaynaklarının tersyüz edilmesi, bir başka okumanın da en az onların okumaları denli geçerli olabilmesidir. İsa tarihin bir yerinde (aynı zamanda doğal) bir insandır. O yerde bir insan olmak, aynı zamanda o yerin ve insanın birikimi olmaktır.

Romanın gerçekliği yeniden, daha okunaklı ve yeryüzüne bağlı kalarak okuma çabası doğru, güzel ve etkilidir. Bu niyet elbette romanı iyi bir roman yapmak için yetmezdi. Ama karşımızdaki yazar Jose Saramago'dur ve yazma girişimi hem bir tasara bağlı, niyetli bir girişimdir hem de yazma eyleminin bitmez araştırmalarıyla ilgilidir. Bana göre özgün konular, içerikler işleme konusunda 20. yüzyılın en dikkate değer yaratıcılarından biri olmakla kalmaz, kurgu yapıları, biçimleri üzerinde en anlamlı denebilecek araştırmaları yürütmüş, denemeler yapmış ve asla kendini yinelememiş biridir Saramago. Sonraki her yapıtı aşkındır, önceki yapıtını ötelere ve bunu yalnızca içerikle değil özellikle biçimsel çözümleriyle gerçekleştirir. Gerçi ilk önemli yapıtlarında geliştirdiği anlatım biçimi en büyük buluşu olarak sonraki tüm yapıtlarında kullanılmıştır. Ama kusursuzlaştırılarak, diye eklemek gerekir. Dili, tümcesi, düşünce, eylem ve söyleşim akışlarını en çok da bölümce-birimlerde harmanlayan karma dili akışkanlar dinamiği hesaplama tekniklerine başvuracak kerte sıvı ve sızıcılaşmıştır. Devingen bir biçimi yakalamış, yaratmıştır yazar ve bu dil kendi çelişkisiyle ilerler. Bu nedenle dalgalı bir ilerleyişi vardır ama dalgayı yaratan yeli, rüzgâr gücünü bir yaratıcıya (yazar) bağlayamasın diye okur, akla kararı seçer, kaynağı ısrarla kazır. Çünkü kaynak herkesin ortak (*anonim*) kaynağıdır ve usta kaynaktaki varlığın bilgisinin ustasıdır. Kendine biçtiği yazarlık donu budur Saramago'nun ama bizi kanmaya (*ikna*) hem yeter hem yetmez. Onun sabırlı emeğinin yaratıcı nitelik sıçramasını göz ardı etmemiz saflık olur. Bu konuya sanırım sıkça döneceğiz. Yine **İsa'ya Göre İncil**'e dönersek yapıtın neden yazarın ikinci

döneminin (*Taş Evresi*) başlangıç yapıtı olduğunu anlamaya çalışıp kapatalım bölümü. Ham biçimiyle özdek (*madde*) hep küçümsenmiş, ancak insan eliyle biçimlenmiş ürüne dönüşmesi oranında kutsanmıştır. Sanat uğraşı bu düşünceyle ivmelenmiştir tarih boyu. Sanat, ham iç gücün (gücüllük) ya da kaynakların bir biçime evrilmesi, dönüşmesiyle tanımlanır ve sanat yapıtı dediğimizde hep son biçime takılır, oradan yola çıkarız. Oysa son biçimden geriye yüründüğünde varılacak yerin öncelik değeri bir yana (çok önemli değildir bu) özdek (hamözdek) biçimin arkasında onu ayakta tutan varlık olarak durmaktadır. Özdek biçim almıştır ve bugün, şimdi burada bu biçimle dışa vurur. Seçenek, yani özün (hamözdeğin) alabileceği öteki biçimler ise sonsuzdur. Her biçimlenmiş özdek dışarıda bırakılmış tüm biçimlenme olasılıklarını da içerir ama içeriyor olan biçimin, görüntünün arkasındaki özdeğin gizilgücüdür ve orada varlığı ve sürekliliğini korumayı sürdürür. Peki, sonuç, yani son biçim böyleyse ve bunda uzlaşma sağlanmışsa, yapıtı çözüp ya da başa sarıp yeniden varlıklamak, yeni bir biçime zorlamak mı gerekir güzelduyusal (*estetik*) tasarı¹²⁷ kavramak için. Hayır, buna gerek yok. Saramago'un anladığı ve bize anımsattığı şey, tüm bu insan eliyle (algısıyla) biçimlenmiş görüntünün arkasında sonsuz olanaklar bahçesinin yattığı... Varlık olumsuzluğunu her biçimlenme ya da donmayla daha da çoğaltır ve biz sanat edimlerimizden (patik) ötürü bilmeliyiz varlığın sonsuz olabilme, biçimlenme gücünü. Bu bilinç her yapıtı biricik kılar ama aynı zamanda geçici de. Yapıtı kutsal değildir, varlığın el atılmışlığı, şimdi burada gerçekleşmiş geçici biçimidir (*form*). Daha az değerli ya da daha çok değerli değildir. Bu da yanlış ölçme, karşılaştırma olur. Gelelim tartışmamızın ikinci aşamasına. El (sanatçı) biçim(lenmiş olanın) etkisiyle tarihsel koşullanmaya, hatta bir noktadan sonra bozunuma (kısırlaşma) uğrayabilir. Sanatçı, yaratıcı önyargısızlığının açacağı yol öyle sanıyorum biçimlenmenin arasından uzanan, yer yer kapanmış, geçit vermez görünen bir yoldur ve o yol en kötü koşullarda bile açılmalı, biçimler ormanında yol bulunmalı, yoksa yaratılmalı ve öze, özdeğe, varlığa, sonsuz olabilirlik kaynağına ulaşılmalıdır. Neden mi? Çünkü özün ırası, yatkınlığı, sözverisi (*vaat*), işlenebilirlik yeteneği, ele gelirligi, vb. iyiden iyiye kavranmalıdır. Eğer varlık, hamözdek, kendinde içerik (elaltı gereç) tüm olasılıkları ve nitelikleriyle iyi kavranmazsa biçimlenme eksik kalacaktır. Bunu kim, nasıl bilecek sorusu ayrı bir sorudur ama uygulama açısından bakıldığında gerecinin, hamözdeğinin uzmanı olan birinin (usta) en uygun, bağdaşık biçime yaklaşması beklenir. Yakınsar bir ilişkiden, ilişkisellikten (*fonksiyon*) söz edebiliriz. Yani özdek içerdiği tüm yetisini biçimlenmeye aktarır, verir. Kişi (sanatçı) özdekte henüz açığa çıkmamış, görünmeyen gizilgücü sayısız biçimlerde tasarlayabilir ve bu özdeği tanıma düzeyinde gerçekleştirir. İşte Saramago, tarihsel anlamda tüm biçimlenmeleri, görünümüleri yedeğine alarak, daha daha arkasındaki varlığın nelere uzandığını anlamının peşine düşer. Yontunun içine bakar, insanın içine bakar gibi. Gördüğü şeyin iç açıcı olup olmaması sorun değildir. Önemli olan, *Daha nasıl olabilirdi, Daha ne olabilir*, sorusunu izleyen bakışın ta kendisidir.

¹²⁷ Bir tez olarak güzelduyusal tarihin geçiciliğini, tarihselliğini vurgulamanın da tam yeri, ama tartışmasının değil (ne yazık ki). - Zzk.

Körlük (1995)

Körlük, türünü ve yazarını aşan bir olaya (*fenomen*) dönüşmüştür ve yazılışından 13 yıl sonra filme¹²⁸ de alınmış, dünya seyircisi uyarlamayı izlemiştir. Film, Cannes Film Festivali (2008) açılış filmidir.

Bana göre bu ve bundan sonraki kimi yapıtları Saramago'nun düşlemsel (*fiction*) tutkusuyla da beslenerek kendi taş evresine özgü 'algı' tartışmasını ağırlıklı olarak genel imgelem üzerinden yürütmektedir. **Körlük**, en belirgen (*tipik*), somut olanıdır bu dizideki tezi öne çıkararak romanlar arasında. Önce bir konuya açıklık getirelim. Hemen her sanat yapıtının ille de ya da çoğunlukla örtüşmeyen bir genel (kapsar) imgesi ve anlatı boyunca bu genel, ana imgeyle ilişkili sayısız iç(sel) imgeleri vardır ve çözümlenme (yapısöküm) daha çok içeride çalıştığı için algıya doğrudan çarpan genel yapıt-imge, yani dışsal imge göz ardı edilebilir. Zaten görünen, açıklama gerektirmez, gibisinden davranılır. Oysa her yeni romanıyla atak içinde olan Saramago, düşlemsellik tutkusunu bir simgesel (yer yer alegorik) aktarıma bağlayarak içinde bulunduğumuz dünyada algılamak, algıladığını sanmak, görmek, gördüğünü sanmak, vb. bir dizi kavramı sınama, önümüze biçimlenmiş olarak konulan metayı (ürün ya da ürünleştirilmiş şey), olayı, biçimi (Bu aynı zamanda herhangi bir tüketim nesnesi olduğunca bir düşünce, bir imge, bir kavram, eylem, edilgin çevrelemeler, vb.dir.) görünmeyen ya da özellikle gösterilmeyen içerikleri, gücül özünü açığa çıkarmak izlencesine bağlı dev bir adım atmış, yontudan taş çevirmiş bakışını. Elbette **Truman Show**¹²⁹ 3 yıl ardından soruna yeni ve değişik bir bakış olarak okunabilir ama Saramago'nun **Körlük**'te yaptığı tüm esinleyiciliğiyle yine de başkadır. Tabii aynı izleğe, görme, görmeme (körlük), algı, koşullanmış algı, vb. izleğine bağlı sanatsal kaynaklar geriye doğru sayısızdır ve burada amacımız Saramago'yu esinleyen değişik sanat dallarında tüm kaynakların dizisini çıkarmak olamaz. Onun yaptığı şey, tüm bu kaynakları seferber ederek güncelin dünya ölçekli kitlesel, toplumsal algı yanıl(tıl)masına tersinden, karşıt yönlü bir durum-dil yaratarak, olağanı bozguna uğratacak bir tersinme üzerinden hakikatimizle, yani yanılısamamızla (Yabancılaşmamızla, diyebilirdik.) yüzleşmektir. Bu yanılısama algımıza yapılmış yanlış bir ek değil, kendimizi içinde bulduğumuz durumdur, daha ürkütücüdür ve bu nedenle imgelenmesi, tersinden algıya, bilince sunumu da zordur. Örneğin aynı çabanın koşutunda bir Cortazar çabası zorluğu katlar, buna karşılık Saramago, *genel imge-yapıt* seçimiyle saydamlastırır yanılısama içindeki imgemizi. Bereket İngiliz yergi geleneğinden, halk masallarına, hayvan anlatılarına, bir Kafka'ya, vb. sayısız ve eşsiz örnekler insanları bilinçlendirip uyandırmaya yetmese de bu yadırgının yadırgısı denebilecek, Brechtci epik anlatım biçimine ve dile yakın, bildik kılabılmıştır. Bir bakıma sanatın işlevidir bu. Saramago sanatı (romanı) böyle işlevleyerek ama düşünceyi bir düşünsel teze dönüştürme anlayışına da uzak durarak görüntünün (*fenomen*) arkasındaki gizil güce, olumsuzluğa yönelip algımızı elden, gözden geçirmemizi sağlamak ister. Belki de algımızın yapısını, düzenini kavramak daha önemlidir, neyi çarpık ya da doğru algıladığımızdan.

¹²⁸ 2008 yılı Brezilya yapımı filmi (**Ensaio sobre a Cegueira-Blindless**) Fernando Meirelles yönetmiştir. Yap. Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakai, Sen. Don McKellar, Oy. Jullianne Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga, Don McKellar, Gael Garcia Bernal, Danny Glover, vb.

¹²⁹ **Truman Show** (1988), Yön. Peter Weir, ABD yapımı, Sen. Peter Weir, Andrew Nicoll, Oy. Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris ve Natascha McElhone, vb.

Şunu biliyoruz. Saramago'nun genel yapıtının asal düzeneği olağan dünyanın içine olağanüstü bir olayı kama gibi sokarak dünyayı, onun yerleşik olağan(laştırılmış)lığını yerinden ederek insanların bu sıra dışı olaya ayrı ayrı ve birlikte tepkilerini sınımayı çok seviyor ve bunu anlatıyor. Yapıtını böylelikle aydınlanmaya, bir tür içkin kurtuluş ülküsüne (*idea*) bağlayabiliyor. Hem yaptığı işin keyfini çıkarıyor hem de dersini. İmge başka türlü, yani böyle bir yöntemle başvurulmazsa görünemez oluyor çünkü. Kendi yazarlık deneyimiyle bunu öyle iyi anlamıştır ki, belki de sanatsal imgeyi ürün (*meta*) konumundan (*statü*) sıyırmanın, kurtarmanın ardındadır. Çünkü imge ürün, üretilmiş şey, alımsatım konusu nesne (*emtia*) davranışı sergiliyor uzunca bir süredir. Dolayısıyla tutarlı imge gözleri açarak görmeyi sağlayacak bir tekinsizlikle ıralanırken (*karakterizasyon*) yapay ya da sahte imge, imgeymiş gibi davranarak tutkularımızı, düşlerimizi, tüm imgelemimizi alışveriş alanına, piyasaya bağladı bile çoktan. Durum örneğin Morrison, Saramago, günümüzden Erpenbeck gibi has yazarları iliklerine değin tedirgin edecektir kaçınılmazca.

*

1995 yılındaki Torino konuşmasında söylediği şey çok açık ve roman için açık (anahtar) niteliğinde: “*Taşın yüzeyini terk edip içine geçtiğimde karşıma çıkan yeni dünyayı anlamak zorundaydım, bu da ancak Körlük ile mümkün oldu.*” Dediklerinden şunu anlıyoruz. Görüntüsel yüzey, gördüğümüzü sandığımız şey uzlaşımli genel körleşmenin yüzeyi olabilir, gerçekten görmek için gösterilenin arkasına geçmek, içeriye bakmak, bakmasını öğrenmek gerekir. “*Belki gözlerimiz görmektedir ama aklımız körleşmiştir (...) Benzerlerini işkenceden geçirmek ve aşığılımak ise insan aklının icadıdır.*” Dolayısıyla Körlük, yontuyu betimlemekle yetinmez, taşın içine girer, en derin noktalara ulaşmak, kim ve ne olduğumuzu anlamak derindedir. “*Varlığımızın amacını sorgular.*”¹³⁰ Bir yanıtı yoktur. Eğer böyleyse, neden böyle olduğumuz hakkında düşünmek zorundayız. Konuşmasında imlediği bir başka önemli nokta da şu. “*Sahiden kitaplarımın kurtarıcıları kadın karakterler.*” Erkeklerse “*kadının yanında toy çiraklar gibi kalırlar.*” Romanda, romanın görmekte dayatan ve herkesin gözü olan kişi de doktorun karısıdır. Onun çabası türün onuru olarak, görmeyi olanaklı kılar. Yapıtlarında kadın vurgusunu, kadınlarca yetiştirilmiş, hep kadınlar arasında yaşayıp büyümüş olmasıyla açıklar konuşmasında. İki ipucu daha verir Körlük odaklı bölümde. Biri **Balthasar ile Blimunda** (1982) dışında romanlarında kahramanların olmayışı, sıradan insanları anlatmayı yeğlediği, öteki ise Körlük'teki kadının (doktorun karısı), genelde yapıtlarının yazınsal uzakgöründen (*strateji*) yoksun olduğunu kanıtlıyor olması. Körleşen eşini cankurtarana bindirirken eşlik etmek için kendisinin de kör olduğu yalanını ileri sürmesi, Saramago'nun usuna son anda gelmiştir. “*Anladım ki bu karakterin, yani kadının, kör olması mümkün değildi, çünkü merhamet duyabilmiş, sevgi ve saygı hissedebilmiş (...) insan denen varlığın ne kadar aciz olduğunu anlayıp kabullenebilmişti.*”¹³¹

Benzeri bir yorumu 3 yıl sonra (1998) İsveç'te yaptığı olağanüstü Nobel konuşmasında da dile getirir. “*Çirak 'Körüz' diye düşündü ve Körlük'ü (1995) yazmaya girişti.*”¹³² (90) Çirak dediği kendisi... Arkasından ekliyor: Çünkü insan

¹³⁰ Heykelden Taşa, s.43-4.

¹³¹ Heykelden Taşa, s. 46.

¹³² Heykelden Taşa, s. 90.

onuru her gün güçlülerin aşağılamasına (*hakaret*) uğramakta, evrensel yalan çoğul hakikatlerin yerini almakta, insan benzerine saygısını yitirerek kendisine saygı duymayı bırakmaktaydı.

Biz de Fernando Gómez Aguilera'nın yazısındaki (2010) görüşe katılıyoruz: Us tutulmasının romanı **Körlük**, anlayış yetisinden yoksunluğumuzun da romanıdır.

*

Yazarımız kendi şaşkırtma, ters köşeye yatırma uygulayımını uç noktada örneklemiştir **Körlük**'te. "*Korku, insanı kör eder, dedi koyu renk gözlüklü genç kız, Haklısınız, gözlerimiz görmemeye başlamazdan önce bizler zaten kör olmuştuk, korku bizi kör etmişti, aynı korku yüzünden körlüğümüz sürüp gidecek.*" (119) Söyledik, genel(leştirilmiş) imgeleme yöntemidir bu, özellikle de kendi adlandırmasıyla taş evresine geçtikten sonraki yapıtlarında. Bunun anlamı, imge siyasetini değiştirdiği değil, genelleştirdiğidir. Az yukarıda anlamaya çalıştık. Toplumsal düzeyin imgesiyle bireysel düzeyin imgesini ilişkilendirme uygulayımının başarılı bir örneğini sergileyen **Körlük**, toplumsal türümüzün (insan) en büyük içgüdüsel sarsımı (*travma*) sayılabilecek, sayısız tensel-tinsel sapmanın kaynağı algı yitimi ve arkasındaki anlaksal (*zihinsel*) düzeneklere başvurduğu için böylesi çarpıcı sonuçlar doğurabilir. Türümüzün en temel (dirim-toplumbilimsel) deneyimi ve deneyim yitimiyle karşı karşıyayız örnekte. Bu türden sanat yapıtlarının insan üzerindeki derin etkilerinin toplumsal-tinsel-ekinsel çözümlerinin yapılması çok önemli. Biçimden içeriğe, taş, kimyaya, yerkimyasına (*geochemistry*), başlangıca yönlü bir yürüyüş değişmeci (*metafor*) içerisindedir.

Şimdi yapıta biraz daha yaklaşalım. Elimdeki çeviri, sanırım Fransızca çeviriden çeviri... Aykut Derman'ın, ikinci dil olumsuz etkenini ayraç içine alırsak, çok da başarılı bir Türkçe çevirisi. Yapıt ayrıca Işık Ergüden'ce, yine ikinci dilden (Fransızca?) olsa gerek, Türkçeleştirildi. Aslını Portekizce olduğunu düşünürsek... Çünkü Ergüden Fransızca, İngilizce, İspanyolca'dan çeviri yapıyor diye okudum. Tabii Saramago'nun önemli sayıda yapıtının İspanyolca'dan çevrilmiş olması bir yanlıgı da yaratıyor. Oysa Portekizce ile İspanyolca belki ekinsel özdeşimler taşıyalar da iki ayrı dil. Yani Saramago'nun İspanyolca'dan çevrilmiş olması aslından çevrilmiş olduğu anlamına gelmiyor ama Latin dilleri içinde yer alan bu iki dil yakın akraba sayılabilir, hele ekinsel-tarihsel ilişkilerini de göz önüne alırsak.

Pilar'a (sonradan ikinci eşi) ve kızı Violante'ye sunduğu romanının baş alıntısı (*epigraf*) **Öğütler Kitabı**'ndan: "*Bakabiliyorsan gör. Görebiliyorsan, gözle.*" Hızlı başlayan roman trafiğin ortasında binek aracında kalan adamın kaygılı sesine tanıklıkla başlar. Trafik kördüğüm olmuştur ve adam, *Kör oldum*, deyip durmaktadır başına toplananlara: "*Hiç de öyle görünmüyor. İlk bakışta, şöyle bir göz atınca, ki şimdilik bundan başka bir şey yapılamaz, adamın gözleri sağlıklı görünüyor, gözbebekleri saydam, parlak, gözlerinin akı porselen gibi beyaz ve sık dokulu.*" (10) Oysa körleşmiştir ve dünya, '*dipsiz bir beyazlık*'tan başka bir şey değildir. Karanlık bir dünya değil, '*ışıklı, bütünsel bir aklık*'. Evde ilk körlük deneyimi korkunçtur. Kırılan vazo, kanayan parmak, işten dönen karısı, *Ne oldu sana*, diye sorduğunda, *Kör oldum*, demesi bir şaka olmalı. Doktor, herhangi bir belirti, ne de dolayısıyla açıklama bulamadı. "*Kör adam o gece, düşünde kör olduğunu gördü.*" (21) Bu arada adamı trafikte arabasını kullanarak evine getiren ve hiç de kötü niyeti yokken arabayı çalan adam üzerine bir felsefe tartışması ile başlar ikinci bölüm. Körlük bulaşır mı?

Körlükten yararlanma öteki körleşmenin yolunu mu açar? Hırsız, “(o)tuz adım atmamıştı ki kör oldu.” (24) Doktor, önüne gelen örnekleri nasıl yorumlamalı. Bakar körlük, tinsel körlük, vb. bir türel dönüşüm (*mutasyon*) mu? Beyin, göz sinirinin taşıdığı uyarılara doğru yanıt veriyor ama bildiği şeyleri anımsama yeteneğini yitirmişti. Bu araştırmalar içerisinde doktorun kendisi de “önce ellerini görmediğini fark etti, sonra kör olduğunu anladı.” (27) Sonra bir sokak kadını... Binek aracı hırsızını, koyu renk gözlüklü sokak kadını evlerine polis getirdi. Göz doktorunun durumu başkaydı. Körleşme bir salgına dönüşecek gibi görünüyor. Bir çocuk, bir karı koca... Göz doktorunu almaya gelen cankurtaran görevlilerine doktorun karısı yalan söyler, kocasından ayrılmamak için: *Ben de kör oldum*. Kısa sürede nedeni anlaşılmayan körleşme salgını ulusal bir sorun olarak yönetim düzeyinde önlemlerle ele alınır. İlk yapılması gereken şey, körleri ayırmak (*tecrit*), *karantina* altına almak. Dolayısıyla körleşenler için özel, giriş çıkışları denetimli, güvenlik önlemleri bir yer oluşturulur ilkin. İnsanlar oraya tıkkırlar bir anlamda. Kapının üzerinde bir sesyükseltici... Buyruk kipinde seslenimler... Bir asker düzeni ve denetimi... “*Hükümetimiz ve ulusumuz, her birinizin üzerine düşen görevi yerine getireceğinizi ümit eder. İyi geceler.*” (46) Bu yeni koşullarda yeni yüzleşmeler kaçınılmazdır. Hırsız ile doktor karşı karşıya gelir ama o eski dünyanın ölçütleri artık geçerli olabilir mi? Hırsız nereye göre hırsız, görmeyi yitirmiş biri için binek aracını yitirmek ne anlama gelir? Bir anda kapalı evren düzensizliğe, *anarşiye* teslim olur. Beslenme, boşaltma düzenleri rastlantılara kaldığında içinden çıkılmaz bir duruma dönüşür. Doktor ve özellikle görmesine karşın körmüş gibi davranan karısı düzen kurmaya, yeni kapalı toplumu örgütlemeye çabalar. Her eylem, her söz yeni dünyanın yeni koşullarına uygun olarak yeniden tasarlanıp tanımlanmak zorundadır. Yoksa kapalı toplum bir anda yok etme aygıtına dönüşebilir, dönüşmek üzeredir ve her şeye karşın içeride, aynı özellikleri ortaklaşa taşımalarına karşın eşbiçimli (*homojen*) toplum da ortasından yarıılır ve kuralsızlıkla daha büyük pay kapma eğilimli eski (körleşme öncesi) yaşam alışkanlıkları öne çıkar. Üstelik burada savaşım daha ilkel bir aşamaya, daha içgüdüsel bir çizgiye indirgenmiştir. Var olma güdüsü... Ama yetmeyecektir bu içgüdüsel korku. Örgütlenme ve eşitlenmeye direniş biçimleri, kendisini kurtarmanın ardına düşecek, Golding’i (*Sineklerin Tanrısı*, özgün dilde 1954) anımsatırcasına kişisel çıkar güç kullanarak öncelenecektir. Uzlaşım ve eşitlikçi yetke daha az dayanak bulacaktır giderek. Kapalı toplum bölünmüştür. Karmaşa (*kaos*) büyüyecek, artık fiziksel savaş, alan ve zamanı ele geçirme, öldürüm (*cinayet*) öne çıkacaktır. Kurtarılmış bölgeler, el konulan kaynaklar, vb. canlı gündemi oluştur anbean.

Körlük gibi çatışma da koşutlu olarak bir salgın gibi yayılıp büyüyecektir. Körleri soyutlularak kurtulacağını sanan dışarıdaki dünya çok geçmeden savaş alanına dönüşecektir kaçınılmaz olarak. Ama bu arada söylememiz gereken bir şey var. Saramago ‘*kör olmak*’ gibi bir kavramsal anlatımla (*ifade*) yetinseydi yapıtını bunca etkili kılamazdı. Çoğumuz için algıya da örge yitimi; üzerinde düşünmeden geçtiğimiz, sonuçlarını doğrudan deneyimlemediğimiz üstünkörü bir yargıdan öte geçmez. Olay, başkasının başına gelendir. Duygudaşıktan anladığımız şey ise neredeyse olanaksızın eşliğinden geri döner. Bir şeyini yitiren de doğrudan, aktarımlı, yerine geçirerek (*ikâme*) yaşadığını genelleştirmeye heveslense de kısa sürede hiç kimsenin onun yaşadığı şeyi yaşayamayacağını, dahası usundan bile geçirmeyeceğini, bu yitimi ona özgülediğini, hem de yitimle yitireni sınımsız özdeşleştirdiğini anlayacak, sonunda yazgısına boyun eğecek, anlatmaktan

vazgeçecektir. Çünkü anlatma başka, yaşama başka şeydir. Öyle ki açığa vurulmayan bir düşmanlık alttan alta gelişir. Ortada bir suç yoktur ama örtük bir suçlama ve kusur(luluk) vardır. Sırayı bozmuştur yitiren ama birlikte tümünden yitmeyi bilmez. Kusuru budur. Yitirdiğiyle ortalıkta gezinmesini, sağlıklı (!), yitirmedeğini sanan, düşünen ötekilerin arasında her şey yolundaymış gibi yaşamasını dirençle sürdürmektedir. Tikinti duyulur, en azından kendini ulu orta göstermemesi, saklaması, ona ve onun gibilere uygun görülen uzamlardan taşmaması beklenir ve kuşkusuz son noktada 'kamu yönetimi' göreve de çağrılır. "*Generalim, bu hastalık bana göre dünyanın en mantıklı hastalığı, görmeyen göz, gören göze körlüğü bulaştırıyor, işte bu kadar basit, Burada bir albay var, bu işin çözümünün, kör olan insanları öldürmekten geçtiğini ileri sürüyor, Kör olmak yerine ölmeleri istatistik bakımından büyük bir sorun getirmez, İyi de, kör olmak ölmek değil ki, Evet ama ölmek kör olmak demek, Tamam, öyleyse bize iki yüz kadar kör gönderiyorsunuz, Evet, Peki, otobüs şoförlerini ne yapacağız, Onları da içeri alacaksınız.*" (101) Ama benim açımdan burada (roman bağlamında) önemli olan şey, yapmacık duygulanımlarımızın yetersizliğini imleyen Saramago'nun konuyu geçiştirmedeği, körlük deneyimini somutluğu içre gözlemediği ve söz-düşünce-davranış tümlüğü içerisinde olanaklı ve olası tepkileri çözümlendiğidir. Onun kör insanı kör bir insan, körleşen bir insan ne yaşarsa öyle yaşıyor ve tepki veriyor. Daha düne değin toplumsal bütünü doğa bir parçası olmaktan çıkıp ya da çıkarılıp toplumsal düzgünün (*kod*) dışında yeniden düzgülenen, hatta yeniden düzgülenmek, tanımlanmak bir yana kendi başına bırakılan ve bunu usa sığmaz bir haksızlık olarak kavrayan insan (ki son örneğini Türkiye güneydoğusundaki depremle bir anda toplumsal konumları alt üst olan insanlarda gözlemedik) üzerine bir anda çullanan dehşetle tüm uslamla (*rasyonalizasyon*), uyma, uyumlanma yeteneklerini boşa sarar, yani zemberekten boşanır, içgüdü öz savunma düzeneklerini (*Yaşamak için öldür!*) işleme alır. Tüm bu işleyiş süreci bir bilimsel gözlem altındaymışçasına romanda adım adım ilerletilir. En küçük aksama, atlama, ivcenlik, vb. ye izin yoktur. Ne olabileceksen o olacak, kurtuluş gelmeyecektir. Tansık (*mucize*) yoktur. Jose Saramago yapıtının en belirtgen (tipik) özelliğine dokunmuş olduk. O yalnızca toplumu dehşetle bir anda karşı karşıya getirmekle bitirmez yapıtını, bize kalırsa onun romanı bu andan başlayarak ilerler. "*Belki de her şey gerçek kimliğine körler dünyasında kavuşur, dedi doktor. Peki, ya insanlar dedi koyu renk gözlüklü genç kız, Onlar da, çünkü artık onları gören göz kalmamış olur.*" (117) Başına gelen insanlar nasıl tepki verir, nasıl göğüsler, davranırlar olağanüstü baskınlar karşısında. Onun aktörel (*etik*) tartışması budur ve William Golding'den ayrılır. Büyük çalkantılar, sarsıntılar, bocalamalar, yenilgilere karşın toplumsal özün dayanışmayı başarabileceğine, örgütlenmenin gücünü direniş biçimine (*form*) yine de dönüştürebileceğine güvenir. En büyük kanıtı, gerekçesi de tarih, tarihsel olaydır. Türümüzün tümünden yok olması için yine insan eli, becerisiyle (!) sayısız olay yaşanmış, tüm bunlara karşın geriye insan kalabilmiştir. Yazarımızın güvencesi aşağı yukarı budur. Sanırım kavrayışı yalnızca insan türüyle sınırlı, bağlı bir kavrayış da değildir. Çünkü insanı da bir tür olarak ortaya çıkaran dirimsellik (canlılık temeli) şu ya da bu türün ötesinde bir eğilimdir. Ama yanlış anlaşılmasın diye ekleyelim, yazar ayrıca türümüzü ve yarattığı toplumsallığı harcamamak konusunda da bir (siyasal) anlayışı canlı, sıcak tutmakta, sürekli savunmaktadır (haklı olarak). Bu durumda romanın hangi aşamalardan geçeceği, nasıl ilerleyeceği, insanların içeride ve

dışarıda ne yapabileceği az çok kestirilebilir. İnsan sınanmaktadır. İnsanı gök, Tanrı, vb. sınamaz, insan tarihinin içinde sınavını verir, tarihi yaparken kendini yıkarak ya da tersi. Çatışma yükselir. Silahlar ateş alır. Ölümler avluda erişilemeden kalır. Açlık, pislik önüne geçilemez bir durumdur. Başkaldırı mayalanmaktadır. Tutsaklık onursuzluk değil mi bir yerde?

Tutsaklar iyiler ve kötüler diye öbeklenir. “*Vicdansız körler koğuşu*’ndan ve orada yasadışı kazançların muhasebesinden söz edilir. (145) Sayrılar da vardır. Düşmanlar bile birbirlerine bağımlıdırlar. Şiddetin iç dengesi (!) kendiliğinden oluşur. Ateşkesler, aralar, ödünler, aşılamayacak engeller, vb. Doktorun gören karısı *vicdansızların* önderinin baskısı altındadır, öteki kadınlar da peşkeş çekilirler istemeden. Doktorun karısı direniş örgütlemek ister ama kendi koğuşunun kadınları ve erkeklerince yapayalnız bırakılır. Çünkü *vicdansızlar koğuşu* (yemek, vb.) kaynakları eline geçirmiştir. Doktorun karısı da aralarında, kadınları cinsel istekleri için (*‘vergî’*) kullanırlar. İyi erkekler ise sessiz, suskun paylarına düşecek yiyeceği beklerler, göz yumdukları ödünler karşılığında. Ama aşağılanmanın bir sınır çizgisi yok mu? Doktorun karısı bu kez kendisine sarkan elebaşı körü elindeki makasla öldürecektir. Koğuşlarda savaş başlar. Körlerin savaşı. Ayaklanma sokağa taşacaktır sonunda. Kentin sokaklarında yaşam savaşı süregider. Yağmalanmış, sokaklara serilmiş insanlarıyla, savaş alanına dönmüş bir yıkıntı-kent. Kanlı ve ölümcül bir savaş yürümektedir kentte... Doktorun karısı tek gören kişi olduğu için kendi küçük topluluğunu yönetmektedir. Onlara bir *José Saramago köpeği* de katılmıştır, onsuz olmazdı çünkü: *gözyaşı yalayan köpek*. Köpekler de sürüler halinde açlık savaşı vermektedirler. Küçük topluluk birbirlerine iple bağlanarak dolaşırlar. Doktorun gören karısı üzerinden tanıklık ettikleri şeyler korkunçtur. Köpekler açlıktan birbirlerini parçalamaktadır, saldıracak başka bir canlı bulamazlarsa eğer. Bu noktada duralım, çünkü Jose Saramago da burada durdu, şöyle yazdı: “*Hiçbir tanık olmadığına göre, ayrıca olsaydı bile hiç kimse onları olup bitenleri anlatmak üzere bu mahkemeye tanık olarak çağırmayacağına göre, birinin çıkıp da olayların neden başka türlü değil de böyle geliştiğini nereden bildiğimizi sorması çok anlaşılır bir şey, ona vereceğimiz karşılığa gelince, tüm anlatıların evrenin yaratılış anlatılarına benzediğini, o sırada kimsenin orada olmadığını, olaya kimsenin tanık olmadığını ama herkesin ne olup bittiğini bildiğini söyleyeceğiz.*” (235) O okurunu inandırmaya çalışmıyor, zorlamıyor. Ben yazıyorum, daha önceleri benzeri anlatılara inanmış, onay vermiştin. İşte bu da onlardan biri. İnanmasan da olur ama o zaman, anlatılmamış bir dünyanın olanaklı olup olmadığı düşüncesiyle hesaplaşman, kendine (başka) bir yer bulman gerekir. Yani yine anlatman gerekir. Ne için mi? Olman için, var olman, var olduğunu düşleyebilmen, düşünün yolunda yürümen, kendin (insan) olman için. Seçeneğin yok. Okuyacak, dinleyeceksin, anlatana kabartacaksın kulağını. Çünkü saçma, anlatmadan önce gelmez, anlatmadan sonradır hep. Çünkü anlatmaya doğarız, anlatmaya içkiniz. Bu çıkış noktası José Saramago’nun yaratış (poetik) gerilimini erken dönemlerinden başlayarak çözmüştür. Bu nedenle okuru kavramanın, gerilim kurmanın ardına pek düşmez, belki bu nedenle, anlatmak eylemek olduğu için yapıtları sürükleyicidir ve onun olağanüstüsü kavrayışımızı da olağanlaştırır. Dünyayı anlayabiliriz. Dünyayı anlayabiliriz çünkü anlatabiliriz.

Sonunda topluluk doktorla karısının oturdukları eve ulaşmayı başarırlar. Yerleşir, küçük ev yaşamını örgütlerler. İmece coşku yaratır, kendilerini temizlemek için yoğun çaba harcarlar. Biten yiyeceklerinin yerine dışarı çıkıp yiyecek arayışına

girerler. *“(H)astalıklar insandan insana değişebilir, ama şu anda bizi tam anlamıyla öldüren yalnızca körlük, Ölümsüz değiliz, ölümden kaçamayız ama hiç olmazsa kör olmaktan kaçınmalıyız, dedi doktorun karısı, Nasıl kaçınabiliriz, körlüğümüz somut ve gerçek, dedi doktor, Ben öyle olduğundan o kadar emin değilim, dedi karısı, Ben de öyle, dedi, koyu renk gözlüklü genç kız.”* (262) Körlerin en körü artık görmek istemeyen körse görmek isteyen görmeyi gerçekten istemeli. Genç kız görmek istediğini söylüyor, doktor, *“Göreceksin, ne var ki görmek istediğin için değil, bundan böyle körlerin en körü olmayacağı için göreceksin,”* diye yanıtlıyor onu. Birlikte kitap okuyorlar, doktorun karısı okuyor, diğerleri dinliyor. Yeni dünya bu çekirdekten filizleniyor. İnsan insanla, kadın erkekle, çocuk yaşlıyla yeniden ve başka türden ilişkileniyor. Sevgi koşulsuzluğundan mayalanabilir yeniden. (Bkz. Yaşlı adamla koyu renk gözlüklü genç kızın aşk düeti, s.270-2) Yine yiyecek bulmak için sokağa çıktıklarında sokak görüntüleri ürperticidir: *“Toplanmış körlerin başka körlerin konuşmalarını dinleyerek vakit geçirdiği bir meydandan geçtiler, ilk bakışta hiçbiri kör gi görünmüyordu, ateşli biçimde konuşanlar başlarını kendilerini dinleyenlere çevirmiş, dinleyenler de başlarını konuşanlara dikkatle çevirmişti. Bu meydanda, örgütlenmiş büyük sistemlerin temel ilkelerinden, özel mülkiyetten serbest değişimden, pazardan, borsadan, vergilendirmeden, faizlerden, mülk edinmeden, kamulaştırmadan, üretimden, dağıtımdan, tüketimden, beslenmekten ve beslenmemekten, zenginlikten ve yoksulluktan, iletişimden, yasal önlemlerden ve suç işleme oranlarından, piyangolardan, tutukevlerinden, ceza yasasından, yurttaşlık yasasından, trafik yasasından, sözlüklerden, telefon rehberlerinden, fuhuş yuvalarından, silah fabrikalarından, silahlı kuvvetlerden, mezarlıklardan, polisten, karaborsadan, uyuşturucudan, göz yumulan yasadışı ticaretten, ilaç araştırmalarından, kumardan, tedavi ve cenaze masraflarından, adaletten, borçlanmadan, siyasal partilerden, seçimlerden, parlamentolardan, hükümetlerden, içbükey düşünceden, dışbükey, düzlem, dikey, yatık, yoğun, yayınlık, kaçıcı düşüncelerden, ses tellerinin alınmasından, söylemin ölümünden söz ediliyordu.”* (275) Bu alıntı sonucu gözlerimizin önüne açıklıkla seriyor, bir karayergi (*ironi*), yansılama, eleştiridir. Okurlar olarak romanın içindeki körlüğü üzerimize çekiyoruz bir yorgan gibi, kendi körlüğümüzü görür (!) gibi oluyoruz. Kent çürümüş, koku yeri göğü kuşatmıştır ve kokuya alıştık, her şeye kolayca alıştığımız gibi. Kilisede resimlerin gözlerine çekilen boya üzerine tartışmalar ve işte sonunda, *Görüyorum!* çığlığı. *“Gözyaşı yalayan köpek ona yaklaştı, birisi için ne zaman gerekli olduğunu hiç şaşırılmaz, doktorun karısı köpeğe sınıksık sarıldı, kocasını artık sevmediği için değil, oradaki öteki insanları artık sevmediği için değil, o anda duyumsadığı yalnızlık duygusu o kadar şiddetli, o kadar katlanılmazdı ki, ancak köpeğin tuhaf bir açıklıkla gözlerini yalamasıyla avunabileceğini düşündü.”* (287) Olağan yaşama dönülecek değil mi, ama hangi olağan yaşama? Yine körleşmeyi kaçınılmaz kılan önceki öyküye mi? Bir sonraki romana dek mi? *“Neden kör olduk, Bilmiyorum, bunun nedeni belki bir gün keşfedilir, Ne düşündüğümü söylememi ister misin, Söyle, Sonradan kör olmadığımızı düşünüyorum, biz zaten kördük, Gören körler mi, Gördüğü halde görmeyen körler.”* (290) Roman işte buydu, doktorun karısının gören gözleriydi, bunun için yazılmıştı, anlatı anlatıya, insan insana ve elbette sanat körlüğümüze uyarıydı. Romanın gören tek insanı, doktorun karısı pencereye gitti, aşağıda şarkı söyleyen insanlara baktı, sonra başını kaldırdı, gökyüzüne baktı, baştan aşağıya apaktı gökyüzü, *Tamam, sıra bana geldi,* dedi, kör olma sırası, ama yanıldı. Dünya

da José Saramago da onu kör olmaya bırakmayacaktı, bırakmazdı. Romanın gözleri açık kalacaktı, zorundaydı. Yazarın seçimi buydu.

*

Roman ustalık düzeyinde çoktan geliştirilmiş Saramago'ya özgü anlatım olanaklarını doruklara taşıyan taş evresi örneklerinden yalnızca biriydi, kapatırken belirtelim.

Bütün İsimler (1997)

Nobel Yazın Ödülü almadan bir yıl önce yayımladığı romanı **Bütün İsimler** için *Torino Konuşması*'nda (1998)¹³³ insan denen varlığın hem kendi yazınsal uğraşının gereği hem de gündelik takıntısı olduğunu ve bu yüzden kendi içindeki yurttaş-yazarın en gizli kaygısına dönüştüğünü belirttikten sonra romanı yazdığı dönemde çocukluğunun, anılarının da ardına düştüğünü ve anılarını eşelerken karşısına kendisinden iki yaş büyük olan ve henüz dört yaşındayken ölen abisiyle çıktığını söylüyor. Abisiyle ilgili kaynakları, belgeleri araştırırken **Bütün İsimler** romanının çekirdek düşüncesinin doğduğunu, romanın böyle ortaya çıktığını anlıyoruz. Düşüncesini geliştirmiş, 'asla bulunamayacak bir kadın'ın arayışına taşımıştır. Üstelik bu arayışın kendisinin içsel dayatması giderek bir zorunluluğa dönüşür. Sanki aslında insan kendisini aramaktadır. Saramago'ya göre, **Bütün İsimler**'deki Nüfus Kayıt Merkez Arşivi memuru Don José, **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**'ndeki (1989) düzeltmen Raimundo'nun ikizidir. Her ikisinin de yaşamları kâğıtlar arasından akar. Ama bir noktadan sonra kâğıtlarda yazan adlar sayfalar arasından çıkıp yaşayan insanların ardına düşecektir. "Bence bu romanda öze yönelen bir şey var." (50) Varoluş denen taşın daha derinliklerine sokulmak gibi. Şöyle sürdürüyor konuşmasını Saramago: "Körlük [1995] insanların yaşadığı bir mekânda geçiyor (...) **Bütün İsimler**'de [ise-Zzk] kâinat bir başkasını bulmaya ihtiyaç duyan birinin ruhuna dönüşüyor ve bu kâinata arayışın kendisi anlam katıyor. Önceden dediğim gibi, bulunmayacak olan kadın, her şeyin önüne geçen bir arama ve anlama ihtiyacı, şu ya da bu şekilde bütün kitaplarıma sirayet etmiştir. Unutmak nihai ölümdür ve unutmamayı başarsaydık, her şeyi hafızada tutmanın mümkün olmadığını bilsek de, insanların ömürlerini ve isimlerini uzatarak onlara başka bir varlık katmış olurduk. Belki de kurmaca yazarının nihayetinde en önemli görevi budur." (50)

Aynı yıl Nobel Ödülü konuşmasında, öykülerin en yalını olarak niteler **Bütün İsimler**'i. Bu romanında heykelin arkasındaki taşın özüne en yakın olduğu yerdedir: "Yazılı olmasalar da bütün isimlerimiz orada. Hem hayattakilerin isimleri, hem de ölülerin." (90)

Fernando Gomez Aquillera'ya göre¹³⁴ **Bütün İsimler**'in kahramanı Senyör José usunu usdışı bir amaca bağlayarak 'kaçınılmaz biçimde ötekinin peşine düşecek'tir. Çünkü Saramago'nun da dediği gibi "metaforlar her zaman bir şeyi açıklamanın en iyi yoludur." Yani öteki olmadan (var)olunmaz.

*

Yine Pilar'a sunulan roman girişinde bizi eski kâğıt kokusunun karşıladığı Nüfus Kayıt Merkez Arşivi'nden içeri sokuyor Saramago. Burası doğanların ve ölenlerin kayıtlarının yapıldığı yer. Doğal olarak belgeliğin kendi içinde bölümlenmesi, sınıflandırması var: Doğanlar bir yanda, ölenler öte yanda. Doğanlarla ölenler şimdilik bir arada. Ayrıca bu kayıtları tutacak biri, bir görevli (memur) gerekiyor. Burası

¹³³ Saramago, Jose; **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, (*Da Estatua a Pedra e Discursos de Estecolmo*, 1999), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 102 s.

¹³⁴ Fernando Gómez Aquilera; **'Heykel ve Taş. Yazar Yansımalarıyla Karşı Karşıya'** (1999), Heykel ve Taş içinde (s.55-70), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi y., Birinci Basım, 2018, İstanbul.

karanlık derinliklere doğru uzanan, derinliklerinde ölü ağırlığının arttığı bir eski yapı. Ölüler belgeliği bir yeraltı çıkmazı (*labirent*) gibi... Kafka'yı andırırçasına, bir araştırmacının ölüler belgeliğinde yitip gittiğini ve sararmış kâğıtları yemenin onu kurtarmadığını sıkıştırıyor araya yazar.

“(İ)şte o zaman Merkez Arşiv’in Muhafızı, yazıcılardan birine seslenerek, Don José, kaldır şu dosyaları, der.” (15) Ayrıntıların dolayımından döne döne geçerek nesnesini devingenliği içre kavramanın ustası olan José Saramago, aslında dilin özülüyle ilgili gülmececi (*humor*) bir kez daha vurgulamanın peşinde. Küçük dünyasının katmanlarıyla sarmalanmış, kuşatılmış Don José, akvaryumda balık gibi ortamının içinde yaşam alanını doldurur, sürdürürken... Unutmadan, görevimiz aynı zamanda bir derlemcidir (*koleksiyoner*), özel tutkusu gazete ve dergi küpürlerini kesip biriktirmektir. Kestiği küpürler tek ortak yanları ünlü olmaları olan insanlarla ilgilidir ve doğum ölüm duyurularına varıncaya değin hemen her şeyi kapsar. Kesiklerdeki kişilerin nüfus bilgilerine erişimi ise son derece kolaydır, açkısı elindedir eski belgeliğin. Girip dosyayı bulur ve oradaki bilgileri de derlemine geçirir. Artık araştırdığı kişinin tüm bilgileri kendi özel dosyasındadır. Örneğin, bir papazla ilgili her şeyi bilmektedir. İş bittikten sonra ödünç aldığı belgeleri belgelikte dosyada yerlerine yerleştirir ve kimse bilmez olan biteni.

Günün birinde belgelikteki kimi belgelerin eksik olduğu saptanır. Kuşuklar Don José'ye yönelir. Bir süre belgelikteki özel çalışmasına ara vermesi mi gerekiyor? Ödünç aldığı belgeleri de bir an önce yerine koyması, belgeliğe bir gece seferi düzenlemesi gerekiyor. Tam bunlar üzerinde düşünürken elindeki dosyalar kayıp düşer ve beş dosya değil altı dosya olduğunu görür. Oysa belgelikten beş dosya aldığını sanmaktadır. Altıncı dosya kimin dosyası olabilir? “Daha otuz altı yaşındaki bir kadına aittir, aynı şehirde doğmuş olan bu kadının dosyasına, doğumundan sonra sadece iki kayıt işlenmiştir, biri evlenme diğeri boşanma kaydı.” (37) Böylece Saramago'yla birlikte gerçekçi olduğunca kışkırtıcı düşleminin (*fantezi*) kapısını aralamış olduk. Bir yanlışlık mı anlaşılmaz ama 5 dosya arasına bir altıncısı karışmış, bu dosyada karşısına bir kadın çık(arıl)mıştır Don José'nin. Düşlem tetiklenmiş, yalnızca kâğıt üzerinde abece imleriyle bir ad olarak görünen bir varlık biçimlenmeye, oluşmaya ve Don José'ce çağrılmaya başlanmıştır. İki kutuplu bir çekim doğmuş, romanı iki uçtan çekmeye başlamıştır. Bir kutupta Don José, düşleminde yarattığı bir kişiyi, kadını var olmaya çağırılmaktadır, öteki kutupta henüz olmayan biri varoluşun çağrısına uyarak somutlaşmakta, biçimlenmekte, karşıt yönlü iki çekim gücü varlık-yokluk eytişmesinden bir kişilik (*karakter*) yaratılmaktadır¹³⁵. Bunu tinbiliminde olmaya ve yok olmaya çift yönlü eğilim, özlem olarak tanımlamak yanlış olmaz (Freud: Eros-Tanatos). 36 yıl önce tutulmuş kayıtlarda kızın adı, ana-baba adı, vaftiz babasının adı, doğduğu tarih ve saat, doğduğu evin adresi var. Don José huzursuzdur ve uykusu kaçmıştır. İki gün sonra ne yapacağına karar verir: “Açıkcası şu ki kararları alan biz değiliz, kararlar bizi alır.” (42) Kadını arayıp bulması gerekiyor. Şimdiden kadını bulmak onda anlaşılmaz bir tutkuya dönüştü bile. Kendisine sorulsa bu kararı nasıl aldığını açıklayamazdı. Anlatıcıya göre durum bu. Hatta anlatıcı bir varsayımda bulunur. Yazıcı Don José kararı nasıl verdiğini açıklasaydı neler derdi? Okuruz ama okuduğumuz Saramago'nun yarattığı biçem ve yazma anlayışının ta kendisidir. Don José'nin kurmaca ve kendini yalanlayarak, doğrularak yaptığı, yapabileceği

¹³⁵ 19.yüzyıl İngiliz Gotiği bu işlemi tersten yürütmüştür. Bkz. Shelley, Stoker, Stevenson, vb.

konuşma işte önümüzdedir. “Tekrar ediyorum kararı ben almadım, ben sadece dosyaya baktım, ayakkabılarımı giydim ve çıktım.” (44) Kadının belgelikte kayıtlı adresini bulur. İçi alıp alıp vermektedir. Kapının arkasında bir çocuk ağlaması duyar. Bir kadın sesi. Geri döner. Uykusuz bir gece daha. “Bak değmez bu yolculuğa çıktığına, o senin aramaya çıktığın gizemli ada burada, şu enlemde bu boylamda, limanı ve nehirleri var, dağları ve nehirleri, bütün isimleri ve tarihi geçmişleriyle, sen en iyisi onun kâşifi olmaktan vazgeç. Fakat Don José vazgeçmek istemiyordu.” (49) Başka bir dünya bulma, kurma umudu olmasa yaşamlarımıza katlanabilir miydik? Artık kapı menteşesinden çıkmış, kurulu düzen bozulmuştur. Alışkanlıklar sarsılmaktadır, Don José bir saat izin alarak işinden erken çıkmayı usundan geçirmezdi. Böylesi gündelik yaşam çarkının içinde uzunca bir işlem dizisi anlamına gelirdi çünkü.

Araştırması derinleşmekte, yitik kadının izini sürmektedir. Kurgusal gerilimi bilinç akımı uygulamalarındakine benzer biçimde anlığın (*zihin*) içinden akan düşüncelerle ve diliyle büyüten Saramago, okurunda bir yandan da polisiye kurgu içine giriyor yanılısamasını yarattı bile. Oysa en başından, yazarın açık sözlülüğüyle edindiğimiz ilk bilgimiz, romanın bir varlıkbilimi (*ontoloji*) sorgulaması yürüteceği yönündeydi. Borges, vb.nin tersine kendimizi birden çıkmaz yolağı (*labirent*) içinde bulacağımız ama eninde sonunda oradan daha insan olarak çıkacağımız bir oyunun (işlevsel bir niyetin) oyunculuğuna hazırlanmış sayabiliriz artık. Saramago yine yanıltmayacaktır bizi. Yokluktan varlık çekilecek, anlam hiçliğe atılarak kendisini yeniden kuran arayıştan doğacaktır. Yitik, ölmüş, sayısız ve adsız kalmış, kayıtlarda birkaç sözcük olarak silinmeye yüz tutmuş, yakında yeni belgelikle birlikte tümünden yokluğa karışacak insanlar bulunacak, çağrılacak, adlarının arkasındaki düşsel varlıklarını imgelemimizde doldurarak aramıza katılacaklar. Rilke’de, Juan Rulfo’da, vb. olduğu gibi. Hatta, çağrımızın olağanüstü gücü hiç olmamış birini bile var kılabilir, kendi örneğimizde yaşatabilir. Sanatın çabası da özünde bu değil mi? Var olmada ısrar etme, Sisyphus öyküsünü sürdürme... Öyle ya, yalnızca çağrılardır, seslenişlerdir var olmanın güvenceleri (*teminat*). Belki de yürüyen, arayan yalnızca seslerdir ve bizler seslere aracılık ederiz. Belki de sesi ses karşılar.

Araştırmalar aranan kadının çocukken gittiği okulun sokağının adına değin ulaşır. Artık Don José sıradan bir Nüfus Arşiv Memuru değil, arayan, arayışı içinde (var)olan biridir ve vazgeçmesi onu da adsızlara eklemekten başka sonuç vermez. Dolayısıyla araştırmalarını sürdürmek, kadını var etmek zorundadır. Neden telefon kılavuzunda aradığı kadının adını aramayı erteliyor? Ona kimi bilgiler verip bu öneride bulunan yaşlı kadına geri dönüp elindeki görev belgesinin sahte olduğunu, kendisine yalan söylediğini açıklaması, başka açıklamaları da birlikte getirirdi: “*Tabii bu, onun gerçekten Merkez Arşiv tarafından aranmadığını ortaya koyması ve görev belgesinin sahteliğini kabul etmesi anlamına geliyordu, hepsinin kendi fikri olduğunu açıklaması demektir. Tabii bunun kaçınılmaz sonucu olarak geri kalan her şey konuşulacaktı. Geri kalanlar, ünlüler koleksiyonu, yükseklik korkusu, kararan dosyalar, örümcek ağları, canlıların tekdüze rafları, ölü rafların kaosları, küfler, toz, hayal kırıklığı ve o öbürlerine karışarak gelen dosya.*” (71) Don José yeni serüveninin (arayışının) içinde *var ve biri* oluyor. Bundan vazgeçmesi, ‘geri kalan her şeye’ dönmek olurdu, yani yitkilere karışmak. Son günlerde işini aksatmaktadır ve bir günlük kesinti cezası verilir. Ağlamaklı, müdürünü haklı bulur yine. Çünkü Merkez Arşivi’nin çıkarları her şeyin üstündedir. Ama durum onu araştırmasından

alıkların olmayacaktır. Şu an kadının çocukken okuduğu okulun sokağında. Okul kapalı ve yapıya girmenin bir yolunu bulması gerek. Bir hırsız gibi okula girmenin bir yolunu buldu bile. Yağmur yağıyor delice. Don José hırsızların yaşamlarının ne denli zor olduğunu düşünüyor. *“(E)llerini pencerenin üst katına tutunup, önce bir ayağını, sonra öbürünü içeri aldı, daha sonra ağaçtan süzülerek düşen bir yaprak gibi yere indi.”* (9) Ama hırsız anlatıcımızın kendini yalanlaması gerekiyor tam burada işin kötüsü: *“Onun ağacın dalından süzülerek yere inen bir yaprak hafifliğinde içeri girdiği yorumunu yapan insanı yalancı çıkartıp gocundurmak için değil de, gerçeklerin herkes tarafından bilinmesine olan saygımızdan ötürü, Don José’nin pencereden aşağıya paldır küldür, ağaçtan düşer gibi indiğini söylemeden geçemeyeceğiz.”* (95) Anlatıcı anlatıcını (kendini) düzelttikten sonra kaldığı yerden sürdürebilir anlatısını. Karanlıkta geçenekleri aşip müdürün odasını bulur sonunda ama sıırıksılamdır. *“Bedeni kirli, ruhu acılı idi, her ikisi birden mutsuzdu.”* (100) Bir koltuğa uzanır, rahat edemez, üzerindeki ıslak giysileri çıkarır, don gömlek kalır ama onlar da ıslaktır. Çıkarır ve anadan doğma çıplaklığını bulduğu bir battaniyeyle sarmalar. Karanlık düşünceler arasında uyuyakalır. Düş bile görmüştür. Aradığı kadın, ona ‘kapıyı çalsaydın daha kolay olmaz mıydı’, diyor düşünde. Uyanınca önce yolu mutfağa çıkar, çünkü açtır. Sonra okulun belgeliğini bulur. Okulu bitiren öğrencilerin dosyaları... *“Don José, sanki karbon kömürü madeninde karbonun en saf hali olan elması arıyor gibiydi.”* (112) Eline birkaç kayıtla evine dönen ama sayrılanan Don José’ye doktor, grip tanısı koydu, üç gün dinlenme yazdı. Ama az kalsın bir şeyler onu ele veriyordu. Doktor dizlerindeki çürüğü görmüştü. Odanın ortasındaki ıslaklık, masa üzerindeki fişler... Fişler, evet. Okuldan aldığı fişlerde küçük kızdan genç kıza, ince sarı kartona yazılmış kadına ilişkin fotoğraflı bilgiler kayıtlı. Elinde artık bir fotoğrafı olan kızı eskiden oturduğu mahalledeki komşularına göstermek istiyor. Ama ne yapsa boşunadır. Yatağına uzanıyor ve tavanı izliyor: *“Tavanla yaptığı imgesel ve metafizik diyalog ruhunun şaşkınlığını açığa çıkartmıştı, hayatta yapabileceği başka bir şey kalmadığı fikrinin verdiği panik sansasyoneldi, tanınmayan kadın için yaptığı araştırmaların, haklı olarak sona ermiş olmasına dayanamıyordu.”* (158) Boğazı düğümlendi, hüngür hüngür ağlayacak biraz sonra ve hiçbir utanç duymayacak. *“O tavanların her zaman görüp de hiçbir zaman yardım edemedikleri anlardan biriydi.”* (159) Merkez Arşiv’e el feneriyle yine bir gizli yolculuk... Theseus gibi elinde ip yumağı... Acaba kadın ölmüş olabilir mi? Don José ölüm kayıtlarını tarayacak. Ölüm belgeliğinin derinliklerinde yitip gidebilirdi. Karanlık ve karmaşa, toz bulutları egemendi her yere. *“Korkuyu, o yerdeki bir dosyayı, umursamaz bir şekilde buraya o kim olduğu fark etmez memurun atmış olduğu belli olan dosyayı, tanınmayan kadının dosyası olabilir diye almak için eğildiğinde yaşadı. Daha henüz kim olduğunu bile okuma fırsatı olmadan, Don José, o Nüfus Kayıt Merkez Arşiv’i yazıcısı olmaktan çıkmış, okula yeni başlamış Don José olmuştu, o şimdi geceleri, korkulu rüyalar gördüğü için uyumak istemeyen küçücük çocuktu, aynen o şekilde duvarın bu köşesinde sinmiş, bu kapalı duvar, bu hapis ve öbür taraf, yani koridorun öbür ucu, sislerin altında saklı, sadece küçük ve basit bir taş, o gittikçe büyüyen ufak taş, şimdi onun gözleriyle göremediği, ama o rüyalı uykularının hatırasının orada olduğunu söylediği, o gittikçe büyüyen ve canlıymış gibi hareket eden taş, öyle bir taş ki yanlardan ve yukarıdan taşan, duvarları aşan ve ona doğru gelen, kendine sarılarak sanki çamurdanmış gibi büyüyen, çamur da değil, sanki kan pıhtısıymış gibi gelen. Çocuk bağırarak bu balçığın tam ayaklarına dokunduğu, dehşetin elleriyle girtlağına*

sarıldığı anda rüyadan çıkıyordu, ama Don José, zavallı adam, uyanamazdı bu kendinin olmayan rüyadan.” (175) Saramago, gerilimi epeyce yapay bir biçimde yükselttikten sonra şiirsel dilini de doruğa taşıyor ve bunlar zaten at başı gider onda. Şiir tansımanın (*mucize*), yoğunlaşmanın en derin yerinde dili hızla devinen bir akışkana dönüştürür. Hayır, korkması gereksiz Don José'nin. Çünkü ölümler belgeliğindeki karanlık kendi içindeki karanlıktan daha koyu değil. Yapılacak iş “*bu karanlıkla birlikte yaşamayı öğrenmektir.*” (178) Yine burada biraz soluklanalım. Bu artık adını koyabileceğimiz üzere bir Orpheus'un ölümler ülkesi yolculuğudur. Saramago'nun romanı da yüzlerce yıllık söylenin (*mit*) yeniden anlatımı, aktarımıdır. 20.yüzyılda Orpheus serüvenidir. Tek ayrımı ölü mü diri, var mı yok mu bilmediği birini öte yakadan (yaşam ötesinden) çağırarak var etmektir ama daha önemlisi bu çağırma kendini çağırmaktır, kendini (bir kullanım değerine) dönüştürmek, varlaştırmaktır. İmgeleminde yarattığı kadın onu ortaya çıkaran Don José'nin varoluş güvencesidir gerçekte. Kimseyle olmadığıınca onunla var olmayı, geçerlilişmeyi ummaktadır, yoksa yitik ya da yitmek üzere olan kendisidir. Kendini aramaktadır. Bu nedenle araştırmaları boyunca ‘*uzayıp kısalmaktadır*’. (183) Dönüşümler geçirir.

Yine kızı geçmişte evlatlık alan kadının evindedir. Kadının da ona söyleyeceği şeyler var. Ne mi? Evlatlık kızını telefonla bulmuş, konuşmuştur. Ama izleyen günlerde bir daha erişememiştir kıza ve merak etmektedir. Oysa yanıtı Don José biliyor. Çünkü kısa bir süre önce ölmüştür kadın, ölüm kayıtlarındaki dosyada görülebileceği üzere. Sonra kadın ağlayarak ve öfkeyle Don José'yi evinden kovmak ister, çünkü başından beri kızın araştırılması görevinin yalan olduğunu bilmektedir: “*Özür dilerim, lütfen ağlamayın, her şeyi anlatacağım.*” (196) Ölüm seferi boşa çıkmış, yitik olanın çağırılması sonuç vermemiş, ama başka bir şey olmuştur. Yitiğin açtığı oyuğun yarattığı burgaç (*girdap*) iki insanı, yaşlı kadınla Don José'yi de sürükleyerek dolayında çevirmeye başlamıştır. Buradaki yitik iki insanı yakınlaştırmıştır. Yazar, bizi hiç de uyarmadan olağan akışı içinde yeni bir bölüm açmış gibi, birden Don José ağzından ben anlatımına geçer (197) ve bölümün ortalarında bunun Don José'nin sonradan yazdığı bir metin (günlük, vb.) olduğunu anlarız ve oradan da geçiş belirtisi vermeden üçüncü kişi anlatısına doğal biçimde geçilir. Bir kez daha anlarız ki Saramago anlatı uygulayımının (*teknik*) önemli bir özelliğidir süreğenlik, akışkanlık ve yaşam en geniş bağlamında bir akıştan başka şey değildir. Dil ve kurgu olsa olsa bu akışı yansılar, eşlikçilik eder. Yazar, yaşam akışının tüm topografisini dille de çizerek, yükseltelerinde, düzlüklerinde, doruklarında, çukurlarında, vadilerinde yürür. Evet, Don José'nin anlatımından iki yitik insanın çemberin dolayında el ele tutuşmasını okuruz, sanki odakçıl ve odaktan kaçan karşıt yönlü güçler bir an dengelenmiş gibi: “*İlk günkü gibi elini öptüm, ama o anda beklemediğim bir şey oldu, o yaşlı kadın elimi bırakmayıp kendine doğru çekerek dudaklarına götürdü. Şimdiye kadar hiçbir kadın bunu bana yapmamıştı, bu sanki ruhumda yankılanan bir darbe gibiydi, kalbim daralmıştı.*” (201)

Tüm bu araştırma boyunca bıraktığı izler Merkez Arşivi koruyucu ve müdürünün çoktan çekmişti ve Don José'nin yazgısı, alacağı ceza üzerine konuşulduğu açıktı. Müdür çalışanları toplayıp bir söylev çekiyor. Konuşması aslında beklenmedik bir konuşmadır. Belgelik yeniden düzenlenecek, ölümlerin dosyaları dirilerin dosyalarıyla eşyerli sıralanacak, ölümlerle diriler buluşacaktır. Aslında bu ölümlerin gözden kaçırılması, tümünden ortadan kaldırılması anlamına geliyor. Ama Müdüre göre yapacak bir şey yoktur. Yeni dünyada ölümlere ayrılacak yer daha az ve sonunda hiçtir.

Konu çünkü artık 'yeni yaşam biçimi'dir, ölümler hakkında değil yaşayanlar hakkında konuşulacaktır gelecek zamanlarda. (205-211)

Don José'nin araştırmalarının son durağı gömütlüktür: '*Merkez Mezarlık*'. Çağdaş kentlerde 'gömütlük' tarihi nasıl yazılır? Kent algısıyla kentin gömütlüğünün algısı nasıl dönüşür? Ölümler uykularından uyandırılacak mı bir gün? Hatta göz önünden kaldırılacaklar mı? Belgelikteki iyileştirme kararının anlamı, kentte nasıl yankılanacak? Ölümlerin dünyamızda bir yeri olmayacak mı? Yine Saramago'nun dilinin arkasından sürüklenen okur, bir gömütlük içinde gezintinin tüm tensel ve tinsel aşamalarından geçer. Dil en uzak ve en yakın yerlerde kolan vurur, gider gelir, gömütlük bir yaşam alanına dönüşür ve gezginin içine dolar dolar boşanır. Yalnız gömütlük varlıklarının, nesnelere dökümü (*envanter*) yapılmaz, tümü birden gezintiye katılır, ses çıkarır, tepki verirler. Ve "(s)essizlik. Sadece zaman zaman hâlâ rutubeti üzerinde çiçekler, gözyaşları ve hüznün içinde, artık mirasçısı kalmamış ölümlerin mezar taşları arasında yürümeyi seven yalnızlık hayranlarının ayak seslerinden başka hiçbir şeyin duyulmadığı sessizlik." (225) Bakın, sonunda doğru yeri buldu Don José: kendi canlarına kıyanlar bölümü. Gömüt taşı yok, sayılar var gömüt başlarında. Aradığı sayı işte tam önünde duruyordu. "O, burada, dedi." (228) Geceyi gömütlükte geçirir Don José. Böylece roman, sonuna doğru beklenmedik bir başka boyut kazanmış oldu. Olmayan, aranan bir kadından içeriklendi ve canına kıymış kadının bilinmeyen öyküsü tüm *Bütün İsimler*'i yeniden biçimlemiş oldu. "Doğrusu ya çok uzun ve zorlu çabalardan sonra nihayet tanınmayan kadını bulmayı başarmıştı, daha doğrusu yattığı yeri, yani yedi karış toprağı. Aslında içinden gelen en doğal düşünce korku olmalıydı, gecenin bu vaktinde, ağaçların uğultusunda, ayın gizemli ışığında, intihar etmişler toplantısında, sessizliğin yönetiminde çığlık çığlığa, Zamanımızın tamamını tüketmeden geldik, kendi isteğimizle geldik, diye bağırانlar arasında. Ama daha çok bir kararsızlık seziyordu içinde, bir şüphe, daha aradığını bulmadan yolun sonuna geldiğini hisseder gibi, halbuki daha aramaları sona ermemişti." (229) Gömütlükteki gece bir arınım (*meditasyon*) gecesidir de. Don José yaşam(ı)yla yüzleşmektedir, ölüm ve ölümler aracılığıyla. Konu gelinen yerde yaşamla ölüm arasında bir buluşmaya dönüştü. (231) Bu yaban otarın bürümesiyle bir süre sonra yitecek kadının gömütüyle birlikte her şey bitmiş miydi o zaman? Araştırması sonlanmış mıydı? Burada mı bitiyordu öykü(müz)? Kimin öyküsüydü? Kimdi (kadın)? Var mıydı? Yaşamış mıydı? Boğazına bir diken parçası gibi batan bu tedirginlik de nesiydi? "Bu kadın, şurada gömülü, ona dünyanın bütün kapıları kapanmış, yürüdüğü yere kadar yürümüş, durmak istediği yerde durmuş, bu mu sonuç." (231-2) Don José öyle bir yerde kaldı ki sanki elinde son bir taş var ve onu gediğine koyması gerekiyor. Bir son görevi var. Gömütlükteki zeytin ağacının kovuğunda düşünmektedir. Düşünde hiçe doğru kayan dünyanın çığlığını duyuyor. Gün aydınlanıyor ve elinde çomağı, yanında köpeğiyle bir adam görüyor, az ilerisinde koyun sürüsü. Konuşuyor adamlarla. Bilge-çoban sorar: Öyleyse canına kıyanlar bölümünün gerçeğini öğrenmeye mi geldiniz? Gömütün başındaki sayıyı gösterir ve dünyanın neresine götürürseniz götürün sayı aynı sayı olmayı sürdürür. Don José adamın söylediklerini anlamakta güçlük çekmektedir. Adam, altını çize çize 'kutsal olan yaşamdır, sayın yazıcı' diyor, 'ölüm değil'. Çünkü az önce gömütlüğün bu bölgesindeki sayıların yerlerini değiştirdiğini söyledi. Öyleyse?.. Ölüye saygı ne demektir, nasıl saygı duyulur? Hangi ölüye?.. Neden?.. Don José adları değiştirmenin az buz bir saygısızlık olmadığını dile getirmeye çalışsa da aldığı yanıtlar onu allak bullak etmektedir. Adlarından kurtulan

ölüler özgürleşirler. Birinin ölüsü, malı olmaktan kurtulurlar. Ölüler adlar yaşatmaya yetmez, yetmemeli. Hele canına kıyanlar; anılmak, bilinmek istemeyenler değil mi? İyi de kimdir bu çoban? O, işte bu koyunların çobanıydı, adları, sayıları silen kişi. Ölüler ya hepimizindi ha da hiç kimsenin. Kutsal Kitap dili yansılanmaktadır.

Sabah kötü bir düştten uyandı. Buradayım, buradayım, diyen bir sesin kimin olduğunu anlayamıyordu düşünde. Çoban, köpeğiyle uzaktan görünüyordu düşünde. Ve uyudu, tekrar uyandı, bir daha da uyku tutmadı. Odasında tavanı seyretmeye başladı. Tavan ise, *Ne bakıp duruyorsun*, diye tersledi Don José'yi. Çetin bir söyleşi başladı aralarında. Araştırmayı sürdürmeli miydi? Kızın annesi, babasıyla görüşmeli miydi, vb. Tavana kalırsa, Don José'yi kadının peşinden sürükleyen şey seviydi (aşk). İyi ama insan görmediği birine nasıl sevdalanır ki? Sevmek tanımadığın birini tanımak, görmek, bunun için tüm gücünle çaba harcamaktı. Bütün bunlar olsa olsa tavan düşlemleridir (*fantezi*)...

Yani görev, araştırma sürmektedir. Son bir adım. Canına kıyan kadının anne, babasının yerini bulmuş, onlarla buluşmayı ayarlamıştır Don José. Kadın neden canına kıymıştı, bunu öğrenmekti amacı. Oldukça sert, tatsız bir söyleşiydi başta. Anneye göre mutsuzdu kızı ama eşi, evliliği o kadar da sorunlu değildi. O zaman? Bir şey daha öğreniyor Don José anne babadan: kızlarının gömüt taşıını yaptırıyorlar. Ama onların bilmedikleri şey, kızlarının gömütü sandıkları yerde gerçekte kızlarının olmadığı. Gerçek nedir? Çoban gerçeğin bilgisinin olanaksızlığını mı, gereksizliğini mi anlatmak istemişti ona gömütlükte.

Don José işe gitmedi, belki gitmeyecek artık. Son yapmak istediği şey ölen kadının matematik öğretmenliği yaptığı okula ve tek başına yaşadığı evine gitmek. *“Ondan sonrası koskocaman bir hiçti. Kendi kendine bundan sonraki hayatını nasıl yaşayabileceğini soruyordu, acaba yeniden ünlüler koleksiyonuna mı dönerdi, birkaç saniye içinde gözünün önünde gece yarısı masanın başında oturmuş yanı başında gazete ve dergi yığını, elinde makas, küpür keser hali canlandı veya bunun yerine, geçmişe arada sırada düşündüğü gibi, hani o daha hiç kimse tarafından tanınmazken onun da tahmin ettiği gibi, önü açılıp, şöhret olup, kafasına defne dalı takıp, herkes tarafından alkışlandıktan sonra unutulmuş ve toz olup giden kadınlar veya erkekler. Her şey çöplükte bitiyor, dedi Don José, o anda düşündüğünün kaybedilen şöhretler mi, yoksa onun koleksiyonu mu olduğunun farkına varmaksızın.”* (262) Okuduğu okulun, Don José'nin gizlice, hırsız gibi girdiği okulun matematik öğretmenliğini yapmıştır kadın ve şimdi Don José okul müdürüyle görüşüyor. Canına kıyması için en ufak bir neden yoktu ama tersi için çok. Müdür öyle diyor. Kadın kapıyı açıp çıkıp gitmiştir, tıpkı girdiği gibi. Bu görüşmenin arkasından kadının yaşadığı eve yine bir hırsız gibi girdi. İçeride her yeri dolaşmış her şeye dokundu. Bir açıklama bulamayacak mı peki? Bir sözcük, not?.. Sessizlik onda çılgın bir düşünceyi kıpırdatır. Bu gece burada kalmalı, kadının yatağında yatmalıydı. *“Bunlar onun arsız fikri, arsız da değil aslında romantik.”* (274) *“(b)elki de koyun çobanının mezarların numaralarını değiştirmek için bir yardımcıya ihtiyacı vardır, diye düşündü, kim bilir iş sahasını geliştirmek istiyordur, aslında sadece mezarlığın intihar edenlere ayrılmış bölümüyle kendini sınırlaması için hiçbir neden yoktu, sonuçta bütün ölüler eşitti, birisiyle yapılan bir şey hepsiyle yapılabilirdi, hepsi karıştırılabilir, her şey belirginleştirilebilirdi, ne fark ederdi, dünyanın ne anlamı vardı ki zaten.”* (275) Bu arada girişte sağdaki yaşlı kadına uğramak, bir fincan çayını içmek ve ona yaşadıklarını anlatmak için zili çaldı ama kapı açılmadı. Karşı komşu, kadının üç gün önce sayrılarevine kaldırıldığını

söyledi. Evine döndü ama evinde müdür ve yardımcısı karşıladı onu. Her şeyi bildiklerini söylediler Don José'ye. Çünkü yazdıklarını okumuşlardı, gömütlük gezisine değin tutulmuş günlüklerini... *"Herhangi bir şey bulabildiniz mi, Hayır efendim, ayrıca sanırım hiçbir şey bulmak istemiyordum."* (279) Müdür ölüm raporunu ya da dosyasını yok etmeyi önerip sorunu kapatmaktan yana tutum takındı. Yapacağı tek şey vardı Don José'nin: *"Merkez Arşiv'e girdi, doğru müdürün masasına gitti, el feneriyle Ariadne ipinin olduğu çekmeceyi açtı. İpin bir ucunu ayak bileğine bağlayarak karanlığın içine daldı."* (280) Amacı, üzerinde ölüm tarihi olan dosyayı bulmak, yakıp yok etmektir, müdürün de istediği gibi.

*

Roman sanatını doğru yerinden yakalayan José Saramago, bir kez daha eytişimin değişik bağlamlar içre güçlerini çarpıştırarak devingen (*dinamik*) bir dil ve kurgu yaratmakla kalmıyor, sanatın özündeki zorunluluk/özgürlük birliğini de kanıtlıyor. Onda oyun ya da şenlik duygusundan asla ayrılamayacak yazınsal tasar aynı zamanda, belki de bu nedenle bir göreve, sorumluluğa çağrıdır. Bu bilinç onu aslında her anlatının yeni olmak zorundalığı ile asla yeni olamayacağı, eski insan anlatılarının yinelenmesi olarak kalacağını düşünmeye itiyor ve yazarlığını böyle bir omurga üzerinde etlendiriyor. Onun yazısı, evet, bir şenlik (*karnaval*) dili, bir oyunsama, oyuna çağrı olarak okunmazsa anlaşılamayacaktır. Ama bir kez oyuna atılmanız, çılgın özgürlük duyu ve bilinciyle sizi tarih yapan, yapabilen özneye dönüştürür ve hiç ayımsamadan insan ağacının dalına konuvermiş bulursunuz kendinizi. Buradaki 'insan' sözcüğü bir değişmece (*metafor*) olarak algılanmalıdır çünkü Saramago bir *tür* ırkçısı değildir, yaptığıının ve kendinin tür içi bağlamdan içeriklendiğini nice biliyor olsa da.

Türümüzün ilk yarılması öte ve beri (yaka) bilincidir. Öte(-durum) bilinci öteyle iletişimi kaçınılmaz kılmış, öldürmek için konuşmak gerekmiştir. Ama konuşmak (öldürmek) kendi-lik bilincini, benliği de yaratmış, ortaya çıkarmıştır. Ötekinden gelmiştir beriki (*Ben*). Öyleyse iki sayı köşe kapmaca oynar durur ve oynayıp durdukça tarih (öykü) belirir. Ölmek için öldürmek, öldürmek için ölmek gerekir. Ama her ikisi için de dil. Öykünün (tarih) oyunla, rastlantıyla ilişkisi buradan kaynaklanır. Değişmeceyle ilineksel bağı da. Ölmeyi ve öldürmeyi yerinelemiştir sanatsal girişim (olabildiğince ama yetersiz kalmıştır). Öznelik nesnelğin teğetidir, nesnelik de öznelğin. Özne yakaladığı yerde öteki özneyi nesnelemek (öldürmek) ya da öteki öznelikle nesnelenmek arasında gider gelir (akışkanlık) ve oyun böyle böyle nedensellikten kopar. Ama iki tümüyle kurmacadır, özne ve nesne aynı şeyin öteki adıdır. Özne nesneleşmeden özne olamaz, nesne de öznenin nesnesi, konusu, kullanımlığı olmadan nesne. Arkadan oyunun kuralları doğar. Eğer oyun süreceksse koşullarına uymak gerekecektir, yoksa oyun dışında kalmak, yalnızlık ve yitklik kaçınılmazdır. Yitklik dediğim hem özne hem nesne için ötekisiz kalmaktır. Özne nesneyi ya da nesneleştirdiği şeyi yitirdiğinde kendini de yitirir. Söylen (*mit*) böyle çıktı ortaya. Üstelik ikili sayılamadan ötürü değişmeceyle birlikte doğdu. İki sayıdan her biri öteki sayıdan tanım aldı, konum aldı, eyledi. Bir tek ölmeyi ötekinden kavrayamadı (her kezinde ölümle iş işten geçti çünkü). Öznelikten ve nesnelikten çıkışı, oyun dışında kalmayı türümüz bireyi giderek daha zor kavradı, aslında kavrayamadı ve bunu hep anlatma gereksinimi duydu. Ölü(m) öte yakada ise öte yakaya geçmenin bir yolu olmalı. Öte yaka diye bir yer olmalı. Hammurabi'yi,

Orpheus'u, hemen tüm halkların söylenlerindeki yolcuyu böyle anlayabiliriz. Aslında tüm söylenlerin kökeni ölümlük durumuyla, ölümlük ve ölümlük baş etmek, daha doğrusu edememektir. Sayılardan biri ötekinin yerine geçecek, oyun aynı zamanda yolculuğu olanaklı, ölümlük ise olanaksız kılacaktır. Sayıları 1 ve 2 olarak düşünmeyelim. Sayılar 1 ve 1'dir. 2 tarihsel serüvenin çıkması, basamaklanması, bölünmesiyle ilgilidir. Sonrasının betimi, anlatımıdır. Başlangıçta değişmece 1'le 1'in yerdeğiştirmesi, arkadan dolanması, yerini kapması, ötekini yansılması (*taklit*), vb. dir. Ve bu oyun tarih boyunca oynanageldi, tarihi tarihledi ve aslında doğurduğu sonuçlar açısından bakıldığında bir eşitler ilişkisi, özgürlük çoğaltanı değil giderek eksilmelere, *miş gibi* yapmalara, oyunlara, aldanişlara dönüştü. Toplumlar neşelerini, şenlik duygularını giderek daha çok yitirdiler kaçınılmazca. Zamanının sanatçısı bütün zamanların sanatçısı ise aynı zamanda bu onulmaz sürecin bilincini yükseltmiş demektir, José Saramago gibi. **Bütün İsimler**'de açıklamamızın epeyce bir kanıtı var, ama tüm Saramago yapıtlarında da...var. Tüm yapıt öteye yapılan çağrı, ötenin berilenmesi üzerinedir, hangisine baksanız öyledir. Dolayısıyla Saramago'nun düşlemine (*fantezi*) öteki yazarların ve halkçıl (*popüler*) kurmacaların düşlemleriyle karıştırırsak büyük bir yanlış yapmış oluruz. Onun düşlemi geçmişten, tüm insan(lık) yaşamından yitip gitmiş bir gelecek olumsuzluğundan ummak, beklemek, yetinmeyip getirmekle ilgilidir, yani hepi topu bilgi kökenli (*epistemik*) bir öneridir, yani hem oyun gibi özgür hem bilme-yapma (edim) girişimi, bir tasarı... An tüm zamanı taşır onun düşleminde ve yer de. Bu nedenle dönüş(üm)lü ve sarmal (yinelemeye yakın ve yatkın) ama bitmeyen bir ses akımı, sesleniş olarak dili somutlar Saramago. Çünkü dil de dural (*statik*) gücünü çoktan yitirmiş, değişmecenin düzeneklerine (*mekanizma*) bağlanmış, devingen güce (*dinamik*) dönüşmüştür böyle bir bilincin aracılığını yaparak. Dahası var. Aracı amaçtan hiçbir zaman ayıramazsınız Saramago'da. Dil aynı zamanda tutkunun, sevincin, şenliğin de kaynağı ve aynı zamanda amacın ta kendisi olarak da salınır ortalık yerde. Kıpırdar ve kıpırdadır. Oysa yazarların, geçmişten günümüze birçoğunun , yazı siyaseti (poetika), biçemi (üslup) dural gücün savunma alanından kalıcılaşmanın siyaseti ve biçemi olarak okunabilir ve yeniden okunmalıdır. Saramago ise göze alarak dil ırmağı üzerinde kendini bir dal, yaprak, vb. gibi olura ve olmaza salar, büyük denize katılışa, yitip gitmeye ve okyanus olarak belirmeye...

Bütün İsimler'i bu derin bağlamsallık (*paradigma*) üzerinden okumayı önermiş oluyorum. Ama yalnızca bu romanın değil, Saramago genel anlatısının bağlamıdır bu ve yazarımız aynı sorunsal çevresinde dönüyor olsa da kendini yinelememeyi başarır, üstelik kendini yineleyerek, yani DNA çift sarmalını sözcükleri ve sözceleriyle örgüleyerek. Tabii sarmal çift üzerinde her kimyasal (sözel) düzgünün (*kod*) ayrı çözümlemesi yapılabilir ve bu yapıldığında insanın dünyalı öyküsünün umulmadık yerlerine dokunulmuş olur.¹³⁶ Deliler gibi oradan oraya savrulur, acıdan sevince yaşanılmış her şeyi yankıların Saramago okurları olarak ama sonra düzgüden sapmanın uyma, uyarlanma, dönüşüm (*mutasyon*), yeni bir dünya kurma gibi geniş bağlamlarından da beslendiğimizi ayırırsanız umulmadık bir yer ve zamanda. Bağışla(n)sak da bağışla(n)masak da kendimizle birlikte daha büyük bir yaşama gücünü taşıdığımızı duyumsar, öle öldüre (bunu daha çok sanatla gerçekleştirmeyi

¹³⁶ Don José'nin bunalım anlarında yatağında uzanarak tavanla söyleştiği sahneler bir örnek olarak verilebilir. Dostoyevski, vb.de bunalımlı kişinin Tanrıyla (ya da şeytanla) söyleşmesi, hesaplaşmasını andırırçasına. Tanrı-Tavan yerdeğiştirmesi eğlenceli ama etkili bir değişmecedir, anlamlı bir buluş sayılmalı. Zzk.

başarmaya çabalayarak) yaşam sevincimizi yükseltiriz. Siyaset işte geniş anlamda bunun aracıdır.

Tabii Saramago'nun kurgularında uydumcu (*konformist*) düzenin yapı ve alışkanlıklarını olağanüstü ya da sıra dışı bir olayla sarstığını, yerinden oynattığını ve insanın genelde olasılıklar düşleminin dışına atarak görmezden geldiği başa gelen olağanüstü böylesi bir durumla nasıl baş ettiğini, buradan nasıl sonuçlar çıkarabileceğini gösteren kurgu düzeneği, bir tür sına(n)ma anlamına da gelir. Bu onun sanat yapıtına yüklediği haklı ve doğru işlevdir, yoksa sanat yapıtı (değişmece) ilk bakışta öyle görünüyor olsa da sanat yapıtı (değişmece) olmaktan çıkmıştır. Bu anlamda da yazar bizi sevgiyle, neşeyle kucaklamaktadır, belirtelim.

Mağara (2000)

Mağara, Saramago'nun 21. yüzyıla giriş romanı. Okuduğum Türkçe baskı sanırım İngilizce çevirisinden Sıla Okur'un Türkçeleştirdiği Türkiye İş Bankası baskısı. Saramago'nun Türkçeye çevrilen ilk kitaplarından biri olmalı. Kendi sınıflandırmasıyla *Taş dönemi* (ikinci dönem) romanlarından biri.¹³⁷ **Heykelden Taşa** adlı derlemede kendisi, *insanlar ve alışveriş* konusunda bir kitap yazmayı düşündüğünü belirtiyor: “Gelişmiş, ya da gelişmiş değilse de görüntüde bolluk içinde yaşadığı için kendini gelişmiş zanneden ülkelerdeki yaşam tarzına dair mecazi bir yaklaşımdı bu, üstelik alegorik bir yönü de vardı: Mağara, Platon'un alegorisini yeniden ele alır.” (51) Ona göre romanın bir dizi sorusu var. Platon'un mağarasında yaşayanlar gibi gölgelerimizi gerçek sanmayı sürdüreceğiz miyiz? Eleştirel bakışımıza ne oldu? Törel (*ahlaki*) davranma konusundaki ısrarımızı, onurumuzu nasıl yorumlamalı, korumalıyız? Anlaşılan o ki eleştirel aydınlanma çağı ve *Ansiklopedi* usu (*akıl*) yerini “pek anlamasak da sezgilerimiz sayesinde yolumuzu aradığımız başka bir devre” bırakmıştır. (51) Aynı derlemede yer alan Saramago eleştirmeninin (Fernando Gómez Aguilera) yazısına göre de **Mağara**, piyasanın insanlığa düşmanlığını dile getirmekte, tüketim ekonomisini eleştirmektedir. Korku ve güvensizlik duygusunun tüketime eşlik etmesi kaçınılmazdır.

*

Romanın baş alıntısı doğal olarak Platon'un **Devlet**'inin (MÖ 340 dolay) 7. Kitabından: “*Ne tuhaf bir sahne bu anlattığın ve ne tuhaf tutsaklar. Bizim gibiler tıpkı.*” Yaşamın herhangi bir yerinden hızla başlar roman: “*Kamyoneti kullanan adamın adı Cipriano Algor, mesleği çömlekçilik ve yaşı altmış dört, ama yaşını hiç göstermiyor. Yanında oturan adamsa damadı Marçal Gacho, o daha otuzunda bile değil. Buna rağmen yüzüne baksanız onu da daha genç sanırsınız. Belki dikkatinizi çekmiştir, iki adamın da pek duyulmadık soyadları var.*” (7) Saramago'nun dil tezliği ve büyüyle kamyondaki üçüncü kişiye dönüştük bile ve soyadımız öteki iki kişinininki denli tuhaf mı, dönüp kendimize sorduk. Yazarın ustalaşmış becerisine (*marifet*) bir kez daha parmak ısırдық yine. Romanın bizi kendi evrenine katmasındaki büyüün kaynağı sevimli, canlı, sıcak, dost dili mi acaba? Cipriano Algor'un geçen gece kızının gebe kaldığından henüz haberi yok. Yaşam her şeyi açıklayarak ilerlemiyor, çünkü. Roman da yaşamsa eğer, o niye açıklamalara bel bağlasın ki? Damat (Marçal Gacho) güvenlik görevli giysisiyle, çünkü gittikleri alışveriş yapısında güvenlik görevlisi. İlerledikleri yola gelince, çok da güvenli sayılmaz. Arada bir bölgenin yoksulları ya da yağmacılarının yolu kestiği, taşıdığı vb. oluyor. Araç kuyruğu, insan kuyruğu, Cipriano'nun yaptığı çömlekler... Bugün durum değişiyor. Getirdiklerinin ancak yarısını bırakmasını söylüyorlar. “*İnanabiliyor musunuz, bir adam el emeği göz nuru mallarını getiriyor, tırnaklarıyla çıkardığı çamuru yoğuruyor, kendisinden istenen tabağa çanağa elleriyle şekil veriyor, hepsini fırınlıyor ama şimdi diyorlar ki ürettiklerinin yarısını alacaklarmış ve depoda ona ait ne varsa iade edeceklermiş...*”

¹³⁷ Saramago, Jose; **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, (*Da Estatua a Pedra e Discursos de Estecolmo*, 1999), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 102 s.

(19) Nedeni açık. Plastikten yapılmış çömlek benzerleri (*taklit*) çok daha hafif ve ucuz... El yapımı ürünler bundan sonra olsa olsa derlemcilerin (*koleksiyoner*) ilgisini çekecek.

Dönüş yolunda durdu ve çapulcuların gelip onu soymasını bekledi öfke içinde, çömlekleri elinde kalmış Cipriano Algor. Hırsızlar gelmedi ama bir adam geldi, niye durduğunu, yardıma gerek duyup duymadığını sordu. Göz yaşartıcı bir davranış... Elinde kalan çömleklerden ve sürahiden verdi adama parasız, karısına götürsün diye. Öyle etkilendi bu dostça uzatılmış elden. Dönüş yolunda üretimevlerini (*fabrika*) gördü, işini elinden alan, plastik kap kacak üreten hangisiydi acaba? Kızı Marta ile aralarında konuşuyorlar masada. Eninde sonunda aile dağılacak, damat *Merkez'e* taşınmaktan söz ediyor. Cipriano destekliyor bu düşünceyi ama kızı, sen burada yalnız nasıl çömlek yaparsın, bizimle gelmeyecek misin, diye soruyor. “*Uykusunda kaşlarını çatıyordu, içindeki kızgınlık ve üzüntünün, yaşlı bedenini hem darbeyi tüm şiddetiyle hissedebilmesi için gündüz, hem de acısını daha katlanılır kılmak için gece uyanık tutmasını isterken, uykuya bu kadar kolay yenik düşmek nedeniyle kendisini azarlar gibi bir hali vardı. Silahsız ve savunmasız kalmış, başı arkaya devrilmiş, ağzı yarı açılmış halde uyurken, umutsuz bir terk edilmişliğin anıtı gibiydi, yarı yolda yırtılıp içindekileri yerlere döken bir torbaya benziyordu o haliyle.*” (37) Üç yıl önce yitirdiği karısını gömütlükte ziyarete gittiğinde ölmüş karısı ona şöyle diyordu: “*Hayat böyle işte Cipriano, sana yaşamak için sadece iki gün veriyor ve topu topu bir buçuk gün yaşayabilen ne kadar çok insan var olduğunu düşündüğümüzde yakınacak bir şey kalmıyor.*” (42) Eve döndüğünde kapısında bir köpek buluyor gözlerini ona dikmiş bakan. Karnını doyuruyor. Bugün yine de iyi bir gün. Gömütlüğe gidip karısını ziyaret etti, bir kadına (*Justa*) çömlek armağan etti ve evinin kapısında bir köpek buldu. Bu bir çemberdir ve yaşamın başlangıç noktasıdır da. Bir şeyler biterken başka şeyler başlayabilir, yeni çemberler, yurtlar oluşabilir. En yalın ve doğrudan ilişkiden doğar evrensel karmaşa. Saramago döner, yalın, saf köke ve sapa bakmamızı sağlar. *Küçük güzeldir*, demiş olmaz, doğrudanlık, dokunma, yakınlıktır güzel olan ve bunlardan doğan dayanışmanın bin bir durumu (*hal*). Cipriano'nun usu yağmur altında kulübedeki köpekte: Karnı doyunca çekip gitti mi? “*Cipriano Algor feneri yaktı ve kulübeye doğrulttu. Işık kulübenin içini aydınlatacak kadar güçlü değildi ama Cipriano Algor buna gerek duymuyordu zaten, iki ışıklı yuvarlak, iki göz yeterdi ve vardı da.*” (51) Bu arada Saramago ve köpekleri üzerine bir tez yazılabilir. O yalnızca insanların sevişmelerini en güzel anlatan yazar değil, köpekleri, insan-köpek dostluğunu da kimse onun gibi anlatmamıştır. Ne yapar eder romanına bir köpek sokmanın yolunu bulur ve bazı romanlarında ana izleklerinden biridir köpekler. Neredeyse bu köpeği böyle göstermek için yazılmış gibi bir havası vardır romanın. Yazarın yazma alanını ya da yarıçapını insanlarla sınırlı tutmamak yönünde bilinçli bir direnişinden söz etsek yeridir. O eşitlikçi demokrasisi içine hayvanları kesinlikle (alttan alta öncelikle) katar. **Mağara** da bir köpek romanıdır ve şimdiden iyelendiği (*sahiplenme*) köpeğin adını Cipriano, *Buldum* olarak koydu bile. Gün ışığında köpeğin özellikleri konusunda yanıldığını anlasa da bir köpeğin dostluğunu kazanmak konusunda görüşü değişmeyecek. Köpek ona elini (*patisini*) uzattı ya yeterli bu. Komşulara sordu, kimsenin olmadığını anladı. Bu durumda artık onun köpeğiydi. Romanın sonlarına doğru insanla köpeğin eşsiz dayanışmasının sarsıcı bir örneğini şöyle verir José Saramago: “*Bir şey daha vardı ki hiç yeni değildi çünkü fabllar tarihinde ve köpek mucizeleri tarihinde sayısız kez yaşanmıştı, o da Buldum'un*

*Cipriano Algor'a yaklaşip adamın gözyaşlarını yalamasıydı, bu olağanüstü avutma hareketi, en taş kalplara, en duygusuz gönüllere bile derinden dokunan, çok acıklı bir şefkat gösterisi olarak algılanabilirse de, unutmamız gereken kaba bir gerçeklik var, gözyaşının tuzlu tadı köpeklerin çok hoşuna gider. Ancak altın çamura düşmekle değerini yitirmez, eğer Buldum'a Cipriano Algor'un yüzünü yalamasının nedeni gözyaşındaki tuz mu diye soracak olsak, bize yatacak yerimiz olmadığını, burnumuzun ucunu görmekten aciz olduğumuzu söylerdi. Köpek ve sahibi kendi düşüncelerine dalmış halde orada iki saatten fazla kaldılar, artık birinin döküp diğerinin yalayacağı gözyaşları tükenmişti, belki de dünyanın dönüp her şeyi yerli yerine oturtmasını, o zamana kadar kendine yer bulamamış şeyleri bile bir köşeye yerleştirmesini bekliyorlardı.” (264) Şimdi minibüs ve köpeğiyle siyahlı kadının (Isaura Estudiosa) kapısında. Kızı Martha biri babası bu iki dolu başgöz etmek için elinden geleni ardına koymuyor. Söz verdiği testi getirdi Isaura'ya, kimsenin usuna başka şey gelmesin. Siyahlı kadın Cipriano'ya, *Köpek başka bir yerden, dünyadan gelmiş, seni aramış bulmuş zaten, senin köpeğin o*, diyor derin bir kavrayışla. Haklıydı Isaura, hayvanın istemine (*irade*) öncelik verme konusunda. Alışveriş merkezinde damattan gelen haberler iç açıcı sayılmaz. Baba kız çarkların başına döndüler, başları eğik. Martha babasına, *Baba kız olmaktan çıkalım, iki arkadaş gibi konuşalım*, diyor. *Baba kız olmasaydık da yine severdik birbirimizi. Acaba kap kaçak, çömlek değil de bundan sonra porselen bebekler mi yapsak?* Soytarı, palyaço, hemşire, eskimo, mandarin... Baba kızın biblo örnek (*model*) araştırmaları konusunda söyleşisi gelir okumanın ne olduğuna dayanır. Öyle ya, Martha çıplaklık konusunu nereden biliyordu? *“Çünkü yaşadım, gördüm, okudum ve hissettim, Okumak neye yarıyor, Okuyarak her şeyi öğrenebilirsin, Ben de okudum, O zaman sen de bir şeyler biliyorsundur, Pek emin değilim, Daha dikkatli okuyacaksın öyleyse, Nasıl, Herkes için aynı yöntem yararlı olmaz, her kişi kendi yöntemini geliştirmeli, kendisine en uygun yolu benimsemelidir, bazıları hayatlarını okuyarak geçirirler ama ak kâğıda yazılmış kara sözcükleri okumaktan öteye gitmezler, bu sözcüklerin şiddetli bir ırmağın ortasına atılmış taşlar olduğunu ve bizi bir kıyıdan ötekine geçirmeye yaradığını anlayamazlar, oysaki önemli olan öteki kıyıdır, Belki, Belki ne, Belki o ırmakların iki değil pek çok kıyısı vardır, belki her okuyucu kendi kıyısıdır aslında ve ulaşılmaya değer tek kıyı o kıyıdır, Çok güzel, dedi Cipriano Algor, yaşlı insanların genç kuşakla tartışmaya girmemeleri gerektiğini bir kez daha kanıtladın.” (75-6) Hint fakiri, asker, avcıyla köpeği... Yaratıcı üretim başlar. 'Ellerin görünmez bilgileri' devinir. Düş denilen sonsuz kumaşı boyamaya başlar, dünyanın tüm renklerini toplar, biricik sanılan şey çoğullaşır, çoğul olan çoklaşır, düz ve pürüzsüz yüzey *“dünya tarihinde yaşanmış tüm deneyimlerin izlerini içinde barındırabilir. Malzemenin ve insanın arkeolojisi insanlığın arkeolojisidir. Bu kil parçasının gizledikleri ve gösterdikleri, bir varlığın zamanda ve mekânda yaptığı yolculuğun izleridir.” (83) Tam işte Saramago'dur bu. Sözcükler tüm önceki sözcükleri taşır, parmağın dokunuşu tüm önceki dokunuşları boydan boya kat eder. Yazarımız yazarlığının kaynağını apaçık gösterir, büyüsüz büyü nedir, nerden gelir, işte bunu. Ve romanla birlikte sarmaş dolaş düşünme, söyleşme, eylemenin sarmal akışı da ilerler. Saramago'nun romanında (yazın siyasetinde) anlatı nesnelere geleneksel arıtma, ayrıştırma, ayırma, sınıflandırma işlemi tersine çevirir. Bunu biliyoruz. Her öge, varlık kendi değerini, canlı ya da cansız diplerken ötekine borçlu olduğunu bilir, bu nedenle laik bir dua***

gibidir Saramago romanı. Her ayrıntının ayrımsız doğrulanması ve bütüne şükran duygusuyla bağlı olması aslında duadan çok bir 'yeryüzü şarkısı'nı anıştırır.

Marta, Marçal'a o gece bir çocukları olacağını söylüyor ve sevinç geleceğin kaygılarıyla at başı büyüyor. Ne olacak? "*Marçal'ın eli, yuvasından ilk defa burnunu uzatan çekingen bir kuş misali, Marta'nın karnını okşadı hafifçe.*" (123) Yaşam her an önüne yığıldığı yeni sorunlar, güçlüklerle ailenin bireylerini yeni kaygı ve çözüm arayışlarına zorluyor. Algor biblolar için Merkez'deki müdürle görüşür. Müdür yalnızca kendi altında olanların yöneticisi olduğunu kendi üstünde de başka yetkililer olduğunu söylüyor. Evet, altı biblodan iki yüzer tane istiyor Merkez. Bu iyi haber. Hummalı bir çalışma başladı bile. Önce kalıplar... Marta babasına bebek beklediğini açıkladığında, Cipriano Algor neden geç söylendiğini kendisine sorun eder ve kızıyla derin ve duygusal bir konuşmanın ardından sessiz köpeği Buldum'la da ayrıca konuşur. Konu aslında şu siyahlı kadın Ísaura Estudiosa. Kızı babasını yalnız kalmasın diye o kadınla evlendirmek istiyor ama baba bunun için tüm yaşamıyla hesaplaşmalıdır.

"*Cipriano Algor'un Merkez'in acımasız ticaret politikasından yakınmak için haklı nedenleri, bu öyküde sınıf dayanışmasının bakış açısından, tarafsızlıktan hiçbir ödün vermeden anlatılmış olsa bile, hatta sermaye ve emek arasındaki tarihi küllenmiş ateşini yeniden alevlendirme riskini göze almış olsak bile (...) Cipriano Algor ha bire yakınıyor ama artık yoğrulmuş kilin böyle saklanmadığını, günümüzün basit seramik endüstrilerinin yakında laboratuvarlarında beyaz önlüklü araştırmacıların koşturacağı, bütün zor işleri robotların üstleneceği üretim merkezleri olacağını bir türlü anlayamıyor.*"(146) İzleyen bölümlerde babayla kızın biblo yaratma eylemi ayrıntılarıyla ve keyifle anlatılır. Bir küçük biblo yapımındaki evrensel birikim, yeti ve bilgi Saramago'nun eşsiz özeni ve dilinde karşılığını kuşkusuz bulurdu. Kalıpların çıkarılması ve kilin kimyası ve kıvamının tutturulmasından fırınlamasına, arkasından boyamaya tüm insan(lık) elinin birikimi coşkuyla ve hüznle bir *molto vivace* anlatıya dönüşür. Dil aktığı yatağı biçimleyen ırmak gibi akmaktadır. Okurunsu yapabileceği tek şey bu ırmakta yüzmektir.

'*Oyunun ilk perdesi bit* er. Cipriano, Merkez'de yığınakta (*depo*) kalmış tüm çömlleklerini geri alır. Eğer, '*Tümünü mü*' diye soran ve "*huysuzluğu yüzünden okunan bu yetkili öykümüzün bundan sonraki bölümlerinde çok değil, küçük bir role bile sahip olsaydı, takdir edersiniz ki kendisine bu olayda hissettiklerinin ardında neler olduğunu, başka bir deyişle, saklamak için uğraşmadığını, ya da saklamayı beceremediği o kesinlikle mantıksız rahatsızlığının altında ne yattığını öğrenmek isterdik.*" (174) Bu alıntı neden mi? Önce Saramago, yani yazar yüzünden. Yine soku yazar varlığını romanın ortasına. Romanın yazarın yaptığı, iyi yapmaya uğraştığı bir şey olduğunu anımsatmasa olmaz. Bu ne işe yaradı? Kurgunun akışı, nesneliliği, özerk evreni mi sarsıldı? Eh, sarsılrsa kötü mü olur? Bilsek, kurgunun kurgu olduğunu, insanların insanlara anlattığı bir şey olduğunu ve her anlatmanın amaçsızken bile amaçlı olduğunu?.. Yoksa iyi mi oldu? Çünkü romanın evreni ile biz okur ve yazarların, tüm ötekilerin evreni arasında bir geçişkenlik, ortaklık, bizlik iklimi doğdu, içtenlik ve güven duygusu açığa çıktı, pekişti. Arkadaki niyetler silindi, neyimiz varsa ortaya konulup sunuldu. Bu duygu esritici olduğunca ortaklaşmacı (*kollektif*) güç ve güven duygusunu yükseltiyor. Sanat öz işlevine, ilk nedenine dönüyor. Resmin altındaki imza bile bir gösterge değil mi ya da salyangoz... Saramago da hep yazar izi bırakmayı, olumlu (*pozitif*) dokunuşlarla yapıtı yedme seçti. Onun evrensel

eşitlikçi bilinciyle yakından ilgiliydi durum ayrıca. Çünkü okuruna, senin yanında okurlardan biriyim ve sen de benim yanımda yazarlardan birisin iletisini yürekten verdi. Yaratıcı ayrıcalıklar konumundan Tanrı, yarı tanrı benzeri her şeyi alaşağı etmek, yeryüzüne indirmektir onun yazma siyasetinin özü, büyüleyip ardı sıra sürüklemek değil. Demek ki yazar yazarken yaptığı ve kendisini ıralayan bir dizi seçimle yazar ve seçtiklerince seçmediklerinin de sorumlusudur ama suçlusu ya da suçsuzu değil. Okumak, okurun önce yazarla buluşmasıdır. Buluşma gerçekleşmediğinde okuma sürmez, kopar. Dünyalar karşılıklı birbirini kapatır çünkü. Ancak özgür, eşit toplumda yazarla okuru ayıran çizgi siyaseti (sınıfı) aşar, okuma ve yazma başka çizgilerden yürütülür ve paydalanım da yeni bağlama göre biçimlenir, içeriklenir. Ama içinde yaşadığımız küresel eşitsizlik ve şiddet içerisinde yazar okurunu okur da yazarını bulmak zorundadır. Okurluk ve yazarlık kendi içinde ve dışında kuşkusuz ayrıca tartışılacaktır ve tartışılmıştır da.

İster tiyatro sahnesinde ister yaşamda ikinci ya da üçüncü perdelerin hep aynı oyunun parçaları olduğunu mu düşünmeliyiz? Ufak tefek değişikliklerle (o değil de şu) aynı oyun mu oynanır durur? Yaratma oyunu da yinelenir aslında. Tanrı yarattığı dünyanın çamurundan insan oluşturmadı mı? **Mağara**'nın değişmecelerinden biri bu. Kil, balçık, biblo... "*Tarihin başladığı ilk günden itibaren çamura şekil verme becerisinin yaradanın tekelinde kalmadığı, onun yarattıklarına da geçtiği bilinmektedir, tabii Tanrı kullarının yaptıkları nesneye hayat verecek nefesi yoktu.*" (182) Tanrı çamur adamının burun deliğine üfledi ve ona yaşam verdi ama hemen arkasından çömlekçiliği bıraktı, arkasını döndü yarattığı insana. Bir daha da onu gören olmamıştır. Ama insana geçen o soluk sürdü gitti. "*Cipriano Algor ve kızının büyük bir özenle kurutma raflarına koydukları altı biblonun burun deliklerine girmeye başlayan esinti kalmıştır ardında.*" (182) Bu arada *Buldum* az önce kafasına tokadı yapıştıran elin biraz sonra onu çağırıp okşamasını anlayamayacaktır. O biblolara zarar vermezdi, yalnızca koklayacaktı ve bir köpeğin burnu üçüncü gözüdür. Böyle böyle "*yanık kaybolur, görüş normale döner ve hiçbir şey olmamış gibi yaşam sürdürülür.*" (184) Fırın yakıldı, ateşin başında bekleyiş... Biblolar fırında. Isı çok önemli. Odunu eksik etmeyeceksin. "*Marta ona sokuldu ve, Baba, dedi, baba, Efendim, Yok bir şey, sen bana bakma.*" (190) Cipriano Algor düş görür. Nasıl bir düş görebilirdi? Bunu kestirmek zor değil: *Merkez* tüm ürün isteklerini (*sipariş*) geri çekiyor. Cipriano'nun kil sanatına dünyadan el çektirildi. Yontucuk (*biblo*) üretimi ise inişli çıkışlı sürüyor, gebe kızı Marta'yı işten uzaklaştıran baba şimdi daha çok yoruluyordu ama kararlıydı.

"*Bu nedenle artık bu kabul edilemez duruma son vermek için, sözgelişi, kadın olmasından ötürü daha akılcı bir konumda bulunan Isaura Madruga'ya birkaç söz söyletelim, örneğin şu sözler gayet uygundur, Ben gideyim o halde.*" (218) 'Söz söyletelim' diyor metnin bir kurgu ürünü olduğunu imlemenin ötesinde kurgulanış sürecine okurunu katma, hatta okurun düşüncesini yoklama amacıyla. Bu türden uygulayım (*teknik*) seçimleri romandaki düşünceleri, tümceleri çoksesli kılmanın yanı sıra asıl kurguyu çoklu yapılanmaya, çoksesliliğe bağlıyor. Romanın kurgusal usu da tek yönlü, gidimli, amaççıl (*teleolojik*) bir çizgisellikle (*lineer*) çalışmıyor. Bütün bu bağlam içi uyumlu-uyumsuz süreçleri aynı zamanda 'oyun' kılan şey ise yazarın aslında kafasında, kendini de içine alan bağlama sıkı sıkıya bağlılığı (*sadakat*), ki kuşkusuz bir varsayımdır. Bunu anlamadan Saramago'nun yaptığını anlamamız, onu düzgün okumamız olanaksız olur. Katılımcıdır, okuru yaratım sürecine katmanın bin

yolunu dener, oyun düşkünlüğü buradan kaynaklanır, olasılıklar, seçenekler sürekli okur bilincini yerinden eder ama tüm bunları içeren ve aşan, denetlenemez daha büyük ve az çok tanıma gelir nedenlerin sürüklediği bir yaşam akışı söz konusudur. Yaşam tek istemi (*irade*) aşan, kişisel olumsuzlukları sürekli yeniden sınavan bir çoğulluk içre nedenli ama amaçsız (*Küçük amaç kesişimleriyle*, diyelim daha doğru olur.) bağlamsallıktır. Her bağlamsallık gibi duralı devingeniyle içkin ve aşkınsaldır.

Küçük yontu (*biblo*) denemeleri sürmektedir Cipriano Algor'un. Yaratıcımız pek başarılı değil başlangıçta. Sabırla, nice denemelerden sonra işler yoluna giriyor. İlk örnekler hazır artık. Zımparalama, boyamalar... Yoğun bir çalışma. Sonra biten ilk yontucuklar... Sayfalar ileriye ve geriye savrulan düşüncelerle dolu bu arada. Bu düşüncelerin içinde hepimizin yaptığı gibi içsöyleşimler yoğunlukla var. O şöyle diyecek, ben şöyle yanıtlayacağım... İnsanın kendini geleceğe hazırlama alıştırmaları (*temrin, pratik*) ... Olay böyle gelişebilir, şu konuşma gerçekleşir ya da başka bir konuşma... Saramago bunu önceden yazar. İkircimleri, varsayımları, geleceğin olumsuzluğunu sürekli önümüze koyar. Olay sayısız olanağı içinde taşır, olumsuzluğu da. Hiç düşünülmediği gerçekleşmeyebilir de olay ve söyleşimler. Kişinin içsel düşünce kurgusu olarak güdük, gerçekleşmesiz kalabilir. Cipriano'nun kafası da Isaura, Merkez, ölmüş karısı, Marta, Marçal, *Buldum* vb. ile tepeleme doludur, alıp alıp verir. Şu an minibüsüyle *Merkez*'e örnek götürüyor.

Birlikte taşınacakları *Merkez*'deki konutu görmeye gidiyorlar. *Mağaraya* dönüş eğretilmesi bu sahneyle başlıyor. Yeryüzünden, günüşiğinden mağaraya dönmek, Platon'un örneğini tersinden yaşamak... Geçenekler (*koridor*), inçıklar (*asansör*), kapılar, gün ışığından yoksun iç içe karanlık uzamlar, özellikle Cipriano Algor için çatışkılı (*dramatik*) bir durum yaratıyordu. Kızıyla eve dönerken *Merkez*'in önyüzünde (*cephé*) devcileyin duyuruda (*afiş*) şunlar yazıyordu: "SİZE İHTİYACINIZ OLAN HER ŞEYİ SATABİLİRİZ, AMA SATMAMIZ GEREKEN ŞEYLERE İHTİYAÇ DUYSANIZI YEĞLERİZ." (283) Konu ve romanın bağlamsal ana değişmecesesi (*metafor*) böylece yüzeye, görünüme çıktı. Önce ürün, sonra ürüne (yaratılmış) gereksinim... Neyin usu mu bu? Biliyoruz.

Cipriano Algor için bu yaşında yaşam köklü bir dönüşüme hazır mı? *Merkez*'de kızının o küçücük evinde bir sığıntı olarak yaşayabilir, balçıkla toprak kaplarla dolu tüm bir yaşam kolayından harcanabilir mi? Elleri, gözleri, yüreği, sevgisi burada kalmayacak mı? Ama kararını neredeyse vermiş gibi görünüyor. Yakında doğum yapacak kızı Marta'ya yük olmayacak, olmamalı. *Buldum*'u arkasında, köyde bırakabilir mi? Peki ne yapacak? Fırını yakacak, testisini, çanağını yapacak yine, yoğuracak kilini. Ya Marta için durum nedir? Babayla ilgili üzüntüye yeni tasalar, kaygılar eklendi şimdiden: "*Marta'nın kafasına kule gibi yüksek otuz dördüncü kattaki, mobilyaları soluk renkte, yaklaşmaya bile cesaret edemediği iki penceresi olan yeni evlerinin eşliğinden girdiği sırada kök salan düşünce, hayatı boyunca o dairede, güvenlik görevlisi Marçal Gacho'nun karısı olmaktan başka kimliği, içinde büyümekte olan kızından, veya oğlundan, başka bir geleceği bulunmadan hayatının sonuna dek yaşayamayacağıydı.*" (287) Öyle gerçekten. Dünyada hiçbir üzüntü yaşlı bir adamın ağlaması denli yürekleri dağlamaz. Hava değişti, sağanak geçişleri davul çalıyor dut yaprakları üzerinde. *Merkez*, yontucuk isteğinden vazgeçti, yapılan küçük araştırma kimsenin yontucuklara ilgi duymadığını gösterdi çünkü. Cipriano saymaca (*anket*) konusunu kızından saklamıştı, Marçal da ama sonuç az çok bekleniyordu. *Merkez*'deki konuta taşınma günü. *Buldum*, Isaura'ya bırakılacak, tamam ama

söylenmemiş bir söz kalmıştı geriye, şimdi sırası mı bilinmez, ama söylenecek: Seni seviyorum. “*Ve bunu bana söylemek için gideceğin güne kadar bekliyorsun, Daha önce söylemek anlamsız olurdu, yani en azından şimdi söylemem kadar anlamsız, Ama söyledin, Bu son fırsatımdı, elveda gibi düşün, Neden, Çünkü sana sunabilecek başka şeyim yok, ben soyu tükenmekte olan türlerdenim, geleceğim yok, hatta bugünüm bile yok, Bugünümüz var kuşkusuz, bu an var, bu oda var, gitmek için seni bekleyen kızın ve damadın var, ayaklarının dibinde yatan şu köpek var, Ama bu kadın yok, Sormadın ki, Sormak istemiyorum, Neden, Dedim ya, sana sunabilecek bir şeyim yok, Eğer ilk söylediğin söz içten ve gerçekse, bana sunabilecek sevgin var, Sevgi bir ev değildir, giyim kuşam, yiyecek içecek değildir, Ama bu dediklerin de kendi içlerinde sevgi değildir.*” (302-3) Bu söyleşi kötü sonuçlanamazdı elbette. Cipriano Isaura’ye geri dönecek, söz veriyor sınıksız kucaklaşmalarından sonra. Isaura da *Buldu*’la, Cipriano’yu burada bekleyecek. Marta *Merkez* yolunda babasının yüzünü görebildiğince okudu bile. Şu gözyaşlarını tanıyordu, bu sevinçli sızıyı, bu acılı sevinç, olmayı ve olmamayı, sahipliği ve sahipsizliği, istediği gibi hareket edememeyi adı gibi biliyordu. (307) Cipriano yeni evlerinde boş ve yabancıdır. Kendini tanıyamaz. Marta eve yerleşiyor, çabalıyor, ama...Cipriano’nun payına ‘acımasız bir yalnızlık’ düşecek gibi görünüyor. Cipriano boş boş duracağına *Merkez*’i keşfetmeye çıkıyor. Çıkmaz sokaklarına dalıyor, karşısına gizemli bir kapı çıkıyor. Nereye açılıyor acaba? Cipriano büyülmüş *Merkez* dünyasının allı pullu alsatçı düş pazarlama yöntemlerini akşam kızı ve damadıyla paylaşıyor. Burası başka bir evren sahiden. Balık mı avlamak istiyorsun, doğaya gitmek mi, tüm ayrıntılar senin için düşünüldü, ödemeni yap, her şey elinin ya da ayağının altında. En güzel düşler bölümüne şöyle bir göz atman yeter. Yaşamak istediğin her şeyi orada yaşamadan yaşatacak donatı var, gerçeğinin sıkıntılarına katlanmaya değer mi? Fırtına istiyorsan fırtına, güneş istiyorsan güneş, kumsal... Dahası, *Merkez*’in bir Mağara’sı da var. Eksi beşinci katta, orada durmadan yerbilimciler, toplumbilimciler, insanbilimciler, bilirkişiler, vb. kimler varsa çalışmalarını sürdürüyorlar. Yeryüzünün bilinçaltı orada kazılıyor ama bir yandan da bu bir ürüne (*meta*) dönüştürüldü bile, pazarlanıyor. 20’şer kişilik öbelerle ve tam güvenlik önlemleriyle geziler söz konusu *Mağara*’nın içine... İçeride ne var? Tehlikeli mi? Olağanüstü şeyler yaşanıyor. Gizli güvenlik görevleri söz konusu, *Mağara* içine yolculuklar... Cipriano Algor da kararını verdi: *Merkez*’in derinliklerinde neler yaşandığını öğrenmek zorundaydı. Böylece ertesi gün gizemli, karanlık, dizgenin (*sistem*) bilinçaltına, *Mağaraya* doğru yolculuğuna başladı. “*Aşağı in, evet, aşağı in.*” (327) Bu kez gecenin bir yarısında sürdüreceği kalan yolculuğunu. Kazı makinalarının yanı başında karşısına Marçal çıktı. Ona fenerini verdi. Karanlığın içinde dizi bir şeye çarpınca bir çığlık attı. “*Fenerin titrek ışığı beyaz taşı kat etti, birkaç parça koyu renk kumaşı aydınlattı, sonra yükselerek bankta bir insan figürünün oturduğunu ortaya çıkardı. Bunun yanında aynı koyu renk giysilere bürünmüş beş kişi daha oturuyordu ve hepsi süpürge sopası yutmuş gibi dimdik konumdaydı. Mağaranın pürüzsüz duvarı, içlerinde gözlerin bir avuç toz oluverdiği gözyaşlarından en fazla on karış uzaktı. Nedir bu, diye mırıldandı Cipriano Algor, nasıl bir kâbus bu, kimdi bu insanlar. Biraz daha yaklaştı el fenerini kuruyup büzülmüş kafalara doğrulttu, bu erkek, bu kadın, bu yine erkek, bu yine kadın, bu bir başka erkek, üç kadın ve üç erkek vardı, kafalarını oynatmasınlar diye boyunlarına dolanmış organın kalıntılarını gördü.*” (334) Gördüklerini anlattığı kızı ona hak verdi, Haklısın baba, dedi, o gördüklerin bizdik. Şimdi ne mi yapacaktı Cipriano? Onlara

karişamazdı ama o ne yapacağını biliyordu. Köye dönecekti. Ve döndü. Buluşma anını, böylesi güzel anlatılmış bir sahneyi alıntılardan olmaz: “*Bir anda, kara bir yıldırım gibi, Buldum tepenin başından koptu ve havlayarak, sıçrayarak minibüse doğru deli gibi koştu, Cipriano Algor’un kalbi yerinden fırladı, köpeği çok sevdiği için değil, bu kadar ileri gitmezdi, ama Buldum’un yalnız olmayacağını, yalnız olmadığı için de yanında dünya üzerinde tek bir kişi bulunabileceğini anladığı için. Minibüsün kapısını açtı, köpek kucağına sıçradı, dolayısıyla ilk kucaklanan o oldu, adamın yüzünü yaladı ve önünü kapattı, oysa tepenin başında şaşkın bir Isaura Madruga duruyordu, şimdi lütfen her şey dursun, herkes sussun, kimse kımıldamasın, sözümüz kesilmesin, en vurucu ana geldik, minibüs tepeyi tırmanıyor, kadıncağız ancak iki adım atabildikten sonra duruyor, bakın, iki elini göğsüne bastırıyor, bakın, Cipriano Algor bir rüya âlemine dalar gibi minibüsten iniyor, Buldum onun peşinden geliyor ve ayaklarına dolanıyor, ama merak etmeyin, kötü bir şey olmayacak, böyle vurucu bir sahneyi rezil rüsva etmenin en iyi yolu, esas oğlanın köpeğe takılıp yere kapaklanması olurdu, bakın şu öpücüğe ve şu kucaklaşmalara, kaç kere hatırlatmamız gerekecek, yakıp kavuran bu aşkın aynı zamanda yanması ve kavrulması gerekli, bu hep böyleydi, her zaman böyle oldu, ama kimi zaman daha çok farkına vardık bunun.” (342)*

Sonra ne mi oldu? *Mağara* (değişmecesesi) Marta’yı ve Marçal’ı da dehşete düşürmüştü ve onlar da kurtuluşu görevi bırakıp en kısa yoldan köye dönmekte buldular. Mutlu son mu? Sayılmaz. Ama olabilecekten daha iyi. Şimdilik.

Marçal gözüne çarpan büyük son bez duyuruda yazılanları şöyle aktarıyor herkese: “**PLATON’UN MAĞARASI ÇOK YAKINDA AÇILIYOR. DÜNYADA EŞİ BENZERİ OLMAYAN BU OLAYDA YERİNİZİ ŞİMDİDEN AYIRTIN.**”

Anamalcı düzenin alım satım konusu yapmayacağı, ürüne dönüştürmeyeceği hiçbir şey kalmayacak, kalsa da ürünleştirilene dek gözden saklanacak, kaçırılacak. Tüm öykü budur. Dizge Mağarasını yaratmış, insanları kendi tüketim bağımlısına, gölgelere dönüştürmüş, somut dünya ve onun yalın gerçekliği ayrıç içine alınmıştır. Yaratılmış ve dayatılmış gerçekliği (post-truth) görelim lütfen!

*

Gördüğümüz üzere, kendi genel yazarlık bağlamını (*paradigma* ya da *poetika*) asla terk etmeyen José Saramago, eşitlikçi dünya tasarımını hep arkasında tutarak tüm romanlarında olduğu gibi burada da eşitsizliği derinleştiren dizgesel yapının (anamalcılık) çalışma ve ussallaştırma (*rasyonalizasyon*) düzeneklerini can alıcı yerinden, aslında kökünden ele alıyor. İç içe görünür görünmez değişmecelere başvuruyor. Çıkış ve buluş noktasında Platon’un *Mağara değişmecesesi* var. Yalnız Platon değişmecesini tersine çeviriyor. Dizge ve alımsatım usunun biçimlediği insanlar yaşadıkları dünyadan koparılıp birer saltık alıcılara (nicel ve nitel olarak) dönüştürülerek mağaraya tıklarıyorlar. Orada tüm doğallıklarından soyutlanarak ‘satınalıcı’laştırılmış (*müşteri*), değerlerini yalnızca satın almaktan üreten yabancılaşmış insanlar olarak birikiyorlar. Gerçekte dünya tasarımları sınırlanmakta, indirgenmektedir ürün bolluğu, çeşitliliğiyle kuşatılmış olarak. Ürün bolluğu artık o düzeye gelmiştir ki dizge yabancılaştırdığı, doğasından söküp aldığı insanları içine tıktığı *Mağara*’yı bile ürüne dönüştürür. Çünkü anamalcılığın (*kapitalizm*) var olma koşulu yeryüzü ve gökyüzünün, hemen her şeyin saltık ürüne dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Süreç donduğunda dizge çöker. Artık alıcılık (*müşterilik*) bile bir üründür

(kredi, vb.) İçine tikiştirildiğin dünyayı (bile) bir tüketim nesnesi olarak tüketmek zorunda kalırsın. Özünde kendini yiyen dizge, yutan yılandır bu. Demek ki değişmecelerden biri de yabancılaşmadır, dahası Saramago'da güçlü bir sezgi olarak 'hakikat-sonrası'na (*post-truth*), ürünleştirilmiş yalanlar evrenine de gönderme söz konusudur. İç içe değişmeceler tinsel-toplumsal yabancılaşma süreçlerine bağlı olarak romanı çok akaklı (*kanal*) ve dolambaçlı bir biçimde ilerletir. El sanatından, sanattan, somut algı ve duyuumlardan kopuş süreci de kırsal ve doğal denebilecek yaşamdan anamalcı soyut yapılara zorunlu geçişler de altta yatan yine yaşamsal değişmeceler olarak, çelişkileri ve insanlarda yarattığı çatışmalarıyla yer alır. Orada karşımıza anamalcı soyutlama evreninin karşısında yine de geçmişin somut birikimlerinin yer yer açtığı henüz dizgece doldurulamamış boşluklarda özgürlüğün, özdeşimin, kimlik çakışmalarının bir yolu, olanağı vardır ve büyük akış bu yerel birikimleri hızla çözmekle birlikte yazar yine de bir direniş biçimi arayışının izini sürdüğünü duyumsatır. Eskil (*arkaik*) olanı savunmak değildir bu, yalnızca direnmenin yolunu aramaktır, ki bu konuda Sennett'a, Harvey'e bakmalıyız. Bu yerel kayıp sürecinin içinde insan-hayvan, insan-insan, kadın-erkek, vb. buluşmaları ise aslında en canlı, en somut, *şimdi buradanın* iç sızlatıcı ama sevince de yol açan olanakları, zaman zaman da seçenekleri olarak küçük ama yakın değişmeceler başlığı altında romanın sağlam altlığını ya da sahici örgüsünü oluşturur. Saramago'da doğru yol değil süreç işler. Bu süreci insan doldurur ve insanın olduğu yerde çoğu zaman değil bazen kayra gerçekleşir. El kili yoğurur, biçimler, elişinin sanatla kesişim alanları genişler, büyür, yüksek ısıllı fırın odunla beslenir, köpek havlar, gözyaşı akarken az ötedeki bunun ne demeye geldiğini anlar. Henüz ürünleştirilememiş iyi kötü anlarımız yaşamaya da yazmaya da anlatmaya da değer. Tüm bu dolanık sürecin özel bir dile gereksinim duymadığı, eninde sonunda bunu yaratmayacağını kim ileri sürebilir? Saramago bunu erken dönemlerinden kavramış, anlatıyı yaşam-dil çoğul akışı olarak biçimlemiş biridir. Görkemli bir ırmak gibi akar onun romanı, zaman zaman kendi içinde dönen, ters yöne savrulan sularıyla ama ırmak oluşunu asla unutmayan bir görkemli su-roman.

Kopyalanmış Adam (2002)

José Saramao'nun "Trajedi desem de aslında bu roman ironi ve mizahın en fazla görünür olduğu romanım," olarak sözünü ettiği¹³⁸ **Kopyalanmış Adam**, yine kendi deyişiyle, "Eserlerimde defalarca tekrar eden 'öteki' teması..." hakkındadır. Öteki izleğine dayalı önceki başka yapıtlardan ayrımı iki ayrı kişinin, ki onlardan biri Tertuliano Máximo Afonso tarih öğretmeni, António Claro ise bir film oyuncusudur, birbirlerine tıpatıp benzemeleri... Çünkü Saramago'ya bakılırsa, "Yaşamlarımızın yaklaşık % 95'i başkalarının eseridir."¹³⁹ Günün birinde iki tıpatıp benzerin birbirlerinden bağımsız süregiden koşutlu (*paralel*) evrenleri kesişince *trajedi* başlar. Ona göre, bazen metin bile güler gibidir ama insanı tedirgin eden bir gülümsemedir yazının gülümseyişi. Saramago'nun yorumcusuna kulak verirsek; **Kopyalanmış Adam, Bütün İsimler**'deki *öteki* izleğini, tümleyici bir açıdan, yani kimlik üzerinden yeniden ele almaktadır.

Emrah İmre'nin Portekizce aslından çevirdiği roman 'Son ana kadar, Pilar'a' sözüyle ikinci eşine sunulmuştur yine. Ayrıca iki kişiye daha... Yazınsal ustası Laurence Sterne'den yaptığı başalıntı da (*epigraf*) yeterince anlamlıdır: "Tanrı'nın başka bir adama nasip ettiği birçok düşüncenin önünü kestiğime yürekten inanıyorum."

Romana yoğunlaşmadan önce 'öteki' kavramının yalnızca son birkaç yüzyılın yazınsal yapıtlarına özgü bir imge-çözüm olmadığını, daha derinlere giden düşlemsel ve söylencesel ilkyapı (*mitolojik arketip*) örnekleriyle bağıntılı olabileceğini, toplumun başlangıçtaki ayrımsız tek ve som bilinçsizliğinin (*kaos*) çatlama ve yarılmasıyla *Ben*'den *Öteki-Ben*'e, oradan da *Öteki*'ne, ikici (*dual*) yapıda bilinçli kavrama ve tasarlama düzenine (*kozmos*) geçiş yaptığını bir varsayım olarak öne sürebiliriz ama bu noktada işin imgesel boyutu, büyüü çıkılan ya da varılan yerden değil geçiş sürecinin kendisinden kaynaklanıyor. *Biz*'in dağılmasına dirençle artık ayrımın (dolayısıyla *Öteki*'nin varlığının) görmezden gelinemeyeceğine ilişkin devrimsel atak arasında bir bocalama dönemi ikilenme, ikizlenme, benzeşim ya da özdeşimden sapma gibi yarı-bilinç durumları ortaya çıkarmış olmalı ve genellikle bu kötülük, suç, karanlık güç, bozguncu tin etkinliği olarak deneyimlenmiştir büyük olasılıkla. İki(z)lik, tekinsizlik demektir, bilince böyle sızdı, yerleşti(rildi). Belki inanç ve söylenlerin (*mit*) kökü de buraya, bölünmeye bağlanabilir. Ayrımın (*fark*) belirlediği, bana benzemeyen ötekinin ilk belirtilerini, yani sapmasını sergilediği ve uyum(suzluğ)u (*harmonia*) bozduğu bu süreç boyunca dilin, seslenişin, çağrının, sonunda öykünün da doğması kaçınılmazdı, çünkü *Tek*'in, *Bir*'in öyküsü olmaz ama *İki* (*Ben* ve *Öteki*) asla öyküsüz olmazdı.

İşte Saramago'nun yazınsal siyasetini (*poetika*) yatırdığı ana izleklerinin başında, kendisinin de belirttiği gibi bu gelmektedir. O bana kalırsa bu sürecin doğasından öncelikle şiir sağdı ama sağdığı şiir sütü roman olarak ortaya çıktı, göründü. Söylensel köken bir yana değişik ekinlerde (*kültür*) ikizlik ve öteki kavramına yüklenen olumsuz içerik ya da değerler yeterince düşündürücü... Çünkü ikiz algıyı da böler, yanıltır, görü bulanmasına, kaymasına (*paralaks*) neden olur. Anne baba bir an

¹³⁸ Agy, s.52.

¹³⁹ Agy, s.61

kimin başını okşadığından kuşku duyabilir. Oydu, o değildi, tarihin yolunu ve yönünü (*rota*) değiştirebilir. Ya (ötekinin) yerine geçme, oymuş gibi görünüp eyleme olanağı. Eve, aslı yan(s/k)ılayan öteki sağlam yere, dünyaya basmamızı engeller, kendimizden kuşku duymamıza yol açar: *Ben ben miyim?*

Öyle verimli, öyle insana özgü bitek bir alan ki bu, insanlar tarihleri boyunca ötekenden birçok varlık türü de ürettiler: Tanrı, şeytan, canavar, yabancı, düşman, dost... Ötekinin *tanrılığ*ı berikinin kötücül eğilimlerinin, şeytanın allarına (*hile, fitne*, vb.) kanmanın güvencesi (*garantis*i) oldu. Öteki canavarsa ben insanım, ama canavarsız edemeyen, canavar düşlemeden yapamayan bir insan, yani canavarın ta kendi... Sanat yapıtı böyle bir kuşkudan yola çıkıp, dansından müziğine, şarkısından şiirine, masalından romanına ötekiyle hesaplaşmanın, bir yanıyla da horalaşmanın (*dans*) sahici alanı oldu. Ancak dinler bunu kalıplamış ve törenini yaratmış olsalar da hesaplaşmayı göze alamadılar, çünkü hesaplaşma çatışma, çatışma dünya, dünya siyaset, siyaset erk demektir. Kilise de cami de erkle ve siyasetle doğrudan ilgiliydi ve bu konuda öyle ödünüz olmaları gerekti ki saltık iyiliği kendilerine, saltık kötülüğü de kendileri olmayan herkese atayıp paylaştırdılar. Kuşkusuz tüm bunların altında dünyayı mülk edinmenin ve toplumsal ayrışmanın yattığını söylemeyi gereksiz görüyoruz. Ama sanatın ağlayan ve gülen yüzü, düzenin aralıklarından her kezinde kafasını kaldırarak (şenliklerinde, gösterilerinde, eğlencelerinde, vb.) öteki katı, eğilip bükülmez insan yapılarının gerçek yüzleşme kaçını olduklarını kanıtladı ve kanıtlamayı sürdürüyor. Eğer sanatsal dışavurumun yolu bulunamasaydı, tekinsizlik duygusu eşlik etmeseydi tarihsel öykümüze, sanıyorum ayakta hiçbir insan yapısı kalmazdı. Kuşkudur yeniden denemeyi tetikleyecek şey... Sanatın evreni bu nedenle oyunun evrenidir ve bunu 20. yüzyılda en iyi anlamış yazar José Saramago'dur. Yoksa dediğim gibi Dostoyevski'de, Kafka'da doruk yapmış bir evrensel-tarihsel izlekten söz ediyoruz aslında.

*

Düşlemsellik (*fantazma*) tutkusunu önemli ölçüde Kafka'ya borçlu olan ama yazında düşlemselliği ondan çok başa bağlamalar içre uygulayan Saramago, ki hemen ekleyelim Kafka düşlemseli bağlamından kopardığı için Kafka'dır bir açıdan, yapıtına bir örge (motif) hatta nesne olarak sokar bu öğeyi ya da bir gereç olarak. Kendi başına düşlemsel olan yapıta erek olamayınca, ister istemez yapıtın ereği ötelenmiş ve bir bağlamsal kümeye iliştilmiş olur. Tüm yapıtı için bilinçli seçimi budur Saramago'nun. Onda, ne denli seviyor olursa olsun bir düş, düşlem, bilgi, düşünce, buluş, değişmece, vb., ne olursa olsun, yapıt için en az koşul bile olmaya yetmez. Yapıt tüm bu gerecin epeyce önünden doludizgin koşar gider, tümünü de hakkıyla ve adı adıyla alıp vererek. Çünkü artık anladık ki parça da bütün ölçüsünde saygınlığı, değeriyle alıkonulur çerçeve içerisinde. Tabii Saramago'nun kendisi çok konuşmasa da geniş bir okuma-araştırma derinliği olduğunu, insanlık birikimini kaynak olarak kullanma konusunda sınırları epeyce zorladığını anlamamak olanaksız... Her satır, her tümce birkaç göndermeli okunabilir onda. Hatta genelde yazınsal çalışması kendine ıraklanıp dönüp bakan ilk göndermeyle açılır desek yeridir. Yazı yazıya bakar iki adımda bir ve bunun gülmeceli (*humorik*) keyfinden hiç de alıkoymaz kendisini. **Kopyalanmış Adam**'da tarihçi öğretmen oğluna (Tertuliano Maximo Afonso) annesi Caroline, evlenmesini istediği ama onun pek yanaşmadığı sevgilisi Maria için şöyle der: "*İnşallah sen uyandığında o hâlâ yanında olur.*" Tümceyi bir

yerden anımsarız. Augusta Monterroso'nun¹⁴⁰ kısa mı kısa öyküsü şöyleydi: 'Uyandıığında dinozor hâlâ oradaydı.' Elbette aynısı değil ama çağrışımları güçlü ve yakın...

Şimdi romana geçebiliriz, çünkü ne söylersek söyleyelim, Saramago Saramago'dur.

Tarih öğretmeni Tertuliano Maximo Afonso kişisel yaşamının geldiği yerinde bir bunalım içerisindedir. Ne okul ne öğretmenlik ne de banka çalışanı sevgilisi tüm başarısına karşın onu beklediği ölçüde mutlu edememektedir. Tanımlayamadığı bir karmaşa içerisinde, tedirgindir ve Saramago anlaşılan o ki bizi yüzleşmeye çağırılmaktadır (yine). Öğretmeni bir *Olay*'ın yerinden oynatması, ona tuhaf bir adı taşıyan Tertuliano Maximo Afonso olduğunu ve bu adı taşıyan bir Tertuliano Maximo Afonso olmanın anlamı olabileceğini anımsatması gerekiyor, yoksa kendi başına çıkışı bulamayacağı açık. Sevgilisi Maria'nın alçakgönüllü, yalın bağlılığı kendini aşması için yetmeyecek, daha kötüsü ilişkisi onda kaçılması gereken bir sıkıntı kaynağı olarak görülecek düpedüz. Yani karmaşa (*kaos*) içindedir ve karmaşa, çözülmesi gereken bir düzen(siz)liktir. (92) Ama *Olay* henüz başına gelmedi. Maria'yla ilişkisi sürmeyecek gibi. *Olay*, karmaşası için günübirlik ürettiği çözümlerden birine başvurup, bir film kiralayıcısından kiraladığı filmi evinde izlemeye başladığında gelir. Filmdeki yan oyuncularından biri 'kendisi'dir. Yani tıpatıp benzeridir. "Tertuliano Maximo Afonso koltuktan kalkıp televizyonun önünde diz çöktü, yüzünü adeta ekrana yapıştırarak, Bu benim, dedi ve bedenindeki bütün tüylerin yeniden diken diken olduğunu hissetti, gördüğü şey doğru değildi, doğru olamazdı." (19) Saramago *Olay*'ı başlatır; tür olarak araştırmayı, soruşturmayı, izlemeyi (*takip*) vb. eksen alan ve matematiksel bir sorunun çözümüne benzer bir us çizgisinde ilerletilen polisiyenin kimi özelliklerini, daha önce birçok kez yaptığı gibi (örneğin, **Bütün İsimler**, 1999) devreye sokar. Bu özellik, Saramago'nun ikinci büyük kurgu belirtecidir: serüven duygusu, gerilim kurgusu, kışkırtılan merak... Zaten onun söyleşimleri (*diyalog*) aynı tümcede sıralayan akışkan, dönüşken, çelişken dili de bu merakın dilidir aynı zamanda. *Olay*'ın izlenmesi henüz sanallaşmamış bir önceki dünyanın aracı, gereci, eyleme biçimleriyle gerçekleşecektir. Önce belgeler taranır, mektup, telefon gibi araçlara başvurulur. Somut izlemeler (yürüyerek, araçla), yerleşke, konut saptamaları, dolaylı, üçüncü kişi soruşturmaları, vb. Kuşkusuz sonunda iki *Tıpkı* (*Kopya*) karşı karşıya gelecektir. Çünkü kendinden bezmiş, bıkmış, çıkışsız kalmış insanın başına ikizi, öteki benzeri düşmeli, *Olay* başlamalı ve yerinden oynatmalı, ama ayrıca uyarmalıdır yaşamlarımız üzerine hepimizi. Doğal olarak birbirinin burnundan düşmüşçesine benzer iki yetişkin insanın karı karşıya gelmesi, bu insanların en yakınlarında bulunan insanları da yerinden oynatacaktır. Karılar (sinema oyuncusu Antonio Claro'nun karısı Helena), sevgililer (Tertuliano Maximo Afonso'nun sevgilisi Maria) ve anne Caroline, ayrıca iş çevresi arkadaşları, daha başkaları sorunun, yani *Olay*'ın bir parçasıdır bundan sonra, genellikle hiçbir şey ayırmısamadan. Örneğin Helena, tarih öğretmeninın dudaklarının kocasınıninkiyle aynı olup olamayacağını merak eder. Kocasına her baktığında ötekini mi düşünecekti

¹⁴⁰ Augusta Monterroso; **Toplu Eserler ve diğer Hikâyeler** (*Obras completas-y otros cuentos*, 1998), Çev. Çiğdem Öztürk, Vakıfbank Kültür yayınları, Birinci basım, Aralık 2020, İstanbul, s.57

artık? Helena adına bundan bir sonuç çıkarmak için yine de iveness davranmamalıyız ama... Olay iki *Tıpkı*'nın buluşmasını, bunun için yeterli neden yokken bir savaşa, sanki bir düelloya taşır gibidir. “*Ben António Claro, kiminle görüşüyorum, Benim adım Tertuliano Maximo Afonso ve bir lisede tarih öğretmeniyim (...) İkiz mi, İkizden de öte, aynıyız, Aynı mıyız, nasıl yani, Aynıyız, basbayağı aynı, Bakın beyefendi sizi tanımıyorum, bana gerçek adınızı söyleyip söylemediğiniz (...) Yine de size son bir şey söylememe izin verin, tek bir sorum var, Neymiş, Birbirimizin aynıysak acaba ölümümüz de aynı anda mı olacak?*” (167-9) Saramago anlağı (zekâ) içimizde uyandırdığı bu eğilimle epeyce eğlenir, kaşır söylenceyi (*mit*), yani çelişen iki onurun birinin çığnenmesi ya da yok edilmesini kaçınılmaz kılan öldürmecesine çatışma (*düello*) benzetimi özellikle abartılır. Tabii yapıtında hep olageldiği gibi gülmece (*mizah*) çatışkının bastıran ağırlığına kanat verir. Öyle ya kamuoyu ne der sorusu da önemlidir. Bu yüzden buluşmadan önce biri sakal bıyık takarak kılık değiştirir. Romanın üçüncü diliminde (s. 240) gerçekleşir ilk buluşma, Antonio Claro'nun evinde... Cebinde tabancası vardır ama güvence verir, çıkarır silahı, boş olduğunu gösterir. Karşılıklı soyunur ve her şeyin gerçekten birebir aynı olduğunu görürler. Acaba kayıp ikizler olabilirler mi? Doğum tarihleri de gününe varıncaya dek tutar. Peki, hangisi daha önce doğdu? Antonio Claro yarım saat önce doğmuştur. Bu durumda ‘*kopya*’ olan Tertuliano Maximo Afonso mu? Ya öteki ortaya çıkmasaydı sinema oyuncusu ‘*asıl*’ olmakla övünebilir miydi? Peki ya ölüm ne olacak? Aynı günde doğmaları aynı günde ölmelerini getirir mi? DNA testi yaptırırsalar mı? Ayrıldıktan sonra Tertuliano Maximo Afonso, otomobilinde Saramago dilinin eşsiz desteğiyle iki parçaya bölünür ve kendisiyle (içindeki öteki beni, yani sağduyusuyla) uzun uzun, epeyce de öfkeli konuşur. Ona ‘*Her şeyi duyup duymadığını*’, sorar. Öyle ki: “*Sen her şeyden kuşkulanmaya şartlanmışsın, Hayır, ben yalnızca başka ne isim vereceğini bilemediğin için sağduyu olarak adlandırdığın bir şeyim, Tekerleğin ve at nalının mucidisin, Şairleştiğim anlarda, sadece şairleştiğim anlarda, Bu anları yeterince sık yaşamaman çok yazık, Eve yaklaştığımızda beni sokağın başında indiriver, zahmet olmazsa tabii, Yukarı çıkıp biraz soluklanmak istemez misin, Hayır, yalnız kalıp hayal gücümü çalıştırmayı tercih ederim, çünkü ona epey ihtiyacımız olacak.*” (215) Gergin görüşme henüz tanımlamakta güçlük çektikleri güvenle kuşku arasında kolan vuran sorunu çözmez. Çünkü iki yaşamın birbirinin yerine kolayca geçebilmesi (*ikâme*), bunun sonsuz olanaklılığı, hatta olasılığı ürkütücüdür. Bir gövde iki tini taşır mı? Gövdelerin özdeşliği yaşamları özdeşler mi? Düşünülürse ürkütücü sonuçları insanı dehşete düşürür. İki *Tıpkı*, mıknaşın karşıt uçları gibi birbirlerini çekerken aynı uçları gibi birbirlerini iterler. *Fort...da!* Çekim-itim. Ölüm-dirim oyunu. Her ikisi de oyunlaşır, olanaksızlaşır. Ölürlen doğulur, doğarken ölünür. Gerilim büyür, öğretmen kullandığı takma sakalı oyuncuya postalar. Ben oynamak, yerine geçmek, başka olmak istemiyorum, sen olabilirsin. Öte yandan sinema oyuncusu Antonio Claro da ilgisiz görünmüşken kaygıları git git derinleşir ve öteki uçtan araştırmalarına başlar. Önce kendisine öğretmen sevgilisinin ağzından Maria'nın yazdığı mektubun peşine düşer. Mektup, var ve yoktur ve dünya yazını bu kilit imgeyle yakından ilişkilidir, biliyoruz. Mektup somut bağlayıcı ve ayrıştırıcıdır, kilit taşıdır. Oyuncu sonunda Maria'yı bulacaktır. Çünkü oyuncudur, başkası olmaktır işi, örneğin Tertuliano Maximo Afonso olmaktadır. İkinci buluşma öğretmenin evinde gerçekleşir, bu kez takma sakalı takan oyuncu Antonio Claro'dur. Mario del Paz'ın Tertuliano Maximo Afonso ağzından yazdığı

mektubu bulmuştur ve gösterir. Tıpatıp benzerlik her iki kadında (Helena ve Maria) nasıl yankılanır acaba? Bir soru ve baskı yaparak istediğini yapmaya zorlama (*şantaj*)... Maria'yı kır evine gezintiye götürecektir ve geceyi onunla geçirecektir, eğer Tertuliano Maximo Afonso karşı çıkarsa da her şeyi açıklayacaktır. İki Tertuliano Maximo Afonso ya da Antonio Claro bu dünyada fazla mıdır? Konumu ve çıkarları gereği baskıya boyun eğen Tertuliano Maximo Afonso kendi giysilerini verir Antonio Claro'ya, kendi sevgilisi Maria ile buluşsun diye. Buna karşılık kendisi de Antonio'nun giysilerini giyer, bu arada içindeki sağduyusuyla konuşur tüm olasılıkları, oç alma, karşılık verme (*misilleme*) üzerine. Ama sağduyu yine yenilmiştir. Helena ve Tertuliano Maximo Afonso, Antonio Claro'nun evinde (Helen kocası sandığı öğretmenle sevişirken bir değişiklik sezinlese de) karı koca olarak yatarlar. *"Daha iyi misin diye sordu kadın, Hiç olmadığım kadar iyiyim, dedi adam, Ne tuhaf, dün gece bambaşka biri gibiydin, içime şefkatle giriyordun ve sonradan bu şefkatin arzu ve gözyaşıyla ve zevke, sızı dolu bir iniltiyle, af dileyen bir yakarışla karışık olduğunu hissettim."* (282-3) Kötü olansa Tertuliano Maximo Afonso'nun Helena'nın kollarında yine de Maria'yı düşünmesi...

Ertesi gün Antonio ile Helena'nın evinden çıkan Tertuliano, Maria'nın iş yerine telefon eder ve Maria'nın nişanlısıyla (aslında sinema oyuncusu Antonio Claro'yla) birlikte bir kaza geçirdiğini ve her ikisinin de öldüğünü öğrenir. Hiç kuşkusuz onu aptal seçimleriyle Tertuliano Maximo Afonso öldürmüştü, gerçekte yaşamda fazlalık olan Maria değildi, bu *Tıpkı*'lardan birinin ölmesi yeterdi. Gereksiz fazla ortadan kalkmış, dünya düzene girmiş olurdu. Oysa Maria tekti, *Tıpkı*'sı yoktu, eşsizdi. *"İki adamdan birinin, aktörün veya Tarih öğretmenin bu dünyada fazlalık olduğu söylenmişti, ama sen öyle değildin, Maria da Paz, fazlalık olan sen değildin, senin annenin yanında kalmanı sağlayacak bir kopyan yoktu, sen eşsizdin, her sıradan insan gibi eşsizdin, gerçekten eşsizdin. İnsanın ancak kendisinden nefret ediyorsa başkasından da nefret edebileceği söylenir, fakat herhalde nefretlerin en fenası başkasıyla eşit olmayı kaldıramayanın duyduğu nefrettir, ve bu eşitlik mutlak benzerlik halinde ortaya çıktığında durum daha da kötüleşebilir."* (289) Ama düğüm çözülmüş olmaz, sorun, karmaşa (*kaos*) katlanarak sürer. Şimdi ölenler kimdi ve kim olmalıydı? Tertuliano Maximo Afonso'nun annesi (Carolina) Maria'nın nişanlısı olan oğlunun cenazesini kaldıracağını düşünecekti, öyle değil mi? Düzeltmeye annesinden başlamalı o zaman. Onunla bir otelde buluşur, işte gördüğü gibi yaşamaktadır oğlu, ama yine de sorun sürmektedir. Çünkü ortada iki ölü var ve bunun Carolina'ya açıklanması gerekiyor. Tertuliano Maximo Afonso tüm öyküyü anlatır annesine. Bu durumda ne yapmalı? Antonio Claro (ölen sinema oyuncusunun yerine geçerek Helena'ya kocalık yapmak) olmaktan başka bir seçenek var mı? Ertesi günün gazete haberlerinden öğretmen başka bir gerçeği daha öğrendi. TIR şoförüne göre, otomobilde iki kişi boğuşuyordu... Boğuşmanın nedeni Tertuliano Maximo Afonso'nun parmağında nişan yüzüğünün (*alyans*) bulunmayışı olmalı. Maria bunu görmüş ve gerçeği anlamıştı. (Yalnızca o biliyordu Tertuliano Maximo Afonso'nun bir benzerinin olduğunu çünkü.) *"Tertuliano Maximo Afonso'nun tıpatıp aynısı olan bu adam Tertuliano Maximo Afonso değildi, Tertuliano Maximo Afonso boşandığından beri alyans takmıyordu, parmağındaki iz uzun zaman önce yok olup gitmişti. Adam mışıl mışıl uyuyordu."* (304) Öyleyse öğretmen Helena'ya gerçeği açıklamalıydı. Antonio'nun evine gitti. Helena karşıladı onu. Ve Helena'ya gerçeği anlattı. *"Sana benimle kalmanı, kocamın yerini almanı söylüyorum, her açıdan ve herkesin gözünde"*

Antonio Claro ol, madem onu öldürdün, onun hayatına sen devam et, Yani burada kalıp sizinle mi yaşayayım, Evet, Ama biz birbirimize aşık değiliz, Olabilir, Belki benden nefret edersiniz, Olabilir, Belki de ben sizden nefret ederim, Bu riski almaya hazırım.” (305-6) Ve: *“Tertuliano Maximo Afonso kadını hafifçe kendine doğru çekti ve öylece kaldılar, neredeyse sarılacaklardı, neredeyse birlikteydiler, zamanın kıyısında.”* (306)

Cenaze töreni... Carolina oğlu olmayan adamı (Antonio Claro) oğlu olarak yolcu etti, Helena da gerçek kocasını Tertuliano Maximo Afonso olarak...

Sonra... Antonio Claro yerine yaşayan Tertuliano Maximo Afonso'nun bir gün telefonu çaldı. Tıpatıp kendisine benzediğini ileri süren biri kendi sesiyle ona sesleniyor ve buluşmak istiyordu. *“Şarjörü taktı ve mermi yatağına bir mermi sürdü. Üstünü değiştirdi, sırtına temiz bir gömlek geçirdi, bir kravat taktı, kumaş pantolonunu giyindi. Tabancasını beline soktu ve dışarı çıktı.”* (308)

*

Jose Saramago'nun dünya yazınına en büyük katkısı; yazınsal anlatım uygulaması (*teknik*) olarak bilinçkavımını geliştirmesi, onu Joyce'dan biraz geriye çekmekle birlikte daha derin, izlenebilir ve çarpıcı, daha devingen kılan anlatım uygulaması olduğu için, daha önce bu çalışmada üzerinde birçok kez durmama karşın **Kopyalanmış Adam**'da da bu konuya öncelik vermeden önce bir iki konuya değinmeden edemeyeceğim. Ki bu konularda da belli düzeylerde görüş geliştirmiştim zaten. Anlatım uygulaması konusunda ısrarın, yinelemelerin bir nedeni Saramago'nun kendi yapıtına ve yazısına bağlılığıdır ve bunu tutuculuktan ayıran şey, anlakçıl (*zekice*) ve yaratıcı buluş gücüdür. Yapıtının güçlü içerik ve izlekleri, ana ve yan izleklere bağlı çeşitlemeleri (*varyasyon*) okur için hep özgün, yeni ve taze kalmayı başarıyor. Bu sözünü ettiğim, tutuculuk olarak asla nitelenemeyecek bağlılıkla (*sadakat*) ilgili...

Önce iki(z)leşme, çoklaşma ve bağlı aktörel (etik) önerme ve yargılara bakalım. Aslında soyaçekimsel tıpkılama (*genetik klonlama*) çalışmaları 1950'lere dayansa da 1996'da İngiltere'de koyun *Dolly* tıpkılama ile üretildi (Edinburgh Üniv.). Dünya basınında canlı tartışmalar yaşandı (*Büyük Olay*). Saramago'nun tartışmaları izlememiş olması olanaksız ama romanının esin kaynağı bu *Büyük Olay*'dır demek yine de kolay değildir. Çünkü hem ilgisinin kapsama alanı hem de güncel (*aktüel*) sorunlara duyarlılığı öyle keskindir ki **Kopyalanmış Adam**'da güncelle kesişim kaçınılmazdı belki de. Yazarımızın bilimsel gelişmelere, yeni çevrenler (*ufuk*) açmaya dönük girişimlere, hatta bilimkurgusal, düşlemsel anlatılara ne denli düşkün olduğunu, yayımladığı tek öykü kitabının da bilimkurgusal öykülerden oluştuğunu biliyoruz (**Ölümlü Nesnelere**, 1978). *Tıpkılama (klonlama)* ve arkasından 30 yıllık sürede tanıklık ettiğimiz, soyaçekim (*gen*) uygulamaları yanı sıra *Yapay Anlak* gibi eşik uygulamalarının yaratıcı sanatçıları tetiklemesine şaşırılmamalı ama onların asıl ilgilendikleri konu sürecin tüm insanbilimi geleneklerini (günlük yaşam, sanat, bilim, ekin, üreme, tüze, aktöre, düşünce, vb.) nasıl etkileyecekleri yönünde. Çünkü sanat da yeni koşullara uyarlanma sorununun tam ortasında durmakta ve uyarıcı konumunun yerlemine (*koordinat*) yeniden ve yeniden belirlemek zorundadır. Bu tür bilimsel, uygulamalı, siyasal, toplumsal, vb. gelişmelerin ilk sonucu bütünlüğün yeniden (şimdi burada) yitimidir. Bölünme artarak sürmektedir ve tümleme girişimi, arkadan gelir ve geç kalır sürekli. Her yeni ya da yeni sayılan savunma düzeneklerini

tetikleyen eleştirel duruş ilk duruştur, bu başlangıçta ikiye bölünme anlamına gelir, çünkü duruşumuzu yeni durum üzerinden seçimle yeniden belirlememiz gerekir. Ama bu bölünme, eşanlı ya da değil, iki biçimde yaşanır, içe ve dışa doğru. Her ikisinin de (somut) sonuçları olur. Tertuliano Maximo Afonso, bir *Tıpkı*'sıyla karşılaştığında bundan önce kişisel bir sonuç çıkarsa da kısa sürede doğabilecek tinsel-toplumsal sonuçlara atlama yapar. Sıradan bir olay değildir bu. Çünkü herhangi bir insan bireyi biricikliğiyle, ne olduğu olabildiğinden bağımsız olarak, bağdaşıktır. Kendine dönük yıkıcı eleştirisi bile biricikliğiyle ilgilidir, biricikliğini eleştirme hakkı yalnızca kendindir ve böylelikle kusurunu da tartışmasız üstlenir. Başkası yerinde olmak (tutku) bireyi yerinden eden temel dürtüdür, yani öte yandan hep kendinin ötekisi olmak için yaşanır. Ama bu kendinin ötekisi de kendisi olmalı, kalmalıdır. (Uzlaşsız, *antagonistik* çelişki açıktır.) Pergelin oynak ayağı açılır kapanır ama çemberin ortası değişmez. İnsan ne kendiyi örtü(n/ş)ebilir, kapanabilir ne salt başkalıkta var olabilir ve bu kaygan zeminde imge iki yüzüyle bireyi hem onaylar hem yadsır. Öğretmenin (Tertuliano Maximo Afonso) benzeri olan oyuncuya (Antonio Claro) ve *vice versa* bağlılığı da çift yönlüdür bu nedenle, özlem ve nefret (benzerine-kendine katlanamamak ve ötekine-başkasına katlanamamak) arasında salınır. Bireyin bir kez olduktan ve öyküsünü yükledikten sonra olumsuzluk açısı giderek daralır ve öteki onda bir tutku kaynağı ve sınırsız olumsuzluk seçeneği olarak açısını büyütür. Saltık kendi olmayla saltık başkası olma arasında sürgü hızla kaymaya, devinmeye başladığında içe doğru bölünme iç sesi, ikiye, üçe... çıkarır. İçeride ben söyleşimi ben'ler söyleşimine, *diyalojiye* bırakır yerini. Üstelik aynı zamanda özeleştirel bir yeniden değerlendirme sürecidir düzeneğin canlı etkinliği. Kendini içeriden dengeleme, konumunu duraylama (*sabitleme*) girişimi. Aynı şey dünyanın sürekli artan çokluk görüntü ve belirtileri karşısında bireyliğini tek parça tutamamak sonucunu doğuracağı için, dışarıya karşı, dış dünya bölünmeleri karşısında tutunma, dengeleme çabası olarak da gerçekleşir. Dışarıda da bölünüp yeniden konumlanarak, yeni nesne karşısında geçici yeni ben olarak biçimleyip korumaya alırız kendimizi. İçte ve dışta, eşlenik ya da değil (bu durumda *şizoid*) benler cirit atmaya, birbirini yerinelemeye (ikâme metafor, parodi, vb.) de başlar. Tertuliano Maximo Afonso'nun içinde öteki Tertuliano Maximo Afonso Dostoyevski'den ayrı olarak *şimdi-burada* Sağduyu'yu simgeler, ki tersi de olabilirdi. Öte yandan Sağduyu da insanlık tarihinde her zaman iyi sınav verememiştir: "*Sağduyu, gerçekten de, eylemlerinin sonuçları konusunda birçok kez yanılığa düşmüştür, tekerleği icat ettiğinde kötü bir hata, atom bombasındaysa beter bir hata yapmıştır.*" (52) İçindeki sağduyusuyla didişir ve kendisi usdışına (kötü olana) yatkındır aradaki varoluş koşuluyla. Dışarıda ise durum içinden çıkılmazcasına somut ve kesindir. Kendisi buradadır ama öteki kendisi da oradadır ve dünya bu bölünmeyi nasıl taşıyabilir sorusu yakıcı bir soru olarak durmaktadır? Çünkü genelde ilişkiler kimi varsayımlar üzerinden örgütlenir ve sıra dışı olan ayıklanarak, sıradanlık uydumculaşır (*konformizm*). Dışarıda teklik, bireylik onaylanmış, benzersizlik olağanmış gibi davranılır, yaşanır. Bunu bozacak bir tekeme, bireyliğimiz (sözde benliğimiz) dolayında tüm dengeleri yerle bir etmeye yeter. Onun simgelediği, varolma gerekçesine dönüştürdüğü şey gerçekte onun değil de ötekininse... Hangisi gerçek 'simgesel'dir? (Bkz. Lacan).

İkizlik, benzerlik, ikilik izleği evrensel bir izlek ve uygulama alanı türel kökenlere bağlandığı için tüm dünyada dünden bugüne konu çerçevesinde, sanat ve sanat dışı anlama-anlatma yordamlarının tümünde büyük bir alanyazını (*literatür*) oluşturmuştur.

Türsel bir ilkörnekle (*arketip*) ilgili olduğundan tükenmez bir kaynak ve yeniden dönülen bir imge, başvuru noktası, anlamlandırma ortamıdır ve Saramago'nun böyle bir soykütüksel izleği ele alması sanırım kaçınılmazdı.

Öte yandan hep vurguladığım gibi kadın-erkek arasında cinsel çekim ve ilişkilene biçiminin en yetkin anlatıcılarından biri olma nedenini de anlamakta yarar var Saramago'nun. Neden sahte eşitlikler (Örn. Victorien incelikler) ya da eşitsizlikler (kadınla erkeğin başka, örtüşmeyen doğaları, vb.) Saramago'da geçersizleşiyor ve sorunlu ya da sorunsuz ilişkiler, içinde yaşanan toplumun ortalamasını bile aşan bir denklik, eşitlik, maddesellik, doğallıkla somutlaşıyor? Çünkü Saramago'da dirimin (*biyo*) önceliği ekinsel sarsımı (*travma*) askıya alıyor ve cinsellik göndermeleri ülküselleşiyor, ikinci kez ya da dolayım üzerinden. Cinselliğin dirimsellik ötesi, ekinsel aşamasından geçilmiş, cinsellik doğadan koparak yapılmış ama insan kendini türü içre eşitleyemediğinden türel anlamda gerçekleştirilememiş, cinsellik olumsuz (*negatif*) sapma olarak doğadan yansılanan imgeleme indirgenmiştir. Oysa cinsellik tek başına gerçekleştirilemeyen iki terimli tanımlama, anlama-anlatma, yani anlamlandırma girişimi olarak türümüzün ülküsü (*idea*), Zizek'in de vurguladığı gibi¹⁴¹ ancak cinsel ilişkide saltığı (*mutlak*) yeniden ele geçirme girişiminin utkusu ve yenilgisiyle ama özgür eşitler söyleşimiyle (*diyaloji*) gerçekleşir. Saramago yaşadığı dünyaya en çok cinsellik üzerinden ülkü (*idea*) taşıma konusunda bilinçli bir seçim yapmıştır. Cinsellik, dolayımın geçici olarak sıfırlandığı son nokta (ölüm-yeniden doğuş) olduğu için olmakla olmamak'ın eytişiminin kusursuz yatağını oluşturur. Büyük oyunla küçük oyun iç içe geçer. (Lacan'ın '*Kadın yoktur, cinsellik yoktur*', sözcesine '*Kadın yoksa, cinsellik yoksa hiçbir şey yoktur, türümüz boş, göstergesiz eril küme olarak kalır geriye, çünkü eril anlatı kadın yoktur*'un boşluğundan büyür.)

Çözümlememizde '*Kadın*', '*Erkek*' kavramlarına başvurma zorunluluğumuzun yetmezliğini ayıca imlememiz gerekir mi bilmiyorum. Saramago da çünkü anlatılarında ilişkiyi gelecekte kotarıyor olsa da geçmişin kavramlarını (*terminoloji*) kullanmak zorunda kalmıştır. Şimdi yazarımıza kulak vermenin tam sırası: "*İşin aslı, coşkulu ve şairane sözler şu anda uygunsuz gözükse de, üst üste yatağa uzanmış kolları ve bacakları birbirine dolanmış bir çiftin neşesi, zevki ve şehveti karşısında şapka çıkarmalı ve hep böyle birlikte kalmalarını, veya gelecekte eşleri kim olursa onlarla öyle kalmalarını dilemeliyiz (...) Maria da Paz da düşünüyor, ama kadın olması dolayısıyla temel ve esas şeylere daha yakın olduğu için, bu eve girdiğinde ruhunda taşıdığı acıyı, burayı alt edilmiş ve aşağılanmış biçimde terk edeceğine kesin gözüyle baktığını ve son olarak da, önceden aklına gelmemiş olsa da, sevdiği adamla aynı yatakta yatmakta olduğunu hatırlıyor.*" (97-8) Görüldüğü üzere kısa bir süre için, dünya ayraç içine alınmıştır ve çok az insan etkinliği, buna (dünyayı ayraçlamaya) cinsel ilişkide olduğunca izin verir. Demek ki geçici de olsa cinsel ilişki, bağışlayan ve bağışlatan, sıfırlayan (*resetleyen*) ilişkidir ve özünü yine'den, tasar'dan, gelecek'ten biçimlendirir. "*Hadi, hoşça kal, dedi adam, eve dönünce bana haber ver, Olur, bir kez daha bakiştılar, sonra kadın, adamın veda etmek amacıyla omzuna koymak üzere olduğu elini tuttu ve karşısında bir çocuk varmış gibi şefkatle adamı yatak odasına götürdü.*" (191) Burada istemin ve bağlı yönlendirmelerin çift yanlı, yönlü olduğunu görelim. Kadın (dişi) Saramago'nun tüm yapıtında olduğu gibi

¹⁴¹ Slavoj Zizek; **Cinsellik ve Başarısız Mutlak** (Sex and the Failed Absolute, 2019), Çev. Barış Engin Aksoy, Kolektif yayınları, Birinci basım, 2023, İstanbul, 473 s.

koruyan, kollayan, yönlendirici ve yaratıcıdır. Onun öz, yozlaşmamış, kirlenmemiş önermesi şiddete karşıdır, edimseldir, uygulamayı ertelemek yerine burada gerçekleştirmek konusunda daha tutarlı ve gerçekçidir, yani anlayış çevreni (*ufuk*) daha genişler. Eğer bir sorun varsa o da az yukarıda imlediğim kavramlarda yatıyor. Şunu da ekleyelim. Saramago önermesi bir örnek olarak günümüzü, şimdiyi, şimdinin olanaklılığını da aydınlatır. Bize şimdiden eşit dünyanın eşit cinsleri olarak davranabilme konusunda cinsötesi devrimci bir tinsellik aktarıyor. Çünkü Saramago ancak böyle bir örnek için yazar, ve örneğini gözümüze asla sokmadan...

Aynı şeyleri insan-hayvan ilişkileri konusu için de söylememiz hiç zor olmaz. Özellikle köpekler, insan-insan ilişkilerine bile örnek yaratacak artı değerler taşıması bakımından mutlaka Saramago romanlarına girer, bir köpek romanının en önemli kişilerinden biri olarak belirir sayfalar arasında. (222 s.)

*

Yukarıdaki bölümlerde de olageldiği gibi, Saramago'yu yazın uygulayımından (*teknik*) ayıramayacağımız için bu roman bağlamında yine sözü yazı-kurgu uygulamasına getirmek kaçınılmazdır. Kurgusuna katılarak yorum yapmayı, görüş oluşturma ve paylaşmayı seven, okuruyla söyleşen bir yazar olduğunu biliyoruz Saramago'nun. 20. yüzyıla damgasını vuran çağcıl bir yöntem olarak izlenimciliği değil betimleyici (*tasvir*) anlatımı ısrarla öne çıkaran Saramago'nun yazın siyaseti bu iki dengeleyici ağırlıkla kurgu tartışını dengeler. Bir uçta betimleme, öteki uçta iç/dış söyleşim akışı. Anlatıcı sınırları sıkça aşarak içeriyle dışarı arasında geçişli (*osmotik*) bir dil kullanır ve devingendir (*haraketli*), bazen dışarıda, somut görünür bir varlık bazen de hemen her kişinin içinde gezinen, görünmez tanık. Betimci yöntembilimi üzerinde ileride yeniden durmak gerekecek. Nedeni, onun betimleyici yaklaşımının devingen anlatıcısı nedeniyle nesnesini (anlatılan) asla durdurup dondurmaya... Aslında iki çelişik yöntem birbirini tümleyecek biçimde beklenenden daha çok sonuç doğurur, iki yöntemi de aşan bir canlılık, dirimsellik çıkar ortaya. Anlatıcı, yerinde durmaz oynaklığıyla yaşamsal bir nitelik edinmiş olsa da geleneksel anlatıcıdan tümüyle kopmayı 'yeni' (!) bir anlatma siyaseti olarak terk etmez. Bu nedenle Saramago'nun betimleyici dili (28) dondurmak, duraylılaştırmak bir yana anlatıcısı yüzünden kolay ele geçmez akışkan bir sıvı özelliği gösterir. Öylesine ki nesne kurgu içindeki yerinden nesnelğine dönerken kurgu da nesnesini kuşatıp yeniden işlevine döner. Yani kurgu da nesne de karşılıklı birbirlerini yerlerinden oynatır, ne iseler ona, asıllarına dönerler ama artık yeni içerikleriyle, başkalaşarak: "*Burada bir parantez açmak şart. Anlatılarda bazı önemli anlar vardır, ve bu da, biraz sonra görüleceği üzere, o anlardan biri, anlatıcının fikir ve hisleriyle anlatıdaki karakterlerin hissettikleri veya düşündükleri arasında bir paralellik görülmeye başlanması, iyi yazım yasalarınca kesinlikle yasaklanmalıdır. Bu sınırlayıcı yasaların, ki eğer var olsalardı herhalde zorunlu olmazlardı, dikkatsizlik veya saygısızlık sonunda çiğnenmesi, bir karakterin, özerk düşünce ve duygularını kendisine ihsan edilen role uygun biçimde, elinden alınamaz hakkı uyarınca takip etmek yerine kendisini keyfi düşünsel ve ruhsal ifadelerin saldırısı altında bulmasıyla sonuçlanır, ki geldikleri yere bakılırsa bu ifadeler kendisine pek de yabancı sayılmazlar, fakat yine de eninde sonunda, zamansızca ve beraberlerinde felaketler getirerek ortaya çıkabilirler. Tertuliano Maximo Afonso'nun başına gelen de tam olarak buydu.*" (28) Buradan kendine saygılı, kendine dışarıda bir varlık olarak gönderme de yapan roman doğar. (74)

“Roman adı verilen ve daha uygun bir isim verilene dek öyle anılmaya devam edilecek olan edebi türün geleneksel kurallarına göre, basit bir olay sırası şeklinde düzenlenen ve bilinçli olarak tek bir olumsuzluğa yer verilmeyen bu neşe dolu tasvir, okuyucuyu sonrasında gelecek bir karşıtlığa hazırlar, bu karşıtlık, yazarın amaçlarına göre, dramatik de olabilir, vahşetli de, dehşetli de, mesela, kendi bedeninden akmış bir kan havuzunun içinde yerde yatmakta olan bir ceset, öte dünyalardan gelmiş ruhların yaptığı bir toplantı, bir Tarih öğretmenini kraliçe arı zanneden bir kovan dolusu kızışmış arı, ya da, en kötüsü, tüm bunların tek bir kâbusta birleşmesi, çünkü, Batı romancısının hayal gücünün sınırsız olduğunu, en azından önceden sözünü ettiğimiz Homeros’tan beri görmekten artık bıkmışızdır, ki aslında o da Batı romancılarının ilki sayılır.” (254) Yazarla yapıtın saygılı içiçeliği öyle bir noktaya uzanır ki orada üst anlatıcı yazar da konuşmaya, hatta kendini yanıtlamaya açar. O da yanılabilir insanlardan biridir izlenimini yazar-okur eşitliği anlamında dolaylı olarak varsaymış, önermiş olur Saramago. Yapıtı üzerine düşünen anlatıcı-yazarı örnekleyen iki alıntı yapalım yeri gelmişken: “Gelecekte birçok fırsatta ve kendisine iyi birer ders olacak durumlarda gözlemleyebileceğimiz üzere, Tertuliano Maximo Afonso’nun kötü bir kişi olduğu söylenemez, hatta onu pek de talepkâr olmayan kriterlere göre hazırlanmış, iyi kişilerin yer aldığı şerefli bir listede görmemiz bile mümkün, fakat, görmüş olduğumuz üzere, aşırı alıngan olmasının yanında, ki bu bariz bir kendine güven eksikliğine işaret eder, asıl zaafı hayatı boyunca ne sağlam, ne de dayanıklı olabilmemiş hisleridir (...) Birçok çekici özelliği bulunan bu kişinin [Afonso’nun boşandığı karısı-Zzk.], anlatmakta olduğumuz bu hikâyede bir rolü olması ihtimali ne yazık ki mevcut değil diyerek kabalık etmeyelim, çok zayıf olsa da bu ihtimal kadının eski kocasının bir hareketine, tavrına veya lafına bağlı olabilir...” (57) Ve: “Şu ana kadar bu tuhaf olayların haftanın hangi gününde cereyan ettiğini belirtmemiz gerekmemiştii, fakat Tertuliano Maximo Afonso’nun sıradaki eylemlerinin tam olarak kavranabilmesi için, günlerden Cuma olduğunun bilinmesi gerekli, bu bilgiden, dünün Perşembe, dünden önceki günün de Çarşamba olduğunu çıkarabiliriz.” (63) Ama dahası var biraz önce de söylediğimiz gibi. Yazar bu eşikte yapıtının nesnesi olmayı göze alır (Yanılabilen yazar): “Tertuliano Maximo Afonso bu mobilyaları, bu perdeyi, bu perdeyi hatırlıyor veya hatırladığını sanıyordu, belki de eskiden bir romanda veya hikâyede başka bir okulun başka bir müdürünün başka bir odasının kısa tasvirini okumuştı ve hatırladığı oydu, eğer öyleyse bu gerçek önümüzdeki metinle kanıtlanabiliyorsa, bugüne kadar olağan hayatıyla ebediyetin görkemli bir döngüsünün kesişimi sandığı şeyi, vasat bir hafızaya sahip herkesin ulaşabileceği bir bayağılıkla değiş tokuş etmek durumundaydı. Hayaller. Kafasından geçen bu hayallere dalmış olan Tertuliano Maximo Afonso, müdürün söylediği ilk sözcükleri duymamıştı, fakat her türlü hatayı gidermek için burada bulunan bizler, pek bir şey kaçırmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.” (70-1) Tertuliano gibi yazar da dalgınlıkla müdürün söylediklerini kaçıır, görüldüğü üzere. Bu yazın siyaseti açısından bize çok önemli görünen özelliği yansıtan birkaç alıntı daha: “Sonra, sanki buna benzer bir odanın tasvirini bir yerde okumuş olabileceği öne sürülmüş gibi, düşüncelerine bir yenisini daha ekledi.” (74); “Anlatı sanatının da tıpkı doğa gibi boşluklardan nefret ettiği söylenir, işte bu yüzden Tertuliano Maximo Afonso’nun anlatmaya değer hiçbir şey yapmadığı bu süre boyunca, bizim de zaman geçirmek için bir şeyler gevelemekten başka seçeneğimiz yoktu. Artık kaseti kutusundan çıkarıp videoya koymaya karar verdiğine göre biz de rahatlayabiliriz.” (80); “Bizlerse

şimdilik, bu fikirden sorumlu kişinin, amaçlarına ulaşmak için izlemesi gerektiğine inandığı, sancılı oldukları şüphe götürmeyen yolları bizim için aydınlatmasını umamayacağımıza göre, bize hiç güvenmesin, çünkü bizim görevimiz alt tarafı başkalarının düşüncelerini ve eylemlerini sadakatle kopya etmektir, böylece son durağı mezarlık olan bir cenaze alayının bir sonraki adımının ne olacağını tahmin edebiliriz. Henüz filizlenmemiş bu projenin dışında bırakılabilecek yegâne şey Tertuliano Maximo Afonso'nun aktör Daniel Santa-Clara'ya dublörük edebilme olasılığıdır, bir Tarih öğretmeninden yedinci sanatın kaba eğlencelerine alet olmasını istemenin entelektüel birikime saygısızlık etmek olacağı konusunda hepimiz hemfikirizdir herhalde." (178-9) Yine anlatı uygulamasıyla ilgili olarak 'olumsallık' kavramı üzerinde ayrıca durmamız gerek. Kimi roman sahneleri varsayımlarla ilerletilir. Bu sahneler varsayımsal, zorunsuz ve düşseldir. Örneğin; "Antonio Claro süratle bir sonuca vardı, daha ilk gün neler olacağını bilmeden ikinci ve üçüncü günlerde olacıklara kafa yormanın anlamı yoktu." (245) İki örnek daha: "Akşamleyin kadını arayacağına dair kendi kendine söz verdi, ama sonraki adımı atmaya karar verirse büyük olasılıkla aramazdı ve bu adımı bir sayfa daha ertelemesi mümkün değil, Daniel Santa-Clara'yı araması lazım." (165) Kurgunun neden-sonuç bağlantılı zorunluluk (determinizm) alanına anlamlı bir çıkma yaptığı ve yazın içre 'özgürlük' kavramına dokunduğu bir yerden söz ediyoruz: "Buradan dört yüz küsur kilometre uzakta Tertuliano Maximo Afonso çocukluğunu geçirdiği odada uyumaya hazırlanıyor. Salı sabahı şehirden çıktuktan itibaren, olan bitenden annesine bahsetse mi, yoksa tedbirli davranıp ağzını kapalı mı tutsa diye yol boyunca düşünüp taşınmıştı. Ellinci kilometrede, her şeyi anlatınca en doğru şeyi yapacağına karar vermiş, yüz yirminci kilometrede, böyle bir şeyi nasıl olur da düşünebilir diye kendi kendine öfkelenmiş, iki yüz onuncu kilometrede, tatlı dille yüzeysel bir açıklama yaparsa annesinin merakını giderebileceğine inanır gibi olmuş, üç yüz on dördüncü kilometrede, ahmaklık ettiğini ve annesinin bu numarayı yemeyeceğini fark etmiş, dört yüz kırk yedinci kilometredeyse annesinin kapısının önünde durmuştu ve ne yapacağını kesinlikle bilmiyordu." (220-1) Son olarak da yazarı yorumcu kılan kimliğe ilişkin eğlenceli bir örneğini koyarak, Saramago anlatım uygulamasının çeşitlemeleri bölümünü **Kopyalanmış Adam** bağlamında kapatalım şimdilik: "Ancak devam etmeden önce, hikâyenin ahengini korumak adına, birazdan kısaca bahsedeceğimiz eylemle Tertuliano Maximo Afonso'nun sağduyuyla birlikte yapmış olduğu kısa araba yolculuğunda dile getirdiği kararlar arasında istemeden de olsa ortaya çıkabilecek çelişkileri analiz etmek için birkaç satır ayıralım. Bir önceki bölümün son sayfalarına hızlıca göz atıldığı takdirde..." (217)

Görmek (2004)

YAZILMADI

Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş (2005)

YAZILMADI

Küçük Anılar (2006)¹⁴²

Saramago'nun, Fernando Gomez Aguilera'ya katılarak *Taşlar Dönemi*'nin son yapıtı olarak düşündüğüm **Küçük Anılar**, Nobel Ödülü'nden sekiz yıl sonra yayımlandı. Torino Konuşmasında (1998) Saramago, 'taş bilincinin kaynağına oturttuğu dedesini' anlatmak istediğini söylemişti. Şöyle diyor bu konuşmasının sonlarına doğru: "Bana eşlik eden diğer hikâye dedem Jeronim hakkında. Anlatmayı tamamladığımda başka bir eklemede bulunmadan konuşmamı bitireceğim, çünkü taşın en derin noktasına ulaştığımı bileceğim (...) Kendisini tren istasyonuna götürecek araba kapıya yanaştığında dedem bahçeye gitti ve ağaçlara teker teker sarılıp gözyaşları içinde veda etti (...) Bence bunu kavrayabilmek, taşın derinliklerine giden yolda ilerlemek demektir ki dedem, ben bilmesem dahi, hep oradaydı. Yazma sebebim bence budur."¹⁴³ Saramago üzerine önemli çalışmaları olan Portekizli yazar Fernando Gómez Aguilera da 2000'li yılların sonunda yazdığı ve Saramago'nun yapıtına kuş bakışı baktığı yazısında¹⁴⁴ **Küçük Anılar** kitabıyla yazarın savunduğu değerlerin kökenine yolculuk ettiğini, çocukluğuna biçim veren karaduyu (*melankoli*), yalnızlık düşkünlüğü, çekingenlik, büyüklere hayranlık, doğa sevgisini dile getirdiğini, 'saydam bir dil, şiirsellik (*lirik*) ve düş gücünü aradan çıkaran bir doğrudanlığa yöneldiğini' belirtir.¹⁴⁵

Anneanesi Josefa ile dedesi Jeronimo'nun yaşadığı, Tejo'ya birleşen Almonda ırmağının kıyısında Azinhaga köyünü ve kendi yaşamsal kaynaklarını bulduğu 4-5 yaş çocukluğunu anlattığı **Küçük Anılar**'ı yazdığı dönem onu ölüme taşıyan (2010) sayrılığının da başladığı bir dönemdi ve Kanarya Adaları'ndaki ölümünden sonra külleri de bu köye, ata toprağına götürülmüştür.

İnci Kut'un Portekizceden büyük başarıyla çevirdiği anılar, bir noktadan sonra hep olageldiği gibi yine Pilar'a sunuluyor. Başalıntı (*epigraf*) da Muhyittin ibn-ül Arabi'nin (1165-1240) **Öğütler Betiği**'nden (*Fusûsu'l-Hikem*): "Bırak alıp seni götürsün bir zamanlar olduğun o çocuk". Belleğimde yanlış kalmadıysa bu alıntı Saramago'nun Muhyiddin ibn-ül Arabi'ye ilk başvurusu değil.

"Bizim köye Azinhaga derler" (11) tümceciliyle başlıyor anılar. Yüzyıllardır adı budur ama eski Azinhaga'dan geride ne kaldığı sorusunun yanıtlarından biri açıktır: İşte, yazarımız o köyde doğmuştur, "kimsecikler farkına varmadan, toprağına kol atıp kök salmış, o zamanki ben olan o kırılğan tohum, güvensiz minicik ayaklarıyla yerdeki çamura basarak (o uçsuz bucaksız hava okyanusunun oynak zeminine, bitkisel ve hayvansal artıklardan, her şeyin ve herkesin kalıntısından, ufalanıp toz haline gelmiş kayalardan, tıpkı durmadan geri dönen güneşler ve aylar, seller ve kuraklıklar, soğuklar ve sıcaklar, rüzgârlı ve sakin havalar, acılar ve neşeler, varlıklar ve hiçlikler gibi hayatın içinden geçip gittikten sonra hayata geri dönmüş olan ve kaleydoskopun içindeki gibi sayısız maddelerden oluşan, kâh kuru, kâh nemli o çamura basarak) toprağın o özgün damgasını bir daha silinmemek üzere ondan alacak zamanı

¹⁴² Saramago, Jose; **Küçük Anılar**, (*As Pequenas Memórias*, 2006), Çev. İnci Kut, Can Yayınları, Birinci Basım, 2008, İstanbul, 100 s.; Saramago, Jose; **Küçük Anılar**, (*As Pequenas Memórias*, 2006), Çev. İnci Kut, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 136 s.

¹⁴³ **Heykelden Taşa**, s.54-5.

¹⁴⁴ **Agy**, s. 55-70.

¹⁴⁵ **Agy**, s. 66.

bulmuştu. Alinyazısının okunmaz sayfalarında ve kaderin ilerisi görünmeyen kıvrımlarında, yeniden dünyaya gelmek için Azinhaga'ya geri döneceğimin yazılı olduğunu, bildiğimin bilincinde olmadan, bir tek ben biliyordum." (12) Kurmaca dilinin kimi özelliklerini bastıran, kimi yanlarını ise aşırılaştıran bir dile yaslanan Saramago'nun kaygısının okurdan çok, çocukluk evrenine ilişkin kalıcı ve kusursuz bir duygusal tını yakalamak olduğu açık. Aslında metni anıdan çok şiire yakın kılan bir şiirsel (*lirik*) deyi kendi çocukluğunu kutsamaktan çok, o çocuğun içinde büyüdüğü çevresiyle tüm evreni kutsamak olduğu, daha ileri gideceğim, bir tür gözyaşı ve sevinç yüklü şükran duası olduğu söylenebilir. "*Benim bir zamanlar olduğum o çocuk*" (13), diyor hem ta kendisinden hem erişimsiz, sonsuzca irak öteki kendisinden (çocukluğum-çocukluk-çocuk-o) söz ediyor olmanın olanaksızlığını ve bunun örtük kederini imleyerek. Her şey bilinmiyor, hiçbir zaman da bilinmeyecek. Ama öyle zamanlar olur ki '*bildiğimize*' inanır, inanmak isteriz. Bilmeye, bilmeden anmaya uzanan bir özlem yön verir varlığımıza. Çekime yakalanmış, uzamda ve zamanda uzayan birine dönüşürüz.

Dönüp dönüp her romanına sevgiyle taşarak bir köpek koyan yazar, daha küçücükken onda köpek korkusu yaratan şeyin ne olduğunu soruyor. Ya atlar? O daha dokunaklı bir konudur. Attan düşmüş olmanın acısı yaşam boyu eşlik etmiştir ona. "*Dışarıdan bakıldığında hiç belli olmuyor ama, ruhum yetmiş yıldan bu yana topallamakta.*" (19) Söz sözü açar, attan enişteye, enışteden Othello'ya (Verdi) geçiliverir.

Bu kitabına vermek istediği ilk ad *Baştan Çıkarılış Kitabı* imiş. Nedenini açıklıyor Saramago, *Manastır Güncesi*'ndeki (1982) kendi eksik kavrayışını da güncelleyerek. Doğamızın ketlenmesine ilişkin bir iç tartışma... *Ermis Antonius* örneği (Juan Bosch esinli), Saramago da tüm isteklerin iyisi ve baştan çıkarıcı şeylerin hedefi olmuştu ve çocukluğun da karanlık gecesi ve korkuları vardı. Kendi çocukluk deneyimi bu türde bir karabasanı belleğine kazımişti üstelik. Oysa öyle önemli bir şey değildi düşünülürse. Bu nedenle *Baştan Çıkarılış Kitabı* yerine *Küçük Anılar* adı seçildi.

Yer yer şiir, duygusal baskın doğal olarak anı diline bırakıyor yerini. Sokaklar, evler, insanlar betimleniyor. İki erkek kardeş Baratalar, örneğin... Yaşam onları şimdi nerelere savurmuş olabilir? Çünkü Saramago, buradan, bu yaşından yazıyor ve anılarının geçmiş zemininden bugüne sıçramalar yapması, geçmişi sınaması bu nedenle kaçınılmaz. "*Padre Sena Freitas Sokağı'nda iki ya da üç yıl oturmuş olmamız gerekiyor. İspanya İç Savaşı başladığında biz o sokakta oturuyorduk.*" (27) Sonra Carlos Ribeiro Sokağı'na taşınma...38 ya da belki 37'de... "*Bir gün babamla ben...*" (28) Soruyor: neden Saramago soyadı? Çünkü kafayı bulmuş kimlik kayıt görevlisi, *de Sousa*'nın arkasına Saramago eklemeyi uygun bulmuş. Böylece, *Baküs*'e şükran duygularıyla, Saramago yazarlığa başladığında takma ad bulmak zorunda kalmadığını söyleme gereği duyuyor. (29) Yetmemiş, doğum tarihi de yanlış geçmiş kayıtlara. Aslında doğum tarihi 16 Kasım 1922. Kimlik kağıdında ise iki gün kaymış tarih. Arada, Xabregas'daki Afonso Domingues Meslek Okulu yılları... Cavaleiros Sokağı. Kale. *Fado* söylenen meyhaneler. Sinema. Lon Chaney. "*Tam o sırada okulun holünde, kapılardan birinin üstünde asılı duran duvar saatine baktığımı hatırlıyorum; sanki gelecekte kendisine yararlı olabilecek bilgileri bilinçli bir şekilde toplamaya çalışan biriymişim gibi, o saati aklımda tutmam gerektiğini düşünmüştüm. Saat sabahın onunu biraz geçiyordu gibi hatırlıyorum. Benim o el değmemiş, özgür çocuk yüreğim, hayatta bir rol üstlenmeye karar vermişti sonunda: olguları tarafsız bir*

gözle kaydederken duyguları ikinci plana iten soğukkanlı bir gözlemci rolü.” (36) Saramago yine durup soruyor kendisine: acaba kimi anıları gerçekten onun muydu, yoksa başkalarının mı? Şimdi sıra okumayı sökmeye, yoksul evlerinde gözyaşları döktüren ve bölüm bölüm yayımlanan **Ormanlar Perisi Maria** romanından söz etmeye geldi. “*Okumayı kısa zamanda sökmüştüm.*” (53) Saramago iki-üç yaşlarındayken kardeşi Francisco ölür. Yıllar sonra kimlik (nüfus) müdürlüğünde Azinhaga doğumlu Francisco de Sousa’nın doğum kaydını ararken, ona gönderilen belgede ölüm tarihi yoktur. Yani bu durumda Francisco yaşıyor kayıtlara göre. “*İçtenlikle inanıyorum ki 1966 yılında ben nüfus müdürlüklerinde neler olup bittiği konusuna öylesine dalıp gitmiş olmasaydım, Bütün İsimler adlı romanım bugün okuduğumuz şekliyle var olamazdı...*” (66) Yağmur yağıyor, rüzgâr yaprak dökmüş ağaçları sallıyor ve bir görüntü çıkıp geliyor geçmişin içinden: uzun boylu, zayıf, yaşlı bir adam. Omuzunda çoban değneği (asa), çamur içinde, kabanının üstünde gökyüzünün tüm suları süzülüyor. Önünde domuz sürüsünü güdüyor. Neredeyse elleriyle dokunabileceği bu adam, nasıl öleceğini bilmiyor. Ölümünden birkaç gün önce meyve bahçesinde ağaçtan ağaca dolaşıyor, sarılıyor onlara. Jericho’dur bu bilge, Saramago’nun dedesi. Sonra: “*Evinin kapısında oturuyordun sen, aneanne, yıldızlı, uçsuz bucaksız, geceye açılan kapısında evinin, hakkında hiçbir şey bilmediğin ve asla yolculuk yapamayacağın gökyüzünün altında, büyülü tarlaların ve ağaçların sessizliği içinde, sonra doksan yaşının vakarı içinde ve hiçbir zaman kaybetmediğin bir gençlik ateşiyle dedin ki, ‘Dünya öyle güzel, öleceğime öyle yanıyorum ki.’ Aynen böyle dedin. Ben oradaydım.*” (68-9)

Kitaba eklenmiş José Saramago fotoğraf derlemi (koleksiyon) ayrıca değerli.

*

VI. Vedalar Kitabı

Filin Yolculuğu (2008)

YAZILMADI

Defterler (2009)

YAZILMADI

Kabil (2009)

YAZILMADI

Mızraklar, Mızraklar, Tüfekler, Tüfekler (2014)

VII. Sonuç

YAZILMADI

KAYNAKLAR

- Jose Saramago; **Dul** (*A Viuda*, 1947), Çev. Bengi De Sá Matos Paixáo, Kırmızı Kedi yayınları, Birinci basım, 2022, İstanbul, 296 s.
- Saramago, Jose; **Not Defterimden**, (*Os Apointamentos*, 1977), Çev. Nesrin Akyüz, Turkuvaz Yayınları, Birinci Basım, 2009, İstanbul, 275 s
- Saramago, Jose; **Çatıdaki Pencere**, (*Claraboia*, 1940-50; 2011), Çev. Pınar Savaş, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2012, İstanbul, 306 s.
- Saramago, Jose; **Ressamın El Kitabı**, (*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977), Çev. Şemsa Yeğın, Can Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 296 s.
- Saramago, Jose; **Ressamın Günlüğü**, (*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977), Çev. E. Önalp/ M. Necati, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 275 s.
- Saramago, Jose; **Kısırdöngü**, (*Objecto Quase*, 1978), Çev. Soner Bilgiç, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 146 s.
- Saramago, Jose; **Ölümlü Nesnelere**, (*Objecto Quase*, 1978), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2015, İstanbul, 131 s.
- Saramago, Jose; **Umut Tarlaları**, (*Levantado do Chão*, 1980), Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Can Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 315 s.
- Saramago, Jose; **Toprağın Uyanışı**, (*Levantado do Chão*, 1980), Çev. Başak Öztan, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2017, İstanbul, 388 s.
- Saramago, Jose; **Portekiz'e Yolculuk**, (*Viagem a Portugal*, 1981), Çev. Saliha Nilüfer, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2019, İstanbul, 592 s.
- Saramago, Jose; **Baltasar ile Blimunda**, (*Memorial de Convento*, 1982), Çev. Emrah Çakmak, Gendaş Yayınları, Birinci Basım, Eylül 1999, İstanbul, 399 s.
- Saramago, Jose; **Manastır Güncesi**, (*Memorial de Convento*, 1982), Çev. Işık Ergüden, Merkez Kitaplar Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2007, İstanbul, 359 s.
- Saramago, Jose; **Baltasar ile Blimunda**, (*Memorial de Convento*, 1982), Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2013, İstanbul, 364 s.
- Saramago, Jose; **Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl**, (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984), Çev. Saadet Özen, Can Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2003, İstanbul, 407 s.
- Saramago, Jose; **Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl**, (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984), Çev. Saadet Özen, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2017, İstanbul, 448 s.
- Saramago, Jose; **Yitik Adanın Öyküsü**, (*A jangada de pedra*, 1986), Çev. Dost Körpe, Gendaş Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 335 s.
- Saramago, Jose; **Yitik Adanın Öyküsü**, (*A jangada de pedra*, 1986), Çev. Dost Körpe, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2013, İstanbul, 328 s.
- Saramago, Jose; **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**, (*História do Cerco de Lisboa*, 1989), Çev. İpek Babacan, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 374 s.
- Saramago, Jose; **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**, (*História do Cerco de Lisboa*, 1989), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2016, İstanbul, 344 s.
- Saramago, Jose; **İncil'deki İkinci İsa**, (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991), Çev. Emrah Çakmak, Gendaş Yayınları, Birinci Basım, 2000, İstanbul, 407 s.
- Saramago, Jose; **İsa'ya Göre İncil**, (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991), Çev. E. Efe Çakmak, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 392 s.
- Saramago, Jose; **Toplu Şiirler: Belki De Neşe**, (*Poesia completa*, 1993), Çev. Işık Ergüden/ Zarife Biliz, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 329 s.
- Saramago, Jose; **Körlük**, (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995), Çev. Aykut Derman, Can Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 290 s.
- Saramago, Jose; **Körlük**, (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995), Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2017, İstanbul, 336 s.
- Saramago, Jose; **Bilinmeyen Adanın Öyküsü**, (*O conto de Ilha Descanheciade*, 1997), Çev. E. Efe Çakmak, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 51 s.
- Saramago, Jose; **Bilinmeyen Adanın Öyküsü**, (*O conto de Ilha Descanheciade*, 1997), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 64 s.

- Saramago, Jose; **Bütün İsimler**, (*Todos os Nomes*, 1997), Çev. Serdar Çelik, Gendaş Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 280 s.
- Saramago, Jose; **Heykelden Taşa ve Nobel Konuşması**, (*Da Estatua a Pedra e Discursos de Estocolmo*, 1999), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 102 s.
- Saramago, Jose; **Mağara**, (*A Caverna*, 1999), Çev. Sila Okur, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2005, İstanbul, 351 s.
- Saramago, Jose; **Mağara**, (*A Caverna*, 1999), Çev. Sila Okur, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 334 s.
- Saramago, Jose; **Dünyanın En Büyük Çiçeği**, (*A Maior Flor do Mundo*, 2001), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 28 s.
- Saramago, Jose; **Kopyalanmış Adam**, (*O homem duplicado*, 2002), Çev. Emrah İmre, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, 2010, İstanbul, 308 s.
- Saramago, Jose; **Kopyalanmış Adam**, (*O homem duplicado*, 2002), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 306 s.
- Saramago, Jose; **Görmek**, (*Ensaio sobre a Lucidez*, 2004), Çev. Aykut Derman, Can Yayınları, Birinci Basım, 2008, İstanbul, 317 s.
- Saramago, Jose; **Görmek**, (*Ensaio sobre a Lucidez*, 2004), Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2017, İstanbul, 324 s.
- Saramago, Jose; **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş**, (*As Intermitências da Morte*, 2005), Çev. Mehmet N. Kutlu, Turkuaz Yayınları, Birinci Basım, 2007, İstanbul, 206 s.
- Saramago, Jose; **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş**, (*As Intermitências da Morte*, 2005), Çev. Mehmet N. Kutlu, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 208 s.
- Saramago, Jose; **Suların Sessizliği**, (*El Silencio del Agua*, 2006), Çev. Pınar Savaş, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 28 s.
- Saramago, Jose; **Küçük Anılar**, (*As Pequenas Memórias*, 2006), Çev. İnci Kut, Can Yayınları, Birinci Basım, 2008, İstanbul, 100 s.
- Saramago, Jose; **Küçük Anılar**, (*As Pequenas Memórias*, 2006), Çev. İnci Kut, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2018, İstanbul, 136 s.
- Saramago, Jose; **Filin Yolculuğu**, (*A Viagem do Elefante*, 2008), Çev. Pınar Savaş, Turkuaz Yayınları, Birinci Basım, 2009, İstanbul, 198 s.
- Saramago, Jose; **Filin Yolculuğu**, (*A Viagem do Elefante*, 2008), Çev. Pınar Savaş, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2013, İstanbul, 200 s.
- Saramago, Jose; **Defterler**, (*O caderno. Textos escritos para o Blog; O ultimo caderno*, 2009), Çev. Nesrin Akyüz, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2014, İstanbul, 337 s.
- Saramago, Jose; **Kabil**, (*Caim*, 2009), Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2011, İstanbul, 146 s.
- Saramago, Jose; **Mızraklar, Mızraklar, Tüfekler, Tüfekler**, (*Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, 2014), Çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2016, İstanbul, 130 s.
- Saramago, Jose; **Kertenkele**, (*O Lagarto*, 2016), Çev. Emrah İmre, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2019, İstanbul, 24 s.