



josé saramago

tüm yapıt

zeki z kırmızı

2015-2020

©

İçindekiler

Sunuş

I. Giriş, 3

II. Saramago Çevirileri Üzerine, 5

III. Kendi ve Uzmanının Gözünden Saramago Yapıtı, 6

IV. Yontu Dönemi Kitapları, 12

- Çatıdaki Pencere (1940-50, Yay.2011), 13
- Ressamın Günlüğü (Ressamın El Kitabı, 1977), 20
- Kısırdöngü (Ölümlü Nesnelere, 1978), 27
- Umut Tarlaları (Toprağın Uyanışı, 1980), 30
- Portekiz'e Yolculuk (1981), 41
- Manastır Güncesi (Balthasar ile Blimunda, 1982), 52
- Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl, (1984), 56
- Yitik Adanın Öyküsü (1986), xx
- Lizbon Kuşatmasının Tarihi (1989), xx

V. Taş Dönemi Kitapları, x

- İsa'ya Göre İncil (1991), xx
- Toplu Şiirler: Belki de Neşe (1993), xx
- Körlük (1995), xx
- Bütün İsimler (1997), xx
- Mağara (2000), xx
- Kopyalanmış Adam (2002), xx

VI. Veda Kitapları, x

- Küçük Anılar (2002), xx
- Görmek (2004), xx
- Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş (2005), xx
- Filin Yolculuğu (2008), xx
- Defterler (2009), xx
- Kabil (2009), xx

VII. Sonsöz, x

Kaynaklar, xx

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 belirttim. 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. İlyazın 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	
Os Poemas Possíveis	1966	
Provavelmente Alegria	1970	
Deste Mundo e do Outro	1971	
A Bagagem do Viajante	1973	
As Opiniões que o DL teve	1974	
O Ano de 1993	1975	
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 değildir. Yöntem ve amaçlarına dair bir tanı geliştirmek uğruna, katettiği yolu Loyola'lı Aziz İgnatius gibi kusursuzluk üstüne kurmamış, doğal bir biçim benimsemiştir; 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’yı doğrularcasına⁸ yazarımız. Yapıtlarındaki tarih tartışmasını, daha doğrusu tarihsel

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

⁸ Akira Kurosava, **Raşomon** (1954) filminde dört tanığın 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 (**potansiye**) 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*. Arecife, Lanzarote: Fundación César Manrique 2010; Madrid: Alfabuara 2010, 223 s. Portekiz: Caminho 2008; 2) José Saramago en sus palabras, Madrid: Alfabuara 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, bulunduğu 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 aneanne, 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 taşta 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 taşta 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

¹¹ Agy, s.77.

¹² Agy, s.92.

¹³ Fernando Gómez Aguilera; '*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.

alır gibidir dünyayı. Aslında *Yontu* dönemi anlamının birinci evresi olarak da adlandırılabilir. Yazarın dediği gibi nitelik değil bakış açısını değiştirme gereği duymuştur *Taş* evresine geçilirken. Tüm yapıtı ‘*dünyadan duyduğu derin kaygıyla*’ ilgilidir aslında. Anlamının 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 anlığı (**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 eleştirmedeği 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.

¹⁴ Agy, s.59

“Buradan yola çıkarak romanını geçmişin hatırası üstüne kurmuş, içinde bulunduğu somut koşulların özüne bu sayede inebilmiştir.” (57)

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

IV. Yontu Dönemi Kitapları

Çatıdaki Pencere (1940-50, Yayın yılı: 2011)¹⁵

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 önsözünde¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ Hem kapalı, örtük, bilinemez, hem de tam bu nedenlerle açık, açılmaya uygun ve yatkın, açılması gereken ve işte tüm bu nedenlerle kışkırtıcı... Kapalının içinde, içerde gizli bir ön görünüm (**kasıt**) varlığı insan öykülerimizin koşullarından biriye öteki koşul da 'acaba, duvarın arkasında, içerde 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

¹⁵ Saramago, Jose; **Çatıdaki Pencere**, (*Claraboia*, 1940-50; 2011), Çev. Pınar Savaş, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2012, İstanbul, 306 s.

¹⁶ **Çatıdaki Pencere**, 'Zaman İçinde Kaybolan ve Bulunan Kitap', *Pilar del Rio*, 2012, 9-14 s.

¹⁷ Bunu yazdığım 2015 yılında doğrudu tümcem. Ama çok geçmeden, 3 yıl sonra **Bütün Şiirleri: Belki de Neşe**, Işık Ergüden/Zarife Biliz çevirisiyle *Kırmızı Kedi Yayınevi*'nce yayımlandı (2018).

¹⁸ *Giorgio Agamben; Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*, Çev. Betül Parlak, MonoKL, 2012, İstanbul.

renkler, resimler, biçimlerle açılan bir yelpazeden söz ediyoruz. Eltezliği, gözboyayıcılık (**sihirbazlık**) mı? Böyle olmadığını, tam karşıtı olduğunu göreceğiz.

Elbette *içerideki* de gizlisinin (**mahrem**) kalesinde *dışarıdan* besleniyor. Gizlenen görülmek ister ve *vice versa*¹⁹. 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 için 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≤1'. Bakış nesneyi ya da yapıyı çerçeve içine alıp kapatıyor. Kapatılan nesneyi oluşturan tüm bileşenler (öge, **eleman**) varoluşlarıyla, yani varlık ve (iç)olanaklarıyla (**imkân**, **potansiyel**) tutsaklaşıyor, kitleniyorlar (Sartre). Aslında sanat donmuş buz kütesini 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

¹⁹ Laf. Karşıtı, tersi.

şey olduğu gibi, nasılsa öyle olacaktır. Kestirmeden bir yargı üretebiliriz burada: İki olanaksızlık, sonsuz duruş ile sonsuz akış *saltık* şiiirdir. İkisi de sapmadır. Gerisi koca 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 taşıdığı, bu taşkın tüm kente, yaşama bulaştığını, içeriğin 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 peşindeysem 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, takınaksız, 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 ilgilendirmez (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 uygulayım (*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 aşılımış, geçilmişti. Çünkü onunla gündeme getirdiği sorunu sonraki yapıtlarıyla büyük ölçüde çözmekle kalmamış, neredeyse son derece özgün bir çözümlü 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 anlatının 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 kıvılcıdanıp 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 ödeyorduk, 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 sınırda 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, atıkları 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 (**temsili**). Küçük (özel) yaşamlar büyük (genel) yaşamları imliyor.²⁰ 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, Perce, 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.

²⁰ G. Agamben: **Şeylerin İşareti**, Çev. Betül Parlak, MonoKL, 2012, İstanbul.

Çünkü uygulamısal (**teknik**) anlamda 'birden'lik, 'yakalanmak'la doğrudan ilişkili. 'Birden' duvar kalkıyor ve yaşamlar gizli, görünmez sandıkları en kişisel, yasak, gizli (mahrem) ilişkileri içerisinde 'yakalanıyorlar'. Özellikle bilimkurgu anlatılarında sözünü ettiğim uygulamı 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 çarpılmamış, indirgenmemiş, güdümlenmemiş daha sahici, daha geniş kapsamlı ve imalı biçimde gerçeğe yaklaşmak kaygısı onu uygulamı 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 kılmamanın, koşullu algıyı kırmanın Saramago yolu (**usûl**) doğrusu beklentili okuru irkiltme sonucu getirebilirdi. Bana kalırsa getiriyor da... Kurguda bir hamalık, 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 yabancıları 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 kuşkuyla 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 açıyor, hangi alt uygulamalara başvuruyor.

Demek istediğim, New York'tan kesit alan Altman'ın²¹ caz sıcaklığı ve renklerinden yoksun Saramagoca yapı kesiti yazı tadını ve rengini eksiltmiş gibidir. Seçiklik, düşünsel görünge (*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 (*marazi*) iyilik duygusundan daha sahici gelir. Asla yitmeyecek, yine de kalan o son şey Saramago üzerinden gelip bizi bulur.

²¹ Robert Altman, *Short Cuts*, 1993.

Ressamın Günlüğü, Ressamın El Kitabı (1977)²²

“Küçük tarlamanın 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.²³

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 ikilisinca **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

²² 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.

²³ *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 döneceğiz.

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."*²⁴ 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 irasının (**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."*²⁵ 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."*)²⁶ 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,*

²⁴ **R(essamın) E(l) K(ıtabı)**, s. 178 ve ayrıca s. 86 vd., s. 268 vd.

²⁵ **REK**, s. 17

²⁶ **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.)”²⁷

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*”²⁸) 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.²⁹ 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.³⁰ 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.*”³¹ 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.*”³² Buradaki ‘*Sahte âşık*’ motifi **Ricardo Reis’in Öldüğü Yıl**’da (1984) da sürer ilginç bir biçimde (Ressam/Adelina ve Ricardo/Lydia). Çok boyutlu içeriklemenin 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*

²⁷ REK, s 227-8

²⁸ **Rene Magritte**, “*Ceci n’est pas une pipe*”, 1928-29

²⁹ 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.

³⁰ REK, s. 116, vd.

³¹ REK, s. 154.

³² 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... ³³ Kenti 'hareketli bir organizma'ya benzetiş tüm yaratısının ipucunu veriyor ve çok önemli bence. Tüm varlığı (nesne, gereç, aygıt, doğa, bilinç, vb.) bir arada ve devinim içerisinde buluşturan şey ses (**sedâ**) ve sese karşı ses³⁴, 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?"*³⁵ 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."*³⁶ 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."*³⁷ 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, üzgürüsü 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."*³⁸ 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.³⁹

³³ REK, s. 213-4.

³⁴ 'Contre point contre', müzikte kontrapuan.

³⁵ REK, s. 232.

³⁶ REK, s. 275.

³⁷ REK, s. 65.

³⁸ REK, s. 20-1.

³⁹ 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?”⁴⁰ 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.”⁴¹ 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 malzemeden yapıldı? Yanıt olarak yalnızca kendime yaklaştığımı söyleyebilirim. Bedenimi gölgesine ayarladım, oturttum ve gevşek vidayı sıkıştırdım.”⁴² 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, ikinciye fark etmemizi engellemek üzere oraya özellikle konulmuş olabileceğini unutmamalıyız. Naçizane görüşüme göre, doğrulamak altın kuraldır.”⁴³ 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?

⁴⁰ REK, s. 66

⁴¹ REK, s. 135.

⁴² REK, s.223-4.

⁴³ REK, s. 43.

Bölümü yazarın imlediği (**işaret**) iki konuya değinerek bitireceğim. İki 1998 **Nobel Konuşması**'nda⁴⁴ 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, aşağılara, 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 ayrıt (**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 ayırmasar. 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**)⁴⁵ 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 kadıncıl⁴⁶ 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.**"⁴⁷ 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

⁴⁴ **Heykelden Taşa**, s. 79

⁴⁵ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. M./S.Rifat, Türkiye İş Bankası y., 2008, İstanbul.

⁴⁶ **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.

⁴⁷ **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.”⁴⁸ (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?

⁴⁸ *Heykelden Taşa*, s. 30.

Kısırdöngü (Ölümlü Nesnelere) (1978)⁴⁹

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.”⁵⁰ Hemen arkasından, öykülerden hiçbirinin tarihle ilgili olmadığını, ‘şimdiye dönük bilimkurguya yakın duran’ öyküler olarak okunmaları gerektiğini ekliyor, kendisine dönük tarihsel anlatı yazarı nitelenmesine 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**’den⁵¹ 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, ölçlerden⁵² 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

⁴⁹ 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.

⁵⁰ **Heykelden Taşa**, s. 30.

⁵¹ Karl Marx/Friedrich Engels; **Kutsal Aile**, 1845.

⁵² 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."⁵³ 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 çalışmasını⁵⁴ 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.*"⁵⁵ 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

⁵³ *Kısırdöngü*, Soner Bilgiç çevirisi, s. 11-2.

⁵⁴ Fredrick Jameson; *Kapital'i Sahnelemek*, Çev. Cenk Saraçoğlu, Sel y., 1. Basım, 2013, İstanbul.

⁵⁵ *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.⁵⁶

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 değişimleri karşısında oynak olan düzeninin altüst olması demektir.”⁵⁷ 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*’inkiyle⁵⁸ karşılaştırılması zorunludur. Öte yandan *Bradbury*⁵⁹ 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.

⁵⁶ Laurence Sterne; **Tristram Shandy**, özgün dilde ilk basım: 1759.

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

⁵⁸ William Golding, **Lord of the Flies**, özgün dilde ilk basım: 1954.

⁵⁹ Ray Bradbury, **Fahrenheit 450**, özgün dilde ilk basım: 1951.

Umut Tarlaları (Toprağın Uyanışı) (1980) ⁶⁰

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 ilk gençlik 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)⁶¹ 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

⁶⁰ 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.

⁶¹ **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 (*tarafılı*) olan içerik değil, biçimdi, *nasıl*dan gelirdi güzellikbiliminin (*estetik*) değer(yargısı). İstiflenme, yığılma, dizilme, yerleştirme vb., kavramlar büyük bir karelem (*matris*) ve sayısız ilişkilene biçimi, olanağı sağlayabilirdi. Hatta belki bu düzlemsel değil oylumlu (*hacim*) bir ilişkilene (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 ölçeği 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 uygulamısal (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.*"⁶²

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, *bin* 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, ilişkiden yürütmek,

⁶² '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 sürüklemeyen 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.*”⁶³ 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 (**görelik**) 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 yerleşmenin (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 uygulanagelmıştır, kuşku yok. **Umut Tarlaları**’na başka güzelduyu ya da güzellikbilimi (**estetik**) ölçütleri açısından değil, yazarın uygulayım (teknik)

⁶³ 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.”⁶⁴

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.”⁶⁵

⁶⁴ Umut Tarlaları, s. 47.

⁶⁵ 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.”*⁶⁶

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.”*⁶⁷

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.”*⁶⁸

*

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 (**zamir**) aşağı yukarı. Görünür-görünmezdir, her yerde ve hiçbir yerededir. 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.”*⁶⁹

⁶⁶ Umut Tarlaları, s. 138.

⁶⁷ Umut Tarlaları, s. 232.

⁶⁸ Umut Tarlaları, s. 244.

⁶⁹ Umut Tarlaları, 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 görünüm), karıncanın gözünden yukarıya (yakın görünüm), karşı karşıya gelen insanların gözünden ötekine, onların dışından tümüne bakan (eş görünüm) 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.”*⁷⁰

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 ışıldaayan, 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...”*⁷¹

*“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.”*⁷²

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

⁷⁰ Umut Tarlaları, s. 180.

⁷¹ Umut Tarlaları, s. 215.

⁷² 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.”*⁷³

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.”*⁷⁴

*“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.”*⁷⁵

*“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.”*⁷⁶

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.”*⁷⁷

⁷³ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁴ Umut Tarlaları, s. 21.

⁷⁵ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁶ Umut Tarlaları, s. 94.

⁷⁷ 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*) ilişkilendirilir. Eğretileme (*metafor*) alayla, şenlikle somutlanıp imgelendiğinden karayergisel (*ironik*) bir durum doğar. Bir yerde eğretileme eğretilenle 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 gibi⁷⁸ 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 topları.

*"Hepsi oraya gidiyor, yaşayanlar ve ölümler. En başta doğası gereği koşup zıplayan köpek Constante var, bu eşsiz ve yüce gün onsuz olmazdı."*⁷⁹

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.

⁷⁸ Javier Marias, *Yarınki Yüzün* (3 cilt), Çev. Roza Hakmen, Metis y., 2011-2, İstanbul.

⁷⁹ *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 varsıl (*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 anlatılan 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."⁸⁰

Geriyeye 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 öğesel 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

⁸⁰ 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...*”⁸¹ 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*’nde⁸² 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 kestaneydi (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 yeğlinliğini, 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

⁸¹ *Umut Tarlaları*, s. 241.

⁸² 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 biçimi (**üslûp**), yaklaşımı. Saramago'da ise varoluşu daha tümlenmek, 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...*"⁸³ Bu ayrıcalık 'artık anlatmamaya' dek uzanır. Anlatılmayanlar da öyküye katılırlar: "*(A)ma ne yazık ki burada anlatılamaz bu öykü...*"⁸⁴ "*(A)ma bazen atlamak gerek...*"⁸⁵ Anlatıcı açıklamaktan vazgeçer.⁸⁶ "*Her ailenin bir öyküsü vardır, hepsi Mau-Tempo'larınkı kadar ünlü değildir, onlar da bunu anlatıcıya borçlular.*"⁸⁷ (**UT**, 256) Bir başka örnek **Baltasar ile Blimunda**'dan (1982): "*Bu kişilerin çoğu alavere dalavere edip bizim burada anlattığımız hikâyeye dahil olabilmek istemiştir...*"⁸⁸

⁸³ **Umut Tarlaları**, s. 158.

⁸⁴ Agy. s. 83.

⁸⁵ Agy. s. 215.

⁸⁶ Agy. s. 227.

⁸⁷ Agy. s. 256.

⁸⁸ 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)⁸⁹

"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."⁹⁰

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?

⁸⁹ Saramago, Jose; **Portekiz'e Yolculuk**, (*Viagem a Portugal*, 1981), Çev. Saliha Nilüfer, Kırmızı Kedi Yayınları, Birinci Basım, 2019, İstanbul.

⁹⁰ 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, keşiştirmek 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.*”⁹¹ *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.”⁹²

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

⁹¹ *Heykelden Taşa*, s. 45.

⁹² *Agy*, s. XX

üstlendi. O artık yazar, hatta Saramago da değil bir dünya (Portekiz) gezginiydi. Yalnızca bu niteliği benimsedi yola çıkarırken. Bir ayrıntılı izlenice, 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 genbiligi (**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.”⁹³ 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”.⁹⁴ Çok açık değil mi? Yola çıkmak, gitmek değil olmakla 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.”⁹⁵ 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

⁹³ Portekiz'e Yolculuk, s.198.

⁹⁴ Agy, s.16

⁹⁵ 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.”⁹⁶ 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.”⁹⁷ 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.”⁹⁸ 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.”⁹⁹ 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**¹⁰⁰ 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

⁹⁶ Agy, s.33.

⁹⁷ Agy, s.161.

⁹⁸ Agy, s.161.

⁹⁹ A. Güvenç, **Okuma Notları**, 2020.

¹⁰⁰ 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."¹⁰¹

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."¹⁰² Demek ki 59 yaşında biriktirdiği görme kuramını (teori) sınavdan geçirecek, neyi görmüş olduğunu görecektir, 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."¹⁰³ 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."¹⁰⁴ Edinilmiş görü ile yolculukta açığa çıkan görü arasında görmenin derinliği görünmeyenle daha artıyor. Aslında bilinene, görülene yolculuktan çok bilinmeyene, görülmeyene 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 görülmeyen 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."¹⁰⁵ Çünkü yolculuk yenilenmiş, yani yeniden

¹⁰¹ Agn, 2020.

¹⁰² Portekiz'e Yolculuk, s.221.

¹⁰³ Agy, s.171.

¹⁰⁴ Agy, s.177.

¹⁰⁵ 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.*”¹⁰⁶ 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.*”¹⁰⁷ 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 biresimi 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, söylensel 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?*”¹⁰⁸ Bunun değişmecesel (*metaforik*) bir anlatımını kitaptan alıntıyla güçlendirelim: “*Oraya buraya getirilip götürülen turistle 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.*”¹⁰⁹

Anlatım tekniği

¹⁰⁶ Agy, s.242.

¹⁰⁷ Agy, s.344.

¹⁰⁸ Agn, 2020.

¹⁰⁹ Agy, s.253

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, yanlışlarını 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 büyütmeylim. Tüm yanılsama ve tökezlemelere karşın ortada ne bir büyük özne (kahraman kişi) ne de anlamlı şanlı pruvallı bir yolculuk var. Hatta bir yolculuk var mı bildiğimiz alıştığımız anlamda, kuşkulu. 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 yerdin 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 yanlış 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 kişi 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 kasıtlı, gergin, dikey dayatmaları sözün söze elden ele, düğümünden 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) ayraç 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 ayırıcısında kişidir ve dili dikme ve yatırma onun düşüncüsünün (*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 yapılarla dayandırılmıştır neredeyse. Eril öz de bununla ilgilidir. Elbette bu dikey yükselişi (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 yapılarda, 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* söylerdi./ Bu haleti ruhiye içindeki gezginin, yanıt alamasa bile tercihen kendi sorularına kulak verebildiği küçük, sâkin toprakların arayışında olduğu anlaşılabilir."¹¹⁰

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 değişimin anlatısını arkada bırakmadan çekip gitmiyorlar. Onlara adlar (*isim*) vererek egemen olduğumuzu, efendileri olduğumuzu sanmak yine türümüze özgü yanılğılardan biri. Adlama egemenlik kurma aracı kuşkusuz ama tüm adlamalar gibi egemenlikler de tarihsel, geçicidir. Tümünü bir an gelir ayrıca 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 çıkmalarının, ne için, neden kullanıldıklarının ve kim tarafından üretildiklerinin tarihinden ibaret. Bu şekilde anlatılan tarih isimlerin getirdiği güçlüklerden muaf; maddi eylemlerin, onları şekillendiren düşüncenin ve düşünceyi şekillendiren eylemlerin tarihidir."¹¹¹

¹¹⁰ Agy, s.180.

¹¹¹ Agy, s.434.

Bedenler kalmasa da tüm canlı türlerinin bedenleriyle yeryüzünün tenine işledikleri izler, kenar süsleri, (k/y)azılar, bedenleri dolduran tinlerin kendilerini dışa 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 nasılını 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 sohbetle koyulur. Köyde vuku bulan hırsızlık girişimlerinden, halı toplamak ve hırsız yakalamak için 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.”¹¹² 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 ihtiyaçlar 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.”¹¹³

O zaman ‘gezgin’ amacına ulaştı diyebiliriz. Bu yolculuk tüm, yani yapılmış ve yapılacak yapıt için zorunluydu, 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 çözüme olasılığı olan zıtlıklara dair işaretler, birdenbire dillerin ortak ve evrensel hale geldiği platformlar bulmak mümkündür.”¹¹⁴

¹¹² Agy, s.287.

¹¹³ Agy, s.302.

¹¹⁴ Agy, s.533.

Manastır Güncesi (1982)

Artık yeter. Şimdi düşünem (fantazma, fantasmagori) üzerine bu kez **Baltasar ile Blimunda**'ya (**BB**) odaklanarak konuşalım biraz da. Sanatların düşünem ve düşünemsel imgeye kabaca iki tür yaklaşımı sözkonusu bence. Biri, düşünem, 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 düşünem(sel imge). Tutum, sanatlarda bir alttüre dönüşür. Görünür neden ise geniş bir yelpazede sanatçıdan alıcıya şimdi burada duygusal etkileşimin yeğinliği, dolayısıyla etki(le)me gücüdür (efekt). Öte yandan düşünem amaca araç eden tutum vardır ki has sanatlar, yaratılar düşünemden tür çıkarmazlar, titizdirler bu konuda. Onların dertleri, tüm sanat tekniklerini sonuna dek kullanarak kapatmak değil, açmak, örtüyü kaldırmaktır. Dilin olağan, kısıpsız, 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 büyülu gerçekçiliği, masallardan devraldığı bir siyaseti başarıyla dünyanın gündemine sokmuştur. Okuru, alıcıyı büyülemesi beklenen düşünem, büyü büyüden kurtarır, yanılısamayı, büyük uykuyu çözer. Burada eytişmeli (diyalektik) bir etki sözkonusu. 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 düşünem başıboş salınır tarihin çayırına. Ama başıboş derken tarihin yerine ve zamanına saygısız kalınmaz. Tersine dil buręu gibi tarihsel eylemi, kurumu, kişiyi didikler. Tarihin havası (atmosfer) yoğun bir dalga gibi duyumsanır. 18.yüzyılın Portekiz Krallığına uçma düşünemesi (düşü), mekanik uçuş düzeneği yerleştirilir. Düşlem zaten bağdaşmazı bağdaştırma girişimindedir. Dinadamı Peder Bartolomeu, mekanik kuş yaparak uğmak 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 göreçeğimiz 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. Büyülü ayna bir bakıma yeri ve zamanı ayraç içine alır. Saramago ayraçın 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 ünlene 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 kıtadan, Avrupa'dan kopuyor. Uzam, yer parçalanıyor ve dünya olağan, yerleşik bilgiyle anla(ş/t)ılamaz oluyor. Fantezi ütopya ile 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) gerçekliğini

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 oluşturmali. 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 ilkörne (arketip) olarak yerleşmiş olmalı. Aşağı yukarı gelmiş geçmiş tüm öyküler kadını bir yere oturtmamak, 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 ölmemek, 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, içerden, 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 karışıma gereken kıvamı tutturana Saramago biçiminin gerçekten etkili örneğini veren **RRÖY**da; kabuğun içine, dünyanın, eşığın, 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 üze, geçiciliğini bilen, geçiciliği bilmenin hüznüyle tedirginleşen bir hayalet (imge) anlatısı üzerinden gerçekleşiyor. Sinemada, fotoğrafıta 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 yapıyor 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 gerçeklik 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, sevimiyi 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 izlediği 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 İştten 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 açılı (hatta açısızlıkları), yükseltmeleri, 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 belirteyim.

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 aşıp 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 yaşanacaktı, 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 bakışaçısı 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 tinsellikle (ruhanilik), bedeninin havayı yararak 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 dünyalılaşıma 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 sürtme 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 gözlemlediğinizde 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 yanlışı 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 söylediler 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 tanıklarımız 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 ölüleri katan yapma ve yaşama tutkusu yerelin, ulusun çok ötesinde bir imadır zaten. Kübizmin ideası herhalde varlıkta ölüyü ve diriyi buluşturmak, dirimin içinde ölüm, ölümün içinde dirim kesit(ler)i almak, resime bakarken hem ölmek hem dirilmek, ölüren 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 kuşatıldığımızı 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.

Burada Saramago yazımın **Giriş** ya da **Birinci Bölüm** diyebileceğim başlangıcını, eksik kalan birçok şeye karşın keseceğim. Saramago yazısının evrimine, kendini kuruşuna, kurma biçimine dönük bir saptamadan ibaret çalışmamda eksik kalan ileride **İkinci** ve **Üçüncü Bölüm**'de nasılsa gelir önüme, gidermeye çalışırım. Altı üstü kişisel bir okuma deneyimi olduğuna göre de sorun yok, kimse bundan zarar görmeyecek.

Yitik Adanın Öyküsü (1986)

Lizbon Kuşatmasının Tarihi (1989)

V. Taşlar Kitabı

İsa'ya Göre İncil (1991)

Toplu Şiirler: Belki De Neşe (1993)

Körlük (1995)

Bütün İsimler (1997)

Mağara (2000)

Kopyalanmış Adam (2002)

VI. Vedalar Kitabı

Küçük Anılar (2002)

Görmek (2004)

Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş (2005)

Filin Yolculuğu (2008)

Defterler (2009)

Kabil (2009)

VII. Sonsöz

- Bilimin duyuşal algısından felsefenin özüne: Heykel-Taş.
- Kadın(ın dönüştürücü gücü).
- Bilimkurgu ve Saramago
- Anlatıcı ve anlatıcı-anlatılan konumlanması
- Anlatıcı ve gülmece (mizah)
- Olumsal anlatı.
- Beden-Aşk.

KAYNAKLAR

- Saramago, Jose; **Not Defterimden**, (*Os Apontamentos*, 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 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.
- 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 Estecolmo*, 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 Intermittências da Morte*, 2005), Çev. Mehmet N. Kutlu, Turkuaz Yayınları, Birinci Basım, 2007, İstanbul, 206 s.
- Saramago, Jose; **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş**, (*As Intermittências 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.