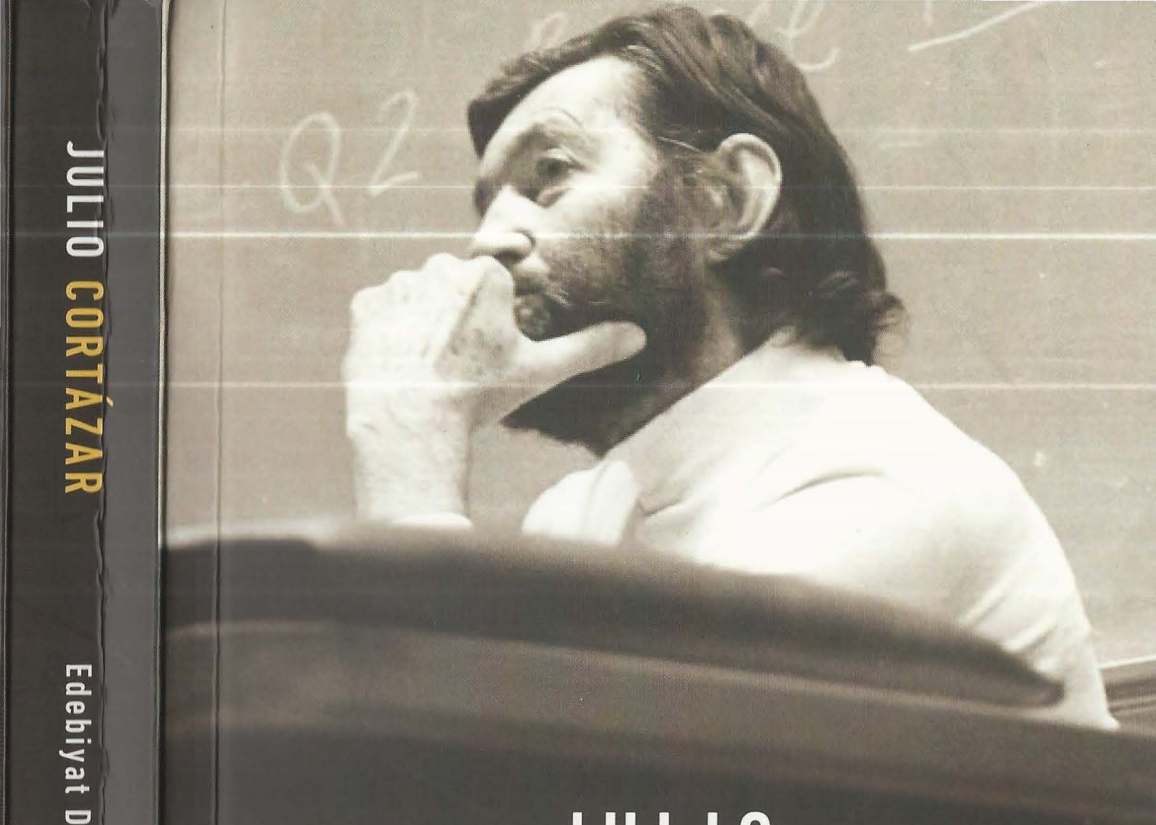


JULIO CORTÁZAR

Edebiyat Dersleri

Berkeley, 1980

Türkçesi: Süleyman Doğru

§

JULIO CORTÁZAR

Edebiyat Dersleri

DENEME DENEME

§

EVEREST
1962

JULIO CORTÁZAR

(1914-1984) Arjantinli yazar. Çağdaş ve yenilikçi Latin Amerika edebiyatının önde gelen isimlerindendir. 1951'de Paris'te, UNESCO'da çevirmenlik yapmaya başladı. 1960'larda, Küba'nın Latin Amerikalı aydınların merkezi olduğu yıllarda Havana'da bulundu. Genç romancıların tartıştıkları bir forum niteliğindeki *Casa de las Américas* adlı derginin editörlüğünü yaptı. Daha sonraki yıllarda Fransa'ya gitti. 1960'ta yayımlanan ilk romanı *Los premios* (Kazananlar), piyangodan ödül olarak, sonu bilinmeyen esrarengiz bir yolculuk kazanan Arjantinlilerin öyküsünü anlatır. *Seksek* (çev.: Necla Işık, Roman, YKY) ve *Libro de Manuel* (Manuel'in Kitabı) adlı daha sonraki romanları ise Cortázar'ın edebi biçim ve kuralları sarsarak, roman türünün sınırlarını zorlayan anlatımını yansıtır. Romanlarının yanı sıra öyküleri de fantastik ve gerçeküstü öğelere yer veren bir anlatıma dayanır ve okur tarafından değişik biçimlerde yeniden kurulmaya yatkın bir yapıya sahiptir. Cortázar'ın üslubu, Fransa'da Robbe-Grillet gibi yazarlarla gelişen *nouveau roman* (Yeni Roman) tarzına yaklaşmakla birlikte, roman ve öykülerinin en büyük etki kaynağı Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'tir. Asturias, Carpentier, Fuentes ve Garcia Márquez gibi yazarlarla birlikte Cortázar, Latin Amerika gerçekliğini irdeleyen, ancak bunu yaparken ülkelerinin sorunlarını ve yerel edebiyatını aşarak çağdaş ve yenilikçi bir Latin Amerika edebiyatı geleneği oluşturan yazarlar arasındadır.

SÜLEYMAN DOĞRU

9 Nisan 1969'da Keşan'da doğdu. İlköğrenimini Keşan'da, ortaöğrenimini ise İstanbul'da, Galatasaray Lisesi'nde yaptı. İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1998 yılında mezun oldu. Institut Catholique de Paris'de Kütüphanecilik ve Dokümantasyon formasyonu aldı. Farklı yayınevlerinden Fransızca ve İspanyolcadan çevirileri bulunmaktadır.

JULIO CORTÁZAR

EDEBİYAT DERSLERİ

BERKELEY, 1980

Türkçesi: Süleyman Doğru

Yayın No 1962
Çağdaş Dünya Edebiyatı 267

Edebiyat Dersleri / Berkeley, 1980
Julio Cortázar

Kitabın özgün adı: *Clases de Literatura*

İspanyolca aslından çeviren: Süleyman Doğru
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: Muzaffer Aysu

© Julio Cortázar, 2013 and Heirs of Julio Cortázar
© 2020, bu kitabın Türkçe yayın hakları Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Kasım 2020

ISBN: 978 - 605 - 185 - 515 - 8
Sertifika No: 43949

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 45099
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ DERS
Bir yazarın yolları 9

İKİNCİ DERS
Fantastik öykü I: Zaman 39

ÜÇÜNCÜ DERS
Fantastik öykü II: Kader 71

DÖRDÜNCÜ DERS
Gerçekçi öykü 111

BEŞİNCİ DERS
Edebiyatta müzikalite ve mizah 158

ALTINCI DERS
Edebiyatta oyun ve *Seksek*'in yazımı 195

YEDİNCİ DERS
Seksek, Manuel'in Kitabı ve *Fantomas contra los vampiros multinacionales* hakkında 232

SEKİZİNCİ DERS

Erotizm ve edebiyat 269

EK BÖLÜM

Günümüz Latin Amerika Edebiyatı 301
Gerçeklik ve edebiyat. Değerlerde bazı gerekli
tersyüz edişlerle 316
İsimler dizini 331

EDEBİYAT DERSLERİ

BERKELEY, 1980

BİRİNCİ DERS

Bir yazarın yolları

Çok açık bir şekilde ortaya koymak istiyorum ki, önce öyküleri daha sonra romanları ele almayı önermiş olsam da, bu benim açımdan bir ayrımcılık ya da bir değer yargısı ifade etmiyor: Ben öykü ve romanları aynı adanmışlık ve aynı coşkuyla yazıyor ve okuyorum. Bildiğiniz gibi ikisi çok farklı şeyler ve kimi özelliklerinden hareketle bunu derslerimizde net bir biçimde ortaya koymaya çalışacağız. İşe öykülerle başlamayı tercih etme sebebi onlara tematik açıdan erişimin daha kolay olması (bunu bugün göreceğiz); üzerinde uzun uzadıya konuşmaya gerek olmayan malum sebeplerden ötürü öyküleri yakalamak ve kavramak bir romana nazaran daha kolay.

Şunu bilmelisiniz ki ben buradaki dersleri siz buraya gelmeden kısa bir süre önce doğaçlama olarak belirliyorum: Ben sistematik biri değilim, ne bir eleştirmen ne de bir kuramcıyım, bu yüzden siz işin zorluklarını ortaya koyduğunuz ölçüde ben de onlara çözümler arayacağım. Önce tür olarak öykü, ardından da benim öykülerim hakkında sohbete başlamak ve Latin Amerika öyküsü üzerine gireceğimiz bir tartışmadan daha çok istifade etmek için, uzun zaman önceki bir söyleşide "Bir yazarın yolları" diye adlandırdığım şeyin, yani, söylemekten hiç hoşlanmıyorum ama... otuz yıldır sürdürdüğüm edebi faaliyet içinde yöneldiğim

istikametlerin kısa bir özetini çıkarmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Yazar üzerinden geçtiği sırada o yolların farkında olmaz –zira hepimiz gibi o da bir şimdiki zamanda yaşamaktadır–, ama yıllar sonra bir gün gelir, yayınladığı onca kitabın ve aldığı çok sayıda eleştirinin ardından kendini belli bir berraklıkla görmek için yeterli perspektife ve eleştirel bakışa birden sahip olur. Birkaç yıl önce edebiyat (benim için "edebiyat" ve "hayat" her zaman aynı şeydir, şu anda edebiyata odaklanıyoruz) içindeki yolumun netice itibarıyla hangisi olduğunu kendime sordum. Bir yazarın tuttuğu o yolu ya da yolları bugün burada kısaca özetlemem faydalı olabilir, zira daha sonra bunların günümüz Latin Amerika edebiyatının önemli kısmının üzerinde kayda değer ve belirleyici bir biçimde iz bırakan bazı değişmezleri ve eğilimleri işaret ettiklerini göreceğiz.

Şimdi kullanacağım üç sözcükten korkmamanızı istiyorum çünkü onları neden kullandığımı bir kez anladıktan sonra özünde çok basit olduklarını göreceksiniz. Yazarlık yolum boyunca oldukça net üç aşamadan geçtiğime inanıyorum: Estetik (sözcüklerden ilki bu) adını verdiğim birinci aşama, Metafizik dediğim ikinci bir aşama ve bugüne kadar süren bir üçüncü aşama ki ben ona Tarihsel diyorum. Yazarlık hayatımın üç aşaması hakkında şimdi söyleyeceklerimden neden bu sözcükleri kullandığım, birbirimizi anlamamızı nasıl kolaylaştıracakları ve bir filozofun metafizikten bahsederken takındığı ciddiyetle ele alınmamaları gerektiği net bir şekilde ortaya çıkacak.

Neredeyse tamamı ülkemin başkenti Buenos Aires kökenli, Arjantin orta sınıfına mensup, öğrenimleri, geçmişleri ve kişisel tercihleri doğrultusunda kendilerini çok genç yaştan itibaren edebi etkinliğe adayan ve edebiyatı her şeyden önce bizzat edebiyat için yapan bir yazar kuşağından geliyorum. Okul arka-

daşlarımla ve okulu bitirdikten sonra arkadaşım olmaya devam edenlerle yaptığımız sohbetleri çok iyi hatırlıyorum; derken hepimiz yazmaya ve bazılarımızın yazdıkları da yayınlanmaya başladı. Kendimi ve arkadaşlarımı hatırlıyorum, hepimiz çok derin estetik kaygılar taşıyan, edebiyata estetik, poetik türden değerleriyle ve her türden tinsel yankılanmalarıyla odaklanan Arjantinli (Buenos Aireslıler için kullanılan tabirle, *porteños*) gençlerdik. Bu terimleri kullanmıyorduk ve ne olduklarını da bilmiyorduk, ama ilk okurluk ve yazarlık yıllarımı "estetik" olarak sınıflandırmaya hakkım olduğunu şimdi çok net bir biçimde fark ediyorum. O zamanlar bizim için edebiyat, ulaşabildiğimiz en iyi kitapları okumak ve gözlerimizi kah meşhur modellere, kah son derece incelikli ve stilistik bir kusursuzluk idealinin peşinde koşarak yazmaktı. Benim yaşlarımdaki gençlerin, etrafımızda gerçekleşen tarihin her zamankinden daha dramatik bir ânının ne denli kıyısında ve dışında bulunduğumuzu fark etmediğimiz bir dönemdi, çünkü biz o tarihi de mesafeli bir şekilde, tinsel uzaklaşmayla algılıyorduk.

İspanya halkının Frankoculuğun ilerleyişi karşısında canla başla mücadele ettiği ve sonunda bozguna uğradığı iç savaşı Buenos Aires'te, tabii ki çok uzak bir mesafeden yaşadım; tıpkı 39 ile 45 yılları arasındaki İkinci Dünya Savaşı'nı da Buenos Aires'te yaşadığım gibi. Arkadaşlarım ve ben o savaşları nasıl yaşadık? İlkinde hepimiz sıkı birer İspanyol Cumhuriyeti taraftarı, sıkı Franco karşıtlarıydık; ikincisindeyse bütünüyle müttefik devletlerin yanında ve mutlak surette Nazizmin karşısındaydık. Peki, bu pozisyon alışlar neye dayanıyordu? Gazeteleri okumaya ve savaşın cephelerinde yaşananlar hakkında çok iyi bilgilenmeye; muhtemel karşıt düşünceliler, muhtemel hasımlar karşısında bakış açılarımızı savunduğumuz kafe sohbetlerine dönüşüyorlardı.

Bir parçasını teşkil ettiğim ve bazen kendisi de başka birçok grubun parçasını oluşturan o küçük grubun aklına, Arjantinliler ve bireyler olarak İspanya Savaşı'nın bizi de doğrudan ilgilendirdiği hiçbir zaman gelmedi; Arjantin tarafsız bir ülke olsa da, İkinci Dünya Savaşı'nın bizi de ilgilendirdiği hiçbir zaman aklımıza gelmedi. Aynı zamanda bir insan olan bir yazarın misyonunun sadece yorumun ya da savaşan taraflardan birine yönelik salt sempatinin çok daha ötesine geçmesi gerektiğini asla fark edemedik. Kendime ve ait olduğum toplumsal sınıftaki herkese yöneltmeye muktedir olduğum çok gaddarca bir özeleştiri içeren bu yaklaşım o dönemdeki ilk edebi üretimimi büyük ölçüde belirledi: Avrupalı ya da Arjantinli bir yazarın kayda değer bir romanının ya da bir öykü kitabının çıkışının bizim için büyük önem taşıdığı bir dünyada, mümkün olan en yüksek edebi seviyeye ulaşmaya çalışmak için elimizdeki her şeyi, tüm kaynaklarımızı ve tüm bilgimizi vermemiz gereken bir dünyada yaşıyorduk. Estetik bir sorunsaldı, estetik bir çözümdü; biz edebi etkinliğe edebiyatın kendisinden ötürü, ürünlerinden ötürü değer veriyorduk, yoksa yazar olsun olmasın, bir insanın içinde hareket ettiği geniş bağlamı –Ortega y Gasset olsa "koşullar" derdi– oluşturan birçok unsurdan biri olduğu için değil.

Her halükârda, edebi faaliyetimin ve tarihsel duygumun henüz tam anlamıyla gelişmediği o dönemde bile, bir şey bana edebiyatın –en imgesel fantastik türü de dâhil olmak üzere– sadece okumalarda, kütüphanelerde ve kafe sohbetlerinde bulunmadığını erkenden fısıldadı. Buenos Aires'te nesnelerle, sokaklarla, bir şehirden yazar için bir tür daimi, değişken ve harikulade bir sahne yaratan her şeyle teması çok genç yaştan itibaren hissettim. Bir taraftan Jorge Luis Borges gibi birinin o dönemde yayınlanan eserleri ben ve arkadaşlarım için bir edebi cenneti, dilimizin o

an için en azami potansiyelini ifade ederken, ben aynı zamanda başka yazarları da çok erken yaşta keşfetmiştim: Burada onlardan sadece birinin, Roberto Arlt adındaki bir romancının adını anacağım; Jorge Luis Borges'e göre çok daha az tanınmış biri çünkü çok erken öldü ve tamamen Buenos Aires dünyasına kısılıp kalmış eserlerini çevirmek çok zor. Estetikçi dünyam beni bir yandan Borges gibi yazarlara hayranlık beslemeye götürürken, aynı zamanda gözlerimi Roberto Arlt'ın öykülerinde ve romanlarında karşıma çıkan halk diline, sokağın argosu *lunfardo*'ya çevirmeyi de biliyordum. İşte bu yüzden, yolumdaki aşamalardan bahsederken, onları kesinlikle birbirinden net çizgilerle ayrılmış şeyler olarak anlamayın: Ben o dönemde estetik ve estetikçi bir dünyanın içinde yaşıyordum, ama sanırım daha o zamanlarda öteki taraftan gelen ve meyvelerini vermek için daha zamana ihtiyacı olan unsurlar avucumun ya da hayalgücümün içinde çoktan yerlerini almışlardı. Avrupa'da yaşamaya başlayınca bunu yavaş yavaş içimde hissettim.

Daha en başından beri bunu neden yaptığımı çok iyi bilmeden, kendimi biraz tesadüfün, bir dizi rastlantının kollarına bırakarak yazdım: Konular aklıma tıpkı pencereden yanlışlıkla içeri dalan bir kuş gibi birden geliyor. Avrupa'da, estetikçi ve çok imgesel türde öyküler yazmaya devam ettim ve bu öykülerin tamamı fantastik temalıydı. Farkında olmadan, yazarlığımın bu ilk döneminden ayrılan konuları ele almaya başladım. O yıllarda çok uzun, belki de yazarlık hayatımın en uzun öyküsünü yazdım: Zamanı gelince üzerinde ayrıntılı bir şekilde duracağımız "Takipçi", içinde hiçbir fantastik unsur barındırmasa da, benim için çok önem taşıyan bir şeye sahip: İçinde insani bir varlık, kanlı canlı bir karakter, acı çeken, düşleyen, kendini ifade etmek için çırpınan ve hayatı boyunca onu takip etmiş olan bir yazgı-

nın altında ezilip ölen bir caz müzisyeni var. (Onu okuyanlar öyküde Charlie Parker'dan bahsettiğimi ve ona Johnny Carter ismini verdiğimi biliyorlar.) O öyküyü bitirdiğimde ve ilk okuru olduğumda, bir şekilde bir yörüngeden çıktığımı ve bir başkasına girmeye çalıştığımı fark ettim. Şimdi karakter ilgimin merkezine dönüşüyordu, oysaki Buenos Aires'te yazmış olduğum öykülerde karakterler, fantastik ortaya çıkabilsin diye ona hizmet eden figüranlar gibiydiler; o öykülerdeki belli karakterlere karşı sempati ya da sevgi hissettiğim olsa da, bu çok göreceliydi: Benim için gerçekten önem teşkil eden öykünün mekanizması, nihayetinde unsurlarının estetiği, güzel, büyüleyici ve pozitif bir tarafı olabilecek her şeyle birlikte edebi birleşimiydi. Paris'te içinde yaşadığım büyük yalnızlıkta sanki Johnny Carter figüründe, kara talih tarafından takip edilen ve gevelemelerini, monologlarını ve girişimlerini o öykü boyunca uydurduğum o zenci müzisyende birden bir yakınımı keşfetmeye başlamış gibi oldum.

Yakınımla (sanırım bu terimi kullanmaya hakkım var) o ilk temas, doğrudan bir insandan diğerine, bir insandan bir karakterler topluluğuna uzanan o ilk köprü beni o yıllarda, öykülerde ve romanlarda bulunabilen psikolojik mekanizmalarla, bir insanoğlunun aklıyla duyarlılığının birleştiği ve onun davranışlarını, hayattaki bütün oyunlarını, bütün ilişkilerini ve bağlantılarını, yaşam, aşk, ölüm, yazgı dramlarını, tek kelimeyle onun hikâyesini belirleyen o mecrayı keşfetmek ve üzerinde ilerlemekle –ki bu netice itibarıyla edebiyatın en büyüleyici tarafı– giderek daha çok ilgilenmeye götürdü. Hayal etmekte olduğum karakterlerin psikolojisi konusunda derinleşmeyi giderek daha çok arzularken kafamda oluşan bir dizi soru iki romana dönüştü, çünkü öyküler hiçbir zaman ya da neredeyse hiçbir zaman sorunsal değiller: Sorunları ele almak romanların işi, onlara kafa patlatıyor ve çoğu

zaman çözüm üretmeye çalışıyorlar. Roman, yazarın kendine karşı verdiği o büyük savaş çünkü onun içinde insani yazgının başlıca oyunlarının çarpıştığı bütün bir dünya, bütün bir evren var ve burada insani yazgı terimini kullanıyorsam bunun sebebi, psikolojik romanlar ya da psikolojik öyküler (onların o kadar güzel örnekleri var ki) yazmak için doğmadığımı çok geçmeden fark etmiş olmamdı. Sadece bazı karakterlerin hayatlarındaki unsurları yönetmek beni yeterince tatmin etmiyordu. Daha "Takipçi"de, tüm kaba sabalığına ve cehaletine rağmen, Johnny Carter "nihai" diyebileceğimiz sorunlara kafa yoruyor. O hayatı anlamıyor, ölümü de anlamıyor, neden bir müzisyen olduğunu bile anlamıyor, neden çaldığı gibi çaldığını, başına gelen olayların neden başına geldiğini bilmek istiyor. Bu yoldan giderek kendimi içinde bulduğum aşamaya biraz ukalalık taslayarak metafizik dedim, yani insanoğluyla alakalı olarak yavaş, zorlu ve çok temel (zira ben ne bir filozofum ne de felsefeye yatkınlığım var) bir kendini sorgulama, ama insanoğlu derken sadece canlı ve hareket eden bir varlık olarak değil, felsefi anlamda insani bir varlık olarak, yazgı olarak, gizemli bir güzergâh içindeki bir yol olarak sorgulama.

Daha iyi bir isim bulamadığım metafizik diye adlandırdığım bu aşama özellikle iki roman boyunca sürdü. Bunlardan ilki olan *Los Premios* bir tür eğlencelik; ikincisi bir eğlenceden öte bir şey olmak istedi ve onun adı *Seksek*. Birincide kalabalık ve çok çeşitli bir karakterler topluluğunu ortaya koymaya, kontrol etmeye ve yönetmeye çalıştım. Teknik bir endişem vardı, çünkü bir öykü yazarı –öykü okurları olarak, gayet iyi bildiğiniz gibi– teknik sebeplerden ötürü mümkün olduğunca küçük bir karakter grubunu idare eder: Yedi kişinin ortaya çıktığı yerde sekiz sayfalık bir öykü yazılamaz zira sekiz sayfanın sonuna

geldiğimizde yedi kişi hakkında hiçbir şey bilmiyor oluruz; öykünün diğer birçok unsurundaki gibi (bunu daha sonra göreceğiz) karakterlerde de mecburen bir yoğunlaşma olur. Buna karşılık roman gerçekten açık oyundur ve *Los premios*'ta, bir romanın geleneksel boyutlarındaki bir kitabın içinde belli sayıda karakter sunmaya ve onların zihinsel ve duygusal dizginlerini biraz elimde tutmaya muktedir olup olamayacağımı görmek istedim ve sonunda karakterleri saydığımda on sekiz tane olduklarını gördüm. Hiç yoktan iyidir! Doğrusunu isterseniz o bir stil çalışması oldu, tür olarak romana geçip geçemeyeceğimi kendi kendime kanıtlamanın bir yöntemi. Neticede kendime geçer not verdim; notum çok yüksek değildi ama sınavdan geçtim. Romanın kendisine çekicilik ve anlam katacak yeterince unsura sahip olduğunu düşündüm ve orada, henüz çok küçük bir ölçekte, beni ele geçirmiş olan o yeni hevese, insanların ve kitaplardaki karakterlerinin sadece dış psikolojisiyle yetinmeyip insani varlık olarak, varoluş olarak, yazgı olarak insanoğlunun daha derin bir sorgulamasına girişme hevesine kapıldım. Bunun *Los premios*'taki yansımasını ancak bir-iki karakterin bazı düşüncelerinde kabataslak bir biçimde görmek mümkün.

Seksek'i yazmam birkaç yıl sürdü ve o romana, arayış ve sorgulama alanına o sırada koyabileceğim her şeyi doğrudan koydum. Romanın merkez karakteri hepimiz gibi herhangi bir insan, gerçekten çok alelade bir adam, bayağı biri değil ama özel olarak hiçbir dikkat çekici tarafı yok; bununla birlikte o adamın –tıpkı "Takipçi"'de Johnny Carter'ın olduğu gibi– gündelik hayat ve gündelik sorunlarının çok daha ötesindeki bir şey hakkında, kendini sorgulamak zorunda bırakan bir tür daimi iç sıkıntısı var. *Seksek*'in başkarakteri Horacio Oliveira etrafını saran tarihe –politik kavgalar, savaşlar, adaletsizlikler ve baskıların gündelik

olaylarına– iştirak eden bir adam ve bazen "merkezi anahtar" diye adlandırdığı şeyi, artık sadece tarihi değil aynı zamanda da felsefi, metafizik olup bizim sonuncu ve şu anki halkasını teşkil ettiğimiz insanoğlunu içinden geçmekte olduğu tarihin yolundan bugüne taşıyan merkezi tanıyabilmeyi arzuluyor. Horacio Oliveira'nın –babası gibi– herhangi bir felsefi kültürü yok ve sadece en derin iç sıkıntılarından doğan soruları kendine soruyor. Cins olarak, tür olarak, medeniyetler bütünü olarak insanın barış, adalet ve mutluluğa nihai erişimini kesinlikle garanti etmeyen bir yolu izleyerek, tesadüfler, adaletsizlikler ve felaketlerle dolu, insanın insanın kurdu olduğu, bazı insanların diğerlerine saldırıp onları yok ettiği, adalet ve adaletsizliğin çoğu zaman poker kartları gibi dağıtıldığı bir yoldan bugünkü zamanlara ulaşmasının nasıl mümkün olduğunu sıklıkla kendine soruyor. Horacio Oliveira insanın derin varlığına dokunan ontolojik unsurlar yüzünden endişeli bir adam: Teorik olarak aklıyla, kapasitesiyle, sahip olduğu tüm pozitif taraflarıyla pozitif toplumlar yaratmak için hazırlanmış o varlık neden en sonunda bunu başaramıyor ya da yarım başarıyor; ya da ilerliyor ama sonra geriliyor? (Uygarlığın ilerlediği ve sonra birden yıkıldığı anlar var, Antik Çağ'daki muhteşem uygarlıkların çöküşüne ve yok oluşuna tanık olmak için tarih kitabının sayfalarını biraz karıştırmak yeterli.) Horacio Oliveira, kendisine prefabrik ve koşullu olarak sunulmuş bir dünyaya konmuş olmakla yetinmiyor; her şeyi sorguluyor, geleneksel olarak verilen cevapları, *x* toplumunun ya da *z* toplumunun, *a* ideolojisinin ya da *b* ideolojisinin cevaplarını kabul etmiyor.

O tarihsel aşamanın yıktığını varsaydığı bireyselcilik ve egoizm Oliveira'nın yaptığı türden sorgulamalarda her zaman var, zira o kendisininki kadar insanoğlunun yazgısının da ne olduğu konusunda endişeleniyor ama neticede daima kendi kişiliğine,

kendi mutluluğuna ve mutsuzluğuna odaklanıyor. Atılması gereken sonraki adım şuydu: İnsanın yakınlarını sadece tanıdığı birey ya da bireyler olarak değil toplumların, halkların, uygarlıkların, insani toplulukların bir parçası olarak görmesi. O aşamaya tuhaf, ilginç ve aynı zamanda da biraz önceden belirlenmiş yollardan vardığımı söylemeliyim. O dönemde uluslararası politika alanında olan biten her şeyi gençliğimdekinden çok daha fazla ilgiyle yakından takip etmiştim: Cezayir Bağımsızlık Savaşı başladığında Fransa'daydım ve aynı anda ve birbirine zıt sebeplerden ötürü hem Cezayirliler hem de Fransızlar için bir dram olan o olayı çok yakından yaşadım. Ardından, 59 ile 61 yılları arasında Küba adasının tepelerine konuşlanarak bir dikta rejimini devirmek için mücadele eden insanların o tuhaf hareketi beni başından sonuna kadar ilgilendirdi. (Onların henüz bir isimleri yoktu, onlara "sakallılar" diyorlardı, ama diktatörlerin hiçbir zaman eksik olmadığı bir kıtadaki o diktatörün bir ismi vardı ve o Batista'ydı.) O şey benim için yavaş yavaş özel bir anlam kazandı. Dinlediğim tanıklıklar ve okuduğum metinler beni o süreçle derinlemesine ilgilenme noktasına götürdü ve Küba Devrimi 1959 sonlarında zafere ulaşınca oraya gitme arzusu hissettim. Devrimin ikinci yılı dolmadan oraya gidebildim (ilk başlarda gidilemiyordu). Küba'ya ilk kez 1961'de, yeni kurulmuş olan Casa de las Américas'ın jüri üyesi olarak gittim. Verebileceğim yegâne katkı türü entelektüel olabilirdi, ben de onu sunmaya gittim. Orada kaldığım iki ay boyunca gördüm, yaşadım, dinledim ve duruma göre onayladım ya da onaylamadım. Fransa'ya dönerken bana son derece yabancı bir deneyimi de yanımda götürüyordum: Neredeyse iki ay boyunca arkadaş grupları ya da edebi topluluklarla hiç takılmamış, tüm vaktimi o sırada en zorlu koşullarla cebelleşen, her şeyden mahrum, insafsız bir ablukanın kurbanı, ama bütün bunlara rağmen

devrim yoluyla kendine bahşettiği o kendi kaderini tayin hakkını korumak için tüm gücüyle mücadele eden bir halkın arasına karışarak geçirmiştim. Paris'e döndükten sonra o bana ağır ilerleyen ama sağlam bir yol açtı. Bu benim için kimlik daveti, bir kimlik işareti gibi bir şey olmuştu, hepsi bu. İşte o sırada, bir tür ani vahiyle –sözcüğü burada abartılı kullanmadığımı belirteyim–, sadece Arjantinli olmadığımı hissettim: Ben Latin Amerikalıydım ve iştirak etmiş olduğum o özgürleşme teşebbüsü ve bir egemenlik kazanma olayı katalizördü, sadece onu yüreğinde yaşamakta olan bir Latin Amerikalı olduğumu bana ifşa eden ve kanıtlayan değil, aynı zamanda bana bir yükümlülüğü, bir görevi hatırlatan şeydi. Latin Amerika'dan çıkmış bir yazar olmanın temel olarak bir Latin Amerikalı yazar olmayı gerektirdiği anlamına geldiğini fark ettim: Terimleri tersyüz etmek ve Latin Amerikalı olmayı, içerdiği tüm sorumluluk ve yükümlülükle birlikte edebi çalışmaya da katmak gerekiyordu. İşte bu yüzden, yazarlık yolumdaki son kilometre taşını tanımlamak için, o aşamaya tarihsel, yani tarihe giriş diyebileceğimi sanıyorum.

Eğer o dönemleri kapsayan kitaplarımdan bazılarını okuma imkanınız olduysa, burada biraz temel ve otobiyografik bir şekilde açıklamaya çalıştığım şeyin oraya çok açık bir şekilde yansıdığını göreceksiniz; edebiyat kültünden bizzat edebiyat vasıtasıyla insani yazgıyı sorgulama enstrümanı olarak edebiyat kültüne ve sonra da kendi ülkelerimizde her birimizi ilgilendiren tarihsel süreçlere iştirak etmenin birçok biçiminden biri olarak edebiyata nasıl geçildiğini göreceksiniz. Size bunları anlattım –ve tekrar söylüyorum, biraz da otobiyografi yaptım ki bu konuda her zaman utangaç davranırım– çünkü izlediğim o yolun kayda değer kabul edebileceğimiz bütün Çağdaş Latin Amerika Edebiyatı için büyük ölçüde geçerli olduğuna inanıyorum. Elbette ki

varlığını sürdüren ve sürdürecek olan, ayrıca kuşkuya yer bırakmayacak derecede güzel ve değerli eserler veren mutlak bireysel edebiyat, o sanat için ve bizzat edebiyat için edebiyat son otuz yıldır meydanı kendi halklarının ve bütün halkların mücadele, tartışma ve kriz süreçleriyle çok daha alakalı yeni bir yazarlar kuşağına bıraktı. Temel olarak seçkinci bir etkinlik olarak görülen ve kendini ayrıcalıklı kabul eden (bunu hâlâ birçok yerde yapıyorlar) edebiyat meydanı yavaş yavaş en iyi örneklerinde ne usturuplu davranmayı bırakan ne de içini yazarın parçasını teşkil ettiği halkın toplumsal süreçlerinden doğan bütün o içerikle doldurarak popüler ya da halk dalkavuğu olmaya çalışan bir edebiyata bıraktı. Şu an için bahsedebileceğimiz en üst düzey edebiyattan bahsediyorum, kitapları tamamıyla halklarının her birinin kaderinde, gerçekliğinde, akıbetinde derinlemesine bir arayışa kalkışmak için çalışmanın kendisinden alınan zevk için yapılan o münferit çalışma ölçütünden ortaya çıkmış olan Asturias, Vargas Llosa, García Márquez edebiyatından bahsediyorum. İşte bu yüzden, bireysel ve özel olarak benim başıma gelenin, edebi etkinliğin en... (nasıl desem, zira seçkinci lafını hiç sevmiyorum...) ayrıcalıklı, en incelikli olanından, tüm niteliğini ve gücünü koruyarak başka bir okur kitlesine yönelen yeni bir edebiyata geçişte aynı şekilde yaşanan genel bir süreç olduğunu düşünüyorum ve yenisinin yöneldiği okur kitlesi, aynı toplumsal sınıfa mensup, aynı şekilde seçkin, kodları ve şifreleri bildikleri için neredeyse her zaman hayranlık verici ve her zaman muhteşem o edebiyatın gizemini çözebilen ilk kuşak okurların çok ötesinde bulunuyor.

Şu anda söylediklerim, daha sonra benim ya da başkalarının öykülerinden ya da romanlarından bahsederken içeriklerine ve amaçlarına göndermeler yaptığımızda işe yarayabilir; deminden

beri söylemeye çalıştığım şeyi orada çok daha açık bir şekilde görebileceğiz. Pepe Durand'ın yüzünde çok net fark edilen hava sıcaklığının etkilerini göz önünde bulundurarak şimdi beş, on dakikalık bir ara vermemizin ve ardından devam etmemizin iyi olacağını düşünüyorum. Ne dersiniz?

Çağdaş Latin Amerika öykülerini şu andan itibaren daha derinlemesine tartışırken, benimkilere odaklanacağız ama, demin dediğim gibi, gerektiğinde konu dışına da sapacağız ve önce sizin sorularınız gelecek, ardından benim cevaplarım.

İlk başta oldukça temel bir şey yaparak işe öykünün ne olduğunu kendimize sormakla başlamamız uygun olacaktır, çünkü onları hepimiz okuruz (her geçen gün daha popüler hale gelen bir tür olduğuna inanıyorum; bazı ülkelerde her zaman öyleydi, diğerlerindeyse eleştirmenlerin açıklamaya çalıştığı oldukça gizemli sebeplerden ötürü reddedildikten sonra şimdi yavaş yavaş yol alıyor) ama öykünün tanımını yapmaya çalışmak kesinlikle çok zor. Bir tanımı reddeden şeyler vardır; bazı zihinsel yolların en ucuna kadar gitmekten hoşlanan biri olarak özünde hiçbir şeyin tanımlanamayacağına inanırım. Sözlükte her şey için bir tanım vardır; bunlar somut şeyler olduklarında yapılan tanım belki kabul edilebilir, ama çoğu zaman tanım olarak aldığımız şeyi ben bir kestirim diye adlandırırdım. Akıl kestirimlerle idare eder, ilintiler kurar ve her şey çok iyi çalışır, ama bazı şeyler karşısında tanım gerçekten çok zor bir hal alır. Şiir bunun çok bilinen bir örneğidir. Şiiri bugüne kadar kim tanımlayabilmiştir? Hiç kimse. Daha o zamanlar konuya kafa yoran Yunanlardan beri gelen iki bin tane tanım var ve Aristoteles bu konuda oturup bütün bir *Poetika*'yı yazmış, ama bana uyan, daha da önemlisi bir şaire uyan bir şiir tanımı yok. Özünde haklı olan yegâne kişi, şiiri tanımlamayı bitirdikten sonra dışarıda kalan o şey şiirdir, diyen

(sanırım) şu İspanyol mizahçı. Şiir oradan kaçıp gitmiştir ve tanımın içinde değildir. Öyküde bunun tam olarak aynısı olmaz ama o da kolay tanımlanabilir bir tür değildir. Ona kronolojik bir bakış açısıyla, çok hızlı ve mükemmeli kovalamayan bir biçimde yaklaşmamız en doğru davranış olacaktır.

Öykü anlatımı, eskiden olduğu tahmin edildiği gibi ve günümüzde onu okuyup yazdığımız haliyle insanlık kadar eskidir. Sanıyorum ki mağara devrinde anneler ve babalar çocuklara öykü anlatıyorlardı (muhtemelen bizon öyküleri). Sözel öykü anlatımına bütün kültürlerde rastlanıyor. Afrika sözel öykü geleneği açısından olağanüstü bir kıta, antropologlar binlerce öykülük ciltleri bir araya getirmekten yorulmuyorlar ve o öykülerden bazıları babadan oğula aktarılan olağanüstü bir fantezi ya da hayalgücü barındırıyorlar. Antikçağ öyküyü bir edebi tür olarak tanıyor, Ortaçağ ise ona, bazen dinsel ya da ahlaki unsurları öğretmeye yönelik hikâyeler biçiminde, iyi belirlenmiş estetik ve edebi bir kategori veriyor. Mesela bize Yunanlardan gelen fabllar küçük bir öykü mekanizması, kendi kendine yeten bir anlatı, iki-üç hayvanın arasında yaşanan bir şey, başı, sonu ve ahlakçı bir fikri olan bir şey.

Bugün bizim anladığımız türde öykü, doğrusu 19. yüzyıla kadar ortaya çıkmıyor. Tarih boyunca gerçekten olağanüstü öykü örnekleri var. Bir öykü antolojisi olan *Binbir Gece Masalları*'nı düşünün; çoğu anonim öyküleri bir Pers kâtip bir araya getirip onlara estetik kazandırdı; orada son derece karmaşık bir mekanizmaya sahip öyküler var, bu anlamda çok modernler. İspanyol Ortaçağı'nda Infante Juan Manuel'in *Kont Lucanor* adlı klasik eseri birkaç tane antolojilik öykü barındırıyor. 18. yüzyılda genellikle aşırı derecede uzun öyküler yazılıyor ve bunlar biraz öyküden uzaklaşıp romana yaklaşıyorlar; mesela Voltaire'in *Zadig*

ve *Candide* isimli eserlerini düşünüyorum, onlar öykü mü yoksa küçük roman mı? Birçok şey yaşanıyor, neredeyse bölümlere ayrılabilecek bir olay örgüsü var ve neticede onlara uzun öyküden ziyade kısa roman demek daha doğru. 19. yüzyıla geldiğimizde öykü birden vatandaşlık kartını elde ediyor ve bu Anglosakson dünyada ve Fransız dünyasında aşağı yukarı eşzamanlı oluyor. Anglosakson dünyada 19. yüzyılın ikinci yarısında öyküyü ilk sıradaki edebi enstrüman olarak gören yazarlar çıkıyor ve bu türde olağanüstü eserler veriyorlar. Öykünün nasıl modern bir türe dönüştüğünü görmek için Fransa'da Mérimée'yi, Villiers de l'Isle-Adam'ı ve belki de hepsinin üzerindeki Maupassant'ı sayabiliriz. Öykü yüzyılımıza artık hem yazar hem de okurun tüm unsurları, koşulları ve talepleriyle birlikte giriyor. Bugün yaşadığımız dönemde Arjantinlilerin dediği gibi "bize masal anlatılmasını" kabul etmiyoruz; bize iyi öyküler anlatılmasını istiyoruz ki, bu çok farklı bir şey.

Bu kuş uçuşu gezinti vasıtasıyla öykünün tam bir tanımını olmasa bile en azından bir kestirim arayan bizler karşımızda genellikle bir tür indirgemeden başka bir şey bulamıyoruz: Nihai kabul edebileceğimiz özelliklerini (edebiyatta nihai bir şey ne kadar olabilirse, çünkü öykünün bir anlamda romanınkiyle kıyaslanabilecek bir esnekliği var ve belki de şu anda çalışmakta olan yeni öykücülerin elinde yeni bir yön bulabilir, kendini başka bir açıdan ve başka imkânlarla gösterebilir. Bu olmadığı müddetçe, önümüzde bütün dünyadaki muazzam sayıda öykücü, bizi özellikle ilgilendiren kısmındaysa çok önemli sayıda Latin Amerikalı öykücü var) 19. yüzyıl boyunca ve şimdi bizim yüzyılımızda edinen öykü, bir gelişim sürecinin her zaman üzerine tam oturmayan unsurlarını da içinde barındıran çok belli belirsiz ve uçarı bir şey.

Onları tam olarak tanımlayamayacağımızı söylediğimize göre öykünün özellikleri genel olarak nelerdir? Başlıca bir odaklanma yapacak olursak (yani öykünün temeline, varoluş nedenine, konu ve biçimine odaklanırsak), konusuyla ilgili olarak modern öykünün çeşitliliği sonsuzdur: Tam anlamıyla gerçekçi, psikolojik, tarihsel, gelenekçi, toplumsal vs. konularla meşgul olabilir. Öykünün alanı bu konulardan herhangi birini ele almak için mükemmelen uygundur ve fantastik olarak adlandırdığımız öykülerin, hayalgücünün doğa yasalarını değiştirdiği, dönüştürdüğü ve dünyayı başka bir biçimde ve başka bir ışık altında sunduğu doğaüstü öykülerin kurgusu için saf hayalgücünün yolu tam bir özgürlükle açıktır. Sadece tipik, klasik gerçekçi öykü alanında bile muazzam bir çeşitlilik var: Bir tarafta önümüzde D. H. Lawrence'ın ya da Katherine Mansfield'ın, karakterlerin yazgılarına yönelik çok hassas psikolojik kestirimler içeren bir öyküsü, diğer taraftaysa, bir hayatın tamamıyla gerçek –hatta gerçekçi– bir anını betimleyebilen Uruguaylı Juan Carlos Onetti'nin bir öyküsü olabilir ve bu sonuncusu özünde Lawrence ya da Katherine Mansfield'ınki aynı konuyu ele alsa da onlardan tamamen farklı olabilir. Böylece öykünün olasılıklar yelpazesi sonsuz zenginlikte açılır. Tematik açıdan öyküyü kuyruğundan yakalamanın mümkün olmadığını fark etmişsinizdir, çünkü her türlü şey öykünün konusu olabilir, öyküde iyi ya da kötü konu diye bir şey olmaz. (Edebiyatın hiçbir türünde iyi konular ya da kötü konular diye bir şey olmaz, her şey onları kimin nasıl ele alacağına bağlıdır. Birisi demişti ki bir taş hakkında yazıp ortaya büyüleyici bir şey çıkarılabilir, yeter ki yazanın ismi Kafka olsun.)

Öykü kavramına yaklaşmak için tematik bakış açısıyla ilgili ölçütler bulmamız zor, buna karşılık bu şekilde ona biraz daha yaklaşacağımıza inanıyorum çünkü eğer genel olarak biçim de-

nen tarafta arayışa gireceksek bizim o zaman yapacağımız işi biraz çağrıştırıyor, ama ben biçim yerine strüktür sözcüğünü kullanmaktan hoşlanırım, ama onu bugünlerde üzerinde çok çalışılan ve benim hakkında hiçbir şey bilmediğim strüktüralizm, yani şu eleştiri ve irdeleme sistemi anlamında kullanmıyorum. Strüktür sözcüğünü basitçe yapı anlamında, bu masanın ya da bu fincanın strüktüründen bahsediyormuş gibi kullanıyorum; bana biçim sözcüğünden biraz daha zengin ve kapsamlı bir sözcük olarak görünmekte çünkü strüktür sözcüğünün içinde biraz da maksatlı bir şey var: Biçim doğa tarafından verilmiş bir şey olabilir, strüktür ise bir şeyi eklemleyip ona bir yapı kazandırmak için işi organize eden bir akıl ve irade olduğunu varsayar.

Strüktür tarafından öyküye biraz daha yaklaşabiliriz çünkü pek parlak olmasa da işimize çok yarayacak bir kıyaslama yapmama izin verirseniz, karşılaştırmalı iki çift oluşturabiliriz: Bir tarafta roman var, diğer taraftaysa öykü. Aşağı yukarı biliyoruz ki roman sonsuza kadar genişleyebilecek ucu açık bir edebi oyundur ve olay örgüsünün gereksinimlerine ve yazarın iradesine göre belli bir anda biter, kesin bir sınırı yoktur. Bir roman kısa ya da neredeyse sonsuz olabilir, kimi romanlar biter ve insan sanki yazar istese devam edebilirmiş hissiyle kalır ve bunlardan bazıları devam eder çünkü yıllar sonra yazarları devam niteliğinde bir ikinci bölüm yazarlar. Roman, Umberto Eco'nun "açık eser" dediği şeydir: Gerçekten de roman her şeyin içeri girmesine izin veren bir açık oyundur, her şeyi kabul eder, her şeyi kendine çağırır, açık oyunun sürmesini, yazının ve tematiğin geniş alanlarını talep eder. Öykü bunun tam tersi, kapalı bir düzendir. Belleğimizde kalacak, okuma zahmetine değen bir öykü okuduğumuz izlenimini bizde bırakması için, o öykü her zaman kaçınılmaz bir biçimde kendi içine kapanan bir öykü olacaktır.

Bir keresinde öyküyü küre kavramıyla, tamamen kendi içine kapalı olma ve yüzeyindeki sonsuz sayıda noktadan her birinin görünmez merkez noktaya eşit mesafede olması anlamında en kusursuz geometrik biçimle karşılaştırmıştım. Geometrik figür olarak kürenin yansıttığı o olağanüstü kusursuzluk, bana kusursuz gelen bir öyküyü düşündüğümde de zihnimde beliren bir imgedir. Bir roman bana asla bir küre duygusu vermez, bende daha ziyade bir çokyüzlü ya da muazzam bir strüktür duygusu uyandırabilir. Buna karşılık öykü kendi kendini tanımlama anlamında küreselliğe, kendi içine kapanmaya meyleder ve işte bu noktada, sinema ve fotoğrafı da düşünerek bir çifte karşılaştırma yapabiliriz: Bu durumda sinema roman, fotoğrafsa öyküdür. Bir film tıpkı bir roman gibidir, açık bir düzendir, eylem ve olay örgüsünün uzayıp uzamamakta özgür olduğu bir oyundur; filmin yönetmeni filmi mahvetmeden, hatta belki de iyileştirerek olayların sayısını çoğaltabilir; buna karşılık fotoğraf bana her zaman öyküyü düşündürmüştür. Bir keresinde profesyonel fotoğrafçılarla konuşurken o imgenin ne kadar geçerli olduğunu hissetmiştim, çünkü büyük fotoğrafçı kadrajında kaçınılmaz olanı yakalayan, asla unutmayacağımız o fotoğrafları –mesela Stieglitz'in ya da Cartier-Bresson'unkiler– çeken kişiydi; fotoğrafı, dört bir tarafından kusursuzca dengelenmiş, kusursuzca tasarlanmış, kusursuzca yeterli, kendi kendine yetmenin ötesinde –öykünün ve fotoğrafın harikuladeliği işte burada– ayrıca kendinden dışarıya bir tür aura yayan ve daha ötede, solda ya da sağda bulunan şeyi hayal etme arzusu veren bir içerik yerleştirerek çekiyordu. Benim için en ifşa edici olanlar mesela üzerinde iki kişinin, arka fonda bir evin ve sonra belki sol tarafta, fotoğrafın bittiği yerde, bir ayağın ya da bir bacağın gölgesinin göründüğü fotoğraflardır. O gölge fotoğrafta olmayan kişiye aittir ve aynı zamanda da fotoğ-

raf telkinlerle dolu bir bilgilendirme yapmakta ve hayalgücümüze başvurarak sanki bize şöyle demektedir: "Orada daha başka ne vardı?" Fotoğraftan çıkıp dışarı doğru yayılan bir atmosfer var ve sanıyorum ki, diğerlerinden ne teknik olarak her zaman daha iyi ne daha akılda kalıcı olan o fotoğraflara büyük güçlerini veren bu; onlardan çok daha muhteşem fotoğraflar var ama bunların hiçbiri o atmosfere, o gizemli auraya sahip değil. Onlar aynı zamanda, tıpkı öykü gibi, izleyici ya da okur olarak hayalgücümüzün toplayıp fotoğrafı zenginleştirme unsuruna dönüştüreceği sinyaller yollayan tuhaf bir kapalı düzendir.

Öykünün bir yandan açık kalmayıp kendi içine kapanırken aynı zamanda da kendi dışına dalgalar yollayan bir tür titreşimi muhafaza etme gibi içsel ve yapısal bir mecburiyeti olması gerçeğinden hareketle, akılda kalan ve uzun süre unutulmayan bir öykünün başarısı için bana vazgeçilmez görünen ve fotografik diye adlandıracağımız o unsur başka özelliklerden doğuyor, ama onları tek tek tanımlamak çok zor. Burada yoğunluk ve gerilimden bahsedebilirdim ve bunu daha önce bir kez –yakında elinizde olacak bir metinde– yaptım. Bu ikisi iyi bir öykücünün eserlerini simgeliyormuş gibi görünen unsurlar ve aralarında Edgar Allan Poe'nun en iyi öykülerini de sayabileceğimiz kesinlikle unutulmaz yapıtlar onlar sayesinde ortaya çıktı. Mesela, "Amontillado Fıçısı" (*"The Cask of Amontillado"*), tanıdık görünümlü küçük bir hikâye, dört sayfayı bile bulmayan, herhangi bir giriş bölümü olmayan ve lafı hiç dolandırmayan bir öykü. Kendimizi daha ilk cümleden itibaren, kaçınılmaz olarak alınacak bir intikamın dramı içine, eşzamanlı bir gerilim ve yoğunlukla birlikte gömülmüş olarak buluyoruz, çünkü Poe'nun dili bir yay gibi gergin: Hiçbir fazlalık olmasın, sadece öz olan kalsın diye her sözcüğe titizlikle dikkat edilmiş, ama aynı zamanda

metinde başka türlü bir yoğunluk var: Bu şey zihnimizin derin bölgelerine dokunuyor, ama sadece aklımıza değil aynı zamanda bilinçaltımıza, bilinçsiz tarafımıza, libidomuza, bugün artık "subliminal" diye adlandırılan her şeye, kişiliğimizin en derin zembereklerine de temas ediyor.

Eğer gerilim ve yoğunluk kavramı, kapalı düzenli küre kavramı gibi unsurları göz önünde bulundurursak, Latin Amerika öyküleri konusuna daha güvenli ve sağlam bir giriş yapabileceğimize inanıyorum çünkü şu bir gerçek ki henüz öyküyü tanımlamadık. Ben bunu yapabilecek durumda değilim ve eğer aranızdan birinin bir tanımı varsa onu tartışabiliriz. Öyküyü dış özellikleriyle tanımlamaya çalışabiliriz: Kısa edebi eser, vs. Ama bunlar hiçbir şey ifade etmez. Ben öykünün dinamiği diye adlandırdığım iç yapısına eğilmenin çok daha önemli olduğunu düşünüyorum: Şu bir gerçek ki, bir öykü içinde sadece öyküyü barındırmaz, ayrıca –demin bahsettiğimiz fotoğraflardaki gibi–, Conrad'ın, Onetti'nin ya da sizin tercih ettiğiniz yazarlardan herhangi birinin iyi bir öyküsü sadece hafızaya kazınmakla kalmayıp aynı zamanda bir dizi çağrışımlar, zihinsel ve psişik açılımlar uyandırmasını sağlayan bir tür potansiyele, bir tür öngörüye de sahiptir.

Artık şu andan itibaren doğrudan Latin Amerika öyküsü hakkında konuşmam gerekiyor ki bir şekilde kendiminkilere ya da meslektaşlarımınkilere varabileyim ama bu tür bir girişten şikâyetçi olmadığınızı görüyorum –ben şahsen hiç şikâyetçi değilim– çünkü bizi yavaş yavaş konuya soktuğunu ve daha sonra söyleyeceklerimize biraz daha yaklaştırdığını düşünüyorum. Şimdi iki seçeneğimiz var: Hemen şimdi Latin Amerika öyküsü hakkında konuşmaya başlayabilirim ya da önümüzde kalan zaman diliminden istifade ederek –geçen derste üzerinde uzlaştığımız gibi– bana sorular yöneltirsiniz, zira onları yanıtlayabilmeyi

her zaman büyük bir arzuyla bekliyorum. Gördüğüm kadarıyla saat aşağı yukarı üç buçuğa geliyor; sorular için yarım saatlik bir zaman herhalde yeterli olacaktır.

Demin ondan bahsederken, üç aşamanın bölük pörçük, yalıtık, birbirinden ayrık olmadığını, aralarında karşılıklı bir birleşim bulunduğunu söyledim. Ben belli bir tarzdaki kişi olmak için eski tarzımı bıraktım ve sonra aynı şekilde bir üçüncü tarza geçtim diye bir şey yok: Ben aynı kişi olmaya devam ediyorum ama birbirine karışan ve büyük bir sıklıkla karışmayı sürdüren üç aşamadan geçtim. Şu anda yazdıklarımda, mesela son öykü kitaplarımda, halklarımızın tarihsel süreçlerine iştirak niyeti taşıyan –burada devrimci sözcüğünü kullanabilirim çünkü siz onu kullandınız, ama tam olarak öyle değil– öyküler var ve öykünün konusu o durumlara değiniyor, ama bu türden öykülerin yer aldığı aynı kitaplarda, günümüz politik bağlamına en ufak bir gönderme yapmayan, mutlak surette edebi, yüzde yüz fantastik öyküler de yayınlamayı sürdürüyorum. Daha sonra yerine şimdi söylemenin daha iyi olacağı bir şeyi söyleme fırsatı verdiği için bu sorudan mutluluk duydum: Kendim için, yazı için, edebiyat için, bütün yazarlar ve bütün okurlar için savunduğum bir şey varsa o da yazarın vicdanının ve kişisel haysiyetinin ona yazmasını söylediği şeyi yazma mutlak özgürlüğüdür. Eğer o yazar ideolojik bir kampa bağlı bir kişiyse ve bunun hakkında yazıyorsa, yazar olarak görevini yapıyordur ve aynı zamanda da, buna paralel olarak, sadece edebiyat için edebiyat (ilk aşamadaki) görevini yerine getirmeye devam ediyorsa bu onun mutlak hakkıdır ve bu yüzden kimse onu yargılayamaz.

Çok iyi bildiğiniz gibi bu tartışma bizi, onca mürekkep akıttıran ve onca kâğıt harcatan, ama henüz üzerinde kimsenin çok fazla uzlaşamadığı şu bağlaşık edebiyat mevzusuna götürür.

Biraz kinik bir mizahçının şöyle dediğini hatırlıyorum: "Bağlaşık yazarlar evlenseler daha iyi ederlerdi." Bana biraz tutucu ama elbette ki komik gelen bu cümlenin yazarı olmasam da, sanıyorum ki sorunuz –anladığım kadarıyla– bana şunu bir kez daha ifade etme fırsatı verdi: Kendini bağlaşık kabul eden bir yazar eğer sadece bağlaşıklığı hakkında yazıyorsa ya kötü bir yazardır ya da iyi bir yazar olsa bile bu çok uzun sürmeyecektir çünkü kendini sınırlamakta, yazı ve edebiyatın alanı olan uçsuz bucaksız gerçeklik diyarının kapısını kendine tamamen kapatmakta ve denemecilerin, eleştirmenlerin ve gazetecilerin muhtemelen ondan daha iyi yapacakları bir göreve odaklanmakla yetinmektedir. Ama şunu da eklemek istiyorum ki, dünyayı her türlü tematik özgürlüğün daimi bir çağrısı olarak hisseden kurgu yazarlarının eserlerinin giderek artan bir kısmını, geçen gün sadece dışarıdan içeriye doğru değil, içeriden dışarıya doğru devrim hakkında sohbet ederken laf arasında üzerinde biraz durduğumuz o görevde yardımcı olmaya çalışmak için, edebi becerilerini, halklarının mücadelelerine ve yazgılarına değinen bir içerikle harmanlamaya adamalarına Latin Amerika'da her geçen gün daha büyük bir sıklıkla rastlanması bana umut verici ve hoş bir gelişme olarak görünüyor.

İnanıyorum ki eğer biz yazarlar için mümkün kılınan bir şey varsa –ki mümkün kılınan az şey var– bu içeriden dışarıya devrim diye adlandırabileceğimiz şeyle işbirliği yapmak, bir başka deyişle okura bilgisini –ama sadece entelektüel değil aynı zamanda psişik bilgiyi–, etrafını saran ve çoğu zaman yanlış bilgi ya da her türden noksanlık yüzünden gözünden kaçan unsurlarla temasını çoğaltma imkânlarını sunmaktır. Bir yazarın ideolojik ya da politik bağlılığı vasıtasıyla yapabileceği bir şey varsa, bu okurlarına edebi açıdan okumaya değer ve aynı zamanda da, vakti geldiğinde ya

da yazar öyle karar verdiğinde, sadece edebi olmayacak bir mesaj içeren bir edebiyat vermektir. Pekâlâ, bu sohbetlerde daha sonra hiç kuşkusuz uzun uzadıya tartışmayı sürdüreceğimiz konulardan biri için bu ilk cevabın yeterli olduğunu düşünüyorum.

Sanırım şu arkadaki arkadaş bir şey sormak istiyor...

ÖĞRENCİ: *Şayet öykü bir küreye tekabül ediyorsa,* "Şeytanın Salyaları" *gibi öykülerde küreyi nasıl tanımlayabilirsiniz?*

Eğer sabır bir erdemse, sizden sabırlı olmanızı isteyeceğim çünkü gelecek perşembe bu konuya gireceğiz. O zaman sizin söylediğiniz, "Şeytanın Salyaları" ya da "Öğle Yemeğinden Sonra" gibi bir öyküyü ele alabilir ve adı geçen küreselliği bulmaya çalışabiliriz, ama onun sadece bir imgeden ibaret olduğunun unutulmaması gerekir. Bu yüzden sizin için sorun teşkil etmiyorsa, onu haftaya bıraksak daha iyi olur.

ÖĞRENCİ: *Hanımefendinin ilk soruda bahsettiği öykü hakkında size bir soru yöneltmek ve Che'nin onu okuyup okumadığını, eğer okuduysa tepkisinin ne olduğunu öğrenmek istiyorum.*

Bu konu hakkında kulağıma değişik versiyonlar geldi, bunlardan biri bana çok gerçeğe uygun geliyor ve hoşuma gidiyor. Che, Cezayir'deki bir toplantıdan uçakla dönerken yanında olan Kübalı bir yazar arkadaşımın cebinde o öykü varmış. Bir ara Che'ye dönüp şöyle demiş: "Yanımda senin bir vatandaşının yazdığı bir öykü var ve orada başkahraman sensin." Che, "Ver bakalım şunu," demiş. Onu okumuş, geri vermiş ve şöyle demiş: "Öykü çok iyi ama beni ilgilendirmiyor".

O tepkiyi çok iyi anladığımı sanıyorum: Onun çok iyi olması Che'nin yapabileceği en üst düzey övgüydü zira o çok kültürlü biri, iyi öyküyü sıradan öyküden ayırt etmeye kesinlikle muktedir bir şairdi, ama öykünün onu ilgilendirmemesi de anlaşılır bir durumdu, buna hakkı vardı. Birincisi kendini o öyküde olduğu gibi görmesi imkânsızdı: Ben öyküdeki Che'yi o sırada bende uyandırdığı tarihsel fikre olabildiğince sadık kalmaya çalışarak uyduran bir yazarım, ama hayalgücüyle hakikat arasındaki fark her zaman çok büyüktür. Birinci tekil şahsın ağzından kendisinin konuştuğunu okumanın onda çok tuhaf bir duygu oluşturmuş olması gerektiği çok açık; satırlarda ilerledikçe kendi imgesinin nasıl silindiğini, uzaklaştığını –kameranın vizöründen baktığımızdaki gibi–, ileri geri gidip geldiğini ve odak noktasına girip çıktığını hissetmiş olsa gerek. Doğal olarak bu onu öyküden uzaklaştırmış olmalı çünkü unutmamak gerekiyor ki –ve bu benim bir anlamda Che'ye de cevabım– öykü benim de Küba'dan Avrupa'ya dönen bir uçakta bulunduğum ve gerillanın belli başlı isimlerinin anılarından bölümleri bir araya getiren antoloji, *Dağ ve Ova*'yı okuduğum sırada doğdu. Orada, aralarında Camilo Cienfuegos ile Fidel ve Raúl Castro'nun da bulunduğu dünyanın yarısının çalışmaları var ve Che'nin de yirmi sayfalık bir metni yer alıyor. Benim yaptığım işte o metni yeniden öykü olarak yazmak oldu: Karaya çıkış ve ilk çarpışmalar tamamıyla onun anlattığı bölümler, mizahi bir şekilde aktardığı, çarpışmanın tam ortasında bir kamışın ardına sığınırken ve düşman ateşinden korunmak için kamışın arkasında her türlü hareketi yaparken gördüğü çok şişman savaşçı anekdotunu da aynen tekrarlıyorum. Bütün o şeyleri tanıdı ama metin artık onun metni değildi, ben onu kendi sözcüklerimle yazmıştım; aynı şekilde o karaya çıkış ve düşmanla ilk temastan aklında kalan o korkunç deneyim de

artık farklıydı. Daha sonra öykünün sonu tamamen hayal ürünü: Onu dağa çıkarıyor ve son anda Fidel Castro'yla buluşturuyorum ve işte o zaman aralarında oluşan bir diyalogda her ikisi de birbirlerini canlı bulmuş olmanın heyecanını esprilerle gizliyorlar ve öykü bir Mozart kuartetini düşünen ve yıldızlara bakan Che'nin biraz poetik, biraz mistik bir düşüncesiyle sona eriyor. Bütün bunlar elbette ki onun deneyimlerinin bir parçasını teşkil etmiyordu, bu yüzden onu öykü olarak çok iyi buldu ama onu ilgilendirmiyordu. Bana mükemmel bir cevap gibi görünüyor.

ÖĞRENCİ: *Estetik, metafizik ve tarihsel aşamalarınızın bir şekilde Latin Amerikalı öykücülerin aşamalarıyla paralellik arz ettiğini söylüyorsunuz. Sizce gelecekteki aşama ya da istikamet hangisi olacak?*

Pekâlâ, bana gelecek hakkında sorular yöneltildiğinde her zaman bir falcı olmadığımı, hatta günümüzde fütürolog dedikleri şey bile olmadığımı söyleyerek cevap veriyorum. Fütüroloji diye bir bilim olduğunu ve kimi beylerin çıkarımlar ve tahminler vasıtasıyla mesela 2020 yılında Arnavutluk'ta falan şeyin meydana geleceğini söylemeye muktedir olduklarını duydum. Umalım ki o şey 2020 yılında Arnavutluk'ta meydana gelsin... Ben fütürolog değilim, bu yüzden bu tür bir soruya cevap vermem çok zor.

ÖĞRENCİ: *Peki bu tarihsel aşamayı farklı bir şeyle bölmekte olan yazarlar olduğunu düşünüyor musunuz?*

Öyle bir izlenime kapılmış değilim; Latin Amerika'da yazmaya başlayan yirmi yaştan otuz küsur yaşa kadar yeni kuşak öykücüler, şairler ve romancılar hakkında çok olumlu izlenim-

lerim var. Onların yazdıklarından okuyabildiğim kadarıyla daha demin, bir önceki soruyu cevaplarken konuştuğumuz şeyin biraz farkına varmış gibi göründükleri duygusunu bana hissettiriyorlar: Bir roman ya da bir öykü ortaya koymak için elde verilecek bir mesajın olması yetmez, çünkü eğer bu mesaj ideolojik ya da politikse bir broşür, bir deneme ya da bir enformasyon kanalı onu çok daha iyi iletebilir. Edebiyat bu iş için değildir. Edebiyatın o mesajları aktarmak için başka türlü, kendine özgü yöntemleri var ve belki de onları gazete makalesinden çok daha güçlü bir biçimde aktarabilir ama bunu daha büyük bir güçle yapması için üst düzey ve büyük bir edebiyat olması gerekir. Yazar olarak hiçbir olgunluğa erişmemiş onca insanı, eğer iyi yazmaya muktedir ve bir miktar da kitap okumuşlarsa mesajlarını bir öykü ya da bir romanda çok güçlü bir şekilde aktarabileceklerini düşünmeye sürükleyen o mücadeleye atılma coşkusunun (özellikle de ideolojik bir salgın gibi bütün kıtaya hızla yayılan Küba Devrimi'nden sonra) damga vurduğu bir dönemden sonra şu anki genç öykücü ve romancıların çoğunun farkına varmış gibi göründükleri şey işte bu. Gerçekler kazın ayağının hiç de öyle olmadığını, kötü ya da orta seviye edebiyatın hiçbir şeyi gerektiği gibi aktaramadığını kanıtladı. Diyeceğim o ki bugünün gençlerinin –ve elimden geldiğince sorunuzu da cevaplamış olacağım– sadece bağlaşık ve militan kişiler olarak yükümlülüklerine karşı değil, yazar olarak yükümlülüklerine karşı da çok daha eleştirel bir vicdanları var. Yirmi beş ila otuz beş yaş arası yazarların eserleri okunduğunda bunun kolayca fark edilebileceğini zannediyorum.

ÖĞRENCİ: *Siz bugün yazarken hangi* tür *okuru hedefliyorsunuz? Sorumun ikinci kısmı da şu: Okurlarınızı tanıma deneyimi açısından başarılı mısınız?*

İkinci kısmı anlayamadım.

ÖĞRENCİ: *Yazarken belli bir okur türünü hedefliyor olmalısınız. İkinci soru, bu konuda başarılı olup olmadığınız, sizi okuyanların gerçekten hedeflediğiniz tür okurlar olup olmadığı.*

Yazarken herhangi bir okur türünü asla hedeflemediğimi (sizin teriminizi kullanmış olmak için böyle diyorum) düşünüyorum. Bugün üzerinde konuştuğumuz o ilk aşamada benim var olan yegâne okur kitlem, etrafımı saran, kendi dönemimden ve kendi "seviye"mden (bu sözcüğü hiçbir snopluk barındırmadığını kabul ederek kullanabiliriz) insanlardan oluşuyordu. Benim gibi insanlar için yazan insanlar için yazdığımı zannediyordum; diyalektik dediğimiz şey biraz buydu. 1946 ya da 1947 yılında, daha sonra *Hayvan Hikâyeleri* kitabını oluşturacak ilk öykülerimi yazdığımda, son derece saygı duyduğum birinin, mesela o günler için Jorge Luis Borges'in bir öykümü okuyup onaylaması çok hoşuma giderdi. Bu benim için en büyük ödül olurdu, ama tercihimi yalnız (ülkemden uzaklara gidip oralarda çalışmak da dâhil olmak üzere sözcüğün en geniş anlamıyla "yalnız") kalmaktan yana kullanınca okur kavramı benim için tüm gerçekliğini yitirdi. Uzun yıllar boyunca hiç kuşkusuz okunacağımı bilerek yazdım. (Buradaki "hiç kuşkusuz" terimi bir kibir unsuruydu, ama daha da önemlisi, başarmak isteyen her yazarın içindeki umut unsuru.) Beni okumalarını umuyordum, ama beni kim okuyacaktı? Bu konuda belli bir fikrim yoktu ve bugün hâlâ yok. Eğer bir edebiyat yazarı belli bir okur kitlesini hedef alırsa, yaptığı işin gücünü yok edeceğine, onu koşullandıracağına, belirli zorunluluklar ve belirli sakınmalarla (bu iyidir, bu kötüdür; bunu söylemek gerekiyor,

bunu söylemek hiç uygun olmaz şeklinde) dolduracağına inanıyorum. Bu özeleştiri anlamına gelir ve eğer bir yazar belli bir tür okur için yazmak zorunda olduğunu ve bu yüzden de onlara şunu değil de bunu sunması gerektiğini düşünerek özeleştiri yapıyorsa, kendi kendini sansürlüyor –doğru sözcük bu– demektir; bu bakış açısından herhangi bir büyük yazar çıktığını sanmıyorum.

Önemli ve ayrıca zor olan şey insanın bir istikameti olduğunu ve narsist bir eylemde kendisi için yazmadığını düşünerek yazmasıdır; onları nitelemeden, "ben çok kültürlü okurlar için ya da erotik, psikolojik ya da tarihsel konulardan hoşlanan okurlar için yazmaktayım" demeden okurlar için yazmakta olduğunu hissetmesidir, çünkü bu tür bir kendi kendini koşullandırma bir edebi eserin çuvallaması için olağanüstü bir garantidir. Netice itibarıyla, şu *best seller* (bu sözcüğü kötü anlamda kullanıyorum) kitaplar, bazı insanların tatillerini başlatmak ve bir hafta boyunca edebi nitelikten mutlak surette mahrum ama o tür okurların beklediği ve doğal olarak bulduğu bütün unsurları içeren bir kitapla kendilerini hipnotize etmek için havaalanlarından satın aldıkları o tuğla gibi kitaplar başka nedir ki? O kitle için yazan bir beyefendiyle, kitaplarını satın alarak ona çok para kazandıran o kitle arasında gerçek bir sözleşme var, ama bütün bunların edebiyatla hiçbir alakası yok. Ne Kafka ne Maupassant ne de ben bu şekilde yazdık; kendimi o trioya dâhil ettiğim için kusuruma bakmayın.

ÖĞRENCİ: *Bu, tanımlamalar zorluğu ve dogmacılık karşıtlığı nutkunuzdan hareketle Julio Cortázar yazınının öyküler, küreler, Parmenides ya da başka şeyleri barındıran bölgesinden değil, bütün sanatlarda olağanüstü bir yer teşkil eden oyunlar, terim için bağışlayın, en hakiki Cortázarcı eserler olan mizahi, şiirsel oyunlar, düzyazı anlatı tarzındaki şiirleriniz (Sudamericana yayınlamak istemediği*

için piyasaya çıkması en uzun süren kitaplardan biri olan Kronoplarm ve Meşhurların Hikâyeleri) hakkında bir soru yöneltmek istiyorum: Ne öykü, ne de küre-öykü olan, buna rağmen belki de sizin en özgün tarafınızı yansıtan o bölge hakkında ne söyleyeceksiniz?

Sana özgün görünmesine ve ayrıca hoşuna gitmesine sevindim çünkü onların üç aşamanın hiçbiriyle sistematik bir biçimde örtüşmeyen özgün bir bölgeye ait oldukları konusunda seninle tamamen hemfikirim. 50'li yıllarda ve 60'ların başında doğmuş ve yazılmış olan kronoplar ve meşhurlar, artı *Lucas Diye Biri* adındaki küçük kitabın içinde yer alan yine kısa ve çok yakın zaman önce yazılmış metinler, ayrıca almanak kitaplar diye adlandırdığım *La vuelta al día en ochenta mundos* ve *Son Raund*'daki kısa metinler, bütün bu kısa metinler dizisi benim kişisel büyük oyunum, benim çocuk-yetişkin-yazar ya da yetişkin-yazar-çocuk oyunlarım. Benim içimdeki çocuk hiçbir zaman ölmedi ve özünde hiçbir şair ya da yazarın içindeki çocuğun da ölmediğine inanırım. Büyük bir oyun kapasitesini içimde her zaman muhafaza ettim ve ayrıca oyunun ciddiyeti diye adlandırdığım şey üzerine bir kuramım bile var, ona burada girmeyeceğim ama oyunun ne kadar ciddi, önemli ve belli durumlarda da ne kadar dramatik bir şey olabildiğine dair bir alıntı yapacağız. Tam da kısa metinler ve kronoplar gibi karakterlerin söz konusu olmasından ötürü, bütün o şeyler biraz farklı dönemlerin üzerinde uçuyor, gidiyor geliyor ve öykülerle romanların arasında yer alıyorlar. Onlarla biraz ilgilenmek için vaktimiz ve arzumuz olacak mı bilmiyorum, belki sonlara doğru, öyküler ve romanlardan sıkıldığımızda bir ya da bir buçuk saatimizi kronoplardan konuşmaya ayırırız çünkü onlar gerçekten çok eğlenceliler ve ben onları çok seviyorum.

ÖĞRENCİ: *Ben sizin hangi noktaya kadar gerçekliği bir roman gibi okuduğunuzu ve kendi yazdıklarınızla kıtanın gerçekliğine sizden çok daha yoğun bir şekilde iştirak etmiş Latin Amerikalı meslektaşlarınızın metinleri arasında herhangi bir fark görüp görmediğinizi merak ediyorum. Siz sıklıkla bir Latin Amerikalı yazar olduğunuzu dile getiriyorsunuz, ama ben sizinle diğer Latin Amerikalı yazarlar arasında derin farklılıklar görüyormuş gibi oluyorum.*

Çok şükür ki öyle. Latin Amerikalı olmamızdan ötürü hepimizin aynı konu etrafında buluştuğumuzu ve bunun yazıda ne kadar kötü sonuçları olacağını hayal edebiliyor musun? Böyle bir şey evrensel bir can sıkıntısına dönüşürdü! Ben gerçekten çok şükür ki birbirimizden çok farklı olduğumuza ama son birkaç on yılda aramızda oluşan bir dizi temasın, ortak köklerin, iletişim kanallarının, ozmozun bizi birbirimize benzettiğine ve olağanüstü derecede yakınlaştırdığına inanıyorum. Vargas Llosa'nın yazdıkları ve benim yazdıklarım birbirinden çok farklı şeyler ama üçüncü bir kıyaslama noktası aldığımda (mesela Somerset Maugham'ı, başka bir kültürden bir yazarı) Vargas Llosa'yla benim aramdaki benzerlikleri herkes fark edecektir, çünkü söz konusu olan sadece ikimizin de aynı dili kullanmamız değil, ortak bir zeminde hareket etmemiz.

İKİNCİ DERS

Fantastik öykü I: Zaman

Öncelikle kısa bir açıklama yapmam gerekiyor: Pazartesilerin yanı sıra cumaları da bölümün ofisinde olacağım, çünkü sekreterlikten bana birçok öğrencinin farklı sebeplerle beni görmek ve benimle konuşmak istediğini söylediler ve –kampüs dışında da sıklıkla sohbetlerimiz olmasına rağmen– bölüm ofisindeki tek bir sabahlık o toplantılar elbette ki yeterli olmuyordu, işte bu yüzden eğer beni görmek isterseniz pazartesileri ve cumaları sabah dokuz buçuktan öğlene kadar bölüm ofisinde olacağımı size bildiriyorum. Orada aşırı yığılmaya ya da benzer bir soruna yol açmamak için bir *appointment* ayarlamanız her halükârda iyi olacaktır. Bütün bu şeyler beni çok rahatsız ediyor ama sorun sizin çok fazla benimse çok az kişi olmamız... Hepinizle tek tek, bazen de toplu halde ve daha spontane bir şekilde görüşmek çok daha fazla hoşuma giderdi çünkü bazılarınız yarım saatte bir ofise geldiniz ve –bunu içinizden bazılarına da söyledim– o zaman kendimi yarım saatte bir hastasını bekleyen bir dişçi gibi hissettim ve aynı şekilde öğrenci de kendini bir hasta gibi hissediyor ki bu her iki taraf için de hoş bir şey değil. Gerçek şu ki buna başka ne tür bir çözüm bulunabileceğini bilmiyorum; neticede önümüzdeki günlerde belki başka çözümler geliştirebiliriz.

Pekâlâ, geçen günün birçoğumuz için berbat bir gün olduğunu hatırlarsınız zira burada sıcaktan bunalma noktasına gelmiştik. Bugün için öyküler –benimkiler ve yol üzerinde karşımıza çıkabilecek diğerleri– konusuna daha doğrudan bir şekilde girme konusunda anlaştığımızı hatırlıyorsunuzdur. Öyküden Latin Amerika'da bir tür olarak bahsetme meşru hakkına kesinlikle sahibiz çünkü o çok erken, aşırı derecede erken zamanda olgunluğa erişmiş ve Latin Amerika ülkelerinin tümünün edebi üretimi içinde çok yüksek bir seviyeye yerleşmiş olan bir tür. Öykünün aynı şeyi ifade etmediği başka kültürler olduğunu belirterek bazı göndermeler yapmıştık. Fransa'nın durumu bu konuda oldukça tipik: Fransa'da verilen akademik derslerde roman tema olarak her şeye muktedirken, aksesuar olarak görülen öyküye ikincil derecede küçük bir bölüm ayrılıyor; özellikle öykü de yazan romancılar olduğunda, yazarlar ve eleştirmenler kendilerini öykü konusunu ele almaya mecbur hissediyorlar ama bunu hiçbir zaman çok istekli bir şekilde, içlerinden gelerek yapmıyorlar. Latin Amerika'da bunun tersinin olduğunu söylemeyeceğim, çünkü roman hepinizin bildiği öneme sahip, ama öykü, sadece yazarların etkinliğinin bakış açısıyla değil –ondan daha da önemlisi– okurların ilgisinin bakış açışıyla birinci sırada bir konum işgal ediyor: Öykü bekleyen, bir şekilde onu talep eden ve romanı karşıladığı ilgiyle karşılayan bir okur kitlesi var.

Kendi ülkemi düşünerek verebileceğim bir örnek, uzun yıllardır tekrar okumadığım bir metin. 19. yüzyılın ikinci on yılında, ülke olarak bağımsız hayatımızın daha başlangıcında, edebiyatımızın klasiklerinden "Tutsak" isimli bir şiirle ünlü olan Esteban Echeverría adında bir şairimiz vardı. O ayrıca, birinin öyle bir öykü yazabilmesinin çok tuhaf göründüğü bir dönemde antolojilik bir öykü yazdı: "Mezbaha" adındaki öykü federalistlerle üniter

devlet yanlılarının karşı karşıya geldiği iç savaşı ele alıyor. Son derece lirik ve romantik bir yaradılışa sahip birinin kaleminden çıkmış bir olağanüstü gerçekçilik öyküsü. Onu doğal olarak heyecanlandıran, hatta öfkelendiren bir konu –ülke içindeki iki hizip arasında bir vahşet, merhametsiz bir savaş sorunu– karşısında bir realizm, gözlem ve betimleme modeli olan bir öykü yazıyor; ölçütleri zor belirlenebilir bu türün olası ölçütleriyle hayranlık verici derecede örtüşüyor.

Derken öyküler zaman içinde yavaş yavaş bütün Latin Amerika ülkelerinde görülmeye başlıyor: Öyküler ve o dönemde temel olarak Avrupa'dan gelen akımları takip eden öykücüler Venezuela'da, Meksika'da, Peru'da ortaya çıkıyorlar; romantizm korkunç bir sel gibi Latin Amerika'ya girdiğinde yazılan çok sayıda öykü ve roman romantik tarzda oluyor ama bunların konuları artık Latin Amerikalı ve 80. yüzyıla girdiğimizde bu konuda bir dizi bibliyografik öncülün mevcudiyeti yazarların kendi çalışmalarını artık bilinen topraklarda icra etmelerini, daha iyisini yaptıkları örnekleri arkalarında bırakabilmelerini ve öyküye gün geçtikçe daha çağdaş ve modern bir boyutta yaklaşmalarını sağlıyor.

Bazı eleştirmenler –sayıları çok fazla değil– bir bütün olarak Latin Amerika kıtasından neden çok sayıda öykücü çıktığı ve çıkmaya devam ettiği sorusuna yanıt vermeye çalıştılar. Kimse mantıklı bir açıklama getiremedi. Buenos Aires'te dinlediğim şaka niyetine yapılan açıklama biz Latin Amerikalıların çok öykü yazmamızı tembelliğimize bağlıyordu: Zira bir öykü yazmak romana nazaran daha az zaman ve emek gerektirir ve okurlar da yazarlar kadar tembel olduğu için bunlar iyi karşılanır çünkü onları okumak çok az emek gerektirir ve insan onları canı ne zaman ya da nasıl isterse öyle okur. Bu elbette ki her türlü temelden yoksun, alaycı ve ironik bir açıklama çünkü tamam biz

biraz tembel olabiliriz ama bunun edebiyat konusunda geçerli olduğunu hiç sanmıyorum.

Ortalıkta dolaşan başka bir açıklama çabası –bu ciddi– dikkate alınmayı hak ediyor ama bence o da içinde çelişkinli unsurlar barındırıyor. Latin Amerika Edebiyatının topyekûn bir şekilde moderniteye sırtında Avrupa edebiyatlarındaki gibi ağır ilerleyen bir geçmiş ve bir evrimin –aynı zamanda bir güvence olan– yükü olmadan girdiği birçok kez savunuldu. Biz İspanyol Fethi'nden sömürgeciliklere ve bağımsızlıklarımıza kronolojik bir dönemde geçtik ve bu dönem Batı'nın büyük edebi kültürlerinin gelişimiyle kıyaslandığında kısacık bir an gibidir. Bu yüzden yazarlar ülkelerimizin her birindeki özerklikle yazmaya başladıklarında hiç bilincinde olmadan onları uzun bir zincirin son halkası olarak getirmiş olacak yavaş bir evrimin eksikliğini hissetmeleri pekâlâ muhtemeldir; kendilerini birden modern bir kültürü ve her türlü ifade olanağını mümkün kılan bir dili kullanırken, ama aynı zamanda da daha gelişmiş ve tutarlı bir kültürden kopuk hissederken ve temel olarak, dışarıdan gelen ve asla bir ırkın ya da uygarlığın kendi kültürü gibi olmayan akımların etkilerinden medet ummak zorunda kalırken buldular.

Bu öykü mevzunu açıklamak için, bilinçsiz bir şekilde dahi olsa, yazarların Peru ve Ekvator'daki İnkalar, Meksika'daki Mayalar ve Aztekler gibi, edebi açıdan temel olarak sözlü bir alanda bulunan ve yazılı biçimlerinde bile anlatıların yanı sıra genellikle mitolojiler ve kozmogonilerin oluşturduğu türden kısa öyküler vasıtasıyla kendilerini ifade etmeye çalışan Kolomb öncesi Latin Amerikalı büyük kültürlere hâlâ çok yakın oldukları söylendi. Eğer mesela Mayaların kutsal kitabı *Popol Vuh*'ya bir göz atılırsa, bütün yaradılış tarihinin, tanrıların ilk etkinliklerini ve ölümlülerle temaslarını anlatan bütün hikâyelerin nasıl başka tür

kozmogoniler ve mitolojilerde de sıklıkla rastlanan anlatılardan bir dizi teşkil ettiği görülecekti: Yunan mitolojisi ve *Eski Ahit* vasıtasıyla Yahudi mitolojisi, bütünden ayrılabilen ve *Zend Avesta* gibi gerçek anlatılar olan kısımlar içeriyordu. Kuram bunların ışığında, Latin Amerikalı yazarın, birçok asırlık yavaş bir evrime ihtiyaç duyan kişisel ve kültürel arka plan olarak o sözlü aşamaya ya da yazının başlangıç dönemine hâlâ çok yakın olduğunu ve bu yüzden de öykünün bir Meksikalı, bir Perulu ya da bir Bolivyalının zihnine kendiliğinden doğduğunu ileri sürüyor.

Bütün ilginç taraflarına rağmen ben bu kuramı temel noktalarında çelişkili buluyorum. Bir an için Güney Amerika'nın en güney kesimini, özellikle Şili, Uruguay ve Arjantin'i kapsayan Güney Konisi adı verilen bölgeyi düşünün: Bu ülkeler neredeyse yok denecek kadar az yerli kültür temeline sahip olmalarına rağmen çok sayıda değerli ve önemli öykücü çıkardılar ve çıkarmaya devam ediyorlar. Peru ya da Meksika'dakinden çok farklı olarak, diğerleriyle ilişkide yetersiz diyebileceğimiz bir seviyede olan bizim yerli kültürlerimiz Fetih sırasında ya da ondan kısa bir süre sonra çok hızlı bir şekilde yok edildiler; bu yüzden, yerli gelenekten gelebilecek o sözlü edebiyat hâkimiyetinin Güney Konisi'nde geçerli olabileceğini hiç zannetmiyorum; bununla birlikte oralarda her zaman şaşırtıcı miktarda öykünün talep edildiğini, okunduğunu ve yazıldığını söyleyebilirim. Eğer isterseniz zamanı geldiğinde üzerinde biraz daha tartışabiliriz çünkü bu gerçekten büyüleyici bir konu. Öykünün Latin Amerika'da neden bu kadar popüler olduğunu ve oradan çıkan kimi örneklerin gezegende hayal edilebilen ya da yazılabilen en iyi öyküler seviyesine nasıl ulaşabildiğini tatmin edici bir biçimde açıklayan eleştirel bir çalışmaya –en azından ben– şu ana kadar hiç rastlamadım.

Esas konumuza odaklanacak olursak, benim Buenos Aires şehrinde, Eduardo Wilde ya da Roberto J. Payró'nunkiler gibi 19. yüzyıl sonunda kaleme alınmış sığır çobanları temalı biraz geleneksel örneklerden başlayarak öykülerin çok tanıdık bir edebi malzemeyi teşkil ettiği bir ortamda büyüdüğümü bilmenizi istiyorum. 20'li ve 30'lu yıllarda, çok okuduğum ve aynı zamanda da bir yazma arzusu ve olasılığı keşfetmeye başladığım bir dönemde, yazanlar ve tıpkı benim gibi okur olan tüm arkadaşlarım düşünüldüğünde etrafım öyküler ve öykücülerle çevriliydi. Yabancı ya da yerli yazarların öykülerini yutuyorduk: Tür bizi büyülüyordu ve benim kişisel çalışmalarıma başladığım dönemde, benimle aynı şehirde, bazıları çoktan ölmüş, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Benito Lynch gibi bazılarıysa en verimli çağlarını yaşayan öykücüler vardı; doğrudan çağdaşlarımın arasındaysa, o yıllarda en meşhur öykülerini (mesela önce dergilerde dağınık bir şekilde yer alan ve daha sonra *Yolları Çatallanan Bahçe* isimli kitabında bir araya toplananları) yayınlamakta olan Jorge Luis Borges'i sayabilirim. Borges'in yoldaşı ve çoğu zaman edebi ortağı Adolfo Bioy Casares de kitap halinde yayınlanan öyküler yazmaktaydı, ayrıca –mademki ailenin içine girdik– karısı Silvina Ocampo da muhteşem bir öykücü. Daha popüler, özellikle Buenos Aires halkının gündelik hayatına daha yakın bir düzeyde, Roberto Arlt adındaki bir yazar romanlarına paralel olarak, hatta daha da öncesinde, bazıları unutulmaz bir dizi öykü yayınlamaya başlamıştı.

Bütün bunları çok yakından takip ediyordum, hatta o kitaplardan bazılarının ilk yayınlanışını görmüş ve çıkar çıkmaz gidip kitapçılarda aramıştım. Öykünün gündelik bir ilgi, büyülenme, hatta kışkırtma ve özendirme unsuru olduğu zihinsel bir evrende yaşamam gayet normal. Etrafımı saran yazarların (eğer

kıtada bir tur atsaydık çok daha fazlasının ismini burada anabilirdim) öykülerine, arkadaşlarımın ve benim orijinal dilinde ya da çevirilerini okuduğumuz başka dillerdeki çağdaş edebiyattan öyküler ekleniyordu. Anglosakson edebiyatın benim kuşağımdan insanların üzerinde tüm ağırlığını hissettirdiği, ama artık bunu klasik yazarlarıyla değil, dönemin öykücüleri vasıtasıyla yaptığı bir dönemdi: Buradan, Birleşik Devletler'den Sherwood Anderson gibi çok önemli öykücülerin çevirileri Arjantin'e ulaşıyor ve gençler tarafından zevkle okunuyordu. Verdiğim örneklerin etkileyiciliğini herhalde fark etmişsinizdir, bu şu anlama geliyor, aramızdan biri öykü yazmaya başladığında çıtayı çok çok yükseğe koyuyordu; onları doğaçlama yazmıyorduk zira önümüzde, kendi vatandaşlarımızın titizlikle kaleme alınmış ve çok üst düzey öykülerinin yanı sıra her türlü kökenden çok önemli öyküler vardı.

Öykü yazmaya çok erken başladım ve birçok öykü yazmama rağmen onları hiçbir zaman yayınlamadım, çünkü bugün hâlâ onların yaratıcı fikirlere ve gerçek bir öykünün yapısına sahip olduklarını düşünsem de, edebi açıdan zayıf yönleri vardı. Bir edebi kariyerin başlangıcında genellikle nasıl yazılıyorsa öyle yazıyordum: Yeterince özeleştiri olmadan, tek bir cümlede söylenebilecek bir şeyi dört cümlede söyleyip söylenmesi gereken şeyi unutarak ve bize maalesef İspanya'dan gelen aşırı miktarda sıfat kullanma alışkanlığını daha da abartarak. Retorik çiçeklerle dolu ve Latin Amerika'da yavaş yavaş tepki çekmeye başlayan (aynı zamanda İspanya'da da; adil davranmak ve doğruyu söylemek gerekiyor) bir basitleştirme içeren zayıf bir metinde yüzyıl sonuna özgü stil kendini hâlâ belli ediyordu. Öykü yazmaya başladım ve günün birinde, yayınlanmamış öykülerimin sayısı altı-yediye ulaştığında hepsinin fantastik temalı olduğunu fark ettim.

Neden büyük hayranlık beslediğim Roberto Arlt'ınkiler gibi gerçekçi tarzda ya da bazı fantastik öyküler yazmış olmasına rağmen diğerlerinde Kuzey Arjantin selvasındaki yaşamı çok gerçekçi ve yaşadıklarına tamamen uygun bir biçimde betimleyen Horacio Quiroga'nınkiler gibi öyküler yazmadığım konusu daha o günlerde kafamı kurcalıyordu. Bu beni fantastik hakkındaki fikrimin herkesinkiyle aynı olup olmadığını, benim fantastiği diğerlerinden farklı bir biçimde görüp görmediğimi sorgulamaya götürdü. İşte o zaman, ilkokul yıllarında benim fantastik anlayışımın sınıf arkadaşlarımınkinden çok farklı olduğunu hatırladım (*La vuelta al día en ochenta mundos*'ta bundan bahseden küçük bir bölüm var sanırım). Fantastik onlar için reddedilmesi gereken bir şeydi çünkü hakikatle, hayatla, öğrendikleri ve öğrettikleri şeyle alakası yoktu. "Bu film fantastik" dediklerinde "bu film berbat bir şey" demek istiyorlardı. Yine o metinde, çok sevdiğim bir sınıf arkadaşıma ödünç bir roman verdiğimde yaşadığım şaşkınlığı da anlattım çünkü çok belirleyici olduğunu düşünüyorum. O sırada on iki yaşında olmalıyız, ona verdiğim romanı yeni bitirmiştim ve kitap beni resmen büyülemişti; Jules Verne'in az bilinen romanlarından biri olan *Wilhelm Storitz'in Sırrı*'nda, yazar görünmez adam konusuna ilk el atan kişi olmuştu; daha sonra H. G. Wells aynı konuda 20'li yılların çok okunan romanını kaleme alacaktı. (Wells eserinde Jules Verne'e ithafta bulunmayı unuttu, belki de o romandan haberi yoktu, bazen bu tür rastlantılar yaşanabiliyor.) Verne'in romanı onun en iyilerinden biri değil ama konu büyüleyici çünkü birinin kimyasal süreçler vasıtasıyla (kitapta neler olup bittiğini artık tamamen unuttum) görünmez insan olmayı başarması Batı Edebiyatında ilk kez orada ele alınıyor. Kitabı sınıf arkadaşıma verdim ve onu bana geri verirken şöyle dedi: "Onu okuyamıyorum. Çok fazla fantastik." Bunu söyleyişi

hâlâ gözümün önünde. Sanki dünya başıma yıkılmış gibi kitap elimde kalakaldım, çünkü bunun kitabı okumamak için bir sebep olmasını anlayamıyordum. Bana ne olduğunu orada fark ettim: Fantastik benim için çocukluğumdan beri diğer insanların fantastik olarak nitelediği şey değildi; bana göre fantastik belirli koşullarda, bir kitap ya da bir olay vasıtasıyla bana ya da başkalarına görünebilen bir gerçeklik biçimiydi, ama yerleşik bir gerçeklik içinde şaşkınlık yaratan bir durum değildi. Bilmeden fantastikle büyük bir yakınlık içinde yaşamakta olduğumu fark ettim çünkü bana akşam sekizde bir çorba içmek kadar kabul edilebilir, olası ve gerçek görünüyordu. Bu sebeple sanırım ben daha o dönemde çok derin bir şekilde gerçekçiydim (bunları en bariz şeyleri anlamayı reddeden bir eleştirmene de söyledim), gerçekçilerden daha gerçekçiydim, zira arkadaşım gibi gerçekçiler gerçekliği belli bir noktaya kadar kabul ediyor ve ondan sonraki her şey onlar için fantastik oluyordu. Ben çok daha büyük, daha esnek, daha yayılmış, içine her şeyin girdiği bir gerçekliği kabul ediyordum.

Artık zamandan bahsetme vakti geldi, zira bugünkü dersimizin konusu büyük ölçüde zaman olgusu olacak. Zaman edebiyatın çok ötesine kadar giden ve bizzat insanın özünü sarmalayan bir sorun. Zaman ve uzay kavramları daha felsefenin ilk mırıldanmalarından beri en önemli sorunlardan ikisini teşkil etti. Felsefi olmayan, sorunsal olmayan insan zamanın kabulünü sorgusuz sualsiz benimsiyor, ama bu felsefi bir zihnin öyle kolayca kabul edebileceği bir şey değil çünkü gerçekte zamanın ne olduğunu kimse bilmiyor. Sokrates öncesi filozoflardan beri, mesela sorunun üzerine ilk eğilenlerden biri olan Herakletos'tan beri, ne madde, ne element, ne de nesne (insanoğlunun sözcük dağarcığı zamanın, yani bizim içimizden geçen ya da bizim içinden geçtiğimiz o akışın özünü kavramakta yetersiz kalıyor)

olarak nitelendirebileceğimiz bu şeyin doğası farklı çözümleri olan çok eski bir metafizik sorun. Kant için zaman kendi başına var olan bir şey değil, idrakin bir kategorisi; bu durumda zamanı var eden bizleriz. Kant'a göre hayvanlar zamanda yaşamıyorlar, biz onların bir zamanda yaşadıklarını görüyoruz ama onlar bunu yaşamıyorlar çünkü zaman bilinçleri yok: Hayvan için ne şimdiki zaman, ne geçmiş, ne de gelecek var, onlar tamamen zamanın dışında var oluyorlar. Zaman duygusu insana verilmiş. Kant'a göre o bizzat bizim içimizde; başka filozoflar için o bir element, bizim dışımızda bulunan ve içinde sarmalanmış göründüğümüz bir öz. Bütün bunlar felsefi ve aynı zamanda da bilimsel nitelikli, belki asla bitmeyecek muazzam bir edebiyata hayat verdi.

Burada bulunanların arasında Görelilik Kuramı'nı anlayan var mı bilmiyorum –ben elbette ki anlamıyorum–, ama şunu çok iyi biliyorum ki zaman kavramı Albert Einstein'ın keşiflerinden beri çok değişti: Matematikçilerin artık hesaplamalarında başka bir biçimde hesaba kattıkları zamanın akış süreciyle ilgili bir kavram ortaya çıktı. Bu fenomenler daha sonra parapsikoloji (hakikisi, bilimsel olanı) tarafından da ele alındı ve konu hakkında İngiliz yazar Dunne'ün *An Experiment with Time* isimli bir kitabı var. Borges bazen oradan alıntı yapıyor çünkü kitaptan çok etkilenmiş. Dunne, beş gün sonra gerçekleşen bir olayın görüntüsü birden zihinlerinde beliren kişilerin bildik önsezi fenomenini temel alarak, farklı, simültane ya da paralel zamanlar olasılığını (yani sadece bizim kabul ettiğimiz, kol saatinin ve duvar saatininkini değil) analiz ediyor. Bizim için gelecek zaman olan şeyin, önsezi anında, o insanlar için gelecek değil bir tür yerinden kaymış, paralel, belirsiz bir şimdiki zaman olduğunu söylüyor. Şimdi bu konulara girecek değiliz ama fantastiğin edebiyatına geri dönmek için, zamanın geçirgen, esnek bir unsur olduğunu, örneklerin

çoğunda edebiyat tarafından hayali olarak toplanmış belli türde tezahürler için hayranlık verici derecede elverişli olduğunu görüyorsunuz.

Şimdi özetleyeceğimiz üç öykü, özünde fantastiğin zamansal tarzda aynı ortaya çıkış biçimini ele alıyor. Onları size çok kısaca anlatmam gerekiyor, ama şu unutulmamalı ki Borges tarafından yazılmış bir öyküyü kısaca anlatmaya kalkışmak onu çok kötü anlatmak demek: Onu güzel bir şekilde anlatmak imkânsız. Kısaca özetleyecek olursak, "Gizli Mucize," İkinci Dünya Savaşı'nın başlarındaki Çekoslovakya işgali sırasında Naziler tarafından hapse atılmış –sanırım– bir Çek oyun yazarının hikâyesini anlatıyor. Yahudi olduğu için Naziler tarafından ölüme mahkûm edilmiş olan Çek oyun yazarı kurşuna dizilecektir. Öykü o adamın duvarın önüne getirildiği, askerlerin tüfeklerini kaldırdığı ve onun, nişan alma emri veren subayın hareketini gördüğü ânı anlatıyor. İşte o anda ölmekten büyük acı duyduğunu düşünür, çünkü bütün hayatı boyunca tiyatro eserlerinin üzerinde çalıştıktan sonra, şimdi kafasında canlandırmaya başladığı eser onun hayatının zirvesi, başyapıtı olabilecektir. Ama zamanı yoktur çünkü askerler çoktan ona nişan almıştır, gözlerini kapar, zaman geçer ve o eserini düşünmeye devam eder. Yavaş yavaş karakterlerin özelliklerini hayal etmeye başlar. Eserin ona uzun zamana, çok fazla kafa yormaya, çok fazla yazıya mal olacağını bilmektedir; tamamlanması en az bir yıl sürecektir. Bir yıllık bir düşüncenin ardından öyküyü zihinsel olarak tamamlar, ölmeden önce son noktayı koyar ve kendini son derece mutlu hisseder çünkü yapmak istediği şeyi gerçekleştirmiş, nihai eserini tamamlamıştır, gözlerini açar ve subayın ateş emri vermek için kolunu indirdiğini görür. Askerlerin zamanıyla iki saniye sürmüş olan şey, Borges'in "gizli mucize" dediği şeyin zamanıyla bir yıl sürmüş,

böylece eserini bitirmek için bir yıllık zihinsel zamanı olmuştur. İkinci öykü, Ambrose Bierce'ın "An Occurrence at Owl Creek Bridge" isimli eseri. (Bierce da, hayatı ve ölümüyle fantastik bir kişidir. Onun Meksika'da gizemli koşullarda kaybolduğunu ve nasıl ya da nerede öldüğünün asla öğrenilemediğini biliyorsunuz; gerçekten büyüleyici bir kişilik.) Öykü iç savaştan bir kesiti anlatıyor: Bir grup asker karşı taraftan (Kuzey mi yoksa Güney mi hatırlamıyorum) bir düşmanı esir alır ve onu köprüde asmaya karar verirler. Borges'in öyküsündeki durumun aynısıdır: Kayan düğümü boynuna geçirir ve havada asılı kalması için onu köprüden aşağı atlamaya zorlarlar. Adam atlar, ip kopar ve suya düşer; tamamen sersemlemiş olmasına rağmen yüzmeyi ve çok uzaklarda karaya çıkmayı başarır. Ona ateş etseler de vuramazlar, bir yere gizlenir ve biraz dinlendikten sonra uzun zamandır görmediği karısı ve çocuklarını görmek için evine gitmek ister. Başladığı uzun yolculukta gece boyunca yürüyüp gündüz olunca gizlenir, çünkü düşman bölgesindedir. En sonunda evine varmayı (ayrıntıları hatırlamıyorum) ve pencerelerden birinin ardından karısını görmeyi başarır. Evine varmış olmanın mutluluğunu yaşadığı sırada, gözünün önündeki görüntüler yavaş yavaş bulanıklaşmaya başlar ve bir süre sonra tamamen silinirler. Bierce'in son cümlesi şöyledir: "İnfaz edilenin cansız bedeni ipin ucunda sallanmaktaydı." Fantastiğin mekanizması buna çok benzer çünkü asılan kişi de can çekişme anında, ailesini aramaya gidişini ve sevdiklerini bulmasını sağlayan ipin sözde kopuşunu herhalde yaşamıştır. Sanki gerinen, genleşen ve bizim zamanımızda, bizim tarafta bir şeyin sürdüğü gibi iki saniye sürmek yerine belirsiz bir biçimde uzayan –Çek oyun yazarı için bir yıl, Kuzey Amerikalı asker içinse bir gün bir gece– bir zaman ikinci kez orada ortaya çıkıyor.

"Öğlende Ada" adındaki üçüncü öykü, Tahran ile Roma arasında uçuş yapan bir havayolu şirketinde *steward* olarak çalışan genç bir İtalyanın nasıl tesadüfen camdan dışarı bakarken Ege Denizi'ndeki Yunan adalarından birinin şeklini gördüğünü anlatıyor. Ona biraz dalgın bir biçimde bakıyor ama o gördüğü şeyde o kadar hoş bir taraf var ki, ona uzun süre bakakalıyor ve ardından yemek tepsilerini dağıtma ve içecek servisi yapma işine geri dönüyor. Bir sonraki yolculukta oradan geçeceği saat yaklaşırken, işini bir arkadaşına devretmenin yolunu buluyor, camın önüne gidiyor ve yeniden adaya bakıyor. Böylece, birbirini izleyen yolculuklar esnasında, çok güzel bulduğu –tamamen altın renginde, çok küçük ve ıssız izlenimi veren– o Yunan adasını her seferinde seyrediyor. Bir gün küçük adanın kıyısındaki plajda bazı evlerin, bir insan figürünün ve balık ağlarının olduğunu görüyor. Onun turistler tarafından ziyaret edilmeyen, üzerinde küçük bir balıkçı grubunun yaşadığı bir ada olduğunu anlıyor. Yapay ve yavan bir yaşam süren, işini yapan, havayolu şirketlerinin *steward*larının hep yaptığı gibi sürekli olarak otellerde yaşayan, her konaklama noktasında çok fazla önem vermediği kolay aşkları olan o adamda adaya karşı giderek büyüyen bir saplantı oluşmaya başlıyor. Adayı bir tür kurtuluş gibi, onu kışkırtan, onu çağıran, ona bir şey gösteren bir nesne gibi algılıyor. Bir gün (çok kısa özetliyorum) uzun süreli bir ücretsiz izin istemeye karar veriyor. Bir iş arkadaşı onun uçaktaki işini üstleniyor ve kendisi de bu konuda araştırmalar yaptığı için, artık adanın nerede bulunduğunu ve oraya nasıl gidilebileceğini biliyor; bir balıkçı teknesine atlıyor ve iki-üç günlük bir yolculuğun ardından bir sabah adaya varıyor ve karaya çıkıyor. Tekne onu bırakıp gidiyor ve o da iki-üç aileden oluşan balıkçı topluluğuna kendini takdim ediyor; adalılar onu çok sıcak karşılıyorlar. Onun İtalyan olmasına, diğerlerininse

Yunanca konuşmalarına rağmen gülümseme ve işaretleşme yoluyla birbirleriyle anlaşmayı başarıyorlar. Adalılar onu aralarına kabul ediyor ve kalabileceği bir barınak gösteriyorlar. Birden, o adadan artık hiç gitmeyeceğini, orasının gerçekten cenneti olduğunu, eski yapay hayatının artık hiçbir anlamı kalmadığını hissediyor. Balıkçılarla dost olacağını, onlar gibi balık avına çıkacağını, turistlerin henüz keşfetmediği o küçük cennette yoksul ve mütevazı ama çok mutlu bir hayat süreceğini hayal ediyor. Bu coşkuyla bir tepenin zirvesine tırmanıyor ve kolundaki saati çıkarıp terk ettiği şeylerin simgesi olarak fırlatıp atıyor; güneşin altında çırılçıplak soyunuyor, hoş kokulu çimenlerin üzerine uzanıyor ve kendini son derece mutlu hissediyor. Tam o sırada bir uçağın motor sesini duyuyor ve güneşin konumuna bakarak öğlen vaktinin yaklaşmakta olduğunu, bu sesin kendi uçağına, *steward* olarak çalıştığı ve şimdi yerine başka birisinin baktığı uçağa ait olduğunu düşünüyor. Ona bakıyor ve bunun uçağı son görüşü olacağını, kendisinin artık orada yaşayacağını ve uçakla hiçbir alakasının kalmadığını düşünüyor. İşte tam o anda, uçağın motorlarından gelen gürültüde bir değişiklik hissediyor, ona bakıyor ve rotasından saptığını, havada iki kez döndüğünü ve denize çakıldığını görüyor. Kesinlikle anlaşılır ve insani bir tepki onu plaja kadar tüm hızıyla, çırılçıplak bir halde koşturuyor. Uçağın denize gömüldüğü nokta yaklaşık yüz metre mesafede ve suyun üzerinde sadece kanadın bir parçası görünüyor. Suya atlıyor ve sağ kurtulan biri var mı diye bakmak için oraya doğru yüzüyor. Kurtulan kimse yokmuş gibi görünüyor ama oraya varınca sudan çıkan bir el görüyor. Eli tutup debelenmekte olan bir adamı yukarı çekiyor. Can havliyle sarılıp onu da dibe sürüklemesin diye çok dikkatlice kıyıya doğru çekmeye başladığı kazazedenin kanaması olduğunu görüyor ve gırtlağındaki kocaman yara yüzünden

ölmek üzere olduğunu anlıyor. Onu kıyıya doğru sürüklediği sırada düşünceleri birden kesintiye uğramaya, etrafındaki görüntüler yavaş yavaş silinmeye başlıyor. Gürültüyü adanın diğer tarafında duyan balıkçılar koşarak geliyor ve gırtlağında kocaman bir yarayla plajda yatan bir adamın cesedini buluyorlar. Orada sadece o var, her zamanki yalnızlıklarını bozan yegâne şey plajda tek başına yatan o ceset.

Fantastik unsurun bu öyküde zamanın yayılması vasıtasıyla gerçekleştiği de düşünülebilir. Bir sürü eleştirmen bu öyküye kafa yordu (hatta onlardan biri şu anda bu salonda) ve önerdikleri birçok okuma arasında, karakterin, üzerinden geçerken kısa süreliğine gördüğü o ada için hissettiği derin, hayati arzuyla, o öğlenlerden birinde, derin bir konsantrasyonla adaya bakarken bir düşün, gerçeğe dönüşen bir fantezinin içinde (sanki hepsi gerçekten yaşanmış gibi: Roma'ya varışı, işinden ayrılışı, bir tekne kiralayışı, adaya gidişi ve yaşanan bütün o olaylara tanık oluşu) kaybolduğu sırada uçağın kaza geçirdiğini ve o düşlere dalmışken denize çakıldığını hayal etmesi de bulunuyor. Bundan önce size anlattığım iki öykünün mekaniğine burada da rastlıyoruz: Beş saniyede olan bir şeyi –uçağın düşüşü ve denize gömülüşü– bu adam rüyasını gerçekleştirdiği uzun, mutlu bir an boyunca yaşadı ki, netice itibarıyla bu da, sanki en azından ölümünden bir gün önce, adaya gelip orada yaşamak suretiyle son kez mutlu olma imkânını ona bahşetmişler gibi bir tür gizli mucize. Bu okuma bana son derece mantıklı geliyor, ama yazarın bununla tıpatıp aynı olmayan okumasını da hatırlamakta fayda var. Ben bu öyküyü herhangi bir anda bir zaman bölünmesi meydana geldiği ve bunun da bir kişilik bölünmesi demek olduğu hissi ve sezgisiyle (sezgi dememin sebebi bu tür şeylerin asla bir açıklamasının olmaması) yazdım. Öykülerimden bazılarını okumuş olanlar çift

olma konusunun bir türlü kaçamadığım sürekli tekrarlama gibi bir şey olduğunu bilirler; ilk öykülerimden beri karakterlerimde ikiye bölünmeler oldu. Buradaki karakter de ikiye bölünüyor: Eski adam, hiçbir şeyi değiştiremeyen adam, bizim zamanımıza bağlı adam uçakta kalmayı sürdürüyor. Ona önemsiz, aptalca ve yapay gözüken her şeye son vermek isteyen, her şeyi –işini, kazanabileceği parayı, tanıdığı insanları– terk eden ve kendi hayatının merkezine dönüşmüş olan o adacıkta ilkel bir biçimde yaşamaya gitmek için tekneye atlayan yeni adam da o, ama sadece o mutluluğu yaşamasına yetecek bir bölünme süresince. Bütün hayatı boyunca bu çift kişilik haliyle devam edemez. Neden? Bilmiyorum, ama içimde bir şey bana devam edemeyeceğini hissettiriyor. Bu da bir gizli mucize, onun kişiliğinin bir parçasına bahşedilen bir imkân, en iyisi, en güzeli, en önde gideni, saflığı arayanı, hayal ettiğinin tıpatıp aynısı ve bir sabahın sonunda gönlünce yaşamasına izin verilen gerçek hayatla yeniden buluşma. Sonra uçak düşüyor ve o adamı sudan çıkaracak olan, uçak düşünce ölmekte olanla aynı kişi, işte bu yüzden balıkçılar kıyıda sadece bir ceset buluyorlar.

Bu üç öykü ve onların varsaydığı muhtemel farklı fantastik biçimler sayesinde artık eskisinden biraz daha iyi tanıdığımız diyarlarda dolaşmaya başladığımızı düşünüyorum. İşin içine mekân gibi unsurların dâhil olduğu bazı öykülerde fantastiğin başka biçimlerinden size daha sonra yeterince bahsedeceğim, ama bugünkü sohbetimizi gerçekçi ya da bilimsel ruhla yazmanın da bana çok saygıdeğer göründüğünü size söylemeden bitirmek istemiyorum. Benim bölünme ve değişme, yayılma ya da paralel olma ihtimali gibi unsurları içeren zaman kavramımın sadece bir yazar fantezisi olduğunu düşünenlere bunun doğru olmadığını söylemek isterim ve onu... kanıtlamak isterim demeyeceğim

çünkü bu konuda bana ya inanırlar ya da inanmazlar, ama onlara, daha sonra o öyküme ve başkalarına da yansıyan kişisel bir deneyimimi aktarmak isterim. "Takipçi" adını taşıyan ve bir caz müzisyeninin hikâyesini anlatan tamamen gerçekçi o öykümde, belki öykü içinde küçük bir öykü denebilecek ve zaman konusuna başka bir açıdan yaklaşıp onu çok yakından ele alan bir bölüm var. Şimdi size o öyküden, Johnny Carter'ın, aralarında bir dostluk ilişkisi de bulunan caz eleştirmeni ve öykünün anlatıcısı Bruno'yla konuşurken dile getirdiği ve maddi nedenlerden ötürü de çok önem verdiği bir Johnny Carter biyografisi yazmakta olduğu için onun her söylediğine ve her yaptığına sürekli dikkat kesilen Bruno'nun ilgisini çeken, belli bir zaman kavramı hakkındaki cümlelerin yer aldığı iki sayfayı okuyacağım. Uyuşturucu ve alkol kullanımı yüzünden çok sıkıntı çeken bir adam, hayalgücü kimilerinin sınırlayıcı kabul edebileceği, ama başkalarının gerçekliğin başka bölgelerine doğru büyük açılımlar olarak görebileceği topraklara doğru kaçan bir adam olan öykünün gerçek hayattaki kahramanının –yani Charlie Parker'ın– mustarip olduğu her şeye maruz kalan Johnny tam bir fiziksel bitkinlik hali yaşıyor. Öykünün o safhasında Johnny şöyle diyor:

> "Bruno, eğer bir gün onu yazabilirsen... Benim için değil, biliyorsun, benim umurumda değil. Ama güzel olmalı, ben güzel olması gerektiğini hissediyorum. Sana diyordum ki, çocukken çalmaya başlayınca zamanın değiştiğini fark ettim. Bunu bir keresinde Jim'e anlattım ve bana herkesin aynı şeyi hissettiğini söyledi ve insan soyutlandığında... Böyle dedi, insan soyutlandığında. Ama hayır, ben çaldığımda soyutlanmıyorum. Sadece yer değiştiriyorum. Bir asansörde olmak gibi, bir asansörde insanlarla konuşuyor-

sun ve hiçbir tuhaflık hissetmiyorsun ve bu arada birinci kat, onuncu kat, yirmi birinci kat geçiliyor ve şehir aşağıda kalıyor ve sen asansöre binerken başlamış olduğun cümleni bitirmektesin ve ilk sözcüklerle sonuncular arasında elli iki kat var. Ben çalmaya başlayınca bir asansöre bindiğimi fark ettim, ama bu bir zaman asansörüydü, eğer böyle denilebilirse. Sanma ki ipoteği ve dini unutuyordum. Sadece, ipotek ve din o sırada üzerimde olmayan elbise gibiydi; ben elbisenin gardıropta durduğunu biliyorum, ama kalkıp bana o elbisenin o sırada var olduğunu söylemeyeceksin. Elbise ben onu üzerime giyince var olur ve ipotekle din de ben çalmayı bitirince var oluyorlardı ve annem lüleli saçlarıyla içeri giriyor ve şeytanın müziğiyle kulaklarını şişirmemden şikâyet ediyordu."
Dédée...

O Johnny'nin kız arkadaşı...

... bir kez daha neskafe getirdi, ama Johnny boş bardağına hüzünle baktı.
"Bu zaman konusu karmaşık, beni her taraftan yakalıyor. Zamanın, içi doldurulan bir torba gibi olmadığını yavaş yavaş fark etmeye başlıyorum. Demek istediğim içine doldurulan şey değişse de, torbaya belli bir miktardan fazlası sığmıyor ve bitti. Benim valizimi görüyor musun, Bruno? İçine iki takım elbise ve iki çift ayakkabı sığıyor. Pekâlâ, şimdi onu boşalttığını ve sonra iki takımla iki çift ayakkabıyı içine yeniden koyacağını hayal et. Bir bakıyorsun içine sadece bir takım elbise ve bir çift ayakkabı sığıyor. Ama en güzeli bu değil. En güzeli valizin içine bütün

bir mağazayı, yüzlerce takım elbiseyi sığdırabildiğini fark ettiğin zaman oluyor, tıpkı benim çalarken, bazen, müziği zamanın içine koymam gibi. Müziği ve metroda yolculuk ederken düşündüklerimi."
"Metroda yolculuk ederken."
"Evet, her şey orada gizli," dedi Johnny alaycı bir biçimde. "Metro büyük bir icat, Bruno. Metroda yolculuk ederken bir valize sığabilecek her şeyin farkına varıyorsun. Belki de ben saksofonu metroda kaybetmedim, belki de..."
Katıla katıla gülüyor, öksürüyor ve Dédée ona endişeyle bakıyor. Ama Johnny battaniyenin altında bir şempanze gibi sarsılarak ve hepsini birbirine karıştırarak el kol hareketleri yapıyor, gülüyor ve öksürüyor. Gözyaşları dökülüyor ve onları gülmeye devam ederek içiyor.
"En iyisi sapla samanı birbirine karıştırmamak," diyor bir süre sonra. "Onu kaybettim ve hepsi bu. Ama metro şu valiz olayının farkına varmamı sağladı. Baksana şu elastik nesneler konusu çok tuhaf, bunu her tarafta hissediyorum. Her şey esnek, evlat. Sert görünen şeylerin bile bir esnekliği var..."
Konsantre bir şekilde düşünüyor.
"...gecikmiş bir esneklik," diye ekliyor şaşırtıcı bir biçimde. Onaylayıcı bir hayranlık hareketi yapıyorum. Bravo, Johnny. Düşünemediğini söyleyen şu adama bak. Hadi Johnny. Ve şimdi söyleyeceği şeyle gerçekten ilgiliyim, nitekim o da bunun farkında ve bana hiç olmadığı kadar alaycı bir biçimde bakıyor.

Küçük bir sıçrama yapıp Johnny'nin anlatısına gidiyorum:

"Ama ben sana metrodan bahsediyordum ve konuyu neden değiştirdiğimizi bilmiyorum. Metro büyük bir icat, Bruno. Bir gün metroda bir şey hissetmeye başladım, sonra unuttum... Ve sonra tekrarladı, iki-üç gün sonra. Ve en sonunda farkına vardım. Açıklaması kolay, ama kolay olmasının sebebi gerçekte bunun gerçek bir açıklama olmaması. Gerçek açıklama öyle oturup açıklanamaz. Metroya binmen ve zihninde oluşmasını beklemen gerekecek, gerçi bana öyle geliyor ki bu sadece benim zihnimde oluşuyor. Birazcık şöyle bir şey, bak. Markiz'le hiç yatmadığın doğru mu? Ondan yatak odasının bir köşesinde, çok güzel bir lambanın yanında duran altın yaldızlı tabureye çıkmasını istemelisin ve sonra... Hadi ya, bizimki döndü bile..."

Dédée elinde paketle dönüyor ve Johnny'ye bakıyor.

"Ateşin yükselmiş. Doktoru aradım, saat onda gelecek. Sakin durmanı söylüyor."

"Peki, tamam, ama önce Bruno'ya şu metro şeyini anlatacağım. Geçen gün olan bitenin net bir biçimde farkına vardım. Annemi düşünmeye başladım, sonra Lan'ı, çocukları düşündüm ve tabii ki, o anda mahallemde yürüyormuşum gibi hissediyordum, o zamanki çocukların yüzleri gözümün önüne geldi. Bu düşünmek değildi, asla düşünmediğimi herhalde sana defalarca söylemişimdir; sanki bir köşede dikilip düşündüğüm şeylerin oluşunu görüyorum, ama gördüğüm şeyleri düşünmüyorum. Anlıyor musun? Jim hepimizin aynı olduğumuzu ve genellikle (böyle diyor) insanın kendi namına düşünmediğini söylüyor. Varsayalım ki öyle olsun, sorun şu ki ben metroya Saint-Michel İstasyonu'ndan binmiştim ve hemen Lan'la çocukları düşünmeye ve mahalleyi görmeye başladım. Daha kol-

tuğa oturur oturmaz onları düşünmeye koyuldum. Ama aynı zamanda da metroda olduğumun farkındaydım ve aşağı yukarı bir dakikanın sonunda Odéon'a vardığımızı, insanların girip çıktıklarını gördüm. Bunun üzerine Lan'ı düşünmeye devam ettim ve alışverişten dönen annemi gördüm ve onların hepsini görmeye, çok güzel bir biçimde onlarla birlikte olmaya başladım ki çok uzun zamandır böyle bir şey hissetmiyordum. Hatıralar her zaman mide bulandırıcıdır, ama bu sefer çocukları düşünmek ve onları görmek hoşuma gidiyordu. Eğer gördüğüm her şeyi sana anlatmaya kalksam bana inanmazsın çünkü uzun sürer. Üstelik fazla ayrıntılara girmeden. Sana sadece şunu söyleyeyim, mesela Lan'ı benim Hamp'la beraber çaldığım Club 33'e giderken giydiği yeşil bir elbiseyle görüyordum. Elbiseyi birkaç kurdele, bir fiyonk, yan tarafta bazı süsler ve bir boyunla birlikte görüyordum... Aynı anda değil, aslında ben Lan'ın elbisesinin etrafında dolaşıyor ve yavaşça ona bakıyordum. Ve sonra Lan'ın ve çocukların yüzlerine baktım ve ardından yan dairede yaşayan Mike'ı hatırladım ve Mike bana Colorado'daki bazı yaban atlarının hikâyesini anlatmıştı ve şu bir çiftlikte çalışan ve konuşurken göğsünü at terbiyecileri gibi ileri çıkaran..."

"Johnny," dedi Dédée köşesinden.

"Unutma ki sana düşündüklerimin ve gördüklerimin çok küçük bir bölümünü anlatıyorum. Bu küçük bölümü sana anlatmaya başlayalı ne kadar oldu?"

"Bilmiyorum, diyelim ki iki dakika."

"Diyelim ki iki dakika," diye taklidimi yaparak dalga geçti, Johnny. "İki dakika ve sana sadece çok küçük bir kısmını anlattım. Eğer sana çocukların yaptığını gördüğüm her

şeyi ve Hamp'ın "Save it, Pretty Mamma"yı [Kendine Sakla, Güzel Anacığım] nasıl çaldığını anlatsaydım ve ben her notayı dinliyordum, anlıyor musun, her notayı ve Hamp şu yorulmak nedir bilmeyenlerdendi ve sana annemi çok uzun bir duayı ederken dinlediğimi anlatsaydım, içinde galiba lahanalardan bahsediyordu, babam ve benim için Tanrı'dan af diliyor ve lahanalarla ilgili bir şeyler söylüyordu... Eğer sana bütün bunları ayrıntısıyla anlatsaydım, iki dakikadan çok daha uzun bir zaman geçerdi, değil mi, Bruno?"

"Eğer bütün bunları gerçekten duymuşsan ve görmüşsen en azından bir çeyrek saat geçerdi," dedim ona gülerek.

"Bir çeyrek saat geçerdi, ha, Bruno. Şimdi bana diyeceksin ki peki o zaman nasıl oluyor da birden metronun duracağını hissediyor ve annemi, Lan'ı ve bütün o şeyleri bırakıp oradan çıkıyorum ve Odéon'a tam bir buçuk dakikalık mesafede kalan Saint-Germain-des-Prés'ye geldiğimizi görüyorum."

Johnny'nin anlattığı şeyler beni asla fazla endişelendirmez, ama şimdi, bana bakma biçiminden bir ürperti hissettim.

"Senin zamanınla, şunun zamanıyla ancak bir buçuk dakika," dedi Johnny kızgınlıkla. "Aynı şekilde metronun zamanıyla ve kolumdaki saatin zamanıyla da, lanet olası. O halde, benim bir çeyrek saat boyunca düşünmüş olmam nasıl mümkün olabilir, ha, Bruno? Bir buçuk dakikada nasıl bir çeyrek saat düşünülebilir? Sana yemin ederim ki o gün bir gıdım dahi, tek bir yaprak dahi sarıp içmemiştim," diye ekliyor özür dileyen bir çocuk gibi. "Ve sonra bunu tekrar yaşadım, şimdi her tarafta yaşamaya başlıyorum. Ama," diye kurnazca ekliyor, "sadece metroda farkına va-

rabiliyorum çünkü metroda yolculuk etmek bir saatin içine konmuş olmak gibi bir şey. İstasyonlar dakikalar oluyor, anlıyor musun, bu sizin zamanınız, şimdinin zamanı; ama ben ondan başka bir tane daha olduğunu biliyorum ve düşünüyorum, düşünüyorum..."

Yüzünü elleriyle kapatıyor ve titriyor. Çoktan gitmiş olmayı isterdim, ama Johnny'yi gücendirmeden nasıl kalkıp gideceğimi bilmiyorum, çünkü arkadaşlarına karşı çok alıngan. Eğer böyle devam ederse kötü olacak, en azından Dédée'yle bu şeylerden konuşmayacak.

"Bruno, keşke sadece o anlardaki gibi ya da çalarkenki gibi yaşayabilseydim ve zaman da değişiyor... Bir buçuk dakika içinde neler olabileceğinin farkına varıyorsun... İşte o zaman bir insan, sadece ben değil, şu, sen ve bütün çocuklar yüzlerce yıl yaşayabilirdik, eğer yöntemini bulsaydık şu anda saatler yüzünden, bu dakikalar ve öbür gün saplantısı yüzünden yaşadığımızdan bin kat daha uzun yaşayabilirdik..."

Elimden geldiğince gülümsüyorum, haklı olduğunu belli belirsiz anlıyorum, ama onun kuşkulandığı ve benim onun kuşkusundan sezdiğim şey her zaman olduğu gibi sokağa çıkıp gündelik yaşantıma dalar dalmaz silinecek. Johnny'nin o sırada bunları söyleme sebebinin sadece yarı deli kişiliği ve gerçekliğin, arkasında onun bir umuda dönüştüreceği bir tür parodi bırakarak elinden kaçıp gitmesi olmadığından eminim. Johnny'nin böyle anlarda söylediklerini (ve Johnny beş yıldan daha uzun bir süredir benzer şeyleri bana söyleyip duruyor) daha sonra üzerinde tekrar düşüneceğime söz vererek dinleyemem. Sokağa çıktıktan sonra, bu sözcükleri artık Johnny'nin kendisi değil hatıra-

sının tekrarlamaya başlamasıyla birlikte, hepsi bir marihuana fantezisine, sıradan bir araklamaya dönüşüyor (çünkü başkaları da benzer şeyler söylüyor ve benzer tanıklıklar her gün işitiliyor) ve ilk anda hissettiğim harikuladeliğin ardından bir rahatsızlık baş gösteriyor ve en azından Johnny tarafından kafaya alınmışım duygusu oluşuyor. Ama bütün bunlar her seferinde ertesi gün oluyor, Johnny bana anlatırken değil, çünkü o sırada bir yere varmak isteyen bir şey, yanmaya çalışan bir ışık varmış ya da daha ziyade sanki bir şeyi kırmak, onu tıpkı ortasına kama yerleştirilen ve çekiçleyerek dibine kadar yarılan bir kütük gibi yukarıdan aşağıya parçalamak gerekliymiş gibi hissediyorum. Ama Johnny'nin artık bir şeyi çekiçleyecek gücü yok, bense bir kama yerleştirmek için ne tür bir çekiç gerektiğini bile bilmiyorum, kaldı ki kendimi bu işi yaparken hayal edemiyorum.

Johnny'nin deneyimini anlatmaya çalıştığı bu bölüm aslında benim Paris metrosundaki şahsi deneyimim. Şimdi bana ister inanın ister inanmayın, ama genellikle bir dalgınlık hali diye adlandırılan ve ne olduğunu kimsenin tam bilmediği şey işte bu, çünkü biz küçükken annelerimiz ve öğretmenlerimiz bize dalıp gitmemek gerektiğini öğretirler, hatta bizi cezalandırırlar, işte bu yüzden belki de –zavallılar, farkında olmadan– bizi çocukluğumuzdan itibaren, belli türde birçok açılım olasılığı içinde bir olasılıktan mahrum ediyorlar. Kendim için şunu söyleyebilirim ki ben dalıp giderim ve daha sonra o dalgınlıktan, buradaki toplanma amacımızı teşkil eden o fantastik öykülere hayat veren şey ortaya çıkar. Bu dalgınlık halleri vasıtasıyla o diğer unsur, o farklı mekân ya da o farklı zaman devreye girer. İki metro istas-

yonu arasındaki mesafeyi bir insan kalabalığının arasında ayakta kat ederken içine gömüldüğüm bir dalgınlık anında, 1942'de bir arkadaşımla birlikte Arjantin'in kuzeyine yaptığım uzun bir yolculuk esnasında haftalar, aylar boyunca yaşadığımız onca şeyi, hani insanın bol vakti olduğunda, düşünmeye koyulduğunda, dalıp gittiğinde, bir hatırayı keyifle, her ayrıntının üzerinde uzun uzun durarak zihninden geçirir ya, işte o şekilde bir kez daha yaşamıştım ki, birden metronun durduğunu, inmem gerektiğini ve sadece iki dakika geçmiş olduğunu fark ettim (o iki istasyon arasındaki mesafenin, eğer isteseydim ertesi gün teyit edebileceğim gibi, tam olarak iki dakika sürdüğünü çok iyi biliyordum): Gerçek zamanın kısalığıyla zihnimdeki zamanın yayılışı arasında ilk kez ilişki kurduğum o gün hissettiğim korku, panik ve büyülenme (hepsi aynı anda) duygusunu asla unutmayacağım ve onu Johnny Parker'ın... yani Johnny Carter'ın ağzına koyarak elimden gelen en iyi şekilde anlatmaya çalıştım. Benim iç zamanımın, bütün o hatıraların zihnimde yeniden yaşanma süresinin iki dakikaya sığması asla mümkün olamazdı; Uzmanların dediğine göre saniyenin küçücük bir parçasında bize sınırsız olaylar yaşatan kimi rüyalarda bana bazen olduğu gibi, anlatıyı hızlandırmaya çalışarak onu anlatmaya başlamak bile mümkün olamazdı. Bütün bunlar orada da bir zaman değişimi olduğu anlamına geliyor: Uyanınca hatırasını birine anlatması on dakikamızı alan bir rüyanın, uzmanlara göre onu kışkırtan çalar saatin sesiyle başlayıp saniyenin küçücük bir parçasında gerçekleşmiş olması nasıl mümkün olabilir? Öykülerdekiyle aynı mekanizma söz konusu.

Burada kişisel deneyimime gönderme yapmamın sebebi, ilk başta çok gerçekçi bir çocuk olduğumu söylerken bunu basitçe fantastiğin bana hiçbir zaman fantastik olarak görünmemesine, onu, doğrudan ya da dolaylı herhangi bir sebepten ötürü bir

şekilde o tekin olmayan bölgelere ulaştığımızda, gerçekliğin bize sunabileceği olasılıklardan ve tezahürlerden biri olarak kabul etmeme dayandırmıştım. Oradan muhtemelen fantastik edebiyatın tamamı çıkıyor; her halükarda benim kendi öykülerim çıkıyor. O bir kaçış değil, gelecek derse kadar elveda diyeceğimiz bu gerçekliği daha derin bir biçimde yaşamaya bir katkı. Şimdi sorularınıza geçebiliriz.

ÖĞRENCİ: *Bize biraz "*Geceleyin Sırtüstü*" adlı öykünüzden bahseder misiniz?*

Evet, bunu gelecek derste yapacaktım ama zaten konumuz da bu olduğuna göre, bir zaman değişikliği yapabilir ve geleceği şimdiki zamana çevirebiliriz, bu işi sözcüklerle yapmak çok kolaydır.

"Geceleyin Sırtüstü" kısmen kişisel bir deneyime dayanıyor. Bunu daha önce dile getirmiş olmalıydım (fırsattan istifade şimdi söylüyorum, zira bazı öykülerimin ilk önermesiyle yetinmeyip olabildiğince derin bir okumasını arayanların işine yarayabilir), benim fantastik öykülerim çoğu zaman rüyalardan, özellikle de kâbuslardan doğmuştur. Eleştirmenlerin üzerinde en çok kafa patlattığı, sonsuz yorumlar getirmeye çalıştığı öykülerimden biri "Ele Geçirilmiş Ev" adındaki kısa öykümdür. Benim ilk öykü kitabımın ilk öyküsü, bir yaz sabahı gördüğüm bir kâbustan doğdu. Bütün ayrıntılarını mükemmelen hatırlıyorum ve kâbus daha sonra hiç değişikliğe uğramadan o öyküye dönüştü, sadece kâbusta ben tek başımaydım, ama öyküde, fantastik bir olayın meydana geldiği bir evde yaşayan iki kardeşe bölündüm. Öyküyü tamamen aynı şekilde takip eden kâbusun gelişimini mükemmelen hatırlıyorum; daha ziyade tam tersi: Öykü kâbusu tamamen

aynı şekilde takip ediyor. Kâbusun son anındaki iç daraltıcı duygunun etkisi altında uyandım ve o halimle, üzerimde pijamayla, yataktan daktilomun başına atladım ve o sabah hemen oracıkta öyküyü yazdım. Öykü hâlâ kâbusu ve onun doğrudan unsurlarını içeriyor; fazladan sadece karakterlerin kişilik bölünmesi ve entelektüel yönde katkıların yanı sıra tapınma ayinine, edebiyata, o günün tarihine, evin betimlemesine yönelik göndermeler var. Öyküyü yazarken bütün bunlar yavaş yavaş eklendi, ama kâbus orada varlığını sürdürüyordu. Neticede rüyalar fantastik öykülerimin motoru oldular ve olmaya devam ediyorlar.

"Geceleyin Sırtüstü" neredeyse bir rüya ve bu yüzden belki daha da karmaşık. 1953 yılında Paris'te bir motosiklet kazası geçirdim, o aptalca kazadan ötürü yeterince gururluyum çünkü çok yaşlı bir kadını (daha sonra polis soruşturmasında onun çok yaşlı olduğu, yeşille kırmızıyı karıştırdığı ve ışıklar değişip bana motorumla birlikte geçiş izni verdiği sırada bunu fark etmeyip yola indiği ve karşıya geçebileceğini sandığı ortaya çıktı) öldürmemek için fren yapmaya, yönümü değiştirmeye çalıştım ve motosikletin altında kalıp bir buçuk ay hastanede yattım. O bir buçuk ay boyunca, kötü bir biçimde kırılmış bir bacak (gördüğünüz gibi benim bacağım kırıldığında kırık büyük olur çünkü kırılacak yüzey büyüktür), bir enfeksiyon, kırılmasına ramak kalmış kafatasım ve ürkütücü bir yüksek ateşle bir çok günümü, etrafımı saran her şeyi kâbus siluetleri gibi algıladığım bir yarı hezeyan halinde geçirdim. Bazı şeyler çok güzeldi, mesela içi su dolu şişeyi ışıltılı bir kabarcık olarak görüyordum, kafamı çevirince görebildiğim şu şişeme bayılıyordum. Rahatım yerindeydi, huzurluydum ve birden kendimi tekrar yatakta gördüm; işte o anda, kazadan sonraki en kötü anda, hepsi oradaydı, bir anda arkadan gelen her şeyi gördüm, öykünün mekaniği bir kez kusursuzca tamamlandıktan

sonra tek yapmam gereken oturup onu yazıya dökmek oldu. Belki bunu bir paradoks olarak görebilirsiniz ama size öykülerimi imzalamaya utandığımı söylemek istiyorum çünkü her seferinde sanki biri onları bana dikte ettiriyormuş, sanki gerçek yazar ben değilmişim gibi hissediyorum. Buraya üç bacaklı bir sehpayla gelmeyeceğim, ama bazen bir şeyi aktaran ya da alan bir medyum olduğum duygusuna kapılıyorum.

ÖĞRENCİ: *Kim bilir!*

Evet, kim bilir! Bunu bilmek mümkün değil. Gerçek şu ki öykü bir anda zihnimde belirdi ve mekanizmayı biraz açıklamak için onu size anlatmam gerekecek: Oradaki fantastik ortam mutlak ve tartışmasız, gerçekliğin topyekûn tersine çevrilme teşebbüsü söz konusu. Bir adam –bu durumda o ben oluyorum– motor kazası geçiriyor, onu hastaneye götürüyorlar ve bildiğiniz şeyler. Uykuya dalıyor ve gecenin ortasında kendisini takip edenlerden kaçmakta olan bir Meksika yerlisi olma durumuna geçiş yapıyor ve açıklamaya gereksinim duymadan, rüyalarda nasıl olduğunu hepimizin bildiği gibi, ben, yani rüya görmekte olan kişi, Moteca kabilesinden bir yerli olduğunu biliyor (bu arada Moteca sözcüğünü ben uydurdum ve bir eleştirmen onun, kahramanın bir motosikleti olmasından türediğini düşündü...) ve bu yerli belli araçlar vasıtasıyla çağrışımlar ararken saf rasyonel aklın tehlikelerine maruz kalıyor. Moteca yerlisi, medeniyetleri hepimizin bildiği o Çiçekli Savaş dönemine girmiş olan Aztekler tarafından izlendiğini hissediyor. O Çiçekli Savaş dönemi başladığında Aztekler tanrılarına kurbanlar sunmak için düşmanlarının peşine düşüyor, onları canlı yakalıyor, çiçeklerle sarmalıyor, Tenochtitlan'a getiriyor, bir zindana kapatıyor ve tanrıların bayram

gününde piramitlerin tepesine çıkarıp orada kalplerini yerinden söküyorlardı. Eski yazılı metinler ve kronikçiler sayesinde bunları biliyoruz: Çiçekli Savaş beni her zaman çok etkilemiştir çünkü hasmını canlı yakalamak, ona çiçekler vermek ve bir şenlikteki gibi –ne şenlik ama!– yanında götürmek ilk bakışta o kadar güzel, o kadar barışçı geliyor ki. Doğal olarak, Moteca kendisini neyin beklediğini çok iyi bildiği için can havliyle kaçıyor ve böyle kaçarken peşindeki takipçileri giderek daha yakında hissediyor ve tam o sırada aniden uyanıyor. Tabii ki, kaldığı hastanede uyanıyor: Bu kazayı geçirmiş olan adam. Alçıya alınmış bacakla uyanıyor, su şişesi yanında duruyor ve onun sadece bir rüya olduğunu fark edince derin bir nefes alıyor. Yeniden uykuya dalıyor ve rüya kaldığı yerden devam ediyor: Takipçileri hâlâ peşindeler ve giderek daha çok yaklaşıyorlar. Bu sefer yeniden uyanmayı başarıyor ama uyanması artık daha zor oluyor, büyük bir çaba harcaması gerekiyor, o takibin derinliğinden çıkıp kendini yeniden hastanede bulmak için ne yaptığını kendisi de bilmiyor. Bunun üzerine uyuyakalmamak için büyük bir mücadele vermeye başlıyor ama ateşi var, çok hasta, çok halsiz ve yeniden uykuya dalıyor. Tam uyuyakaldığı anda bir kement atarak onu yakalıyorlar ve kurban edileceği ana kadar hapsedecekleri zindana götürüyorlar. Bir anlığına uyanmayı son kez (sanırım zira çok iyi hatırlamıyorum) başarıyor; evet, bir anlığına uyanmayı başarıyor... Bana onaylayıcı bir işaret yaptınız... Uyanıyor ve çaresizlik içinde bir şeye dokunabilmeyi, gerçekliğe sımsıkı sarılmayı arzuluyor, çünkü o korkunç kâbus tarafından yutulduğunu hissediyor; ama her şey eriyip gidiyor, hiçbir şeye tutunamıyor ve yeniden kâbusun içine gömülüyor. İşte o zaman rahipler içeri giriyor ve onu piramidin basamaklarından çıkarmaya başlıyorlar; elinde yeşim ya da obsidyen taşından, kana bulanmış bir bıçakla onu en tepede bekleyen

kurban ediciyi görüyor ve iradesinin son bir gayretiyle uyanmaya çalışıyor. İşte o anda hakikatle yüzleşiyor ve uyanamayacağı, o gerçekliğe ait olduğu, yüksek binaların, yeşil ve kırmızı ışıkların bulunduğu tuhaf bir şehirde yaşadığını ve bir tür metal böceğin üzerinde gittiğini düşleyen bir adam olduğu kafasına dank ediyor. Bütün bunları onu kurban etmeye götürürlerken düşünüyor.

Gerçekliğin yerini tam ve kesin bir biçimde saf fantastik olgunun aldığını varsayan ve elbette ki farklı yorumlara açık olan öykünün konusu sanırım böyle. Belki bir şey daha eklememiz gerekiyor ama bunu gelecek sefere bırakalım.

Evet?

ÖĞRENCİ: Seksek'*te, Heisenberg'in belirsizlik ilkesinin edebiyattaki önemi hakkında Kulüp'te konuşurlarken geçen kısa bir cümle var. Ben o önemin ne olduğunu ve sizin zaman değişmesi kavramını o ilkeden mi aldığınızı öğrenmek istiyorum.*

Tabii ki, ben Paris'te çıkan *Le Monde* gazetesinin sadık bir okuruyum ve –sanırım– her perşembe günü bu gazete biz bilimci olmayanların anlayabileceği bir bilim bölümü yayınlıyor. O sayfaları her zaman büyük bir ilgiyle okuyorum, çünkü benim için fantastiğe giren bazı şeyleri kendime göre anlamamı sağlıyorlar, mesela antimadde kavramını buna örnek verebilirim. İyi bildiğiniz gibi fizikçiler maddeyle aynı gerçekliğe sahip bir antimadde kavramı üzerinde çalışıyorlar; onlara göre atom alanında (bu konuda açıklayabileceğim fazla bir şey yok) maddenin yanı sıra onun tam karşıtı, bir işleve ve bir gerçekliğe sahip güçler var ve bunlara antimadde deniyor. Bu tür şeyleri *Le Monde* okuyarak öğreniyorum ve bir keresinde yine bu şekilde Heisenberg'in, sizin dediğiniz, belirsizlik ilkesi kuramını ortaya attığını öğrendim.

Sanırım bu kuram Oppenheimer ve Einstein'ların zamanından kalma. Araştırmanın, matematik ve fiziğin olanaklarının en tepe noktasına ulaşınca insanın önünde bir belirsizlik alanı beliriyor; orada nesneler aynı anda hem var oluyor hem var olmuyor, orada matematiğin yasaları daha aşağı seviyelerde olduğu gibi tam olarak uygulanamıyor. Kuşkusuz bu sadece uzaktan bakınca böyle, ama benim çok ilgimi çekti çünkü bunun bazı edebi eserlerde, özellikle de bazı şiirlerde karşımıza çıkan sürecin tıpatıp aynısı olduğunu fark ettim: Bir ifadenin sınırına ulaşıldığında –bu ister fantastiğin ifadesi olsun, ister şiirdeki liriğin ifadesi– onun ötesinde her şeyin mümkün ve belirsiz olduğu ve aynı zamanda da, onları bulmaya gitmemiz ve yol ortasında buluşmamız için kendilerini ifşa etmeden bize hareketler ve işaretler yapıyormuş gibi görünen, korkunç bir güce sahip o şeylerin bulunduğu bir âlem başlıyor ve orası gerçekten hakkıyla yapıldığında fantastik edebiyatın önerdiği şey. Netice itibarıyla bu belirsizlik ilkesi (bir fizikçinin illaki göründüğü gibi olmayan, başka türlü olabilecek, bilimsel olarak hesaplamanın, ölçebilmenin mümkün olmadığı, ama buna rağmen tamamıyla geçerli ve işlevsel şeylerin bulunduğunu dile getirebilmesi) bana edebiyat açısından teşvik edici geliyor çünkü biz harf insanları (ne komik bir terim: Harf insanları, harf çorbası der gibi...) diye adlandırılanlar bilim insanlarının karşısında uzun zaman boyunca belli bir aşağılık kompleksi hissettik çünkü onlar her şeyin kanıtlanabildiği tatmin edici bir yasalar sisteminde yaşıyor, bir yolda ilerliyor ve eskilerini açıklayan yeni yasalara –ve tersi– ulaşıyorlar. Biz edebiyatta adına alfabe dediğimiz o muhteşem renkli küpler oyununu oynamaktayız ve insan tarafından konuşulmuş ya da yazılmış ilk sözcükten bu akşam Berkeley'de basılan kitabıma kadar, her şey oradan çıkıyor. Her şey –alfabeye göre sayısı değişen– o yirmi sekiz işaretten çı-

kıyor ve biz bilim insanlarına karşı belli bir aşağılık kompleksine kapıldık, çünkü edebiyat bize içine fantezi, imgelem, hakikat, yalan, her tür önerme, kuram ve olası birleşimin girdiği bir tür birleşimsel sanat olarak göründü ve biz birçok kez kötü yollardan, yanlış yollardan gitme tehlikesi yaşarken bilim insanları bir sakinlik, emniyet ve güven duygusu veriyorlar. Her neyse, bütün bunlar benim için var olmayan şeyler ve hiçbir zaman da var olmadılar, ama Heisenberg'in belirsizlik ilkesini okuduğumda kendi kendime şöyle dedim: "Vay canına, onlar da tıpkı bizim gibi! Onların araştırmalarında, uzun kafa yormalarında da (tam da en yüksek ve en zahmetlisinde) öyle bir an geliyor ki birden kontrolü kaybetmeye başlıyorlar ve zemin ayaklarının altından kayıyor çünkü artık kesinlik yok; o noktadan sonra tutundukları yegâne dal belirsizlik ilkesi!" Evet, açıklama işte bu.

ÜÇÜNCÜ DERS

Fantastik öykü II: Kader

Bugün biraz çaba sarf ederek size bazı parçalar okumam gerekiyor. Daha konforlu ve daha büyük bir sınıfımız olsaydı ya da ağaçların altında, büyük bir çember oluşturup birbirimize daha yakın olacağımız bir yerde ders yapsaydık tabii ki daha iyi olurdu. Ama göründüğü kadarıyla bu mümkün değil. Eğer bu sizin için bir teselli olacaksa ben sizden daha rahatsız bir pozisyondayım zira bu iskemle korkunç, masa ise... ondan bir farkı yok.

Geçen derste edebiyattaki fantastik konusuna bir giriş yapmış, ayrıca hayatımız boyunca birçoğumuzun yaşayabileceği deneyimlerin içindeki fantastik olgusuna da değinmiştik. Hatırlayacağınız gibi fantastiği zamanın bize oynadığı oyunların merkezine yerleştirmiş ve zaman kavramına, hepimizin sahip olmak zorunda olduğumuz bildik ve kullanışlı kavramdan çok daha zengin, değişken ve karmaşık bir şey olarak odaklanmıştık. Zaman değişimlerinde fantastiğin varlığından bahsetmeye devam edebilirdik, ama evrensel edebiyatta sayısız kez ele alınmış bir tema olmasından ve bizzat benim de bu konuyla ilgili çok şey yazmış olmamdan ötürü, zaman hakkında geçen derste gördüklerimizle bu konuyu şimdilik kapatabileceğimizi ve fantastikteki bu gezintiyi tamamlamak için bugün, fantastiğin edebiyattaki diğer ortaya çıkış biçimlerini ele alabileceğimizi düşünüyorum.

Burada fantastiğin daha çok benim yapıtlarımdaki örneklerine göz atacak olsak da, başka yazarların farklı türden çalışmalarına da çok somut göndermelerimiz olacağını göreceksiniz.

Fantastiğin edebiyatta tezahür etme eğilimi gösterdiği biçimlerden biri kader kavramıdır; bazılarının kader, bazılarınınsa yazgı dedikleri şey, belli süreçlerin nasıl kadere bağlı olarak, o sürecin içindeki kişinin tüm çabasına rağmen kaçınılmaz bir şekilde gerçekleştiğine inanan insanoğlunun en eski hatıralarından beri varlığını sürdüren şu kavram. Yunanlar ona *ananké* diyorlardı, Fransızların romantizm dönemi yazarları, özellikle de Victor Hugo bu sözcüğü benimsedi ve çok kullandı. İnsanlara bahşedilmiş belli kaderlerin olduğu ve kişinin özgür olduğunu zannederek göstereceği her türlü çabaya rağmen bunların mutlaka gerçekleşeceği inancı Yunanlarda bu *ananké* kavramı vasıtasıyla çok güçlüydü. Yunan mitolojisini ve onun Yunan tragedyasına yansımasını düşünün; mesela Oedipus döngüsü kaderin nasıl gerçekleştiğinin bariz bir kanıtıdır: Olası yazgısı olarak bildiği şeyden kaçmak için gösterdiği bütün çabalara rağmen yazgı gerçekleşir ve Oedipus'un tüm bahtsızlığı da zaten, Yunanlara göre insanlarla oynayan ve bazen onlara gri ya da kapkara yazgılar belirlemekten zevk alan tanrılar tarafından kararlaştırılan bir kadere tabi olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu kader kavramına sadece Yunanlarda rastlanmıyor: Ortaçağ boyunca çok yaygın ve genel olarak bütün kozmogonilerde ve bütün dinlerde mevcut. Kader kavramı İslam ve Arap dünyasında da son derece güçlü ve oralardaki bazı öykülerde, bazı şiirlerde, yaratıcılarını bilmediğimiz ve zamanda kaybolmuş geleneklerde edebi olarak dile getiriliyor, mesela ben onlardan birini hayranlık verici buluyorum ve muhtemelen hepinizin onu çok iyi bildiğini düşünmeme rağmen, hatırlatmakta fayda olduğuna inanıyorum:

Pers kökenli kısa anlatı daha sonra *Samarra'da Randevu* adında bir romanı olan Kuzey Amerikalı romancı John O'Hara'ya kuşkusuz ilham verdi. (Samarra şehri gerçekleşmesi gereken bir kadere gönderme yapıyor. Persler vasıtasıyla günümüze ulaştığını sandığım anonim ve çok eski orijinal versiyonda Samarra'dan değil Semerkand'dan bahsediliyor, ama hikâye aynı hikâye ve kanımca –neticede o bir öykü ve biz bu sınıfta öykülerden bahsediyoruz– kader mekanizmasının asla şaşmaz bir biçimde ve asla aşılamaz olduğuna inandığım bir güzellikle verildiği bir öykü o.) Çok kısa bir öykü olmasından ötürü, bilmeyenler için onu birkaç sözcükle özetliyorum: Bahçede dolaşıp güllerin bakımını yaparken birden bir gül fidanının ardında Ölüm'ü gören saray bahçıvanının hikâyesi; Ölüm ona tehditkâr bir işaret yapınca korkan bahçıvan sarayın içine kaçar ve sultanın ayaklarına kapanıp ona şöyle der: "Efendim biraz önce Ölüm'ü gördüm ve Ölüm beni tehdit etti, yalvarırım kurtarın beni." Güllerine çok iyi baktığı için bahçıvanı çok seven sultan ona şöyle der: "Git en iyi atımı al ve kaç. Bu gece Semerkand'a ulaşır ve kurtulursun." Sultan Ölüm'den korkmadığı için bahçeye çıkıp güllerin arasında dolaşmaya başlar ve orada Ölüm'le karşılaşınca ona sorar: "Çok sevdiğim bahçıvanıma neden tehditkâr bir hareket yaptın?" Ölüm'ün cevabı şöyle olur: "Ben ona tehditkâr bir hareket yapmadım, onu görünce bir şaşkınlık işareti yaptım çünkü onu bu gece Semerkand'da bulmam gerekiyor." Bu öykünün mekanizmasının sadece çok güzel olmadığını, ayrıca içinde ölümsüz bir şey de barındırdığını düşünüyorum, çünkü sultanın iyi niyetine rağmen kader bir şekilde gerçekleşiyor; ölümü başka taraftan bekleyen bahçıvanını ölüme yollayan bizzat sultan oluyor. Bu kader olarak fantastiğin bir öncülü.

Bu konu çağdaş edebiyata da girdi. Birkaç yıl önce (bir yerlerde bununla ilgili bir yorum yazdım) çok olağanüstü olmayan gizem öyküleri kaleme alan bir İngiliz yazar, W. F. Harvey, bir insanın yazgısından kaçmak için göstereceği her türlü çabaya rağmen gerçekleşmesi gereken kader kavramını yine üstesinden gelinemez bir biçimde içeren "Ağustos Sıcağı" adında bir öykü yazdı. O da birkaç kelimeyle özetlenebilir ve ben de bunu yapacağım çünkü iki örnek sayesinde fantastiğin bu biçimi hakkında ne demek istediğimi çok net bir biçimde anlayacağınızı sanıyorum. "Ağustos Sıcağı" birinci şahsın ağzından anlatılıyor. Anlatıcı olağanüstü sıcak bir günde, sıcaktan ötürü biraz canı sıkkın ve yapacak bir işi olmadığından oturup amaçsızca bir şeyler çiziktirmeye başlıyor. Birkaç dakika sonra yaptıklarına bakınca, biraz şaşırarak görüyor ki, elini kâğıdın üzerinde bilinçsiz bir şekilde gezinmeye bırakarak, tam hâkimin bir sanığa ölüm cezasını bildirdiği andaki bir mahkeme sahnesini çizmiş. Yaşlı, kel kafalı ve gözlüklü bir adam olan sanık, onu ölüme mahkûm eden hâkime korkudan ziyade bir şaşkınlık ifadesiyle bakıyor. Adam çizdiği resme şöyle bir göz attıktan sonra fazla düşünmeden katlayıp cebine atıyor ve yürüyüşe çıkıyor, çünkü o kadar korkunç bir sıcak var ki aklına yapacak hiçbir faydalı iş gelmiyor. Köyünün sokaklarında amaçsızca yürürken kendini birden bahçesinde çalışmakta olan bir mezartaşı ustasının evinin önünde buluyor. Mezartaşı ustasına bakıyor ve onda, kim olabileceğini bilmeden resmini çizmiş olduğu kişiyi görüyor: Aynı adam, aynı yüz; kel, gözlüklü, yaşını başını almış bir adam. Korkudan ziyade bir şaşkınlık duygusuyla bahçeye giriyor ve üzerinde çalıştığı mezartaşına bakıyor: Adam bir mezartaşını oymayı bitirmek üzere ve anlatıcı, mezartaşının üstünde kendi isminin, doğum tarihinin ve ölüm tarihi olarak da, o sırada yaşamakta olan günün tarihinin

yazılı olduğunu görüyor. Bunun üzerine, açıklanamaz onca şeyin birikimi karşısında duygularına artık daha fazla gem vuramıyor ve adamla konuşmaya başlıyor. Mezartaşı ustası ona çok sevecen bir biçimde üzerinde çalıştığının gerçek bir mezartaşı olmadığını, onu bölgenin tüm mezartaşı ustalarının katılacağı bir etkinlikte sergilemek için yaptığını ve üzerindeki isim ve iki tarihi kendisinin uydurduğunu söylüyor. Anlatıcı ona yaptığı resmi gösteriyor ve birisi mezartaşına diğeriyse resme bakıp idraklerini katbekat aşan bir şeyle karşı karşıya olduklarını anlıyorlar. Mezartaşı ustası anlatıcıyı evine davet edip odalardan birine kapanmayı ve gece yarısı geçene kadar, yani mezartaşında yazılı tarih sona erene kadar birlikte kalmak suretiyle, havada dolaşan tehdidi boşa çıkarmayı öneriyor. Anlatıcı doğal olarak daveti kabul ediyor, oturup sohbet etmeye başlıyorlar, saatler geçiyor ve böylece yavaş yavaş gece yarısına yaklaşıyorlar. Bu arada hava sıcaklığı daha da artıyor ve mezartaşı ustası vakit geçirmek için taş yontmakta kullandığı keskilerinden birini bilemeye koyuluyor, onu yavaşça bilerken anlatıcı da o gün olanları, yani biz öyküyü okurken okumakta olduklarımızı yazarak oyalanıyor. Öykü şu sözlerle son buluyor: "Şu anda gece yarısına sadece yirmi dakika var ve hava sıcaklığı giderek yükseliyor. Bu sıcakta her insan delirebilir." Son nokta. Kaderin bu çifte gerçekleşmesi (anlatıcı o gün ölecek ve katili de, resmin öngördüğü gibi, idama mahkûm edilecek) bana fantastiğin aynı anda hem çok net hem de çok güzel bir örneği gibi görünüyor; bu sefer zaman ya da uzay değil, illaki gerçekleşmesi gereken yazgı, kader bağlamında karşımıza çıkıyor.

Bu alanda biraz kendi evime dönmek ve sizlere, mekanik denebilecek bir biçimde işleyen kader kavramını belki tam olarak karşılamasa da, insanların gündelik hayatına girip kaçınılmaz bir şekilde gerçekleşen bir fantastik örneği barındıran "Kyklad

İdolü" isimli öykümden bahsetmek istiyorum. Atmosferini ve onu yazmaktaki niyetimin ne olduğunu hissedebilmeniz için size ilk kısmını biraz aşırı kısa bir biçimde özetledikten sonra, son kısmını okuyacağım bu öykü, iki arkeolog arkadaşın hikâyesini anlatıyor; biri Fransız, ismi Morand ve bir kız arkadaşı var; diğeri Arjantinli ve adı Somoza... Diğeriyle aralarında hiçbir bağıntı yok! Somoza Arjantin'de oldukça yaygın bir soyadıdır! Bu arkadaşlar ve Fransız Morand'ın onlar gibi arkeolog olan kız arkadaşı hem gezip dolaşmak hem de kendi başlarına kimi keşifler yapmak üzere Yunanistan'a gidiyorlar. O keşifleri yaparken, Yunan tarihindeki en arkaik dönem olan Kyklad Dönemi'ne ait bir tanrıçayı simgeleyen mermerden bir heykelcik buluyorlar. (Belki müzelerde onun örneklerini görmüşsünüzdür. Kyklad idollerine ait çok fazla heykelcik var. Brancusi'nin modern heykellerini çok andırıyorlar: Bunlar mermerden, kusursuz, küçük, çok soyut, yüzün belli belirsiz gösterildiği, burnun nadiren fark edilebildiği ve bedenin –daima kadın bedenleri– ancak kimi çizgilerle belirtildiği imgeler. Çok güzeller ve dünyanın çeşitli müzelerine dağılmış durumdalar.) Üç arkeolog işte o Kyklad figürlü heykelciklerden birini buluyor ve sonraki günlerde –onu bulduklarını kimseye haber vermiyorlar, çünkü kaçak yollarla Fransa'ya götürme ve daha sonra muhtemelen satma niyetleri var, çünkü heykelcik paha biçilmez bir değere sahip– buldukları şey hakkında konuşuyorlar ve Fransız çift o şeye estetik bakış açısıyla, ilginç ve güzel bir keşif olarak bakarken, Somoza'nın o keşfe yaklaşımı bambaşka; daha en başından itibaren en azından kendisiyle o heykelcik arasında estetik bir buluşmanın ötesinde bir şey olduğunda ısrar ediyor: Bir çağrı, bir temas gibi bir şey olduğunu düşünüyor ve uyumadan önce yaptıkları o sohbetlerde, biraz düş birazsa oyun gibi, netice itibarıyla artık dünya üzerinden silinip gitmiş ama

binlerce yıl önce çok kudretli olmuş büyük bir dinin gücünü barındıran o heykellerden birinin önünde rasyonel olmayan bir iletişim yolu bulmak acaba mümkün olmaz mı diye birçok kez kendine soruyor ve bunu arkadaşlarıyla da paylaşıyor: Heykele bakmanın, ona dokunmanın, onunla doğrudan bir temas kurmanın etkisiyle belli bir anda sınırların ortadan kalkması diye bir şey yaşanamaz mı? Salt tanımadığımız için bize tartışmasız muhteşem görünen o dünyayla, bir halkın o heykellere taptığı, onlara kurbanlar sunduğu, o tanrıların gösterdiği yoldan gittiği dünyayla bir temas mümkün olamaz mı? Morand ve Thérèse sevecen bir biçimde Somoza'yla dalga geçiyor ve onu hayalci Latin Amerikalı, irrasyonel Latin Amerikalı olmakla itham ediyorlar; onlar daha tarihsel bir bakışla yaklaşıyorlar ve o şey onlar için sadece bir heykel. Bu arada –burası çok önemli– Thérèse'in Morand'a deli gibi âşık olduğunu ve kendisinin bu konuda hiçbir şansı olmadığını bilen Somoza bu konuda hiçbir şey söylememiş olsa da, Morand, Somoza'nın, kız arkadaşı Thérèse'e sevdalandığını fark ediyor. Bu tatili biraz kısa kesmelerine neden oluyor çünkü üçünün arasında bir rahatsızlık yaratıyor: Artık üçü de olayın farkındalar ve heykeli de kaçak olarak yanlarında götürerek Paris'e dönüyorlar ve heykel Somoza'da kalıyor. O andan itibaren az görüşüyorlar çünkü yaşadıkları kişisel bir olay onları birbirlerinden uzaklaştırıyor. Her ikisi de aynı zamanda mimar olarak çalıştıkları için Morand ve Somoza'nın mesleki sebeplerle bir araya geldikleri oluyor ama bu buluşmalar hep evin dışında gerçekleşiyor ve Thérèse onlara hiçbir zaman katılmıyor. Zaman geçiyor, Somoza'ya göre heykelciği bir müzeye ya da bir koleksiyoncuya satmayı düşünebilmeleri için daha birkaç yıl geçmesi ve onun Yunanistan'da unutulması gerekiyor, bu yüzden onu saklamaya devam ediyor. İki-üç yıl sonra bir gün, Somoza Morand'a

telefon ediyor ve acilen atölyesine gelmesini istiyor. Morand oraya doğru yola çıkmadan önce ya da yoldan telefonla arayarak ama bunu neden yaptığını bilmeden, Thérèse'e iki-üç saat sonra kendisini almaya gelmesini söylüyor, doğrusu bu tuhaf bir durum çünkü görüşmeleri Thérèse'e ıstırap verdiği için onun Somoza'yla bir daha asla bir araya gelmemesine dair aralarında zımnen alınmış bir karar vardı. Neticede Thérèse'in onu oradan almaya gelmesi hususunda anlaşıyorlar ve Morand, Somoza'nın Paris'in dış mahallelerinde, oldukça uzak, ıssız ve ağaçlık bir yerdeki atölyesine gidiyor. Oraya vardığında Somoza'yı büyük bir heyecan içinde buluyor. Heykelcik bir kaidenin üzerine yerleştirilmiş ve terk edilmiş bir yer görünümüne sahip atölyenin içinde ondan başka hiçbir şey yok. Konuşmaya başlıyorlar ve Somoza iki-üç yıl boyunca heykelcikle (adını artık biliyor, o Haghesa, Kykladların eski mitolojisindeki bir tanrıça) sürekli başbaşa kaldıktan sonra aralarında yavaş yavaş belli bir yakınlık oluştuğunu ve iki gün önce de son engelin aşıldığını söylüyor. Sözcükler o şeyleri açıklamakta yetersiz kalıyor, bizzat Somoza da onları açıklayamıyor, ama Morand onun, Yunanistan'da rüyasında gördüğü şeyi, tanrıça heykelinin dünyasına, geriye sadece o mermer parçasının kaldığı o uygarlığa yaklaşma arzusunu açıklanamaz bir biçimde gerçekleştirdiğini söylemeye çalıştığını anlıyor. Mesafeleri aştığını söylüyor; daha başka bir şey söyleyemiyor, uzaydan ya da zamandan bahsetmiyor, sadece o şeyin olduğunu ve öteki tarafa geçtiğini söylüyor. Morand tabii ki ona inanmıyor, çok tipik bir Avrupalı zihniyetiyle, dinlediklerini akıl süzgecinden geçiriyor ve Somoza'nın delirmekte olduğuna kanaat getiriyor: Onca zaman boyunca o irrasyonel teması, alttan ya da üstten Haghesa'yla o teması aradığı için şimdi halüsinasyonları gerçek zannettiğini, bir temas kurduğunu sandığını düşünüyor. Orası onun için sadece

ortasında bir heykelciğin durduğu bir yontu atölyesi, başka hiçbir şey değil. Bundan sonrasını size okumak istiyorum:

"Lütfen," diyor Morand, "Bunları sözcüklere dökmenin kesinlikle mümkün olmadığını düşünsen de, bana açıklamayı en azından deneyemez misin?"
Hep açıklamak sözcüğü: O kadar çok şey...
"Neticede tek bildiğim senin bu ayları replika yontarak geçirmiş olman ve iki gece önce de..."
"O kadar basit," dedi Somoza. "Daima tenin diğeriyle hâlâ temas halinde olduğunu hissettim. Ama beş bin yıllık yanlış yollardan geriye doğru gitmek gerekiyordu. İşin tuhaf yanı, bu yanlışlığın suçlusunun bizzat onlar, Egeli ataların torunlarının olması. Ama artık hiçbir şeyin önemi yok. *Bak, işte böyle.*"
İdolün yanında bir elini kaldırıp yavaşça göğüslerin ve karnın üzerine koydu. Diğer eliyse heykelin boynunu okşadıktan sonra olmayan ağzına doğru çıkıyordu ve Morand, Somoza'nın kısık ve melankolik bir sesle, dumanlı mağaraların duvarlarını süsleyen sürek avından, kıstırılmış geyiklerden, ancak daha sonra söylenmesi gereken isimden, mavi yağın üzerinde oluşan dairelerden, çifte nehirler oyunundan, Pohk'un çocukluğundan, batı tarafı basamaklarına ve korkunç karanlıklar içinde yükseklere doğru yürüyüşten bahsettiğini duyuyor, ama sanki konuşan biraz da heykelciğin elleri ya da belki de o olmayan ağzıymış gibi geliyordu. Somoza'nın dalgın bir ânından faydalanıp Thérèse'i aramak ve gelirken yanında Doktor Vernet'yi de getirmesini söylemek için geç kalıp kalmadığını kendine sordu. Ama Thérèse çoktan yola çıkmış olmalıydı ve Çok

Başlı'nın kükrediği kayalıkların kıyısında, yeşillerin şefi, Haghesa'yla anlaşmayı yenilemek için, en güzel erkeğin sol boynuzunu kesip tuzu koruyan birliklerin şefine uzatıyordu.

"Dur biraz nefesleneyim," dedi Morand yerinden kalkıp ileriye doğru bir adım atarken. "Bu büyüleyici ve ayrıca ben korkunç susadım. Bir şeyler içsek, ben hemen gidip içecek bir..."

"Şurada viski var," dedi Somoza ellerini heykelin üzerinden yavaşça çekerken. "Ben içmeyeceğim, kurban etme töreninden önce oruç tutmam gerekiyor."

"Yazık," dedi Morand, şişeyi ararken. "Yalnız içmeyi hiç sevmem. Ne kurbanıymış bu?"

Bardağı ağzına kadar viskiyle doldurdu.

"Senin sözcüklerinle konuşmak gerekirse, birlik için. Onları duymuyor musun? Çifte flüt, Atina Müzesi'nde gördüğümüz heykelciğinki gibi. Soldakinden yaşamın sesi çıkıyor, sağdakindense uyuşmazlığın sesi. Haghesa için uyuşmazlık da yaşam demek, ama kurban etme işi tamamlanınca flütçüler sağdaki kamışa üflemeyi bırakacaklar ve sadece akan kanı içen yeni yaşamın sesi duyulacak. Sonra flütçüler ağızlarını kanla doldurup soldaki kamışa üfleyecekler ve ben onun yüzünü kanla ovacağım, bak, işte böyle ve kanın altından gözleri ve ağzı ortaya çıkacak."

"Saçma sapan konuşmayı bırak," dedi Morand içkisinden uzun bir yudum alırken. "Kan mermer bebeğimizin üzerinde iyi durmaz. Evet, burası çok sıcak."

Somoza çok ağır hareketlerle üzerindeki tişörtü çıkarmıştı. Onun şimdi de pantolonunun düğmelerini çözdüğünü gören Morand kızışmasına müsaade etmekle kötü yaptığını

düşündü. Zayıf ve esmer Somoza reflektörün ışığı altında çırılçıplak bir halde doğrulduğunda, boşluktaki bir noktayı seyrederken yitip gitmiş gibi görünüyordu. Yarı aralık ağzından bir tükürük çizgisi akıyordu ve bardağı aceleyle yere bırakan Morand kapıya ulaşmak için onu bir şekilde kandırmak zorunda olduğunu hesapladı. Somoza'nın elinde sallanan taş baltanın nereden çıktığını anlayamadı. Sonra her şey kafasına dank etti.

"Bunu tahmin etmeliydim," dedi yavaşça gerileyerek. "Haghesa'yla yaptığın anlaşma bu, ha? Kanı ona sunması gereken de bu zavallı Morand olacak, değil mi?"

Somoza onun yüzüne hiç bakmadan, sanki önceden belirlenmiş bir güzergâhı kat edercesine bir yarım ay çizerek, ona doğru yaklaşmaya başladı.

"Eğer niyetin gerçekten beni öldürmekse," diye haykırdı Morand, alacakaranlık bölgeye doğru geri geri giderken, "böyle bir mizansene ne gerek vardı? İkimiz de bunun Thérèse için olduğunu biliyoruz. Ama o seni hiçbir zaman sevmedi ve asla sevmeyecek, bu durumda beni öldürmen neye yarayacak?"

Çıplak beden şimdi reflektör tarafından aydınlatılan çemberin dışına çıkıyordu. Köşenin karanlığına sığınmış olan Morand yerdeki ıslak bezlere basınca artık daha geriye gidemeyeceğini anladı. Baltanın havaya kalktığını görünce Ternes Meydanı'ndaki spor salonunda Nagashi'nin öğrettiği gibi yerinden sıçradı. Ayağının sivri ucu Somoza'nın kasığına inerken *nishi* darbesi tam boynunun sol tarafına denk geldi. Somoza'nın çaprazlama salladığı balta onun çok uzağından geçti ve Morand üzerine doğru yıkılan bedeni çevik bir şekilde savuşturduktan sonra savunmasız

bileği kavrayıverdi. Baltanın keskin tarafı alnına indiğinde Somoza'nın boğuk ve şaşkın çığlığı hâlâ devam ediyordu. Morand, dönüp ona bakmadan önce, atölyenin köşesine, kirli bezlerin üzerine kustu. İçinde bir boşluk hissediyordu ve kusmak onu kendine getirdi. Bardağı yerden aldı ve içinde kalan viskiyi içerken Thérèse'in her an gelebileceğini, bir şeyler yapmak, polise haber vermek, durumu açıklamak gerektiğini düşündü. Somoza'nın cansız bedenini bir ayağından tutup reflektör ışığının tam altına gelene kadar sürüklerken, bunun bir meşru müdafaa olduğunu kanıtlamakta fazla zorlanmayacağını düşündü. Somoza'nın acayiplikleri, dünyadan uzaklaşması, muhtemel deliliği kanıt olarak yeterliydi. Yere çömelmiş ölünün yüzünden ve saçından akan kanda ellerini ıslatırken aynı zamanda da sekize yirmi kalayı gösteren kol saatine bakıyordu. Thérèse gelmek üzere olmalıydı, en iyisi dışarı çıkmalı, onu bahçede ya da sokakta beklemeli, yüzünden kan boşalan, incecik kırmızı çizgilerin boynundan aşağıya süzüldüğü, göğüslerinin etrafından dolaştığı, zarif cinsel üçgende buluştuğu, kasıklarından aşağı döküldüğü idolün görüntüsüyle karşılaşmasını engellemeliydi. Balta, kurbanın kafasına derinlemesine gömülmüş halde duruyordu ve Morand kafayı yapış yapış ellerinin arasına alıp yokladı. Cesedi bir sütuna dayayacak şekilde ayağıyla biraz daha itti, ardından havayı kokladı ve kapıya yaklaştı. En iyisi Thérèse'in girebilmesi için onu açık bırakmak olacaktı. Baltayı kapıya dayadıktan sonra elbiselerini çıkarmaya başladı, çünkü hava çok sıcaktı ve içeride kapalı bir yerde duran insan kalabalığının ağır kokusu vardı. Taksinin gürültüsünü ve Thérèse'in flütleri bastıran sesini duydu-

günda çırılçıplak kalmıştı; ışığı söndürdü ve elinde baltayla kapının arkasına geçip, baltanın keskin tarafını yalayarak ve Thérèse'in dakikliğin ete kemiğe bürünmüş hali olduğunu düşünerek bekledi.

Kötü bir özet ve ondan daha kötü bir okumayla bu öykünün mekanizması anlaşılmış mıdır bilmiyorum, herhalde anlaşılmıştır. Bu öyküyü yazdığımda (onu nasıl, neden ve nerede yazdığımı çok iyi hatırlamıyorum) karakterlerden birinin Fransız diğerininse Latin Amerikalı olmasının öneminin, Fransızın tüm yaşananları –halüsinasyon, delilik, fantezi– her şeyi açıklayabilen ve açıklamak isteyen rasyonel bir uygarlığın bakış açısıyla açıklamaya çalışırken, tanrılara kurban sunmanın diğer onca uygarlıktaki gibi rutin bir uygulama olduğu arkaik ve vahşi bir dünyayla temas kurabilmenin mümkün olduğuna akıldışı bir biçimde inanan Somoza'nın öteki tarafa geçtiğini iddia etmesinde ve Morand'ın ona inanmamasında yattığını sanıyorum. Somoza, Haghesa'ya kurban sunma vaktinin geldiğini söyleyerek onu öldürmeye hazırlandığında bile ona inanmıyor, Morand'ın yaşadığı tüm şeyleri son ana kadar rasyonel diyebileceğimiz bir bakış açısıyla yorumladığını ve bütün o şeylerin, onun karısına âşık olan (sonuna doğru bunu ona söylüyor) ve onu öldürmek için numara yapan Somoza tarafından kurulmuş bir tuzak olduğundan kuşkulandığını siz de gördünüz. Sonra boğuşma yaşanıyor ve Morand Somoza'yı öldürüyor, ama öykünün sonundaki olay Somoza'nın etkisi altına girdiği fantastik sürecin devam ettiğinin bir kanıtı: Somoza'nın hemen ardından Haghesa'nın rahibi işlevini üstlenen, Arjantinliyi öldürdükten hemen sonra rasyonel bakış açısıyla yapılması mümkün olmayan şeyler yapmaya başlayan Morand oluyor: Hemen polis çağırması gerektiğini düşündüğü

sırada ellerini kana bulayarak bir cinayeti açıklama ve kendini masum gösterme ihtiyacı duyan birinin yapabileceği en kötü şeyi yapıyor. Ondan sonra yaşananların tümü Morand'ın Haghesa tarafından ani ve ardışık bir biçimde ele geçirilişi: Somoza'nın yaşadıklarının aynısını şimdi kapının arkasında durmuş, sıradaki kurbanını bekleyen Morand yaşıyor.

Her halükârda kader kavramını yansıtmaya çalışan bu biraz kanlı ve melodramatik öyküden sonra, şimdi fantastiğin başka bir biçimi, edebiyatta sıklıkla karşılaşılan bir tür uçtaki biçimi hakkında konuşabiliriz. Bu fantastik ile gerçeğin artık onları ayırt etmenin mümkün olmadığı bir biçimde birbirine karıştığı o andır; artık gerçekliğin unsurlarının yerli yerinde durduğu ve sadece bir tane açıklanamaz olayın yaşandığı bir yere yönelik bir akın değil, topyekûn bir dönüşümdür söz konusu olan: Eşzamanlı olarak, gerçek fantastiğin fantastik de gerçeğin yerini alır ve biz hangisinin hangisi olduğunu tam olarak anlayamayız.

Biraz basmakalıp ama aynı zamanda da hepinizin iyi bildiğini zannettiğim çok hoş bir örnek vereceğim: Yüzyılın sonuna doğru Oscar Wilde'ın kaleme aldığı bir roman, *Dorian Gray'in Portresi*, o zamanlar çok okundu ve hâlâ okunmaya devam ediyor. Belki roman olarak kötüdür, beni her zaman büyülemiştir ama nesnel olarak bakıldığında kötü olabilir; bilmiyorum, biraz melodramatik. Portresi yapılan bir gencin hikâyesini anlatıyor, yağlıboya tablo onun tüm yeniyetmelik güzelliğini gözler önüne seriyor. Gençliğinden itibaren o tabloyu saklıyor ve daha sonra yaşam koşulları onun davranış biçimini değiştiriyor ve zamanında iyi, cömert bir insanken onu yavaş yavaş kötülüğe, bozulmaya götüren bir yola giriyor. Sefih bir hayat, hakkında hiçbir zaman çok kesin şeyler söylenmeyen ama son derece yozlaşmış olduğu tahmin edilebilen bir gece hayatı sürmeye başlıyor. Bir gün tesa-

düfen portresinin asılı olduğu yere giriyor ve resmin değiştiğini görüyor. Ona bakıyor ve aynanın karşısında artık kendini tanıyamaz gibi oluyor. Resimdeki kişi yaşlanmış, gözlerinin etrafında kırışıklıklar oluşmuş: Oradaki yüz onun yaşamakta olduğu hayatı biraz yansıtmaya başlamış ama onun kendi yüzünden hiçbir şey yansımıyor. Sanki bir anlamda şeytanla anlaşma yapmış gibi: Sefil, hatta sonlara doğru suça bulaşan bir hayat sürüyor, ama bunu fiziksel olarak yansıtan kendisi değil portresi oluyor, o genç ve güzel kalmaya devam ediyor. Portre bozulmaya, yaşlanmaya devam ediyor; beden ve yüz giderek daha çok değişiyor... Ayrıntıları unuttum, kitabı okuyalı yıllar oldu ve sonra bir daha oturup tekrar okumadım ve yanımda da yok, ama sonunda, heyecanın zirveye çıktığı bir anda, kendisinin gerçekten nasıl olduğunu portrede gören Dorian Gray son bir vicdan azabı hissediyor: Yıktığı yaşamlar, ihanet ettiği insanlar ve bütün bunlara rağmen genç ve güzel kalmaya devam ediyor. Portre onu ele veriyor, portrede kötülüğün yüzü, tamamıyla çürümüş ve bozulmuş adamın yüzü görünüyor. İşte o zaman daha fazla dayanamıyor ve eline bir bıçak alıp onu parçalamak için tabloya doğru ilerliyor. Hizmetçiler bir çığlık ve yere devrilen bir bedenin gürültüsünü duyunca koşarak odaya giriyor ve Dorian Gray'in portresini tüm güzelliğiyle, ressamın boyadığı zamanki orijinal haliyle buluyorlar; bıçaklanmış halde yerde yatan cesedin suratıysa kötülük izleriyle dolu, giysileriyse paramparça ve kan içinde.

Her ne kadar çocuksu tarafları olsa da burada fantastiğin topyekûn olarak gerçekle yer değiştirmesi çok bariz: Fantastiğin dünyası gerçekliğin içine girip portreden Dorian Gray'e atlarken, Dorian Gray ya da dönüşmüş olduğu o şey de yeniden tabloya atlıyor. Bu tema edebiyatta defalarca ele alındı, ama burada arka arkaya birçok öykü sıralama imkânımız olmadığı

için kendiminkilerden birine dönüyorum; çok kısa bir öykü ve bana, gerçekle fantastik arasındaki sınırların anlamını yitirdiği ve ikisinin birbirine karıştığı o noktada, fantastiğin en ucu diye adlandırabileceğimiz o biçimi barındırıyormuş gibi geliyor. Bu çok kısa öykünün adı "Koruların Sürekliliği" ve benim yazdığım en kısa öykü; doğrusu bir buçuk sayfaya sığıyor, ama benim türden anladığımı şeyi tam olarak karşılayan bir öykü: Hatırlarsanız ilk başta kendi üzerine kapanan, kendini tamamlayan ve o küreselllik kavramında son bulan kaçınılmaz bir şeye sahip anlatıdan bahsetmiştik; fantastik öyküler söz konusu olduğunda, kaderin mutlak ve tam olarak gerçekleştiği "Ağustos Sıcağı"nda olduğu gibi, yazarın istediği etkiyi elde etmesi için bunun tam olarak yerine gelmesi gerekiyor.

Peşinen söylüyorum ki, üç dakikada okunabilen bu öykücük çok yaygın olmayan ve okumanın akışını bozabilecek bir sözcük içeriyor: Ortakçılık. Arjantin'de (diğer Latin Amerika ülkelerinde olup olmadığını bilmiyorum) büyük toprak sahibinin çiftlik ya da arazisinin içinde toprakları olan ve büyük patronla yaptıkları anlaşma sayeşinde bunları bir ücret karşılığında işleyen köylülere ortakçı deniyor; ortakçılık o kırsal ekonomi sisteminin önemli bir unsuru. Ve işte öykü:

> Romanı okumaya birkaç gün önce başladı. Çıkan acil işlerinden ötürü bir kenara bıraktı, sonra trenle malikâneye dönerken kapağını yeniden açtı; olay örgüsü, karakterlerin özellikleri yavaş yavaş ilgisini çeker oldu. O öğleden sonra, temsilcisine bir mektup yazmasının ve kâhyayla bir ortakçılık sözleşmesini tartışmasının ardından, meşe ağaçlarıyla kaplı koruya bakan çalışma odasının sakinliğinde kitaba geri döndü. Varlığıyla, odaya münasebetsiz

bir giriş ihtimalini çağrıştıran kapıya sırtını dönüp gözde koltuğuna yayıldıktan sonra yeşil kadifeyi sol eliyle birkaç kez okşadı ve son bölümleri okumaya koyuldu. Karakterlerin isimlerini ve özelliklerini hatırlamakta hiç zorlanmadı ve çok geçmeden kendini romanın büyüsüne kaptırdı. Satır satır ilerledikçe etrafını saran şeylerden koparken, aynı anda kafasının kadife kaplı yüksek arkalıkta rahatça dinlendiğini, sigarasının hâlâ elinin altında olduğunu, pencerelerin ötesinde gün batımı havasının meşe ağaçlarının altında dans ettiğini hissetmenin neredeyse pervasız zevkini tadıyordu. Sözcük sözcük, kahramanların aşağılık ikilemlerinin içine çekilerek, birbiriyle uyuşup renk ve hareket kazanan imgelere doğru kendiliğinden sürüklenerek, dağdaki kulübede gerçekleşen son buluşmaya tanıklık etti. Oraya ilk gelen kadındı, tedirgindi; şimdi de, suratı çarpan bir dalla çizilmiş erkek âşık geliyordu. Kadın akan kanı öpücükleriyle hayranlık verici bir biçimde durduruyor, ama adam onun okşayışlarına karşılık vermiyordu, zira oraya kuru yapraklar ve gözden ırak patikalardan oluşan bir dünya tarafından korunan gizli bir tutkunun ayinini tekrarlamaya gelmemişti. Hançer göğsünün üzerinde ısınıyor, onun altında gizlenmiş özgürlükse küt küt atıyordu. Ateşli bir diyalog yılankavi bir dere gibi sayfalar boyunca akıyor ve insanda her şeyin daha en başından kararlaştırıldığı izlenimi uyanıyordu. Sevgilinin bedeninde sanki onu durdurmak ve fikrinden vazgeçirmek istermişçesine dolaşan o okşayışların tiksinç bir biçimde çizdikleri hatlar bile ortadan kaldırılması gereken başka bir bedene aitti. Hiçbir şey unutulmamıştı: mazeretler, tesadüfler, olası hatalar. O saatten itibaren her âna titizlikle bir görev yüklenmişti.

Planın ayrıntılarını zalimce tekrar tekrar gözden geçirmeler ancak bir elin bir yanağı okşaması için bölünüyordu. Hava kararmaya başlıyordu.

Artık birbirlerine bakmadan, kendilerini bekleyen göreve sıkı sıkıya bağlı bir şekilde, kulübenin kapısından ayrıldılar. Kadının kuzeye giden patikayı takip etmesi gerekiyordu. Adam tam zıt yöndeki patikadan giderken, saçları dalgalanarak koşan kadına bir an bakmak için arkasını döndü. Sonra o da, alacakaranlığın mor sisinde ağaçlardan, çitlerden sakınarak, eve uzanan iki yanı ağaçlı yolu görünceye kadar koştu. Köpeklerin havlamaması gerekiyordu ve havlamadılar. Kâhyanın o saatte orada olmaması gerekiyordu ve orada değildi. Verandanın üç basamağını çıkıp içeri girdi. Kadının sözleri ona kulaklarında dörtnala koşan kan vasıtasıyla ulaşıyordu: önce mavi bir salon, sonra geniş bir koridor, halı kaplı bir merdiven. Üst katta iki kapı. Birinci odada kimse yok, ikincide kimse yok. Salonun kapısı ve o sırada kavranan hançer, geniş pencerelerden giren ışık, yeşil kadife bir koltuğun yüksek arkalığı, koltukta bir roman okuyan adamın kafası.

Burada çok basit ve aynı zamanda da mutlak olmaya çalışan bir mekanizma var: Bir romanın okuru okuduğu romanın içine giriyor ve bir karakter olarak kendine tekabül eden yazgıyı çekiyor. Doğrusu, hangisinin nerede başlayıp nerede bittiğini anlamanın çok zor hatta imkânsız olduğu bu fantastik ile gerçeğin bütünsel kaynaşmasının gündelik hayatımızda yaşadığımız bir deneyim olduğunu sanmıyorum, ama –biraz önce gördüğümüz gibi– edebiyatta karşımıza çıkıyor ve fantastiğin en yüksek seviyelerinden birine ulaşabildiği nokta orası. Gerçek

şu ki –ve bunu biraz anekdot olarak anlatıyorum– bu öykünün fikri aklıma bir günbatımı vaktinde, bir evde tek başıma oturmuş, şimdi hangisi olduğunu hatırlamadığım bir kitabı okurken geldi ve içinde bir karakterin bulunduğu boş bir evdeki dramatik bir sahnede kendi kendime şöyle dedim: "Karakterin başına gelenler şimdi benim başıma gelseydi ne tuhaf olurdu!" Onun başına ne geleceğini henüz bilmiyordum çünkü kitabı okuyunca öğrenecektim, ama fiziksel olarak o karakterle aynı durumdaydım ve o sırada hayalgücüm beni düşündürdü: "Şu anda okumayı sürdürdüğüm şeyi okumak yerine bizzat yaşasaydım ne tuhaf olurdu! Romanın o ânına benzer bir durumda olduğum için, gerçeklik bir şekilde yer değiştirse ve ben bir anda başına romanda yazılı şey gelecek olan kişiye dönüşseydim ne tuhaf olurdu." Bu biraz karmaşık fikirden sonra öyküyü yazmaya niyetlendim ve çok kısa olmasına rağmen beni çok daha uzun birçok öyküden daha fazla uğraştırdığını söylemeliyim, çünkü her sözcüğe aşırı dikkat etmem gerekiyordu. Her zaman başarılamayan bir şeyin başarılması, öykü okuruna biraz roman okuruna olan şeyin olması, yani özgürlüklerini elde etmek için bir suç işleyecek olan kulübe âşıklarından bahsedildiğinde, öykünün dinleyicisinin ya da okurunun bunun bir beyefendi tarafından okunmakta olan bir romanda olduğunu unutması gerekiyordu. Bunun başarılıp başarılmadığını bilmiyorum; bir buçuk sayfada çok zor ama imkânsız değil, zira bazı okurlar onu okurken kendilerini unuttuklarına ve yeşil kadife koltukla ilgili son cümlenin onları gerçekten irkilttiğine beni temin ettiler.

Eğer sormak istediğiniz bir şeyler varsa şimdi onları alayım, daha sonra bu konuların üzerinde biraz daha durabilirim. Evet, eğer aklınıza takılan sorular varsa...

ÖĞRENCİ: *En iyi öykünüzün hangisi olduğunu düşünüyorsunuz?*

Bunun hoşlanmadığım bir soru olduğunu söylemeyeceğim, ama hoşlanmıyorum çünkü sana ne cevap vereceğimi bilmiyorum; sorunum işte bu.

ÖĞRENCİ: *Bu bir anneye çocuklarından en çok hangisini sevdiğini sormak gibi bir şey.*

Varoluşsal sebeplerden ötürü ve kişisel olarak benimle çok ilintili oldukları için, "Takipçi" gibi hâlâ çok bağlı olmayı sürdürdüğüm öyküler var. Eğer böyle yukarıdan kuş bakışı ve özellikle de kendi yazdıklarımın arasından bir öyküyü seçmem gerekseydi sanırım birçok sebepten ötürü bu öykü "Takipçi" olurdu; birincisi kendine göre olumlu tarafları olsa da edebi düzlemde ve Latin Amerikalılık düzleminde oldukça olumsuz bir aşamayı nasıl geçeceğimi bana gösterdi. Tam bir içtenlikle söyleyebilirim ki, o öykü benim için bir tür vahiy, geçen gün yazarın yollarından bahsederken size söylediğim o şey oldu: Beni değiştiren bir tür dönüm noktası oldu. Beni bir anda değiştirdi demek istemiyorum, ama onu yazmış olmam değişmekte olduğumun, arayışta olduğumun bir kanıtıydı; bir anlamda "Takipçi"deki karakterin öyküde aradığı şeyi ben de hayatta aramaktaydım. Zaten onun hemen ardından yazdığım *Seksek*'te bu arayışın en dibine kadar inmeye çalıştım. Bundan başka bir şey söyleyemem.

Sohbetimize devam edebiliriz. Sınırlı zamanımız var ve onu programımıza göre ayarlaması gereken kişi benim, önümüzde hâlâ birlikte olacağımız başka ders saatleri olsa da, ele alınmayı bekleyen başka konularımız var. Öykülerimin arasından, benim

için geçerli ve önemli olmayı sürdüren ama artık temel ve belirleyici sebep olmayı bırakmış fantastik öğeleri hâlâ barındıran öykülerimden bazılarına değinerek yavaş yavaş bu fantastik konusunu sonlandırabiliriz. İlk gün söylemeye çalıştığım ve şimdi tekrarlamakta fayda gördüğüm bir şey var: İlk başta yazdığım öykülerin benim açımdan taşıdıkları değer fantastik içeriklerinden kaynaklanıyordu; karakterler olay örgüsünün hizmetindeki kuklalar gibiydiler; her zaman etten kemikten değillerdi, ama öyle olduklarında bile beni fazla ilgilendirmiyorlardı; beni ilgilendiren fantastik mekanizmaydı. Fantastiğin içeri süzülmek için kendine hâlâ bir pencere ya da kapı aralığı bulduğu ama betimlemeye çalıştığım gerçeklik karşısında daha az belirleyici ve daha az önemli olmakla kalmayıp onun hizmetine girdiği belli bir andan itibaren süreç aynı şekilde işlemiyor. Fantastik öğeler bildiğimiz haliyle etrafımızı saran ve yaşadığımız bu dünyayı daha iyi fark etmemizi sağlayan unsurlara dönüşüyorlar.

Bugün hakkında bir şeyler söylemek istediğim "Güney Otoyolu" isimli uzun bir öyküm var. İçinde birazdan değineceğim fantastik unsurlar bulunmasına rağmen onu okumuş olan herkesin bildiği gibi tam ve kesin bir biçimde gerçekçi bir öykü. Fantastik öğeleri bir kenara koyarsak, bir otoyolda otomobille yolculuk ederken her birimizin başına her an gelebilecek bir olay: Bir trafik tıkanıklığının içine girebilir, orada uzun denebilecek bir müddet hareketsiz kalabilir ve gündelik hayatta bir tür parantez teşkil edecek o süre boyunca, öyküde irdelemeye, yansıtmaya ve derinlemesine anlamaya çalıştığım türden bir deneyim yaşayabiliriz. Hatırlıyorum da, onu yazdığımda konunun gerçekten çok fazla imkân sunduğunu düşündüm çünkü birkaç gün ya da birkaç saat boyunca farklı karakterlerin bir araya gelip sonra birbirinden ayrıldığı tren, gemi ya da uçak yolculuğunda

geçen bütün o romanlar gibi, otoyoldaki bir trafik tıkanıklığı da, hiçbirinin orada olmak istemediği, hiçbirinin diğerlerini tanımadığı ve tanımakla da fazla ilgilenmediği bir tür insani topluluk oluşturur, ama tıkanıklığın oluşması ve olayların yavaş yavaş yaşanmaya başlaması oradakiler arasında, en azından bir grup otomobil arasında kaçınılmaz olarak bir temasın doğmasına yol açar (eğer tıkanıklık kilometrelerce uzunluğa ulaşıyorsa, bu temas genellikle birbirinden ayrı gruplar halinde ortaya çıkar). Benim sorunum oradaki gibi anormal ortamlarda oluşan buluşmaları betimlemek ve nihai sonuçlarına kadar götürmek istememdi, lakin bir tıkanıklık ne kadar sürer ki? Bir saat, beş saat ya da üç yıl önce Roma'da şehrin tam merkezinde yaşandığı gibi bir gün sürsün. (Bütün şehir merkezi bir gün boyunca tamamen tıkandı; kimse yerinden kıpırdayamıyordu ve insanlar arabalarını bırakıp gitmeye başlayınca durum daha da içinden çıkılmaz bir hal aldı ve bazı araçlar trafik biraz açıldığında dahi ilerleyemediler.) Bu öykü için daha çok zaman istiyordum, onu daha öteye taşımak istiyordum ve işte o zaman tamamen doğal (benim açımdan her zaman doğaldır) bir biçimde devreye o doğal şey, yani fantastik şey girdi. Onu karakterlerin sadece bir-iki gün değil ama günlerin geçmesine ve öykünün başında çok sıcakken ortalarına doğru kar yağmasına, yani mevsimlerin değişmesine fazla şaşırmayacakları biçimde anlatmaya karar verdim. Ne kadar zaman geçtiğine asla doğrudan değinilmiyor ama eğer okursanız uzun zaman geçtiğini, aylar geçtiğini görüyorsunuz. Bu bakış açısından, fantastik öğeyi kabul etmek gerekir çünkü trafik tıkanıklığı Paris şehrinin yanı başında oluşuyor ve işini son derece iyi yapmakla meşhur Fransız Hükümeti'nin o sorunu çözememesi diye bir şey kesinlikle düşünülemez; bu tür bir şey bir günden fazla süremez, hatta o kadarı bile çok fazla olacaktır. Bu yüzden o tıkanıklığın

belirsiz bir biçimde uzamasını –karakterlerin her birinin kabullendiği gibi– kabullenmek gerekiyor; işte o zaman, bölük pörçük ilişkilerden ibaret olan şeyler derinleşmeye başlıyor.

Niyetim anormal koşullarda, mesela bir adaya sığınan bir grup gemi kazazedesi ya da çöle düşen bir uçaktan sağ kurtulanlar arasında bir insan topluluğunun nasıl kurulabileceğini hayal edip edemeyeceğimi görmeye çalışmak oldu. Bu durumda koşulları oluşturan otoyoldaki tıkanmaydı: Çok farklı toplumsal sınıflara mensup, ekonomik şartları birbirinden tamamen farklı, her tip, her marka ve her fiyattan otomobilleri olan kişiler kendilerini orada sıkışmış ve uzayan, uzayan, sonu gelmez bir şekilde uzayan bir duruma göğüs germek zorunda buluyorlar. İşte o zaman gemi kazazedelerinin sorunu, yani Robinson Crusoe'nin aklını meşgul eden sorunlar onların aklını da meşgul etmeye başlıyor: Yemek lazım, içmek lazım ama öyküde otoyolun dışında yiyecek ya da içecek hiçbir şey bulunmuyor çünkü civardaki köylüler –asla açıklanmayan ve yine öykünün doğal olmayan öğeleri içinde kabul edilen bir sebepten ötürü– otoyolda tıkanmış halde kalanlara yardımı reddediyor ve onları kaderleriyle baş başa bırakıyorlar. Böylece bir insani topluluğun olumlu ve olumsuz unsurlarının yavaş yavaş nasıl oluştuğu gözler önüne seriliyor: Adalet ve hakkaniyet duygusuna sahip insanlar ellerindekini diğerleriyle paylaşırken, onu tek başına yemek ya da içmek için elindekini doğal olarak gizleyen, ihtiyaç fazlası birkaç litre suyu ya da birkaç elmayı satarak kârlı bir ticaret yapmayı amaçlayanlar da oluyor; kişisel husumetler, duygusal ilişkiler, cana yakın ve içine kapanık insanlar arasındaki zıtlıklar ortaya çıkıyor. Neticede, bu öykünün benim için çok gerçekçi bir amacı vardı: Bir grup insanla temas kurmak, onları zorlu bir ortamın içine koymak ve nasıl davranacaklarını, sorunları nasıl çözeceklerini görmek. İşin içine

bazı us dışı, fantastik öğeleri katmak bana sorunu son derece kolaylaştırıyormuş gibi geldi. "Güney Otoyolu" çok uzun bir öykü, tabii ki burada okumak için değil, ama eğer vaktimiz olursa (ki olacak), size öykünün başlangıç kısmından, tıkanıklığın ardından oluşmaya başlayan o toplulukla ilgili fikir veren kısa bir bölüm ve sonra da öykünün sonundan, o topluluğun nasıl parçalanıp dağıldığını gösteren bir bölüm okuyacağım.

Anekdot bağlamında –sanırım bunu şu anda burada bulunan birisine geçen gün anlattım– başıma çok tuhaf bir şey geldi: Bu öyküyü yazdığımda ne Fransa ne de dünyanın başka bir ülkesinin otoyolunda herhangi bir trafik tıkanıklığı yaşamıştım, yani o tamamen hayalgücüne dayalı bir çalışma olmuştu. Beş ay sonra Fransa'nın Bourgogne bölgesinde, Tournus şehrinin yakınlarında bir trafik tıkanıklığının içine düştüm ve çok şükür benim öykümdeki kadar olmasa da, her halükârda ve yine tam yaz ortasında altı saat sürdü ki, bu da uzun bir süre: Sağa sola ilerleme imkânı olmayan, orada sıkışıp kalmış korkunç sayıda otomobilin arasında ve güneş altında altı saat... Bu olay başıma geldiğinde öyküm zihnimde çok tazeydi, onu yeni bitirmiştim ve bir yazar sorunsalını kafamda sorguladım: "Yazdığın şeyin yeterince iyi mi olduğunu, yoksa, biz Arjantinlilerin dediği gibi, boş muhabbet mi yaptığını şimdi göreceksin." Evet, boş muhabbet yapmamıştım ve bu bana tuhaf geldi. Eğer aranızda otoyolda bir trafik tıkanıklığı deneyimi yaşamış olanınız varsa, öykümün bazı unsurlarını bizzat başınızdan geçmiş bir olay gibi hatırlayacağınıza eminim, çünkü kendimi birden o durumda, tutsak bir halde görünce, herkesin yaptığını yapmaya başladım: İlk başta biraz lanet yağdırdım, sonra ne olup bittiğini sordum, önce hemen yandakilere sordum, ardından arabadan inip herkesin karşısındakinin sempatik mi yoksa antipatik mi olduğunu tarttığı şu

biraz sendeleyen diyaloglara başladım... İlk saat boyunca oradaki mekanizmanin benim hayal ettiğim gibi olduğunu net bir şekilde gördüm: Gerçeklik ve kurgu arasında hiçbir fark yoktu. Birden çok açık, çok girişken insanlar ortaya çıkıyor, hatta çözüm de üretiyorlardı: Mesela falanca yerden telefon etmesi için birini göndermek türünden şeyler; bu arada direksiyonun başından kıpırdamayanlar, edilgen ve temkinli bir tavrı koruyanlar, protesto edenler oluyordu... Bir süre sonra pratik sorunlar başlıyordu ve ben o sırada gerçekten biraz korktum, çünkü her şey aynen öyküdeki gibiydi: Benimkinin birçok otomobil önünden bir hanımefendi küçük bebeği için su var mı diye sorarak geldi çünkü onun arabasında hiç su yoktu ve bebek sıcaktan çok etkileniyordu, henüz çok küçüktü ve ona su vermek gerekiyordu; birisinin arabasında portakal suyu ya da o türden bir şey vardı ve susayan birinin su ihtiyacını gidermeye yönelik ilk dayanışma, ilk yardımlaşma organizasyonu orada oluştu. Bu arada ben arabamın hemen arkasında bulunan bir kamyonun sürücüsüyle arkadaş oldum ve onun sürücü mahalli oldukça yüksek olduğu için kamyoncuyla sigara içmek ve o bitmek bilmeyen tıkanıklığın ne zaman sona ereceğini uzaklardan görmek için oraya çıkmaya bayılıyordum. Her türlü toplumsal seviyeden, ayrıca her türlü tematik düzeyden bu tür temaslar bana büyüleyici geldi ve öykünün başlangıcından aldığım ve bunun nasıl işlediğine dair –hiç yaşamamış olsanız da– size bir fikir verecek bölümle biraz örtüşüyor.

Birkaç basit teknik ayrıntı: Öyküyü yazmaya başladığımda insanların isimlerinin olmadığını fark ettim. Kısa bir öyküde falancanın adının Juan Pérez, filancanınsa Roberto Fernández olduğunu bilecek tanrısal bakış açılı bir anlatıcı koymak söz konusu değildi, yani bir romandaki gibi karakterlerin betimlemesiyle başlamıyordu. Onların isimlerini kullanmak yerine otomobillerin isimlerini

kullandım. Bu bir delikanlının yaptığı bir şaka gibi başlıyor: Bir Ford'la yolculuk edeni "Bay Ford" diye adlandırıyor, diğerini "Bay Chevrolet", bir diğeriniyse "Bay Porsche" ve böylece hepsi yavaş yavaş otomobillerin isimlerini alıyorlar; bunun ayrıca, sizin dikkatinizden kaçmayacak, oldukça ironik bir anlamı da vardı: Sizin de benim de içinde yaşadığımız toplumda ve Avrupa'nın büyük bölümünde otomobil, sahibiyle her yönden o kadar özdeşleşmiştir ki, mesela Fransızlar arabalarından bahsederken şöyle bir iyelik sıfatı kullanırlar: "Ben lastiklerimi her beş yüz kilometrede değiştiriyorum", "Yağımı değiştirdim." Sanki kanını değiştirmiş gibi! Artık onlar ve otomobil diye bir ayrım yok ve otomobile olan her şey onlara da oluyor, işte bu yüzden benim karakterlerden sürdükleri otomobillere o kişilik transferini yapmam yeterince haklı sebeplere dayanıyordu. Arabalar o sırada Fransa'da popüler olan bütün markaları karşılıyor, sanırım neredeyse hepsi burada da tanınıyor.

Evet, olay çoktan başladı: Öykünün başkahramanları –diğerlerinden biraz daha önemli iki kişi var– Peugeot 404 kullanan bir mühendisle, o dönem çok meşhur olan bir Dauphine araba kullanan bir genç kız; bunu kasten yaptım çünkü Dauphine aynı zamanda bir kadın ismi ve öyküde arabayı kullanan kıza da Dauphine diyorlar.

> Bu minik çıkışların dışında yapılabilecek şeyler o kadar azdı ki, en sonunda saatler üst üste binmeye başladı, çünkü bellekte hepsi birbirinin aynıydı; bir an geldi, mühendis o günü ajandasında karalamayı düşündü...

Bu birinci gün.

> ...ve kahkahasını bastırdı, ama daha sonra, rahibeler, Taunus'lu adamlar ve Dauphine'li genç kızın çelişkin

hesapları başlayınca hesabı daha iyi tutmanın gerekliliği anlaşıldı. Yerel radyoların yayınları sona ermişti ve sadece DKW'li satış temsilcisinin borsa haberleri göndermeye yarayan bir kısa dalga aygıtı vardı. Sabahın üçüne doğru dinlenme konusunda sessiz bir anlaşmaya varılmış gibi göründü ve şafak sökene kadar araçlar yerinden kımıldamadı. Simca'lı delikanlılar şişme yataklar çıkarıp arabalarının yanına koydular; mühendis 404'ün ön koltuklarının arkalıklarını yatırıp rahibelere kuşet sundu ama reddettiler; mühendis, biraz uyumadan önce, direksiyonun önünde çok sessiz duran Dauphine'li genç kızı düşündü ve gayet önemsiz bir şey söylüyormuş havasında, ona gün ağarana kadar arabaları değiştirmeyi önerdi; kız her şekilde çok iyi uyuyabileceğini ileri sürerek teklifi kabul etmedi. Bir süre boyunca Taunus'taki çocuğun ağlaması duyuldu; arka koltukta yatıyordu ve herhalde çok terlemiş olmalıydı. Mühendis kendini kuşete bıraktığında ve uykuya daldığında rahibeler hâlâ dua etmeyi sürdürüyorlardı, ama uykusu uyanıklık haline fazla yakındı, nitekim çok geçmeden ter ve endişe içinde uyandığında nerede olduğunu anlaması için belli bir süre gerekti; yattığı yerden doğrularak dışarıdaki karmaşık hareketleri, araçların arasında gölgelerin süzülüşünü algılamaya başladı ve otoyolun kenarına doğru uzaklaşan bir cüsse gördü; nedenleri tahmin etti ve daha sonra kendisi de arabasından hiç gürültü yapmadan çıktı ve yol kenarına hafiflemeye gitti; ortalıkta ne çalılık ne de ağaç vardı, sadece makadamın beyaz şeridini hareketsiz araç nehriyle sınırlarken soyut bir duvara benzeyen karanlık ve yıldızsız arazi uzanıyordu. Anlamsız bir şeyler geveleyen Ariane'lı köylü adamla az daha çarpışıyordu;

ısınmış otoyoldaki kalıcı benzin kokusuna şimdi de insanın daha keskin varlığı ekleniyordu ve mühendis mümkün olduğunca çabuk arabasına döndü. Dauphine'li genç kız kafasını direksiyona dayamış halde uyuyordu ve bir kâkülü gözlerinin üzerine düşmüştü; mühendis 404'üne binmeden önce, karanlığın içinde kendi profilini keşfederek, usulca üfleyen dudakların kıvrımını tahmin ederek eğlendi. Diğer tarafta, DKW'li adam da uyumakta olan genç kıza bakıyor ve sessizce sigarasını tüttürüyordu.
Sabahleyin çok az ama o öğleden sonra Paris yolunun açılacağına dair bir umut vermeye yetecek kadar bir mesafe ilerlendi. Saat dokuzda bir yabancı güzel haberlerle geldi...

Buradaki yabancı sözcüğü sadece daha gerideki araçlardan gelen, o grubun bir parçasını oluşturmayan kişi anlamında kullanılıyor.

...güzel haberlerle geldi: Yoldaki yarıklar doldurulmuştu ve trafik akışı yakında normale dönecekti. Simca'lı delikanlılar radyoyu açtılar, içlerinden biri arabanın tepesine çıktı ve bağırarak şarkı söyledi. Mühendis bu haberin dünküler kadar şüpheli olduğunu ve yabancının Ariane'lı çiftten bir portakal istemek ve onu elde etmek için insanların sevincinden istifade ettiğini düşündü. Daha sonra başka bir yabancı aynı numarayla geldi, ama kimse bir şey vermek istemedi. Sıcaklık yükselmeye başlamıştı ve insanlar iyi haberlerin somutlaşmasını beklerken araçlarında kalmayı tercih ediyorlardı. Öğlende, 203'teki küçük kız bir kez daha ağlamaya başlayınca Dauphine'li genç kız onunla oynamaya gitti ve çiftle arkadaş oldu. 203'te-

kiler oldukça şanssızdılar: Sağ taraflarında konuşmaktan hoşlanmayan, etrafında olan bitene tamamen kayıtsız Caravelle'li adam, sol taraflarındaysa, trafiğin kilitlenmesini doğrudan şahsına yönelik bir saldırı olarak gören ve geveze öfkesine katlanmak zorunda oldukları bir Floride sürücüsü vardı. Küçük kız yeniden susuzluktan yakınınca, mühendisin aklına Ariane'lı köylülerle konuşmak geldi, zira o arabada bol miktarda erzak olduğundan emindi. Köylüler hiç beklemediği kadar sevecen davrandılar; benzer bir durumda yardımlaşmanın gereğini anlıyor ve eğer birisi grubun (kadın burada eliyle, etraflarını saran bir düzine arabayı kapsayan dairesel bir hareket yapıyordu) liderliğini üstlenirse Paris'e varana kadar herhangi bir sorun yaşanmayacağını düşünüyorlardı. Organizatör olarak ortaya çıkma fikri mühendisi rahatsız ediyordu ve konuyu tartışmak üzere Taunus'taki adamları ve Ariane'lı çifti çağırmaya karar verdi. Ardından bu konuyu gruptaki herkesle tek tek görüştüler. Volkswagen'li genç asker hemen kabul etti, 203'lü çift ellerinde kalan azıcık erzakı (Dauphine'li genç kız, artık gülüp oynayan küçük kız için bir bardak nar şurubu bulmuştu) ortaya koydu. Taunus'lu adamlardan biri Simca'lı delikanlılarla konuşmaya gitmişti ve alaycı bir onaylamayla döndü; Caravelle'li solgun adam omuzlarını silkti ve kendisi için fark etmeyeceğini, neyin en iyisi olduğunu düşünüyorlarsa öyle yapmalarını söyledi. ID'li ihtiyarlar ve Beaulieu'lü hanımefendi, sanki kendilerini daha güvende hissediyormuşçasına, tekliften gözle görülür bir biçimde memnun olmuş göründüler. Floride ve DKW'nin sürücüleri herhangi bir yorumda bulunmadılar, DeSoto'lu Amerikalı ise onlara şaşırmış gibi baktı ve

Tanrı'nın takdiriyle alakalı bir şeyler söyledi. Çalışmaları koordine etme işini Taunus'lu adamlardan birine önermek mühendis için kolay oldu, çünkü ona karşı içgüdüsel bir güven duyuyordu. Şimdilik kimse yemeksiz kalmayacaktı, ama su bulmak gerekiyordu; Simca'lı delikanlıların eğlenmek için sadece Taunus diye adlandırdıkları şefin mühendis, asker ve delikanlıların birinden isteği, otoyolu çevreleyen bölgeyi kolaçan edip içecek karşılığında yiyecek teklif etmeleri oldu. Emir vermeyi bildiği açıkça görülen Taunus fazla iyimser olmayan bir bakış açısıyla yaklaşarak en fazla bir buçuk günlük gereksinimleri karşılamaları gerektiğini hesaplamıştı. Rahibelerin 2CV'sinde ve köylülerin Ariane'ında bu süre için yetecek erzak vardı ve eğer kâşifler de suyla birlikte dönerlerse bütün sorun çözülmüş olacaktı. Ama sadece asker, sahibinin karşılığında iki kişilik yiyecek istediği bir matara suyla döndü. Mühendis, su verebilecek kimseyi bulamadı, ama keşif gezisi benzer sorunlardan ötürü başka hücrelerin de kurulmakta olduğunu fark etmesini sağladı; araçları dolaştığı sırada bir Alfa Romeo'nun sürücüsü onunla konu hakkında konuşmayı reddetti ve aynı sırada beş araba geriye giderek grup temsilcisiyle görüşmesini söyledi. Bir süre sonra Simca'lı delikanlının da su bulamadan döndüğünü gördüler, ama Taunus iki çocuk, ID'li ihtiyar kadın ve diğer kadınlar için artık yeterince suları olduğunu hesapladı.

Ve böylece, sizin de gördüğünüz gibi, yeni bir insani topluluğun ya da acil koşullarda her zamanki topluluğun doğumu bu şekilde gerçekleşmeyi sürdürüyor. Zaman geçtikçe bu, duyguları da kapsıyor: Dauphine gece uyumak için mühendisin arabasına geçmeyi

en sonunda kabul ediyor çünkü o çok daha konforlu bir araba. Bir ara –çünkü artık zaman hesabı tutmuyoruz ama öykünün sonlarına doğru– ondan bir çocuğu olacağını mühendise haber veriyor; yani o süreç boyunca duygusal ilişkiler ve aşk maceraları da yaşanmaya devam ediyor. Bir intihar var, bir ölü var ve bunun getirdiği bütün teknik sorunlarla karşı karşıya kalıyorlar. Daha sonra, herkesin kendini birleşik ya da ayrışık hissettiği ama çalışmalarıyla, yükümlülükleriyle ve haklarıyla artık her birinin yerleşik toplumsal konumunun yerli yerine oturduğu sırada, uzaklardan bir uğultu duyulmaya başlıyor ve oradan birisi birden tıkanıklığın sonunun gelmekte olduğunu fark ediyor. Ve öykü şöyle bitiyor:

> ...en önemli şey de artık kimsenin onu beklemediği bir anda başladı ve onun farkına varan ilk kişi olmak en az sorumluluk sahibi kişiye nasip oldu. Simca'nın tepesine tırmanmış olan neşeli gözcü ufukta bir şeylerin değiştiğini (günbatımı vaktiydi, sarımtırak bir güneş cılız ışığını yere paralel saçıyordu) ve beş yüz, üç yüz, iki yüz elli metre mesafede tahayyül edilemez şeylerin yaşandığını fark etti. Bunu bağırarak 404'e iletti ve 404'ün bir şeyler söylediği Dauphine çabucak kendi arabasına geçerken, Taunus, asker ve köylü çoktan koşmaya başlamışlardı. Bu arada delikanlı Simca'nın tepesinden ileriyi işaret etmeyi sürdürüyor ve sanki gördüğünün gerçek olduğuna kendini ikna etmek istermişçesine haberi tekrarlayıp duruyordu; çok geçmeden, sonsuz bir uykudan uyandıktan sonra gücünü sınayan ağır ama dizginlenemez bir göç hareketinin gürültüsü ortalığı kaplayacaktı. Taunus bağırarak arabalarına dönmelerini emretti; Beaulieu, ID, Fiat 600 ve DeSoto aynı itici güçle çalıştılar. Şimdi de 2CV, Taunus, Simca ve Ariane

harekete etmeye başlıyordu ve kendi zaferi olarak gördüğü bir şeyden gurur duyan Simca'lı delikanlı 404'e doğru dönüp kolunu salladığı sırada 404, Dauphine, rahibelerin 2CV ve DKW de hareketlendi. Ama önemli olan bunun ne kadar süreceğiydi; 404 bunu kendine neredeyse alışkanlıktan sorarken Dauphine'in tam hizasında duruyor ve onu cesaretlendirmek için gülümsüyordu. Arkada Volkswagen, Caravelle, 203 ve Floride de yavaşça hareket etmişlerdi; bir miktar yolu birinci viteste gittikten sonra ikinci vitese geçmişti, bitmek bilmeyen bir ikinci vitese, ama şimdi, diğer birçok seferde olduğu gibi vitesi boşa almak yerine ayağını gaz pedalından kaldırmadan üçüncü vitese geçebileceği anı beklemeye başlamıştı. 404 kolunu uzatarak Dauphine'in elini aradı ama ancak parmaklarının ucuna dokunabildi, genç kızın yüzünde inançsız bir umudun tebessümünü gördü ve Paris'e varacaklarını, banyo yapacaklarını, her yere birlikte gideceklerini, banyo yapmak ve yemek yemek için, sonsuza dek banyo yapmak, yemek yemek ve içki içmek için kendi evine ya da onunkine gideceklerini düşündü, ayrıca mobilyalar olacaktı, mobilyalarla döşeli bir yatak odası ve gerçek anlamda tıraş olmak için sabun köpüğünün bulunduğu bir banyo ve tuvaletler, yemekler, tuvaletler ve çarşaflar, Paris bir tuvalet, iki çarşaf, göğse ve bacaklara dökülen sıcak su, bir tırnak makası ve beyaz şaraptı, öpüşmeden ve lavanta ve kolonya koktuklarını hissetmeden önce, temiz çarşafların üzerinde birbirilerini gün yüzüyle gerçekten tanımadan ve oyun olsun diye banyo yapmadan, sevişmeden, banyo yapmadan, içmeden ve kuaföre gitmeden, banyoya girmeden, çarşafları okşamadan ve yorganın altında birbirlerini okşamadan ve köpü-

ğün, lavantanın ve fırçaların arasında sevişmeden önce, yapacakları şeyi, doğacak çocuklarını, sorunları ve geleceği düşünmeye başlamadan önce beyaz şarap içeceklerdi ve bütün bunlar durmadıkları takdirde, henüz üçüncü vitese çıkamasalar da, bu şekilde ikinci viteste gittikleri ama gittikleri, araçlar yola devam ettiği takdirde mümkün olacaktı. Tamponlarıyla Simca'ya sürtünen 404 koltukta arkasına yaslandı, hızının arttığını hissetti, Simca'ya çarpma tehlikesi yaşamadan hızlanabildiğini hissetti, aynı şekilde Simca da Beaulieu'ye çarpma tehlikesi yaşamadan hızlanabiliyordu ve arkadan da Caravelle geliyordu ve hepsi giderek daha çok hızlanıyorlardı. Artık motoru zorlamadan üçüncü vitese çıkılabiliyordu; nitekim vites kolu üçüncüye büyük bir rahatlıkla geçti ve yolun üzerinde daha yumuşak bir biçimde akmaya başladı, sonra hızı daha da artınca, 404 duygulanmış ve büyülenmiş bir halde soluna bakıp gözleriyle Dauphine'i aradı. O hızda giderken araçların hep aynı hizada kalmaması gayet doğaldı, Dauphine neredeyse bir metre öne geçmişti ve 404 onun ensesini ve tam kendisine bakmak için döndüğü sırada belli belirsiz profilini görüyordu; genç kız 404'ün giderek daha geride kalmasını bir şaşkınlık ifadesiyle karşılıyordu. Onu bir tebessümle sakinleştiren 404 aniden hızlandı, ama hemen akabinde frene basması gerekti çünkü neredeyse Simca'ya değecek gibi olmuştu; sertçe kornaya basınca Simca'lı delikanlı dikiz aynasından ona baktı ve sol eliyle neredeyse tampon tampona gittiği Beaulieu'yü göstererek bir çaresizlik hareketi yaptı. Dauphine üç metre daha ileride, Simca'nın hizasında giderken, 404'le aynı hizaya gelen 203'teki küçük kız kollarını sallayarak oyuncak bebeğini

gösteriyordu. Sağda beliren bir kırmızılık 404'ün aklını karıştırdı; rahibelerin 2CV'sinin ya da askerin Volkswagen'inin olması gereken yerde tanımadığı bir Chevrolet gördü; hemen akabinde hızlanıp giden Chevrolet'yi bir Lancia ve bir Renault 8 takip etti. Bir ID solundaki şeritte tam hizasına geldikten sonra onu metre metre geçmeye başlamıştı ama yerini bir 403'e bırakmadan önce, 404 ileride artık Dauphine'i görmesini engelleyen 203'ü hâlâ seçebilmeyi başardı. Grup dağılıyor, varlığını yavaş yavaş terk ediyordu. Taunus peşinde Dauphine'le birlikte yirmi metreden fazla fark atmış olmalıydı; aynı zamanda soldaki üçüncü sıra da geride kalıyordu, zira 404, satış temsilcisinin DKW'sinin yerine Citroën ya da Peugeot marka eski bir siyah minibüsün arkasını görüyordu. Diğer arabalar üçüncü viteste gidiyor, bulundukları şeridin ritmine göre öne geçiyor ya da geride kalıyorlardı. Otoyolun iki yanında ağaçların hızlı geçişi, sis kütlelerinin arasındaki bazı evler ve havanın kararışı görünüyordu. Sonra herkesin önde gidenlerin örneğini izleyerek yaktığı kırmızı ışıklar ve aniden bastıran gece geldi. Arada sırada kornalar duyuluyordu, hız göstergelerinin iğneleri giderek daha büyük sayıları gösteriyordu, bazı şeritler yetmiş kilometre hızla giderken, altmış beş ya da altmışla gidenler de vardı. 404, şeritlerin hızlanıp yavaşlamasıyla Dauphine'e bir kez daha yetişebileceğini son ana kadar ummuştu, ama her geçen dakikayla birlikte bunun faydasız olduğu, grubun geri döndürülemez bir şekilde dağıldığı, alışıldık buluşmaların, küçük alışkanlıkların, Taunus'un arabasındaki kriz konseylerinin, Dauphine'in sabahın dinginliğindeki okşayışlarının, oyuncak arabalarıyla oynayan çocukların gülüşleri-

nin, tespih çeken rahibenin görüntüsünün bir daha asla tekrarlanmayacağı kafasına daha çok dank ediyordu. Simca'nın fren ışıklarının yanması üzerine, 404 de hızını yavaşlatıp dururken saçma sapan bir beklentinin tüm benliğini kapladığını hissetti. Hemen el frenini çekip arabadan atladı ve ileriye doğru koştu. Simca ve Beaulieu dışında (daha geride Caravelle olmalıydı, ama bu çok umurunda değildi) hiçbir arabayı tanımadı; farklı camların ardında daha önce hiç görmediği başka yüzler ona şaşkınlık ve belki de ayıplamayla bakıyorlardı. Kornalar çalmaya başlayınca 404 arabasına dönmek zorunda kaldı; Simca'lı delikanlı ona, durumunu anladığı anlamına gelen dostane bir hareket yaptı ve cesaret verici bir şekilde Paris yönünü işaret etti. Araçlar yeniden hareket ettiler ve birkaç dakika boyunca yavaş gittikten sonra yol tamamen boşmuşçasına hızlarını arttırdılar. 404'ün solunda bir Taunus vardı ve bir an için 404'e sanki grup yeniden toplanıyormuş, her şey tekrar düzene giriyormuş, kurulan yapıyı yıkmadan ileriye doğru devam etmek mümkünmüş gibi geldi. Ama bu Taunus yeşildi ve direksiyonda buğulu gözlükleriyle dümdüz ileriye bakan bir kadın oturuyordu. Yapabileceği tek şey kendini trafiğin akışına bırakmak, çevresini saran arabaların hızına mekanik bir biçimde uymak ve hiçbir şey düşünmemekti. Deri ceketi askerin Volkswagen'inde kalmış olmalıydı. İlk günlerde okuduğu roman Taunus'taydı. Neredeyse boş bir lavanta şişesiyse rahibelerin 2CV'de. Onun yanındaysa, arada sırada sağ eliyle dokunduğu, Dauphine'in maskot olarak hediye ettiği pelüş ayıcık duruyordu. Anlamsız bir biçimde, saat dokuz buçukta yiyeceklerin dağıtılacağını, hastaların ziyaret edilip Taunus ve

köylüyle birlikte durum değerlendirmesi yapmak gerekeceğini düşünmeye başladı; sonra gece olacaktı, arabasına sessizce süzülen Dauphine, yıldızlar ya da bulutlar, kısaca yaşam olacaktı. Evet, böyle olması gerekiyordu, bütün bunların sonsuza dek bitmiş olması mümkün değildi. Belki de asker bir miktar su bulacaktı, zira son saatlerde eldeki su çok azalmıştı; bu konuda her halükârda Porsche'ye güvenilebilirdi, tabii ki istediği ücret ödendiği takdirde. Kızıl haçlı bayrak radyo anteninde çılgınca dalgalanmayı sürdürüyor ve yavaş yavaş büyüyen ışıklara doğru saatte seksen kilometre hızla ilerliyordu, ama bunca acelenin, gecenin bir vakti kimsenin diğerleri hakkında bir şey bilmediği, herkesin bakışlarını ileriye, sadece ileriye doğru sabitlediği bu yabancı arabalar arasındaki koşturmacanın neden yapıldığı konusunda artık hiçbir şey bilmiyordu.

Bu konuyu sonlandırırken söylemek istediğim, gördüğünüz gibi son sohbetlerimizde içinde dolaşmakta olduğumuz fantastik boyuttan bir hayli uzaklaştık: Gerçekten etten kemikten varlıkların, sorunları olan insanların dünyasına giriş yaptık ve öyküler kısmını yavaş yavaş bitirip başka konulara dalmadan önce, gelecek hafta bu dünyada dolaşmaya devam edeceğiz. Eğer şu anda bana soru sormak isterseniz, seve seve cevaplayacağım...

ÖĞRENCİ: *Sizin edebi eserlerinizde hayalgücü ve fantezi gerçeklikten daha önemli bir rol mü oynuyor?*

Oynadıkları rolden bahsedilebilir mi, bilmiyorum, zannedersem –bunu daha önce dile getirmeye çalışmıştım– yazmaya başladığımdan, hatta çok daha öncesinden beri, rasyonel aklımın gerçekliğe bakınca gördüğü şeyi kendi fantezimin onun üstüne

ya da altına koyduğu ve dönüştürdüğü şeyden ayırt etmek benim için her zaman zor oldu. Fanteziyle gerçeklik arasında çok net bir ayrım yapamıyorum; tabii ki, edebiyatın dışına çıktığım zamanlar hariç: Mesela kendiminki gibi bir ülkenin güncel yazgısını düşündüğümde, orada benim için hiçbir fanteziye yer kalmıyor. Gerçeklik orada düşüncenin ve meditasyonun o spektrumunu en aşağıya kadar itmeye yetecek denli büyük ve korkunç. Ama yazarlık işimi yapmaya koyulduğumda, fantezi haklarını geri kazanıyor ve şuna inanıyorum ki yazdığım bir öykü ya da roman hiçbir zaman kesinlikle ve tamamıyla gerçekçi kabul edilemeyecek, çünkü onlarda anlattığım tema gerçekçi olsa bile, benim fantezilerimden doğmuş olacak, onu çoğu zaman ben uydurmuş olacağım.

Bir boksörün uzun bir monologda hayatını, zaferlerini ve yenilgilerini hatırladığı bir öyküm var. O boksör gerçekten yaşadı, büyük bir Arjantinli boksör, gençliğimde benim kuşağımdan insanların idolü oldu. Onu hiçbir zaman şahsen tanımadım, biyografinin ayrıntılarından, çok hazin koşullarda öldüğünden gazeteler vasıtasıyla haberdar oldum. Onun sporcu olarak kat ettiği aşamaları biliyordum, çünkü onu boksu çok seven birinin tutkusuyla takip etmiştim ve neticede bir gün, asla bizzat tanımadığım o boksörün ölümünden yıllar sonra, Paris'te, Cité Universitaire kampüsünün bir odasında tek başımayken, onun imgesi, Buenos Aires'in diğer nostaljileriyle karışmış bir halde aniden aklıma geldi. Yalnızlık hissediyordum, şehrimi özlemiştim ve o boksörün imgesi diğer hatıraların arasından öne çıktı. Hemen daktilomun başına oturdum ve o konuşmaya başladı: Öyküde birinci tekil şahıs olarak konuşan o ve bu yüzden kendi sınıfının ve döneminin popüler konuşma diliyle, yani kreol argosuyla konuşuyor; gerçekte bir hastane yatağında can çekişirken kendi kendine

hayatını anlatıyor. Büyük bir dikkatle okunduğunda o öykünün içinde belgesel değeri olmayan tek bir bilginin dahi bulunmadığı görülecektir: Boksör orada adı geçen bütün rakipleriyle dövüştü; mücadeleler tıpkı onun orada anlattığı gibi sonuçlandı; anekdotlar onun biyografisinde anlatılanlarla tıpatıp aynı... Fakat öykü tamamen benim kişisel fantezimle yönlendirilmiş, yönetilmiş ve yazılmış durumda. O anda ben o adamın kişiliğine bürünüyor ve onu konuşturuyordum. Ben edebiyattaki gerçekçiliği özünde fanteziden arındırmanın mümkün olmadığına, onun bir şekilde fanteziye ihtiyaç duyduğuna inanıyorum.

ÖĞRENCİ: *Ancak sizin kişisel deneyimleriniz edebi üretiminizde Vargas Llosa'da olduğu kadar hayati değil.*

Hayır, kesinlikle hayati olmadığını söyleyebilirim. Ben otobiyografik bir yazar değilim, yani...

ÖĞRENCİ: *Romanlarınızın ve öykülerinizin konusu illa ki kişisel deneyiminizden yola çıkmıyor.*

Kesinlikle, ama imgesel anlatının –özellikle de romanların– tam ortasında, yaşanmış bir deneyimden çıkıp gelen ve bütün doğallıklarıyla hikâyeye giren anlar, olaylar, durumlar ve karakterlerle de sıklıkla oluyor; bu tür bir durumda onları reddetmemi gerektirecek bir sebep göremiyorum: Benim uydurmakta olduğum şeye katılıyorlar ve ben uydurulan ile uydurulmayanın neticede anlatının genel kurgusunun parçalarını teşkil ettikleri izlenimine kapılıyorum.

ÖĞRENCİ: *Son bir soru: Hangi dilde yazıyorsunuz? İspanyolca mı, Kastilyaca mı, yoksa Fransızca mı?*

Hayır, hayır, bu öykülerden bölümler okuduğunuzda ya da dinlediğinizde onların çeviri olmadığını fark edersiniz. İspanyolca yazıyorum ve yaşadığım sürece İspanyolca yazacağım; Fransızcayı bir Fransıza mektup yazdığım zamanlar için saklıyorum. İspanyolca benim yazarlık dilim ve günümüzde İspanyolcayı dil olarak savunmanın, Latin Amerika'daki uzun bir mücadelenin, diğer birçok mevzuyu ve diğer birçok mücadele gerekçesini kapsayan bir mücadelenin parçasını teşkil ettiğine eskisinden çok daha fazla inanıyorum. Dili savunmak kesinlikle en önemli konu. Çok üzüntü verici bir olay varsa o da Latin Amerikalıların yabancı bir ülkede kısa bir süre geçirmelerinin ardından dillerinin seviye kaybetmesine ve ikinci dilin ön plana çıkmaya başlamasına izin vermeleri; bu söylediğimin bir istisnası var ve onu da düşük eğitim düzeyine sahip insanlar oluşturuyorlar, çünkü onlardan dilleri üzerinde bu tür eleştirel bir kontrol kurmaları talep edilemez. Dil yetisinin ne olduğu hakkında hiçbir zaman düşünmemiş insanlar var: Onlara konuşmayı öğretmişler, ama içlerinden bazıları çocukların konuşmayı öğrenmek zorunda olduğunu görmeseler bu dünyaya konuşmayı bilerek geldiklerini düşünecekler. Dil yetisinin ne olduğu can alıcı bir konu, o olağanüstü süreci hepimiz kendimize soruyoruz çünkü belli bir düşünce düzeyine sahibiz, ama çeşitli sebeplerden ötürü, cehaletten ötürü birçok insan bu konuya uzak. Bu insanlar ikinci bir ülkeye göç ettiklerinde kendi dilleri çok hızlı bir şekilde irtifa kaybediyor çünkü buna karşı bir savunmaları yok. Portekiz ve İspanya'dan gelen birçok göçmene, özellikle de İspanyol ve Portekizli köylülere Fransa'da olan bu: Fransız işçiler ve köylülerle birlikte yaşamalarının ve çalışmalarının ikinci ya da üçüncü yılında artık ne olduğu bilinmeyen bir dil konuşmaya başlıyorlar; o dilin ne olduğunu kendileri de ne biliyor ne de umursuyorlar çünkü

diğerlerinin anlamaları onlara yetiyor. İş arkadaşları onları mükemmelen anlıyor, aralarında konuştukları İspanyolca-Fransızca karışımı dil mizah duygusuna sahip birini oldukça eğlendirebilir, mesela İspanyol bir hanımefendinin şöyle dediğini duymuştum: "*Ay, cómo me duele la teta*!" Ben de güldüm, ama aynı zamanda da çok trajik buldum çünkü bu hanımefendi İspanyolca konuştuğunu zannediyor ve araya Fransızca sözcükler soktuğunun hiç farkında değil ve artık bir sözcükle diğeri arasında bir ayrım yapamıyor. Bu her türlü espri ve şakaya kapı açıyor. Aynı şey New York'taki Porto Riko vatandaşlarıyla da oluyor; içlerinden birçoğunun konuştuğu, artık İspanyolca olmayı bırakan ve belki bir doz İngilizceyle karışmış dilin sonsuz sayıda espriye malzeme olduğunu biliyorsunuz; onların arasında olası bir eleştirel düşüncenin esamesi bile okunmuyor çünkü konuştukları dilin bilincine varmalarını sağlayacak o eğitim düzeyinden yoksunlar. Sizin sorunuza dönecek olursak, bu arada beni biraz incittiğini de söylemeden geçemeyeceğim: Benim dilim İspanyolca ve her zaman öyle olacak.

ÖĞRENCİ: *Ama ben öyle demek...*

Hayır, hayır, incinme kısmı şakaydı.

DÖRDÜNCÜ DERS

Gerçekçi öykü

Şu anda burada bulunan bizler sinir bozucu derecede dakiğiz. Şu anda saat tam olarak öğleden sonra iki. Hemen başlasak mı bilmiyorum, sanırım geç kalanlar olabilir diye genellikle ders saati biraz geçtikten sonra başlanıyor. Biraz daha bekleyebiliriz.

Konuya girmek için size söylemek istediğim ve benim çok hoşuma giden bir şey var: Birbirimizi tanıdığımızdan beri, birçoğunuzla yaptığım kişisel görüşmeler ve tesadüfen karşılaşmaların yanı sıra sizlerden bir dizi mektup aldım ve onların bir kısmı sorular, diğerleriyse burada söylemiş olabileceğim bir şey hakkında bir bakış açısı içeriyorlardı ve bu beni çok derinden etkiliyor, bu yüzden burada herkesin önünde onlara teşekkür etmek istiyorum çünkü bu bana karşı güvenlerinin bir kanıtı, daha da önemlisi bir dostluğun kanıtı. Onların her birinin bir anlamı var, bir yol gösteriyor ya da bazen bir yol soruyorlar. Bütün bunları göz ardı etmek istemiyorum çünkü bana burada haftada bir kez aramızda yaşanan ve sonra başka biçimlerde süregiden bir şeyin devamı gibi görünüyorlar. Bunu çok güzel ve her halükârda benim için çok faydalı buluyorum çünkü içinizden bazılarının dünyasına biraz daha çok girmemi sağlıyor ve daha sonra buraya gelip söyleyeceğim şeyi bana daha iyi yaşatıyor ve hissettiriyor.

Mektupların bazılarında eleştiri de var ve böylesi belki de onların en iyi tarafı. Fantezi ve hayalgücünden bahsederken bana yöneltilen bir soruyu yeterince ayrıntılı ve muhtemelen yeterince net cevaplandırmadığımı düşünen birinin mektubundaki çok içten ve dostane bir eleştiriye sebep olan bir konuyu açıklığa kavuşturmak istiyorum. O mektubu bana yazan kişi benim fantezi ve hayalgücünü bir yazarın biraz ikincil, biraz aksesuar unsurları gibi görme eğiliminde olduğumu düşünmüş. Oysaki beni daha önceki derslerin tamamında dinlemiş olan sizlerin bunun tam tersini düşünmeniz gerektiği (benim de düşündüğüm gibi) kanaatindeyim; inanıyorum ki bir kurgu yazarının en temel silahı elbette ki anlatabileceği konu ya da sadece onu iyi ya da kötü yazması değil, bir insanın kendini kimya yerine kurguya adamasını belirleyen o kapasite, o varoluş biçimidir; bu insanlık tarihi boyunca her edebiyat türündeki başlıca, baskın ve temel unsurdur.

Benim kafamdaki fantezi (sözcüğü genel anlamıyla kullanıyorum, fantezinin içine imgesel, fantastik her şeyi katabiliriz ve sohbetlerimizde onun hakkında uzun uzun konuştuk) kavramını daha fazla irdelemeye gerek olduğunu sanmıyorum, siz onun benim açımdan sadece yazdıklarımda değil edebiyatta kişisel olarak tercih ettiklerimde de ne kadar önemli olduğunu gayet iyi biliyorsunuz. Benim o zaman demek istediğim –belki yanlış anlama da oradan kaynaklanıyordur– ve şimdi belki biraz daha net bir biçimde tekrarlayacağım şey, özellikle günümüzde ve içinden geçtiği koşullar sebebiyle çok özel bir biçimde de Latin Amerika'da, sadece ve sadece kendi etrafında dönüp duran ve yazarın, etrafını saran, önüne dikilen ve yazacağı kitaplarda ondan bir diyalog isteyen bir gerçeklikten kasten kaçarak sadece bir fantezi ve imgelem çalışması yaptığı izlenimi uyandıran türde bir kurgu ya da imgelem fantezisini asla kabul etmiyorum. Sevdiğim

ve kendi eserlerimi oluştururken faydalanmaya çalıştığım fantezi, fantastik ve hayal edilebilir şeylerin tümü özünde etrafımızı saran gerçekliği daha net ve daha güçlü bir biçimde yansıtmaya yarıyor. Bunu en başta söylemiştim ve gerçekliğe ya da gerçeklik diye adlandırılan şeye girmek için fantastiğin nüfuz alanından çıkmakta olduğumuz şu anda bir kez daha yineliyorum. Bu yüzden bana önemli görünen bir şeyi burada açıkça ortaya koymak istiyorum, çünkü yazarın en güçlü silahının ve ona daha zengin, çoğu zaman daha güzel bir gerçekliğin kapılarını sonunda açan şeyin o olduğuna inanmaya devam eden biri olarak fanteziyle ilgili unsurların önemini azaltmak asla aklımın ucundan dahi geçmeyecektir.

Bu söylediklerimi tam anlamıyla yansıttığına ve örneklediğine inandığım birçok öykü yazdım: Eylem ya da beklenmedik bir olay biçiminde yaşanmakta olanın gerçeklik duygusunu çoğaltmaya yönelik işaretler ve göstergeler dışında, özünde hiçbir bağımsız önem taşımayan, kendi başlarına herhangi bir değeri olmayan doğaüstü unsurlar barındıran "Güney Otoyolu" ve isimlerini burada sayabileceğim başka öyküler. Bu anlamda yaklaşık altı yıl önce yazdığım öykülerden "Solentiname'de Kıyamet" ismini taşıyan bir tanesinin üzerinde biraz durmak istiyorum. Bu öykü hayal edebildiğim ya da yazabildiğim en gerçekçilerden biri çünkü büyük ölçüde bizzat yaşadığım ve başımdan geçen bir şeye dayanıyor ve onu gerçeğe olabildiğince sadık bir biçimde ve tüm açıklığıyla anlatmaya ve yazmaya çalıştım. Bu öykünün sonunda tamamen fantastik bir öğe olaya dâhil oluyor ama bu hiçbir şekilde gerçeklikten kaçış demek değil; benim demek istediğim, günümüze daha yoğun bir Latin Amerikalı bakışla bakmak ve izlenimlerim okura çok daha güçlü bir şekilde ulaşsın, bir anlamda gözünün önünde patlasın ve ona kendini öykünün

içine karışmış, dâhil olmuş hissettirsin diye olguları biraz en uç noktalarına taşımak.

Fazla uzun olmadığı için onu burada okumaya karar verdim çünkü bunun dışarıdan yapılabilecek her türlü açıklamadan daha faydalı olacağına inanıyorum. Sadece anlamakta zorluk yaşamamanız için okumaya başlamadan önce birkaç teknik bilgi vermek istiyorum: Kosta Rikalılara *tico*, Nikaragualılara ise *nica* dendiğini biliyorsunuz; *tico* ve *nica* terimleri öyküde birkaç kez geçiyor. Öykünün sonuna doğru büyük Latin Amerikalı şair, büyük mücadele insanı ve El Salvador halkının büyük kısmının şu anda savaşmakta olduğu şey için yıllarca savaşmış ve şimdilik hakkında yeterince bilgiye sahip olmadığımız ama günün birinde mutlaka açıklığa kavuşacak karanlık ve meşakkatli koşullarda ölmüş olan El Salvadorlu şair Roque Dalton'dan bahsediliyor. Orada benim yazar olarak ve birçok şeyde yoldaş olarak çok sevdiğim Roque Dalton'a bir gönderme var. Öykü –iyice anlaşılması için bir kez daha söylüyorum– sonundaki şey hariç gerçekten yaşanmış olaylara tamamıyla sadık. Hepinizin bildiğinizi düşünsem de yine de açıklamak istediğim bir şey var, o da Solentiname'nin Nikaragualı şair Ernesto Cardenal tarafından Nikaragua'nın Gran Lago gölündeki adalardan birinde kurulup yıllarca varlığını sürdüren bir topluluğa verilen isim olduğu; bu öyküde anlatılan koşullarda ziyaret etme fırsatını bulduğum topluluk daha sonra, nihai taarruzla devrilmesinden önce Somoza'nın ulusal muhafızları tarafından yok edildi. Cardenal tarafından spritüel bir biçimde yönlendirilen balıkçılar ve köylülerden oluşan o çok yoksul ve okuma yazma bilmeyen topluluğun son derece olumsuz yaşam koşullarında entelektüel ve sanatsal açıdan çok büyük bir çalışma ortaya konuyordu. (Ernesto Cardenal –bunu bir ayrıntı olarak söylüyorum– son konuşmamızda bana Nikaragua artık özgür

olduğuna göre topluluğunu yeniden kurma niyetinde olduğunu ve bunu yapma imkânının olduğunu söyledi. Umarım bunu gerçekleştirir çünkü sürekli taciz, takip ve tehdit altında olmasına rağmen o toplulukta yıllarca sürdürdüğü çalışma benim halklarımıza karşı her geçen gün daha çok umut ve inanç beslememi sağlayan çalışmalardan birini teşkil ediyor.)

SOLENTINAME'DE KIYAMET

Tico'lar her zaman böyleler, genellikle sessiz ama sürprizlerle dolu, San José, Kosta Rika'ya iniyor ve Carmen Naranjo, Samuel Rovinski ve Sergio Ramírez'i (o Nikaragua'dan, yani Tico değil ama özünde aynı kapıya çıkıyorsa ne fark eder ki, mesela benim Arjantinli olmam ne fark eder ki, ama sanırım kendime nezaketen Tino demem gerekirdi, ötekilere de Nica ya da Tico) sizi orada beklerken buluyorsunuz. O sıcaklardan biri hüküm sürüyordu ve daha kötüsü de her şey hemen başlıyordu, her zamanki mevzularla basın konferansı, neden kendi vatanında yaşamıyorsun, ne oldu da *Blow-Up* filmi senin öykünden böylesine farklı oldu, sence bir yazarın bir fikre bağlı mı kalması gerekir? Olayların geldiği bu noktada benimle son röportajı cehennemin kapılarında yapacaklarını biliyorum ve yine aynı soruların geleceğinden eminim ve eğer şans eseri bu röportaj Aziz Petrus'un mekânında da yapılsa bir şey değişmeyecektir, aşağıdayken halkın anlamakta çok zorlandığı bir dille yazdığınızı düşünmüyor musunuz?
Sonra Avrupa Oteli ve seyahatleri uzun bir sabun ve sessizlik monoloğuyla taçlandıran o duş. Sadece saat yedide San José'de yürüyerek bir tur atma ve acaba bana söyledik-

leri gibi basit ve düzenli mi diye bir göz atma vakti geldiğinde, bir el ceketimden yakaladı ve arkamı döndüğümde Ernesto Cardenal'le karşılaştım, ya bu nasıl kucaklama, şair, Roma'daki buluşmadan ve yıllarca kâğıt üzerindeki onca buluşmadan sonra seni burada görmek ne güzel. Ernesto gibi birinin beni görmeye ve bulmaya gelmesi beni her zaman şaşırtır, her zaman heyecanlandırır, sen şimdi sahte alçakgönüllülükten kırıldığımı söyleyeceksin, peki söyle gitsin dostum, it ürür kervan yürür, ben her zaman bir amatör, bazı kişileri en aşağıdan itibaren çok seven ve bir gün onların da beni sevdiğini fark eden birisi olarak kalacağım, bunlar beni aşan şeyler, en iyisi öteki satıra geçelim.

Öteki satır Ernesto'nun benim Kosta Rika'ya geleceğimi bilmesiydi ve hemen harekete geçerek yaşadığı adadan oraya uçakla gelmişti, çünkü ona haberleri getiren küçük kuş onu Tico'ların benim için Solentiname'ye bir yolculuk planladıkları konusunda bilgilendirmişti ve gelip beni bulma fikrine karşı koyamamıştı, neticede iki gün sonra Sergio, Oscar, Ernesto ve ben, ismi benim için her zaman bir gizem teşkil edecek olan küçük bir Piper Aztec uçağının taşıma kapasitesini fazlasıyla doldurmuş, Aztek'in bizi doğrudan kurban etme piramidine götürdüğü fikrime tamamen kayıtsız sarışın pilot radyoda etkiyi azaltacak bazı kalipso parçaları yakalarken hıçkırıklar ve iğrenç bağırsak gurultuları arasında uçuyorduk. Lakin düşündüğüm gibi olmadı ve görüldüğü üzere Los Chiles'e indik ve aynı derecede sarsıntılı bir cip bizi oradan alıp daha çok kişinin okumasının iyi olacağı şair José Coronel Urteche'nin çiftliğine bıraktı. Onun evinde dinlenirken Roque Dal-

ton, Gertrude Stein ve Carlos Martínez Rivas gibi diğer birçok şair dostumuzdan bahsettik; sonra Luis Coronel bizi almaya geldi ve önce onun cipiyle, ardından ürkütücü hızlara ulaşan teknesiyle Nikaragua'ya gitmek üzere yola çıktık. Ama öncesinde, içinden çıkan bomboş gök mavisi polaroid kâğıdın ağır ağır ve mucizevî bir biçimde kademeli imgelerle –önce endişe verici ektoplazmalar, sonra yavaş yavaş bir burun, kıvırcık bir saç, Nasıralı saç bandıyla Ernesto'nun tebessümü ve Doña María'yla Don José'nin verandanın önündeki görüntüleri– dolduğu şu makinelerden biriyle hatıra fotoğrafları çekildi. Bu herkese çok normal görünüyordu çünkü bu makineyi kullanmaya alışmışlardı, ama bana öyle gelmiyordu, o yüzlerin ve o vedalaşma tebessümlerini hiçlikten, hiçliğin o boş kareciğinden çıkarken görmek beni şaşkına çevirmişti ve bunu onlara da söyledim, eğer çekilen herhangi bir aile fotoğrafının ardından, hiçliğin o mavi kâğıdı atının üzerindeki Napolyon'un görüntüsüyle dolmaya başlarsa ne olacağını Oscar'a sorduğumu hatırlıyorum ve her zamanki gibi her şeyi dinleyen Don José Coronel'in kahkahası, cip, hadi artık göle gidelim.

Solentiname'ye vardığımızda gece çoktan çökmüştü, Teresa, William, gringo bir şair ve topluluktan diğer çocuklar orada bekliyorlardı; neredeyse doğrudan uyumaya gittik ama daha önce bir köşedeki resimleri gördüm, Ernesto vatandaşlarıyla konuşuyordu ve bir torbadan San José'den getirdiği erzakı ve hediyeleri çıkarıyordu, birisi hamakta uyuyordu ve ben bir köşedeki resimleri görüp onlara bakmaya başladım. Onların bölge köylülerinin çalışmaları olduğunu bana kimin açıkladığını hatırlamıyorum, bunu

Vicente yaptı, bunu yapan Ramona, bazıları imzalıydı, bazıları değil, ama hepsi o kadar güzeldi ki, bir kez daha dünyanın ilk görüntüsü, çevresini bir methiye türküsü gibi betimleyen temiz bakış: Haşhaş çayırındaki cüce inekçikler, içinden insanların karınca sürüsü gibi çıktığı şeker kulübesi, şekerkamışı tarlalarının önünde duran yeşil gözlü at, perspektife inanmayıp kendi üzerinde inip çıkan bir kilisede vaftiz töreni, ayakkabıları andıran kayıkçıklarla dolu bir göl ve arka planda turkuvaz rengindeki dudaklarıyla gülen devasa bir balık. Tam o sırada Ernesto geldi ve bana resimlerin satışından elde edilen gelirin insanların geçimine yardımcı olduğunu söyledi, ertesi sabah bana köylülerin ahşap ve taş çalışmalarının yanı sıra kendi heykellerini gösterecekti; gözlerimizden uyku akıyordu, ama ben bir köşede yığılı tablolara göz atmayı sürdürdüm; oradan kocaman desteler halinde çıkardığım tuvallerin üzerinde inekler, çiçekler ve dizlerinin üzerinde biri beyaz, diğeri kırmızı giydirilmiş iki çocukla birlikte o anne vardı; altında bulundukları gökyüzü öylesine yıldızlarla doluydu ki, aşağılanmış gibi bir köşede duran yegâne bulut tablonun çerçevesine bastırıyor ve sırf korkudan neredeyse tuvalden çıkıp gidecekmiş gibi görünüyordu.

Ertesi gün pazardı ve saat on birdeki Solentiname ayininde köylüler, Ernesto ve ziyarete gelen dostlar hep birlikte İncil'in bir bölümünü yorumluyorlardı ve o günkü bölüm İsa'nın bostandaki tutuklanmasıydı; Solentiname halkının sanki kendilerinden, gece vakti ya da gün ortasında öldürülme tehdidinden bahsediyormuş gibi ele aldıkları bir konu; adaların ve anakaranın ve tüm Nikaragua'nın ve sadece tüm Nikaragua'nın değil neredeyse tüm Latin

Amerika'nın kalıcı belirsizlik içindeki o yaşamı, korku ve ölümle çevrili yaşam, Guatemala'nın yaşamı ve El Salvador'un yaşamı, Arjantin'in ve Bolivya'nın yaşamı, Şili'nin ve Santo Domingo'nun yaşamı, Paraguay'ın yaşamı, Brezilya'nın ve Kolombiya'nın yaşamı.

Bir süre sonra geri dönüş vakti gelip çatınca benim aklıma yeniden o tablolar geldi ve topluluğun salonuna gidip öğlen vaktinin çıldırtıcı ışığında onlara bakmaya başladım: Daha yüksek renkler, simetrik çayırlar ve palmiyeliklerdeki küçük atlar, ayçiçekleri ve şenlikler üzerinden karşı karşıya gelen akrilikler ve yağlıboyalar. Makinemde bir rulo renkli film olduğunu hatırladım ve verandadan bir kucak tabloyla çıktım; o sırada oraya gelen Sergio onları iyi ışığın altında düzgün tutmama yardım etti ve onları teker teker dikkatlice, her tablo vizörü tamamen kaplayacak biçimde ortalayarak fotoğrafladım. Tesadüfler işte böyledir: Tam tabloların sayısı kadar pozum vardı, böylece çekmediğim tablo kalmadı ve Ernesto bize kanonun hazır olduğunu söylemek için geldiğinde ona ne yaptığımı anlattım ve gülerek bana tablo hırsızı, resim kaçakçısı dedi. Evet, dedim ona, hepsini yanımda götürüyorum, onları orada duvarıma yansıtacağım ve buradakilerden daha büyük, daha parlak olacaklar, çatla da patla.

San José'ye döndüm, Havana'ya geçtim ve orada bazı şeylerle meşgul olduktan sonra nostalji yüklü bir yorgunlukla Paris'e dönüşte beni Orly'de bekleyen sessiz Claudine, yeniden kol saati yaşamı ve *merci monsieur, bonjour madame*, komiteler, sinemalar, kırmızı şarap ve Claudine, Mozart kuartetleri ve Claudine. Kurbağa valizlerin yatağın ve halının üzerine tükürdükleri onca şey arasında neler yoktu:

Dergiler, kupürler, mendiller ve Orta Amerikalı şairlerin kitapları, film rulolarının gri plastik tüpleri ve onların içinde iki ay boyunca biriken onca şey; Havana'daki Lenin Okulu'nun resimleri, Irazú yanardağının silueti ve Samuel, ben ve Sarita'nın kükürt sarısı duman puslarının arasında yüzen çoktan kızarmış ördekler hayal ettiğimiz yeşil su fokurdayan çanağı.

Claudine filmleri bastırmaya götürdü, bir akşamüstü Quartier Latin'de dolaşırken aklıma geldi ve fiş cebimde olduğu için uğrayıp onları aldım ve sekiz taneydiler, hemen Solentiname'deki tablocukları düşündüm, eve dönünce çekmecelerde aradım ve her serinin ilk slaytına baktım, tabloları çekmeden önce Ernesto'nun ayinini çektiğimi hatırlıyordum, resimlerdekinin aynısı palmiyelerin altında oynayan çocuklar, gölün birazcık yeşile çalan mavisi (belki de tam tersi, artık çok emin değilim) ve çok çarpıcı bir gök mavisi fon önünde çocuklar, palmiyeler ve inekler. Yükleyiciye çocuklar ve ayin slaytları kutusunu koydum, zira onların ardından tabloların başladığını ve rulonun sonuna kadar gittiğini biliyordum.

Karanlık çöküyordu ve evde yalnızdım, Claudine işten çıkınca müzik dinlemeye ve benimle kalmaya gelecekti; projeksiyon perdesini ayarladım, kendime bol buzlu bir rom koydum, projeksiyon makinesi, yükleyici ve uzaktan kumanda düğmesi, her şey hazırdı; perdeleri kapatmaya gerek yoktu, yardımsever gece çoktan gelmiş lambaları yakıyordu ve romun kokusu. Yavaş yavaş her şeyin tekrar gözümün önünden geçeceğini düşünmek keyifliydi, Solentiname tablolarından sonra Küba fotoğraflarının bulunduğu kutuları koymaya başlayacaktım, peki ama neden

önce tablolar, neden mesleki deformasyon, yaşamdan önce sanat ve neden olmasın, kardeşçe ve gücenik bölünmez sonsuz diyaloğunda ötekini buna söyledim, eğer onlar da yaşamsa, eğer hepsi aynı şeyse neden önce Solentiname resimlerine bakmayayım.

Ayin fotoğrafları geçti, pozlama hataları yüzünden genellikle kötü çıkmışlardı, buna karşılık çocuklar ışık altında oynuyorlardı ve dişleri öylesine beyazdı ki. Slayt değiştirme düğmesine isteksizce basıyordum, zira anıların, Solentiname'nin su ve kiralık katillerle çevrili kırılgan küçük dünyasının yapıştığı her fotoğrafa daha uzun süre bakabilirdim; etrafı tıpkı Solentiname gibi çevrili delikanlıya anlamadan baktım, slayt değiştirme düğmesine basmıştım ve delikanlı çok net bir şekilde orada arka planda duruyordu, bedeni öne doğru düşerken sanki inanamadığı bir şaşkınlık yerleşmiş geniş ve düz bir surat, alnının ortasında çok net görülen delik, subayın hâlâ kurşunun istikametine doğru çevrili tabancası, diğerleri makineli tüfeklerle etrafında, birbirine karışmış evler ve ağaçlardan oluşan bir arka fon.

İnsan düşündüğünü düşünüyor, bu her zaman insanın kendisinden önce geliyor ve onu o kadar geride bırakıyor ki; budalaca fotoğrafçı dükkânında yanıldıklarını ve bana başka bir müşterinin fotoğraflarını verdiklerini düşündüm, ama o zaman ayin, çayırda oynayan çocuklar, o zaman nasıl oluyordu. Düğmeye bastığımda elim de sözümü dinlemiyordu ve karşımda öğle vaktinde iki-üç paslanmış teneke çatısıyla uçsuz bucaksız bir güherçile sahası, sol tarafta toplanmış ve yere sırtüstü uzatılmış bedenlere bakan insanların çıplak ve gri bir gökyüzüne açılmış kolları

belirdi; arka fondaki sırtları dönük gitmekte olan bir grup üniformalıyı ve bir yamacın üzerinde bekleyen cipi ayırt etmek için dikkat kesilmek gerekiyordu.

Devam ettiğimi biliyorum; her türlü sağduyuya direnen bu sahne karşısında mümkün olan tek şey düğmeye basarak, Corrientes'le San Martín'in köşesine ve üzerinde beyaz gömleği, ayağında terlikleriyle koşan birinin, park etmiş bir kamyonun arkasına sığınmaya çalışan iki kadının, olanlara inanamayan dehşet içindeki bir suratla tam karşıdan bakan, sanki kendine dokunmak ve hâlâ yaşadığını hissetmek için elini çenesine götüren birinin bulunduğu kaldırıma nişan almış dört herifin bulunduğu siyah otomobile bakarak devam etmekti ve oda birden neredeyse karanlığa büründü, yüksekteki parmaklıklı küçük pencereden kirli bir ışık düşüyordu, masanın üzerinde sırtüstü yatan çırılçıplak genç kız ve yere kadar sarkan saçları, açık bacakların arasına bir kablo sokan sırtların gölgesi, aralarında konuşan yüzleri dönük iki herif, bir mavi kravat ve yeşil bir süveter. Düğmeye basmaya devam edip etmediğimi asla bilemedim, selvanın içinde bir açıklık gördüm, çatısı sazdan bir baraka ve yakın planda ağaçlar, en yakındakinin gövdesinin önünde sola, birbirlerine çok yakın duran beş-altı kişilik karmaşık bir grubun ona tüfekleri ve tabancalarıyla nişan aldıkları tarafa doğru bakan sıska bir delikanlı; uzun yüzlü ve perçemi esmer alnına düşen delikanlı onlara bakıyordu, yarım kalkmış bir el, diğeri belki de pantolonun cebinde, sanki hiç endişesiz, neredeyse münasebetsizce onlara bir şey söylüyormuş gibiydi ve fotoğraf silik olsa da delikanlının Roque Dalton olduğunu

hissettim, anladım, gördüm ve işte o zaman, evet, düğmeye bastım, sanki bu hareketimle onu o ölümün kepazeliğinden kurtaracakmışım gibi ve Buenos Aires ya da São Paulo olabilecek bir şehrin tam orta yerinde havaya uçurulan bir otomobili görebildim, yağmur gibi yağan kanlı suratlar, beden parçacıkları ve Bolivya'nın ya da Guatemala'nın bir dağının yamacındaki kadınların ve çocukların koşuşturmaları arasında basmaya, basmaya devam ettim, perde bir anda cıva, hiçlik ve sessizce içeri girdikten sonra eğilip beni saçımdan öpmeden ve fotoğraflar güzel mi, sonuçtan memnun muyum ve ona da göstermek ister miyim diye sormadan önce gölgesini perdeye düşüren Claudine'le doldu.

Yükleyiciyi ilerlettikten sonra en başından koydum, insan farkında olmadığı bir sınırı geçtikten sonra bazı şeyleri neden ya da nasıl yaptığını bilmiyor. Ona bakmadan, çünkü anlayabilir ya da en basiti, suratımın o muhtemel halinden korkabilirdi, hiçbir şey açıklamadan, çünkü her şey boğazdan ayak tırnaklarına kadar tek bir düğümdü, kalktım ve onu yavaşça koltuğuma oturttum ve bir içki almaya gideceğimi, onun bakmasını, ben bir içki alırken onun bakmasını söylemiş olmalıyım. Tuvalette sanırım kustum ya da sadece ağladım ve sonra kustum ya da hiçbir şey yapmadım ve sadece küvetin kenarına oturup zamanın geçmesini bekledim, ta ki mutfağa gidip Claudine'in gözde içkisini hazırlayacak, bardağı buzla dolduracak ve sonra sessizliği hissedecek, Claudine'in ne çığlık attığını ne de koşarak bana sormaya geldiğini fark edecek gücü kendimde bulana kadar, sadece sessizlik vardı ve arada sırada yan daireden sızan tatlı bolero. Mutfakla salon arasındaki

mesafeyi kat edinceye ve artık sonuna gelip odanın anlık cıva yansımasıyla, sonra da alacakaranlıkla dolduğu sırada projeksiyon perdesini arkadan görünceye dek ne kadar süre geçtiğini bilmiyorum. Claudine projeksiyon makinesini kapattıktan sonra bardağı almak için koltukta arkasına yaslandı ve bana sakin, mutlu, sırnaşık ve hayatından memnun biçimde gülümsedi.

"Ne kadar güzel çıkmışlar, şu gülen balık, iki çocuklu anne ve tarladaki inekçikler; bir de şu kilisedeki vaftiz töreni, söylesene onu kim yaptı, imzalar görünmüyor."
Yerde oturmuştum, ona bakmadan bardağıma uzandım ve bir dikişte içtim. Ona hiçbir şey söylemeyecektim, şimdi ne diyebilirdim ki, ama sersemce bir şey sormanın, slaytların arasında at üstünde bir Napolyon fotoğrafı görüp görmediğini sormanın belli belirsiz bir biçimde aklımdan geçtiğini hatırlıyorum. Ama bunu ona elbette ki sormadım.

Netice itibarıyla, tam anlamıyla inanılmaz ve fantastik bir unsurun bu tür bir öyküde böyle birden ortaya çıkışının gerçekliği daha da gerçek yaptığını ve okuru, yaşanan onca olay üzerine açıkça söylenmiş ya da ayrıntısıyla anlatılmış olsalar da normal şartlarda fazladan bir raporun ötesinde herhangi bir anlam taşımayacak şeylerin, öykü içinde ve bizzat öykü mekanizması sayesinde çok daha güçlü bir şekilde yansıtıldıkları noktaya taşıdığını düşünüyorum.

Devam etmeden önce, belki bana şu anda yöneltmek istediğiniz sorularınız olabilir. Evet, soru sormak isteyen birinin olduğunu görüyorum.

ÖĞRENCİ: *Neden bize birazcık Roque Dalton'dan bahsetmiyorsunuz? Burada onun kim olduğunu bilmeyen birçok kişi olduğunu düşünüyorum.*

Evet, neden olmasın. Roque Dalton, zamanında Orta Amerika kıyılarını kasıp kavurmuş, topraklar fethetmiş sonra onları kaybetmiş, ayrıca Roque'nin Dalton soyadını taşımayı sürdüren ailesinin kökenlerini teşkil eden bazı El Salvadorlu genç kızları da rızalarıyla ya da zorla fethetmiş İngiliz ya da Kuzey Amerikalı korsan Dalton'un torunu olduğunu söylüyordu. Bu doğru muydu yoksa onun bereketli hayalgücünün uydurduğu diğer onca şeyden biri miydi, bunu ne ben öğrenebildim ne de Roque'nin arkadaşları. Roque benim için eşine nadir rastlanan bir insan örneği, çünkü ondaki edebi ve poetik kapasite çok genç yaştan itibaren kendi halkıyla, kendi tarihiyle ve kendi yazgısıyla harmanlanmış olarak doğuştan gelen derin bir duyguyla birlikte tezahür ediyor. On sekiz yaşından itibaren onda şairi kavgacıdan, romancıyı savaşçıdan ayırmak asla mümkün olmadı ve bu yüzden hayatı bir dizi aralıksız takibatlar, hapishaneler, sürgünler, bazı olağanüstü durumlarda kaçışlar ve sürgünde uzun yıllar geçirdikten sonra hayatına mal olduğu düşünülen savaşa katılmak için ülkesine nihai bir geri dönüş arasında geçti. Neyse ki Roque Dalton bize birçok şiir kitabının yanı sıra, ironik ama aynı zamanda da sevimli bir ismi olan bir romandan oluşan zengin bir külliyat bıraktı. Romanının adı *Pobrecito poeta que era yo* çünkü doğasının ondan talep ettiği her şeyi bir kenara bırakarak kendini tamamen edebiyata adamanın cazibesini içinde hisseden bir adamın hikâyesini anlatıyor; neticede bunu yapmıyor ve onda her zaman hayranlık duyduğum o dengeyi korumaya devam ediyor. Roque Dalton kırklı yaşlarındayken on dokuzunda bir delikanlıymış izlenimi

veren bir insandı. Çocuksu bir tarafı, çocuksu davranışları vardı, hınzır biriydi, oyun oynamaya bayılırdı. O delikanlı görünümünün ardında gizlenen güç, ciddiyet ve etkinliği bilmek ve onların farkına varmak çok zordu.

Havana'da Fidel Castro'yla konuşmaya gitmek üzere yabancılar ve Kübalılardan oluşan bir grup halinde toplandığımız bir geceyi hatırlıyorum. 1962 yılıydı, devrimin daha başları. Gece 10'da başlayan toplantının bir saat sürmesi öngörülmüştü, ama Fidel Castro'yla yapılan ve o yorgunluk nedir bilmediği ve bu özelliğini etrafındakilere de bulaştırdığı için hiç bitmeyecek şekilde uzayan bütün toplantıları gibi bizimkisi de tam olarak sabahın altısına kadar sürdü. O şafak vaktini asla unutmayacağım, zira ben yorgunluğa daha fazla dayanacak gücüm kalmadığı için yarı uyur bir haldeyken, zayıf, çok zayıf ve orta boylu Roque Dalton'u oldukça yapılı ve uzun boylu Fidel'in yanında ne olduğunu tam anlayamadığım bir silahın, bir tür tüfeğin kullanımı hakkında kararlı bir şekilde tartışırken hatırlıyorum; her biri kendisinin haklı olduğu konusunda diğerini ikna etmeye çalışırken her türlü argümanın yanı sıra kendilerini yere atarak ya da ayağa fırlayarak bizi şaşkınlığa uğratan çeşitli savaşçı hareketleri sergiliyorlardı.

Roque böyle biriydi: Ciddi konuşurken oyun oynayabiliyordu çünkü El Salvador'a özgü sebeplerden ötürü onu doğal olarak ilgilendiren konu aynı zamanda onu çok eğlendiren büyük bir oyundu. Onun kitaplarının (şiirleri kadar düzyazılarının da, zira birçok denemesi ve politik çalışmaları var) okuması yakın tarihimizde, özellikle 1958 ile 1968 arasındaki on yıllık önemli bir döneme tekabül ediyor. Analizleri her zaman coşku dolu ama aynı zamanda da son derece mantıklı, itirazlarını ve fikir ayrılıklarını tarihsel açıdan daima çok güzel ifade ediyordu. O slogan adamı değildi, düşünce adamıydı ve bütün bunların önünde, arkasında

ve üstünde her zaman o büyük şair, şu son yirmi yılda en çok beğendiğim şiirlerden bazılarını bırakmış olan insan vardı. Onun hakkında söyleyebileceklerim bunlar ve arzum onu okumanız, onu daha iyi tanımanız.

ÖĞRENCİ: *Siz öyküde insanların –tıpkı İsa gibi– ihanete uğramaktan korktuklarından bahsediyorsunuz, ama bunun sebebinin Latin Amerika'da gerçekliğe genellikle fantastik, duygusal ve rasyonel olmayan bir biçimde ve tek bir bakış açısından odaklanılması olduğunu düşünmüyor musunuz? Çünkü siz askerler tarafından öldürülmüş insanlar hakkında konuşuyorsunuz ama Arjantin'de askerler de öldürüldü, mesela Aramburu. Rasyonel bir çözüm bulmaya çalışmak yerine olaylara sadece bir bakış açısından odaklanıldığı için o sürekli kavgalar hiç bitmiyor.*

Elbette ki sürekli bir kavga var, elbette ki Nikaragua'da olduğu gibi, şu anda El Salvador'da olduğu gibi sürekli bir şekilde çatışmalar yaşandı ve yaşanmaya devam ediyor, elbette ki her iki taraf da şiddete başvuruyor ve çoğu durumda kavganın her iki tarafında da şiddeti haklı göstermek mümkün değil. Şiddetten, çarpışmalardan ve hatta kavga halindeki iki güç arasındaki cinayetlerden bahsederken her zaman şiddetin neden başladığını ve onu kimin başlattığını düşünmek ve bunu göz önünde bulundurmak, yani bu tartışmaya ahlaki bir boyut katmak gerektiğine inanıyorum. Brezilyalı piskopos ya da kardinal (hiyerarşik seviyesini hatırlamıyorum) Hélder Câmara (sanırım piskoposdu) ve El Salvador Başpiskoposu Monsenyör Romero (daha birkaç ay önce vahşice katledildi), iki kilise adamı olarak son vaazlarında baskıcılarına karşı silahlı ayaklanmayı başlatmanın, baskıya uğrayan, zulüm gören, katledilen ve işkenceye maruz kalan bir halkın

ahlaki hakkı olduğunu söylediler. Sorunun tam ortasına parmak bastıklarına inanıyorum; zira şiddete topyekun karşı olmak kolay bir şey ama sıklıkla hiç düşünülmeyen bir şey var o da bu şiddete nasıl gelindiği, onu tetikleyen sürecin nasıl başladığı.

Sorunuza çok somut bir şekilde cevap vermek için, benim ülkemde, ülkemizde, orduya ve Arjantin oligarşisine karşı ayaklanan güçlerin birçok kez aşırı diye niteleyebileceğimiz eylemler gerçekleştirdiklerinin tamamen bilincindeyim; şahsen kesinlikle ne kabul edeceğim ne de onaylayacağım bir biçimde davrandılar ama bu ahlaki tasvip etmememde dahi şunu asla aklımdan çıkarmıyorum: Eğer önceki diktatörlüklerden (somut olarak General Onganía, General Levingston ve General Lanusse'ninkileri kastediyorum) itibaren, en sonunda ilk karşı ayaklanmaları tetikleyecek olan ürkütücü bir işkence, şiddet ve baskı tırmanışı başlamamış olsaydı onlar asla bu noktaya gelmeyeceklerdi (çünkü buna ihtiyaç duymayacaklardı). Bizimki bir politika dersi değil, bu yüzden ben bu kadarla yetiniyorum çünkü sanırım siz ve ben, iki Arjantinli olarak kuşkusuz iyi bildiğimiz bu konu hakkında daha sonra uzun uzun konuşabiliriz, ama bu noktada ne düşündüğümü göstermek için söylediklerimin yeterli olduğu kanaatindeyim.

Pekâlâ, eğer başka soru yoksa daha önce yapmak istediğimiz ama karşıya atlayabileceği küçük bir uçurumun kenarına kadar gelip tereddüt eden biri gibi bir türlü yapamadığımız o atlayışı yapmayı öneriyorum. Bir süredir fantastik öykülerden gerçekçi öykülere geçmekten bahsediyoruz ama bunu bir türlü yapmadık. (Burada çoğul kullanıyorum fakat asıl suçlu benim; kararımı bir türlü hayata geçiremiyorum çünkü sürekli ara halkalar ortaya çıkıyor.) "Solentiname'de Kıyamet" benim için tam anlamıyla bir gerçekçi öykü; bütünsel işleyişinden bahsetmiyorum çünkü

sonunda fantastik bir öyküye dönüşüyor, ama niyeti itibarıyla, yazarın göstermeye ve önermeye çalıştığı şey itibarıyla gerçekçi: Orada, gerçekliği bir kenara bırakma niyetinde olan herhangi bir fantezi, herhangi bir uydurmaca kesinlikle yok; tam tersine, o öykünün istediği onu iyi ve derinlemesine okuma dürüstlüğünü gösterecek her kişinin gözlerinin önüne gerçekliği sermek.

Fantastikten gerçekçiliğe geçiş, gerçekliğin ne olduğunu kimsenin tam olarak bilmediği andan itibaren göründüğü kadar kolay değil. Gerçeklikle ilgili olarak hepimizin pragmatik bir fikri var ama felsefe hâlâ gerçeklik sorunsalına kafa yormaya devam etmiyor mu? Şu içinde bulunduğumuz anda bile filozoflar kafa patlatmayı sürdürüyorlar çünkü ya çözüm yok ya da kolaycı çözümler var. Duyu organlarımızın bize gösterdiği şeyi kabul ediyoruz oysaki basit bir test, duyularımızın çok kolayca yanılabileceğini gösteriyor. Burnun, gözlerin ve bizi dış dünyaya bağlayan her şeyin kolayca yanıldığını göstermek için herkes elli tane çok basit oyun yapabilir; bununla birlikte, bir şekilde yaşamak gerektiği için, bir sorunsala saplanıp kalamayacağımız için, sonunda gerçekliği bize göründüğü gibi kabul ediyoruz. Ancak gerçeklik kavramı koşullara ve benimsediğimiz bakış açımıza göre olağanüstü derecede geçirimli. O halde fantastikten çıkıp gerçekçi denen şeye girmek o kadar da kolay değil; burada anmadan geçemeyeceğim bir dizi ara bölge var. Birazdan size doğrudan gerçekçi öykülerden bahsedeceğim ama, tıpkı "Solentiname'de Kıyamet"in gerçekçi ve fantastik olarak adlandırabileceğimiz iki ortamı kullanıp onların içinde hareket eden bir öykü olması gibi, edebiyatta gerçekçiliğin başka biçimleri de var: Gabriel García Márquez'in Latin Amerika'daki aşılmaz üstadı olduğu büyülü gerçekçilik diye bir şeyden bahsedildi; büyülü gerçekçiliğin bir varyantı olan olağanüstü gerçekçilikten bahsedildi.

Bu sorunlar üzerine biraz kafa yorarken aklıma edebiyatta sembolik gerçekçilikten de bahsedilebileceği geldi ve şimdi bunu biraz açmak istiyorum: Benim sembolik gerçekçilikten anladığım, bir öykünün –bu bir roman da olabilir– okurların farkına varmadıkları müddetçe mükemmelen gerçek olarak kabul edebileceği bir konusu ve gelişiminin olması, ama biraz ilerleyince, bu titizlikle gerçekçi yüzeyin altında yine gerçekçilik olarak adlandırılabilecek başka bir şeyin, daha derin, yakalaması daha zor bir gerçekçiliğin saklı olması. Edebiyat bize mükemmelen gerçekçi görünen bir ilk okuma ve o gerçekçiliğin arka planında başka bir şeyin gizlendiğinin anlaşıldığı bir ikinci okuma sunan metinler yaratmaya muktedirdir.

Bu gibi durumlarda yapılacak en iyi şey hemen örnek vermek, salt kuramın ötesine geçmektir. Sembolik gerçekçilik adını verdiğim tarzın bana göre bu asırdaki tartışmasız üstadı Franz Kafka'dır. Kafka'nın öykülerinin çoğu –mesela "Ceza Kolonisinde"– ve özellikle de, başyapıtı sayılan *Dava* romanı, görünüşte normal koşullarda ilerleyen, gerçekliğin bakış açısıyla herhangi bir anlama zorluğu barındırmayan hikâyeler anlatıyorlar. Bu yüzyılın büyük kitaplarından biri olan *Dava*'yı sanırım hepiniz okumuşsunuzdur ve bildiğiniz gibi herhangi bir açıklama yapılmadan, bir anda bir suçla itham edilen bir adamın hikâyesinden ibarettir. Onu bir suçla itham edenler ona bu suçun ne olduğunu açıklamazlar ve başkarakter kendini elbette ki herhangi bir suçun faili gibi hissetmez, ta ki, ithamların devam etmesi ve bütün kitap boyunca anlatılan sonu gelmez bir bürokratik sürece girmek zorunda kalmasıyla birlikte, en sonunda bir suç işlediğini kabul edene kadar; ona hiçbir zaman söylemedikleri için bu suçun ne olduğunu bilmez ama sonunda onu işlediğini kabul eder. Son bölümde onu almaya geldiklerinde, çıkarıp bir yere götürdükle-

rinde ve infaz ettiklerinde kaderini hiç itirazsız kabullenir çünkü ilk sayfadan son sayfaya kadar işleyen sarsılmaz bir diyalektiğin suçlananlar ve suçlayanlar tarafından tek kelime etmeden yerine getirildiği o oyuna en sonunda o da dâhil olmuştur. Şu anda bazılarınız bunun tam olarak gerçekçi bir tema olmadığını düşünebilirler, ama özünde öyle.

Umarım böyle bir şey hiçbirimizin başına gelmez –benim başıma hiç gelmedi– ama gündelik hayatta, işlenen bir suç ya da yasadışı bir olayın ardından yürütülen polis soruşturması sırasında, biraz özel bir psikolojiye sahip bazı sanıkların, herhangi bir fiziksel şiddet uygulanmasa bile, sırf şüphelisi oldukları ama kanıtlanmamış bir suçu adım adım itiraf etmeye götürülerek travmatik bir ruh haline sokulmaları oldukça sık rastlanan bir durum. Gazetelerde sıklıkla okuyoruz: İşlemedikleri bir suçu itiraf eden ama daha sonra, psikolojik olarak o travmanın etkisinden kurtulunca söz konusu suçu işlediklerini reddeden sanıklar var. (Ben burada masumlardan bahsediyorum, bunu mahkemeyi yanıltmak için kullanan gerçek suçlular da olabilir ama konumuz onlar değil: Biz burada sonu gelmez sorgulamaların ve yavaş delil toplama sürecinin psikolojik baskısıyla, ilk başta kendini masum gördüğü bir olayı en sonunda kabullenen masum kişiden bahsediyoruz.) Özünde Kafka'nın romanının konusu bu ve mantığa aykırı hiçbir tarafı yok.

Kriminolojinin benim için bir tür *hobby* olduğunu söyleyebilirim. Biraz boş vakit bulduğumda kriminoloji üstüne mümkün olduğunca çok kitap okumaya çalışıyorum çünkü onun insan zihninde baş döndürücü panoramalar açan ve başka türlü tanımanın mümkün olmayacağı uçurumları ve arka planları gözler önüne seren bir bilim olduğuna inanıyorum. Eğer aranızda bu söylediğime ikna olmayan biri varsa, somut bir örnek olarak,

yirmi yıl önce Londra'da görülen ve cinayetler, Karındeşen Jack ve o tür insanlardan bolca bahsettiğim *La vuelta al día en ochenta mundos* kitabımdaki metinlerin birinde değindiğim meşhur bir davayı hatırlaması yeterli olacaktır. O davada, kurbanlarını boğarak bir dizi cinayet işlemekle suçlanan bir adam idam cezasına çarptırıldı ve cezası infaz edildi. Onu kim suçladı? Bu adamla aynı evde yaşayan biri onu cinayetleri işlemiş olmakla suçladı. Adam mahkûm oldu ve idam edildi. İki-üç yıl sonra polis sanığı suçlayan kişinin gerçek katil olduğunu ortaya çıkardı, bütün cinayetleri o işlemişti, ama kendini mahkemede savunmaktan tamamen aciz olan diğeri en ufak bir kurtuluş olasılığı olmadan darağacını boylamıştı, çünkü gerçek katilin ona karşı oluşturduğu koşulların baskısı altında psikolojik olarak o kadar çökmüştü ki, kendini kurtaramamıştı. Bu meşhur Christie ve Evans davası tarihe geçti, çünkü hukuk için ahlaki açıdan çok ciddi bir sorunu ortaya koydu.

Kafka'nın sembolik gerçekçiliğine dönecek olursak, bu tarzın bugün Latin Amerika'da hem öyküde hem de romanda çok güzel örnekleri var. Böyle çift okuma barındıran birçok öykü biliyorum, giderek daha çok yazıldıklarına bakılırsa bu türün genç yazarların çok ilgisini çektiği söylenebilir. Onlar tam anlamıyla gerçekçi temalı öyküler ama genellikle altlarında kötü, yanlış, haksız kabul edilen bir düzene yönelik bir ihbar var. Bir denemecinin ya da bir broşür yazarının bir denemede ya da bir broşürde yapacağı şey, yani ihbar etmek, ama bir kurmaca yazarı onu böyle yapmaz; edebiyatın bu türünde, yazar içinde hiçbir ihbarın olmadığı bir öykü anlatır, ama okur görünenin altında o ihbarın bulunduğunu ve korkunç bir güce sahip olduğunu fark eder. Birkaç yıl önce yazdığım "Meşru Gururla" isimli bir öyküm *La vuelta al día en ochenta mundos* kitabında bulunuyor. Öykünün başındaki atıfta

şöyle diyor: "*K.'nın hatırasına.*" Buradaki K, *Dava* romanının başkarakteri ve Kafka'nın baş harfi. Gördüğünüz gibi gönderme çok doğrudan. Onun bazı öyküleri ve *Dava* romanıyla benzer bir yapıya sahip bir öykü yazarak ona saygı sunmak istedim: Öykünün yüzeyi görünüşte çok pürüzsüz ve hatta bazı anlarda absürt görünmesine rağmen çok doğal; bu, okur tarafından bölümlerin topyekûn oyunu içinde kabul edilen bir absürtlük. Sonra onun altında hakikat, yani demin ihbar olarak nitelediğim şey var.

Önce öyküyü dinlemenizin ve ihbarı benim söylememe gerek kalmadan kendinizin hissetmenizin daha iyi olacağını düşünüyorum. Bu da kısa bir öykü, zira sizleri okumalarla yormak istemiyorum. Öykü işte bu:

HAKLI GURURLA

K.'nın hatırasına

Aramızda kuru yaprakları toplamayı mecbur kılan yasa metnini hatırlayan kimse yok, ama onları toplamaktan vazgeçmenin kimsenin aklının ucundan dahi geçmeyeceğinden herkes emin; bu çok eskiden beri çocuklukta ilk öğrenilen şeylerden biri ve 2 Kasım günü sabah dokuzdan itibaren kuru yaprakları toplarken yaptığımız hareketler artık bizim için ayakkabı bağlarken ya da şemsiye açarken yaptıklarımız kadar kanıksanmış hareketler.

Bu tarihin uygunluğunu tartışmak da kimsenin aklının ucundan geçmez, bu ülkenin geleneklerinde bulunan bir şey ve onun kendi varoluş gerekçesinin mevcut olduğunu düşünürüz. Arife gününü mezarlık ziyaretine ayırırız, o gün akraba mezarlarını dolaşmaktan ve onların üzerlerini

örtüp hepsini birbirine karıştıran kuru yaprakları süpürmekten başka bir şey yapılmaz, oysaki o gün kuru yaprakların hiçbir resmi önemi yoktur, netice itibarıyla onlar, vazoların suyunu değiştirip mezar taşlarındaki sümüklüböcek izlerini silmeden önce, tabiri caizse, kurtulmak gereken baş belalarıdır. Kuru yapraklara karşı seferberliğin iki-üç gün öne çekilebileceği, böylece kasımın birinci gününde mezarlık çoktan temizlenmiş olacağından, ailecek mezarların önünde toplandığımızda can sıkıcı görüntülerin doğmasına sebep olan ve o hatırlama gününde esas görevlerimize odaklanmamızı engelleyen süpürme işiyle uğraşmak zorunda kalmayacağımızı ima edenler çıktı. Ama o imaları asla kabul etmedik, tıpkı ne pahasına olduğuna bakılmadan kuzey ormanlarına yapılan seferlerin engellenebileceğine hiç inanmadığımız gibi. Bunların hepsi belli bir sebepten ortaya çıkmış geleneksel âdetler ve dedelerimizin bu yapılanın kuru yaprakların mezarlarda birikmesinin sonbahar ilerlediğinde vereceği rahatsızlığı topluluğa göstermeye ve böylece ertesi gün başlayacak çalışmaya daha büyük bir coşkuyla iştirak konusunda onları teşvik etmeye yaradığına dikkat çekerek o anarşist seslere sertçe cevap verdiklerine defalarca şahit olduk.

Bütün halk seferberlikte bir görev üstlenmeye çağrılır. Bir gün önce, mezarlıktan döndüğümüzde, belediye beyaza boyalı standını meydanın ortasına çoktan açmış olur; gelip onun önünde sıraya girer ve sıramızın gelmesini bekleriz. Sıra çok uzun olduğu için birçoğumuz evine ancak geç saatte dönebilir, ama bir belediye memurunun elinden kartımızı almış olmanın mutluluğu bize yeter. Böylece ertesi sabahtan itibaren, bize düşmüş olan göreve göre ya kuru

yaprak çuvallarını ya da içi kuyruksüren dolu kafesleri her teslim ettiğimizde özel bir makinenin kartlarımıza delik açması suretiyle iştirakimiz günbegün kayıt altına alınmış olur. En çok çocuklar eğlenir çünkü kendilerine verilen çok büyük bir kartı annelerine göstermek çok hoşlarına gider. Çocuklar çeşitli hafif işlerde, en çok da kuyruksürenlerin davranışlarını gözlemlemede görevlendirilir. Biz yetişkinlereyse en meşakkatli iş düşer, zira kuyruksürenleri idare etmenin yanı sıra onların topladığı kuru yaprakları kenevir çuvallara doldurmak, sonra da belediye kamyonlarına kadar sırtımızda taşımak bizim görevimizdir. Yaşlılar, kendilerine verilen hava kompresörleriyle kuru yaprakların üzerine yılan özü püskürtürler. Ama en çok sorumluluk gerektiren yetişkinlerin işidir, çünkü kuyruksürenler sıklıkla dalgınlaşır ve kendilerinden bekleneni yerine getirme konusunda umursamazlık sergilemeye başlarlar; böyle bir durumda kartlarımız yapılan işin yetersizliğini birkaç gün içinde ortaya koyacak ve kuzey ormanların gönderilme ihtimalimiz artacaktır. Tahmin edileceği üzere bundan kaçınmak için elimizden geleni yaparız, ancak olur da gitmek zorunda kalırsak, onun da tıpkı seferberlik gibi son derece doğal bir gelenek olduğunu kabul ederiz ve itiraz etmek aklımızın ucundan dahi geçmez; ne var ki kartlarımızda en yüksek puanları elde etmek için kuyruksürenleri olabildiğince çalıştırmaya çabalamamız da insani bir davranıştır, bu yüzden, seferberliğin başarıya ulaşması için vazgeçilmez unsurlar olan kuyruksürenlere, yaşlılara ve çocuklara karşı gaddarca davranırız.

Kuru yaprakların üzerine yılan özü püskürtme fikrinin nasıl doğmuş olabileceğini bazen kendimize sorduğumuz

oldu, ama sonunda geleneklerin –özellikle de faydalı ve isabetli olanların– kökeninin, ırkın uzak geçmişinde kaybolup gittiğinde karar kıldık. Bir gün belediye, halkın sonbaharda dökülen yaprakları toplamaya yetmediğini ve açığı kapatmanın yegâne yolunun ülkede bolca bulunan kuyruksürenleri akıllıca kullanmak olduğunu kabul etmek zorunda kaldı. Ormana komşu şehirlerin birinden bir memur normalde kuru yapraklara karşı tamamen kayıtsız davranan kuyruksürenlerin yapraklar yılan koktuğunda onlara öfkeyle saldırdıklarını fark etti. Bu keşifleri yapmak, kuru yapraklar karşısında kuyruksürenlerin tepkilerini incelemek, kuyruksürenler onları intikamcı bir biçimde toplasınlar diye kuru yapraklara yılan kokusu püskürtmeyi düşünmek falan, bütün bunlar bayağı bir zaman almış olmalı. Biz her şeyin çoktan yerli yerine oturduğu ve kurallara bağlandığı, kuyruksüren yetiştiricilerinin onları eğitmek için yeterince personele sahip oldukları ve her yaz ormanlara düzenlenen seferlerden tatmin edici miktarda yılanla dönüldüğü bir dönemde büyüdük. Bütün bunlar bize o kadar doğal görünü ki, babalarımızın çocukluğumuzda sertçe cevapladıkları (böylece günün birinde çocuklarımızın bize yöneltecekleri soruları nasıl cevaplandıracağımızı öğrettikleri) o soruları bir daha kendimize nadiren ve çok zorlanarak sorarız. Bu kendi kendini sorgulama arzusunun sadece seferberlikten önce ya da sonra –bu haliyle bile çok nadiren– tezahür etmesi çok tuhaf. Kasımın ikisinde, kartlarımızı alıp bize verilmiş olan görevleri yerine getirmeye başlar başlamaz, davranışlarımızın her birinin haklılığı bize o kadar aşikâr görünür ki ancak bir çılgın, seferberliğin faydası ve işleyiş biçimi hakkında kuşku duymaya

cüret edebilir. Bununla birlikte yetkililerimiz bu ihtimali öngörmüş olmalılar, zira kartların arkasına basılı yasa metni bu gibi durumlarda verilecek cezaları bildirir; ama onları uygulamayı gerektirmiş bir olayı kimse hatırlamaz. Belediyenin görevlerimizi, devlet ve ülkenin işleyişi seferberlik sürecinden etkilenmiş görünmeyecek şekilde paylaştırmayı başarması bizde her zaman hayranlık uyandırmıştır. Biz yetişkinler, idari ya da ticari işletmelerdeki mesaimizin öncesinde ya da sonrasında günde beş saatimizi kuru yaprak toplamaya ayırırız. Çocuklar o dönemde beden eğitimi derslerinin yanı sıra sivil ve askeri eğitimlere katılmayı bırakırken, yaşlılar da huzurevlerinden çıkmak ve kendi görev yerlerine geçmek için güneşli saatlerden istifade ederler. İki-üç günün sonunda seferberlik ilk amacına ulaşır ve merkez ilçenin sokakları ve meydanları kuru yapraklardan tamamen arınmış olur. İşte o zaman, kuyruksürenlerden sorumlu olan bizlerin önlemleri arttırmamız gerekir, çünkü seferberlik ilerledikçe kuyruksürenler işlerini giderek azalan bir şevkle yerine getirmeye başlarlar, bu durumda bize düşen ağır sorumluluk bir püskürtme takviyesi yapması için ilçemizdeki belediye müfettişini bundan haberdar etmektir. Takviye emrini, kuyruksürenlerin yaprakları toplamaya devam etmesi için mümkün olan her şeyi yaptığımızı kesinledikten sonra sadece müfettiş verebilir; ama eğer püskürtmelerin takviye edilmesini isterken anlamsız bir şekilde aceleci davrandığımız kanıtlanırsa, hemen çağrılıp ormanlara gönderilme riskiyle karşı karşıya kalırız. Ancak burada risk lafını kullanırken abarttığımız açık, çünkü ormanlara düzenlenen seferler de tıpkı yaprak toplama seferberliği gibi devlet

geleneğinin bir parçasını teşkil eder ve diğerlerinden farkı olmayan bir vatandaşlık görevine itiraz etmek kimsenin aklının ucundan dahi geçmez.

Bir ara ortalıkta, püskürtme tabancalarını yaşlılara emanet etmenin bir hata olduğuna dair mırıldanmalar dolaşmıştı. Bu çok eski bir gelenek olduğuna göre bir hata söz konusu olamaz, fakat yaşlıların bazen dalıp gittikleri ve kendilerine verilen yılan özünü mümkün olduğunca geniş bir alana yaymaları gerektiğini unutarak, sokağın ya da meydanın çok küçük bir kısmına harcadıkları olur. Bu durumda kuyruksürenler bir öbek kuru yaprağa vahşice hücum eder ve onları birkaç dakikada içinde toplayıp bizim çuvallarla birlikte beklediğimiz yere getirirler; ardından, onların aynı öfkeyle devam edeceklerini kendimizden emin bir şekilde beklerken, durduklarını, şaşkın bir halde birbirlerini kokladıklarını, çok bariz yorgunluk ve hoşnutsuzluk tavırlarıyla görevlerini yapmayı reddettiklerini görürüz. Bu gibi durumlarda terbiyeci düdüğüne başvurur ve bir an için kuyruksürenlere birkaç yaprak daha toplatmayı başarır, ama püskürtmenin düzgün yapılmadığını ve kuyruksürenlerin, onlar için birden tüm ilginçliğini yitiren bir göreve haklı olarak direndiklerini fark etmekte gecikmeyiz. Eğer elimizde yeteri kadar yılan özü olsaydı, yaşlıların, bizim ve belediye müfettişinin kendimizi tamamıyla sorumluluklarımıza adanmış gördüğümüz ve çok acı çektiğimiz bu tür gergin durumlar asla yaşanmazdı; fakat yılan özü tedarikinin seferberlik dönemi gereksinimlerini karşılamaya ucu ucuna yettiği, kimi zamansa, ormanlara düzenlenen seferlerin amacına ulaşmaması sebebiyle belediyenin yeni bir seferberlikle başa çıkmak için kıt miktardaki stoklarına

başvurmak zorunda kaldığı çok eski zamanlardan beri bilinmektedir. Bu durum bir sonraki sefer için daha çok sayıda kişinin seçileceği korkusunu (korku derken abartıyor olsak da) arttırır, çünkü seçilenlerin sayısındaki artış –tıpkı seferberliğin kendisi gibi– devlet geleneklerinin bir parçasını teşkil eder ve diğerlerinden hiçbir farkı olmayan bir görevi protesto etmek kimsenin aklının ucundan dahi geçmez. Ormanlara düzenlenen seferler hakkında aramızda çok az konuşuruz ve oradan dönenler, hakkında çok az şey bildiğimiz bir yeminden ötürü kendilerini susmaya mecbur hissederler. Yetkililerimizin bizi kuzey ormanlarına düzenlenen seferlerle ilgili her türlü endişeden korumaya çalıştıklarından şüphe duymayız, ama ölümler karşısında da maalesef kimse gözlerini kapatamaz. Bundan herhangi bir sonuç çıkarmaya yönelik en ufak bir niyetimiz olmasa da, seferlerin her birinde onca akraba ya da tanıdığın ölmesi bizi, ormanlarda yılan aramanın her yıl komşu ülke insanlarının acımasız direnişine takıldığını ve onların efsanevi zulüm ve kurnazlıklarına vatandaşlarımızın bazen çok ağır kayıplar vererek göğüs germek zorunda kaldıklarını varsaymak zorunda bırakır. Alenen söylemesek de, kuru yaprakları toplamayan bir ulusun ormanlarında yılan avlamamıza karşı çıkması hepimizi öfkelendirir. O topraklara düzenlenen seferlerinin başka bir amacı bulunmadığı konusunda yetkililerimizin garanti vermeye hazır olduğundan ve orada karşılaştıkları direnişin sadece, hiçbir şeyin haklı gösteremeyeceği, tuhaf, sersem bir gururdan kaynaklandığından asla kuşku duymayız.

Halkın huzurunu bozabilecek konular da dâhil olmak üzere, yetkililerimizin cömertliğinin sınırı yoktur. İşte bu yüz-

den şanlı yaralılarımıza ne olduğunu asla öğrenemeyeceğiz (öğrenmek de istemeyiz, bunun altı özellikle çizilmeli). Sanki bizi lüzumsuz yere endişelendirmekten kaçınmak istercesine, sadece seferden sağ salim dönenlerin ve tabutları, seferîler ve yılanlarla birlikte aynı askeri trenle gelen ölülerin listesi açıklanır. İki gün sonra yetkililer ve halk, ölenlerin cenaze törenine katılmak için mezarlığa giderler. Ölenlerin bayağı bir şekilde toplu mezara gömülmesine izin vermeyen yetkililerimiz her seferînin kendine ait, mezartaşından ve ailesinin herhangi bir kısıtlama olmadan onun üzerine kazıtacağı ibarelerden kolayca tanınabilecek bir mezarı olmasını istemişlerdir; fakat son yıllarda ölenlerin sayısı giderek artınca, belediye mezarlığı genişletmek için komşu arazileri kamulaştırdı. Bu yüzden 1 Kasım geldiğinde ölülerimizin mezarlarını onurlandırmak için sabahtan itibaren mezarlığa gelen bizlerin kaç kişi olduğumuzu tahmin etmek zor değil. Maalesef sonbahar o dönemde bir hayli ilerlediğinden kuru yapraklar sokakları ve mezarları öyle bir kaplıyor ki insanın yönünü bulması çok zor oluyor; sıklıkla yolumuzu kaybediyor ve aynı yerde dönüp durarak, aradığımız mezarın yerini bulana kadar ona buna sorarak saatler geçiriyoruz. Çoğumuz süpürgemizi de yanımızda götürüyoruz ve kendi ölümüze ait olduğunu sandığımız bir mezarın kuru yapraklarını süpürüp ardından yanıldığımızı fark etmek sıklıkla karşılaştığımız bir durum. Ama yavaş yavaş mezarların yerini buluyor ve akşama doğru evimize dönüp dinlenebiliyoruz. Mezarları bulana kadar onca zorluk yaşamış olmak bizi bir açıdan mutlu ediyor, çünkü bu ertesi sabah başlayacak olan seferberliğin ne kadar faydalı olduğunun bir kanıtı; olaya ancak

ertesi gün, seferîler tarafından ölülerin tabutlarıyla birlikte getirilen yeni yılan özü tayınları yetkililerce dağıtıldıktan ve yaşlılar onları kuru yaprakların üzerine püskürttükten sonra dâhil olacak kuyruksürenlerin yardımından o an için mahrum olsak da, sanki kuru yaprakları toplamamız için ölülerimiz tarafından teşvik ediliyormuş gibi hissediyoruz.

Bu öyküyle ilgili yorum yapmak istemiyorum çünkü yorumların apaçık ortada olduğunu düşünüyorum. Sadece, mesela yaşadığım şehir olan Paris'in sokaklarında dolaştığımda ve toplumsal hayatın, toplumsal ritüellerin, insanların yaptığı şeylerin, bazı durumlarda itaat ettikleri şeylerin, genel bütünün davranış çizgilerinin bazı anlarına iştirak ettiğimde çoğu zaman Kafka'yı ve bu kısa öyküyü hatırlıyorum çünkü toplumsal hayatta bize hazır halde verilmiş ve bizim de hiçbir zaman sorgulamadan kabul ettiğimiz ve tolerans gösterdiğimiz o kadar çok şey var ki; netice itibariyle toplumun (bütününü kastediyorum) neden bize, kuru yaprakları toplamak için yılan özü ararken ölenlerin mezarlarının üzerindeki kuru yaprakları toplamak için yılan yakalamaya giden onca vatandaşın ölümünü kabullenen öyküdeki insanlar gibi sonsuz bir döngü içinde kabullendiğimiz ritimler, kodlar, biçimler dayattığını öğrenmek için kendimizin ve yakın atalarımızın gerisine, sonra daha geriye, ilk başa, tarihin en dibine gitmek hiçbir zaman aklımıza gelmedi. Bütün bunların fantastikle ya da olağanüstülükle hiçbir alakası yok, bu tamamen gerçekçi bir öykü; *mutatis mutandis*, bir eşi New York'un, Buenos Aires'in ya da Paris'in merkezinde yaşanabilir. İnsani varlıklar olarak temel görevimizin analiz etmek, yeri geldiğinde eleştirmek ve gerçekten gerekliyse yıkmak olan şeyleri hangi noktaya kadar

kabullendiğimizi fark etmek için, işlemekte olan bir toplumu (bu kötü olduğu anlamına gelmiyor) biraz gözlemlemek yeterlidir.

Pekâlâ, gerçekçi öyküler... Şu ana kadar söylediğim diğer şeyler gibi bu da edebi bir kuram değil; benim ağzımdan çıkanlar hep varsayım, denize bırakabileceğimiz şişecikler, siz de onları tartışmaya açabilir ve eleştirebilirsiniz. Geniş anlamda, fantastik öykülerle arasında konu farklılığı bulunuyor olsa da, gerçekçi öyküyü esas farklı kılan, tanım olarak konuya, anlattığı duruma derin bir vurgu yapmak zorunda olmasıdır ve o durum pek tabii ki, tanıyalım ya da tanımayalım, etrafımızı saran bir gerçeklikten alınmış bir durumdur. İmgesel fantastik öykü gerçeklikle tamamen örtüşen bu tematikten vazgeçebilir, hatta kararlılıkla ona karşıt yönden gidebilir ki, büyük fantastik öykülerde olan budur. Gerçekçi öykücüyü tehdit eden ilk tehlike yeri geldiğinde tematikte (onu öykünün temel varoluş sebebi kabul ederek) yapılabilecek vurguların aşırılığıdır. Bu oldukça karmaşık ve oldukça hassas bir sorunu da beraberinde getirecektir, zira sık sık yazarları tarafından gerçekçi olarak nitelenen ya da kabul edilen, doğrusu bir ya da birkaç karakterin hayatından küçük bir ânı, belli bir durumu ve aynı zamanda belli olayları kapsayan öyküler okuruz. Kimi yazarlara göre, bir konuyu ilginç kabul ederek seçmiş olmak ve gerçek hayatta yaşanmış olabileceği ya da aynen aktarmaktaysa, yaşandığı şekliyle anlatmış olmak gerçekçi bir öykü yazmak için tek başına yeterlidir. Meslekte biraz tecrübesi olan her yazar bunun doğru olmadığını bilir: Tamam, konu gerçekçi öyküde temeldir, çok önemlidir, zira gerçeklik çoklu ve sonsuzdur ve öykü her zaman ondan bir kesiti, bir ayrımı, bir seçimi içerir ve bu yüzden de konu çıkış noktasıdır, o olayı anlatacak yazarın harekete geçtiği temeldir. Peki ama bir gerçekçi öykü ne zaman büyük bir gerçekçi öykü olarak kabul edilebilir? Ne zaman

Çehov'un, Horacio Quiroga ya da Maupassant'ın bir öyküsünün seviyesine ulaşabilir? Fantastik öyküden bahsederken bazı unsurların onu unutulmaz kıldığını söylediğimiz gibi, gerçekliğin bir parçasının o betimlemesi, onu unutulmaz kılan, bazen çok muğlak, kimi unsurlara ne zaman sahip olur? Büyük bir gerçekçi öyküde, aklıma üçü geldiği için, Maupassant'ın, Çehov'un ya da Quiroga'nın bir öyküsünde olan biten nedir?

Şahsen, olağanüstüye hiçbir atlama yapmayan, tamamıyla gerçekçi öyküler de yazmaya teşebbüs etmiş bir kişi olarak şundan eminim ki, hafızamıza kazınacak olan gerçekçi öykü bize gösterilmiş olan gerçeklik parçasının bir şekilde anekdotun ve anlatılan hikâyenin çok daha ötesine gittiği öyküdür. Daha ötesine gitmek birçok anlama gelebilir: Mesela karakterlerin psikolojisine doğru derinlemesine bir iniş anlamına gelebilir. Bir çiftin ya da bir ailenin davranışları ve hayatı gerçekçi bir biçimde gösterilebilir, ama öykü unutulmaz olmayı ancak, bize anlatılanın yanı sıra, öyküde olan bitenin, bizzat öykünün içinde açıklanması gerekmeden, kahramanların zihnine, psikolojisine, derin kişiliğine girmemizi sağladığında başaracaktır.

Gerçekçi öykü her zaman konusundan fazlasıdır: Konu kesinlikle işin temelidir ama eğer bir gerçekçi öykü salt konuda kalıyorsa, örnekleriyle her gün karşılaştığımız, acemi yazarlarının tarihi, romantik, psikolojik, hatta mizahi yönünden etkilendikleri bir olayla karşılaşınca iyi bir gerçekçi öykü olması için onu kâğıda dökmenin yeteceğini düşündükleri o öykülerden biri olacaktır. Ama asla iyi bir öykü olmayacaktır, çünkü konu sadece anekdota indirgenecek ve anekdot, yani öykünün kendisi bittiği anda o da ölecektir; son sözcükle birlikte öykü kaçınılmaz olarak unutulmaya başlayacaktır. Yazarın, sözünü etmenin şart olmadığı ama öyküde geçenleri açıklayan (onu bizzat öyküden, bizzat

anekdottan farklı bir biçimde, altından ya da üstünden açıklayan, ona saf ve yalın anekdotun sahip olmadığı bir kudret bahşeden) bütün bir güçler sistemini anekdotun arkasında, bazense altında ya da yanında harekete geçirmiş olduğunu fark etmek için unutulup gitmeyen ve hafızamızda varlığını sürdürenleri yeniden okumak ya da hatırlamak yeterlidir.

Latin Amerika'da, ülkelerimizin birçoğundaki güncel koşullarda, tarihe iştirak eden ve edebiyatları çoğu zaman bir mesaj taşımak ya da o alanda faydalı fikirler aktarmak isteyen yazarlar, anlattıklarının altından ve asla onu dile getirmeden, bir durumun, krizdeki bir sistemin, olumsuz ve yozlaşmış gibi görünen bir insani gerçekliğin ihbarını her zaman bir şekilde içeren kalıcı gerçekçi öyküler yazıyorlar. Bugün Latin Amerika'da yazılan ve hatırlanmayı hak eden gerçekçi öykülerin tamamı (sayıları çok fazla) bu tür bir ihbar içeriyor. İlginç olan şu ki, yazar her zaman o ihbarın tam anlamıyla bilincinde olmuyor; onu ihbar niyetiyle yapmamış olsa da, sadece belli bir konuyu seçmiş olması bile öyküye o yükü veriyor ve bu yük daha sonra –onu analiz ettiği, üzerinde düşündüğü ve biraz alttan alta yaşadığı takdirde– okura ulaşıyor.

Altı yıl önce yazdığım bir öykü Arjantin'de yayınlanamadı çünkü hükümet yayıncıya eğer o ve bir diğer öykü ("Solentiname'de Kıyamet"), hazırlamakta olduğum ve Buenos Aires'teki yayıncıma teslim ettiğim kitapta yer alırsa bunun sonuçlarına katlanmak zorunda kalacağını söylemiş. (Burada sonuçlardan bahsedecek değilim, gazeteleri açıp okumak yetiyor.) Tabiatıyla yayıncı bunu bana bildirdi ve kitap Arjantin'de değil bir bütün olarak Meksika'da yayınlandı, çünkü ben o iki öyküyü kitaptan çıkarıp Arjantin'de o şekilde yayınlanmasını asla kabul etmeyecektim; biraz kara mizahla, eğer öyküleri neden geri çektiğimi

açıklayan bir notun kitabın başına konmasına izin verirlerse öyküleri çekmeye hazır olduğumu söylediğimi hatırlıyorum, elbette ki bu çözümü kime kabul etmedi. O öykülerden, eksiksiz Meksika baskısında yer alan ikincisi sanırım gerçekçi öykü hakkında demin söylediklerimize mükemmelen uyuyor. Öykünün adı "İkinci Kez", onu okumayacağım, sadece kısaca özetleyeceğim. Konusu, Buenos Aires şehrinin belli bir sokağında yer alan bakanlık bürosundaki resmi bir muamele için davet alan bir genç kızın hikâyesi. Çok yalın ve çok saf bir karakter olarak gösterilen bu genç kız çağrılma sebebinin bürokratik bir konu olduğunu biliyor. Söylenen saatte oraya gidiyor, bekleyen insanların ve diğer ucunda bir kapının, büroya giriş kapısının olduğu uzun bir koridora giriyor. Oturup beklemesi gerekiyor çünkü ondan önce gelmiş olanlar var. Bu gibi durumlarda hep olduğu gibi, etrafındakilerle bir sohbet başlıyor, onların arasındaki bir delikanlı ona kendisinin ikinci kez geldiğini, çünkü ilk çağrıda birtakım kâğıtları doldurup soruları yanıtlamak gerektiğini ve daha sonra ikinci bir çağrı olduğunu söylüyor; bu onun ikinci gelişi, oysaki genç kız ilk kez geliyor. Onlar bu tür şeyler hakkında konuşurken diğer insanlar sırayla büroya giriyor, içeride beş-on dakika kalıp çıkıyorlar çünkü sadece o iki kapı var: Büronunki ve koridorun başında merdivene açılan diğer kapı. Bir süre sonra delikanlının sırası geliyor ve her ikisi de aşağı yukarı aynı yaşta oldukları, bir süre sohbet edip birlikte sigara içtikleri ve birbirlerine şehrin hangi kesiminde yaşadıklarını, nerede çalıştıklarını falan anlattıkları için aralarında samimi bir ilişki oluşmuş durumda. Genç kız onun büroya gireceğini, işini halledip hemen çıkacağını, ardından kendisinin içeri girip çıkacağını ve her şeyin çabucak halledileceğini düşünüyor. İki-üç dakika geçiyor, kapı açılıyor ve delikanlı dışarı çıkacağı yerde memurlardan biri kapıda beliriyor

ve genç kıza içeri girmesini işaret ediyor. Genç kız bu duruma biraz şaşırıyor çünkü büronun tek bir kapısı var ve daha önce girenlerin hepsi oradan çıkmış ve giderken selam vermişlerdi; hepsi, dört kişi de. Bunun üzerine genç kız delikanlının işlemlerinin uzadığını ve belki de başka bir memurla devam ettiğini düşünüyor, ama birçok masanın bulunduğu oldukça büyük bir yer olan büroya girince etrafa göz gezdirse de onu göremiyor. Bu arada onu masalardan birine çağırıyorlar ve bu tür bürolarda her zaman olduğu gibi sonu gelmez formları doldurmaya başlıyor. Endişesi devam ediyor, olanları tuhaf buluyor ve belki de görmediği ikinci bir kapının olduğunu ve delikanlıyı oradan çıkardıklarını düşünüyor, çünkü tam o sırada delikanlının ikinci kez geldiğini hatırlıyor, oysaki kendisinin ilk gelişi. Bunun üzerine ikinci kez gelenleri belki de başka bir kapıdan çıkardıklarını düşünüyor. Etrafına bakınıyor ama kapı falan göremiyor. Sonunda kâğıtlarını alıyor ve ona gitmesini, bir kez daha çağrılacağını, oraya ikinci bir kez gelmesi gerekeceğini söylüyorlar. Genç kız bürodan çıkıyor, basamakları yavaşça iniyor, sokağa ulaşıyor, etrafına bakınıyor ve kendine delikanlının nerede olabileceğini soruyor. Ona karşı bir sempati hissettiği için bir süre orada bekliyor, ama daha sonra bir kadın olarak neredeyse hiç tanımadığı bir erkeği bekliyor olmaktan rahatsızlık duyuyor ve gidiyor.

Öykünün özeti böyle. Onu Arjantin'de baskının en uğursuz biçimlerinden birinin, kaybedilmeler denen şeyin başladığı dönemde yazdım: İnsanlardan birden hiç haber alınamamaya başlıyor ve çok azı hariç onları bir daha gören olmuyordu. Uluslararası araştırma komisyonlarına göre kaybedilmelerin sayısı son yıllarda on beş bine ulaşmış durumda. Arjantin'deki kaybedilmeler konusu halkın bir kesimi için, ailesinde "kaybedilen" (insan bu sözcüğü her zaman tırnak içinde düşünüyor, çünkü kayıp kişi

yeniden ortaya çıkmadığı sürece ne tutuklu olup olmadığı ne de yaşayıp yaşamadığı bilindiğinden, kaybedilmenin ardından ne olmuş olabileceğine dair her şey hayal edilebilir) biri olanlar için en kahredici travmalardan birine dönüştü. Öykünün o sırada kabul edilebilir bulunmaması mantıklıydı, ama öykünün kendisinden bahsedecek olursak, onun içinde bir büroya girip oradan bir daha çıkmayan (belki de çıktı ama dalgınlığına geldiği için genç kız onu görmedi; koridor hikâyesi yüzünden bu mümkün olmasa da belki de neticede afişlerle falan gizlenmiş ikinci bir kapı vardı) birinin küçük bir gizemini barındıran tamamıyla doğrusal bir öykü olduğunu fark etmiş olmalısınız. Öykü ne olup bittiğini açıklamıyor çünkü kaybedilmeler açıklanamaz: İnsanlar ortadan kaybolur ve bu kayboluşlar hakkında bir açıklama yoktur. Onu yazdığımda, zihnimde öykü bir ihbar içeriyordu ama o tür kaybedilmelere yönelik herhangi bir somut gönderme (hikâyenin Buenos Aires'te geçmesi hariç) kesinlikle yok, sadece bir bürodaki küçük bir bürokratik olay söz konusu. Bunaltıcı derecede gerçekçi o mekanizmanın aşağıdan –ve burada oldukça ürkütücü bir biçimde, zira gerçekliğin basit bir anekdotla, basit bir öyküyle ortaya konduğundan çok daha karmaşık ve çok daha alengirli bir şey olduğunu gösteriyor– hangi noktaya kadar zenginleştirici bir tarafı olabileceğini öykünün ikinci okumasında fark edecek olan kişi okur.

Mekanizmaları buna benzer bir öykü daha var ve şimdi onu da kısaca özetliyorum. Öykünün ismi "İyi Hizmetler", onu yıllar önce Paris'te yazdım, en mutlak ve en bütünsel gerçekliğe dayanıyor. Arjantinli bir kadın yazar olan arkadaşımın evini ziyarete gitmiştim ve oradan buradan sohbet ettiğimiz bir sırada bana gülmekten kırılarak (olayı çok komik buluyordu) haftada iki kez evine temizliğe gelen ve etrafı toparlayıp bulaşıkları yıkayan yaşı

geçkin bir Fransız kadından, yani bir hizmetçiden (günümüzün büyük liberalizm çağında insanlar hizmetçi sözcüğünü kullanmaya cüret edemiyorlar, onun yerine "yardımcı", "asistan" diyorlar) bahsetti. Bu kadınlar, özellikle de Paris'tekiler konuşmayı çok severler; artık yaşını başını almış, çok ilkel mantaliteli bu kadıncağız da arkadaşıma, bir keresinde parti düzenlenen bir evin köpeklerine bakmak için *kiralandığını* (bu sözcüğü kullanmış) anlatmış. Lüks bir evmiş ve parti süresince, bütün gece köpekleri bir odada tutmak gerekiyormuş. Onu orada oturup köpeklerin suyunu, yemeğini vermesi ve kapışmalarını engellemesi için kiralamışlar. Hikâyenin bu kadarı bile yeterince olağanüstüyken devamında onu bir kez daha (anlaşılan bu kadının başına hep bu tür şeyler geliyordu) bu kez cenaze töreni yapılacak bir beyefendinin annesi rolünü oynaması için kiraladıklarından bahsetmiş; cenazede hazır bulunup tabutun başında acılı anneyi temsil etmesi gerekiyormuş çünkü Paris'in çok yüksek burjuvazisine mensup çok tanınmış bir modelist, bir stilist olan o beyefendi genç yaşta, gizemli ve belki de biraz şüpheli koşullarda ölmüş ve etrafındaki insanlar eğer "annesi" (tırnak içinde) orada bulunursa, bu mevcudiyetin ölü nöbetine ve cenaze törenine çok saygıdeğer bir hava katacağını düşünmüşler. Arka planda muhtemelen uyuşturucu ve homoseksüellikle alakalı karanlık bir hikâye var, ama kadıncağız bunun farkında değilmiş, çok safmış, sadece ölünün annesi rolünü oynaması için kiralandığını hatırlıyormuş. Çok yoksul olduğu için kabul etmiş. Görevini yapmış, hem de çok iyi yapmış, ona bir bahşiş vermişler ve her şey çok iyi bitmiş. Arkadaşım bana bu iki şeyi anlattı ve ben de ona şöyle dedim: Ama bütün bunlarla bir öykü yazılabilir ve bu muhteşem bir öykü olabilir!" Kendisi de bir yazar olan arkadaşım tuhaf bir biçimde bana şöyle dedi: "Ben bunda öykülük bir taraf görmüyorum." Biraz düşündükten

sonra ona şöyle dedim: "Pekâlâ, o halde onu bana hediye eder misin? Belki günün birinde..." Bana cevabı şu oldu: "Evet, eğer onu yazmak istiyorsan yaz." Birkaç gün sonra yazdığım öyküyü ona ithaf ettim, çünkü yaşlı kadıncağızın öyküsünü çok cömertçe bana hediye etmişti. Edebi çalışma olarak tek yaptığım iki olayı birleştirmek oldu, zira kadıncağız ona köpeklerle ilgili anısını ve oynadığı anne rolünü anlatmıştı fakat bu ikisi farklı evlerde geçen birbirinden ayrı olaylardı; edebi olarak birinci ve ikinci bölüm arasında çok güzel bir bağ kurulabileceğini fark ettim ve doğruyu söylemek gerekirse öykü o zaman bütünlüğe kavuşuyor. Birinci şahısta anlatılması gibi basit bir sebepten ötürü o belki de benim yazdığım en gerçekçi öykü: Konuşan Madam Francinet, bizzat başından geçmiş olan o hikâyeleri anlatan yaşlı hizmetçi. Onları hissettiği gibi, yaşadığı gibi anlatıyor; Paris'in büyük rezidanslarının bulunduğu semtteki, birçok hizmetçisi ve uşağı olan o lüks evlere neden kendisinin götürüldüğünden başlamak üzere olan biten hakkında tamamıyla yüzeysel bir fikri var. Köpekler gecesi partisinin düzenlendiği ev olağanüstü güzel; ölü bir modelistin annesini oynadığı ev de Paris dışında lüks bir rezidans. Bu iş onu allak bullak etmişti, kadıncağız çok saygılıydı ve ayrıca yaptığı şeyin özünde tamamen doğal olduğundan, hiçbir alçaltıcı tarafı bulunmadığından gayet emindi: Ona ücretini ödemişlerdi, yaptığı yasadışı değildi ve o da kendisinden istenmiş olan iki şeyi yerine getirmişti. Madam Francinet kadar saf okurda hiçbir şeyin farkına varmasın, onu okusun ve "Köpeklere bakan ve daha sonra ölmüş bir modelistin annesinin yerine geçen bu kadın ne kadar tuhaf!" desin diye öyküyü olduğu gibi yazmaya karar verdim. Biraz absürt bir şey ama öykünün, ondaki gerçekçiliğin mekanizmasını hemen anlayacak okurlara hitap ettiği, yani Madam Francinet'nin yaşadıklarını anlatırkenki mutlak saf bakış açısının

okura o cümlelerden her birinin altında ahlaki çöküş ve derin bir çürümenin ileri bir safhasındaki bir toplumun, görünüşlere önem vermek, gizlemek, gerçek anne olmadığında ya da orada bulunmadığında bir anne uydurmak gereken –İncil'in sözlerini kullanacak olursak– beyazlatılmış mezarlar toplumunun, varlığının teminatı olarak gördüğü ritüelleri ve törenleri gerçekleştirmek için her yolu denemekte asla tereddüt etmeyecek bir toplumun işaretlerinin bulunduğunu göstereceğini çok iyi biliyordum. Bu, öykünün ikinci okuması ve onun gerçekçi tarafından hiçbir şey götürmediği kanaatindeyim çünkü çağımızın ya da herhangi bir çağın çökmekte olan bir toplumundan daha gerçekçi ne olabilir ki? O birçok insani toplumdan biri ve tamamıyla gerçekçi. Bu örneği size vermemin sebebi benim gerçekçi edebiyattan ne anladığımı tüm açıklığıyla ortaya koyduğunu düşünmem.

Biraz daha zamanımız kaldığını görüyorum, ikinci okumanın da birinciye dâhil olduğu ama ayrım ve farklılıkları bizzat okurun tespit edeceği bir öykünün gerçekçiliği kavramını daha da pekiştirmek ve akılda kalan soru işaretlerini gidermek için belki bir özet daha yapabiliriz. Bu seferkinde iki farklı düzen yok, farklı unsurların birbirine karıştığı tek bir düzen var. Yaklaşık on yıl kadar önce yazdığım "Kindberg Denen Yer" isimli bu öykü orta uzunlukta ve çok basit bir gerekçelendirme çizgisi var: Kırk küsur yaşlarında bir Arjantinli adam otomobiliyle Avusturya'da bir gece yolculuğu yapıyor ve yolda tufanı andıran korkunç bir yağmur var. Bir an önce bir köye ulaşıp bir otel bulmayı amaçlıyor zira yolun durumu ve yağmur yüzünden bir kaza yapmaktan korkuyor. Tam o sırada orman kenarında, yardım etmesi ve arabasına alması için ona o tipik işareti (Arjantin'de ona "parmak yapmak" deniyor) yapan bir genç kız görüyor. Bunun üzerine frene basıyor, onu arabaya alıyor ve bir otel bulmak için köye

doğru devam ediyor. Yol boyunca birkaç kelime paylaşıyorlar, kızın çok genç olduğunu fark ediyor, on sekiz ya da on dokuz olmalı, tavırları biraz çocuksu ama aynı zamanda da kendinden çok emin görünüyor, zira neredeyse ilk sözü Şilili olduğunu söylemek oluyor ve onun oldukça lüks bir otomobilde yolculuk etmesini, iyi giyimli ve kendisinden iki buçuk-üç kat daha yaşlı olmasını hiç umursamadan ve günümüzde Latin Amerika'da giderek daha büyük bir sıklıkla yapıldığı gibi ona hemen sen diye hitap etmeye başlıyor. Ona bütün Avrupa'yı dolaştığını, hep aynı yerde yaşamaktan sıkıldığı için Şili'yi terk ettiğini ve Avrupa'ya hippiyi andıran arkadaşlar ve cebinde çok az parayla geldiğini anlatıyor. Zaten giyim kuşamı da bunu gösteriyor ve sadece bir omuz çantasıyla (bu dünyada sahip olduğu her şey onun içinde) oradan oraya otostop ya da "parmak" yaparak dolaşıyor. Köye varıyorlar ve adam bir otel buluyor. Adam tam bir "Arjantinli beyefendi" olarak geceyi geçirmek için hemen –biri genç kıza diğeriyse kendisine– iki oda istiyor. Genç kız tüm doğallığıyla, "Odalar, ne saçmalık, sadece bir oda tut," deyince büyük bir şaşkınlık yaşıyor. Bu ona biraz tuhaf görünse de tek bir oda tutuyor. Biraz kurulanıyorlar, akşam yemeğini yiyorlar ve sohbete devam ediyorlar; genç kız ona hayatından kesitler anlatmaya devam ediyor, ardından bir müzik türünden bahsetmeye başlıyor ama adamın bu konuda fazla fikri yok, çünkü müziğe bir hayli uzak, popüler müzik hakkında bile fazla bir şey bilmiyor. Genç kız ona Archie Shepp diye birinden bahsediyor, adam onun kim olduğunu bilmiyor, bunun üzerine genç kız Archie Shepp'in birkaç melodisini ıslıkla çalıyor ve adamın onu tanımamasını garip buluyor. Ardından şiirlerden, şairlerden ve arkadaşlarıyla yaptıkları yolculuktan bahsediyor ve adam genç kızın mantığıyla düşünmeye çalışıyor ve artık on dokuz yaşında olduğunu vurgulayarak ona

hayatta ne yapmak istediğini soruyor. Genç kız ona biraz şaşkınlıkla bakıp, "Ne mi yapacağım? Şimdi Hollanda'ya ulaşmak istiyorum," türünden bir cevap veriyor. Adam üsteleyerek, peki daha sonra ne yapacağını soruyor. "Sonra Norveç'e gitmeye çalışacağım, bana orada bir yerde kutup ayılarının olduğunu söylediler. Kutup ayılarını görmek istiyorum," gibisinden bir cevap veriyor. Genç kızın ona cevapları hep bu şekilde, hep anlık şimdiki zamandan ama aynı zamanda çok hoşlar çünkü onlardan genç kızın şiir, müzik, sanat ve en önemlisi de özgürlük için yaşadığı anlaşılıyor. Adam da yavaş yavaş bunu anlamaya başlıyor ve ona yönelttiği makul sorulara genç kız sevecenlikle doğru dürüst cevaplar veriyor, bazen de ironik bir biçimde, "Sen yaşlı birisin ve bana yaşlı insan soruları soruyorsun," diyor. Bu adama dokunmaya başlıyor çünkü netice itibarıyla kendini o kadar da yaşlı görmüyor, ama akşam yemeği sırasındaki o diyalog boyunca, daha önceden kuşkusuz içlerinde bu tür karakterlerin bulunduğu çok sayıda kitap okuduğu ve kendi ülkelerinde ya da çevrelerinde bulunmayan şeyleri keşfetmeye çalışırken dünyada biraz anarşik biçimde –ve bunun beraberinde getirebileceği olumlu ve olumsuz taraflarıyla birlikte– yaşayan insanlardan bahsedildiğini duyduğu için teorik olarak bildiği, ama canlı olarak asla yaşamadığı bir deneyim yavaş yavaş kafasına dank etmeye başlıyor: Her ne olursa olsun, eğer ikisi de yaşanmasını kabul ederlerse o şeyin yaşanmasının iyi olacağını bilerek, tüm açıklığıyla, tüm sakinliğiyle, hiç utanmadan kendini onun yanında rahat hisseden bir genç kızın yanında daha önce hiç bulunmadığını düşünüyor. Genç kızın arzularından, ideallerinden, beklentilerinden, küçük fiyaskolarından... ve Archie Shepp'ten tüm içtenliğiyle bahsederken hiçbir tereddüt ve zorluk yaşamıyor. Netice itibarıyla odaya dönüyorlar ve adam giderek daha tuhaf bir biçimde onun tarafın-

dan çekildiğini, ama aynı zamanda da yemekteki sohbetin kendisini tedirgin ettiğini hissediyor. Sonunda birlikte oluyorlar, paylaştıkları muhteşem gecenin hiçbir ânında genç kız ikiyüzlü görünmüyor, aksine son derece içten davranıyor: Genç kız onunla yatmış olmaktan ötürü mutlu, ama adam bu birlikteliğin sürmeyeceğini, sadece yolun bir etabı olduğunu ve ertesi gün hayatın başka biçimde devam etmesi gerektiğini biliyor. Genç kız ona bu konuda hiçbir şey söylemiyor, ama adam bunu hissediyor ve biliyor. Uyku tutmadığı için (oysaki kız, on dokuz yaşıyla, yorgunluğuyla ve adamın ısmarladığı akşam yemeğinde açlığından ötürü yiyip içtikleriyle mışıl mışıl uyuyor...) hayatını düşünmeye başlıyor. Görünüşte ne öyküyle ne kızla ne de o an olan bitenle fazla alakası olan bir dizi hatıra aklına geliyor: Mesela üniversite öğrencisiyken ya da üniversiteye başlamak üzereyken arkadaşlarıyla kafelerde can sıkıntısından birbirlerine baktıklarını çünkü Buenos Aires'in onlar için hiçbir ilginçliği olmayan bunaltıcı bir kente dönüştüğünü, hep çekip gitmekten bahsettiklerini ama hiçbirinin gitmediğini hatırlıyor; günün birinde içlerinden birinin gençleri az bir ücret ve bazı işlerde yardım etmeleri karşılığında yolcu olarak kabul eden yelkenlilerin ya da yük gemilerinin olduğunu keşfettiğini ve cüzi bir para karşılığında o yelkenlilerden birinin güvertesinde Buenos Aires'ten yola çıkıp iki-üç ayın sonunda Asya ya da Avrupa'nın herhangi bir limanına varılabildiğini hatırlıyor. Macera! O yaşta, zira o zamanlar genç kızın yaşındaydılar, hepsi bunu yapmanın hayalini kuruyordu ve yapacaklarına ant içmişlerdi ama hiçbiri o gemiye binmemiş, hiçbiri Buenos Aires'ten gitmemişti. Sonra kendini üniversiteyi bitirirken, babasının ve annesinin çok arzuladığı, kendisinin de o çok saygıdeğer sebepten ötürü kabul ettiği işe girerken görüyor; finansal açıdan, saygıdeğerlik açısından yavaş yükselişini görüyor,

Avrupa'da seyahat etmenin çok keyifli olduğunu keşfediyor çünkü işi onu büyük bir şirketin temsilcisi olarak bir başkentten diğerine yolculuk etmek zorunda bırakıyor ve bu yüzden yolculuklarını otomobille yapıyor; giderek zenginleşiyor ve en sonunda o "başarmış bir insan" denen şey oluyor. O başarmış adam, yanı başındaki huzur dolu hafif horlamayı dinlerken, hangi konuda, nasıl ve ne şekilde başardığını düşünüyor. Ve ertesi sabah öykü üç cümleyle bitiyor: Kalkıyorlar, yola çıkıyorlar ve ilk yol ayrımında kız ona orada kalıp başka bir araç arayacağını çünkü kendisinin diğer yöne gideceğini söylüyor. Adam bir saniye tereddüt ediyor, ama ardından bir öpücük vererek onunla vedalaşıyor ve kız çantasını alarak arabadan iniyor; kızın bir ağaç kütüğüne doğru yürüdüğünü ve oraya oturup beklemeye başladığını görüyor. Adam arabasıyla hareket ediyor, üçüncü vitese çıkıyor, ardından gazı daha da köklüyor ve bir ağaca bilerek çarpıyor: Bir ağaca toslayarak intihar ediyor. Öykü böyle bitiyor. Yüzeysel olarak, yani gerçekçi bir öykü olarak bakıldığında, o intihar –zira o bir intihar– fazla anlaşılır gelmiyor. Benim onu yazmak istediğim gibi bakıldığında (umarım ki onu öyle yazabilmişimdir, bunun kararını verecek olanlar sizlersiniz), öykünün gerçekçiliği hayata karşı birbirinden farklı iki bakış açısının karşı karşıya geldiği noktada bulunuyor. Biri iyi, diğeri kötü diye bir şey yok, çünkü genç kızın hayatında da olumsuz taraflar var; toplumlar genellikle o kız gibi insanlarla değil, o adam gibi insanlarla kuruldular, ama şimdi o adam gibiler yüzünden yıkılıyorlar, olumlu ve olumsuz tarafları olan kız gibiler yüzünden değil. İlginç olan, eğer o yelkenliye binmiş olsaydı, eğer babasının ondan istediğini kabul etmek yerine kendi yolu olan müziği ya da resmi seçmiş olsaydı, başka boyutta nasıl bir hayatı olabileceğiyle bir yüzleşme. Hiçbir şey söylemeyen, ona en ufak bir eleştiride bulunmayan o

kız onu bir anda varoluşsal olarak çırılçıplak soydu, onu aynı anda hem çok önemli bir şahsiyet gibi hem de insanların en zavallısı, en başarısızı gibi göründüğü aynanın karşısına koydu. Adam işte orada kendisiyle yüzleşince özünde mutlu olmadığını, bütün ömrünün bir statü peşinde, gerçek kişiliğini yansıtmayan bir itibar peşinde sürekli bir kabullenme şeklinde geçtiğini fark etti ve kızı orada bırakıp her şeye son verme anlık cesaretini gösterdi.

Ben gerçekçi edebiyatın okurlarına verebileceği şeylerden birinin artık bu olduğunu düşünüyorum, Fransız doğacılarının aradığı gibi o meşhur *tranche de vie*, yani hayat dilimi değil, aynısını ya da daha iyisini her gün sokakta görebileceğimiz şeylerin karşısına sadece tipografik bir ayna koymaya dayanan o gerçekçilik değil, gerçekliği tamamen olduğu gibi, hiç ihanet etmeden, hiç bozmadan göstererek insanları oldukları gibi ya da bazı durumlarda olmadıkları gibi olmaya götüren nedenlerin, derin etmenlerin, gerekçelerin altındakini görmeyi sağlayan o derin simya.

Çok yoruldum. Eğer soru yöneltmek isteyen varsa... Herhalde siz de benim kadar yorgun olmalısınız. Evet, seni dinliyorum.

ÖĞRENCİ: *Başkarakteri neden öldürüyorsunuz?*

Size kriminolojiden çok hoşlandığımı söylememin sebebi bu olsa gerek... Belki de ben Freudcu anlamda, yazarlıkta yüceltilmiş bir katilimdir. Hayır, şaka yapmıyorum, çok ciddi söylüyorum: Psikanalizin en büyüleyici kuramlarından birine göre, suç eğilimi barındıran ve cinayetin bir tür derin dürtü olduğu kimi bireylerde (onları kazayla, tutkudan ya da anlık dürtüden değil doğuştan katil olan ve –eğer toplumun nispeten eğitimli

ve kültürlü kesimine mensup bir kişiyse– bunu bilen insanlar olarak adlandırabiliriz) derin sadistçe içgüdülerin bir yüceltme vasıtasıyla kendilerine bir çıkış aramaları çok sık rastlanan bir durum ve Freud buna dayandırdığı –büyük skandal yaratan– kuramında cerrahların birçoğunun eğer cerrah olmasalardı katil olabileceklerini savunuyor. Burada olağanüstü bir yüceltme ortaya çıkıyor: Cerrah bisturisini kullanabilir, ruhunun en derin bölgesinin ondan istediğini (kan ve yaralar) yapabilir, ama bunu iyilik için, insanları kurtarmak için kullanmaktadır. O iyilik yapan bir adamdır, bir başka deyişle derin içgüdüleri tamamen tersine çevrilmiş durumdadır. İnsana şaka gibi gelen bu şeyi bir dizi çok tuhaf tesadüf neticesinde keşfetti, çünkü psikoanalitik olarak tedavi ettiği iki-üç cerrah ona, yaş sebebiyle elleri bisturiyi sabit tutamadığı için mesleklerini bırakmak zorunda kaldıktan kısa bir süre sonra her türden nevroz ve kompleksler yaşamaya başladıklarını anlattılar; içlerinde sanki başka kişilikler doğmuş, biraz gizli Doctor Jekyll ve Mister Hyde'lar ortaya çıkıyormuş gibi hissediyorlardı. Freud'un aklından şu geçti: "Sakın o gerçek kişilik hayatı boyunca kusursuz olduğu ve olağanüstü bir biçimde ödüllendirildiği için iyinin yolunu, bilimin yolunu seçmiş olmasın?" Ona inanırız ya da inanmayız, ama belki ben de bu yüzden onca karakteri öldürüyorum ve kriminolojiden hoşlanıyorum. Böyle şakalar yapmak güzel oluyor çünkü..., çünkü her şakanın ardında *bazen başka şeyler saklanıyor.*

ÖĞRENCİ: *Sizin adalet eğiliminiz mi?*

Adalet eğilimim mi? Evet, öyle bir eğilimim olduğunu zannediyorum ama bu öyle olağanüstü bir eğilim değil. Adaletsizlik kavramını kabul edemem, işte bu yüzden toplumsal, tarihsel ya

da politik sorunların çözümü için mücadele edenler, kesin ve kati bir adalet fikri olan her insan kişisel işinde ve militanlığında çok acı çekiyor, çünkü *realpolitik* denen şey, yani gerçekçi politika, belli durumlarda başka davalar zafer kazansın diye birçok kez adaleti bir kenara bırakmak, aynı derecede önemli başka ilkeler kendilerini dayatabilsinler diye esas ilkelerden vazgeçmek zorunda bıraktı. Benim çok net bir adalet fikrim var ama aynı zamanda da onun gezegen genelinde nasıl uygulanmadığına dair de çok net bir fikrim var.

Gelecek hafta daha çok eğleneceğiz çünkü sohbetimizde sadece müzikten, oyundan ve kronoplardan falan bahsedeceğiz.

BEŞİNCİ DERS

Edebiyatta müzikalite ve mizah

Son sohbetimizde, belki de işlediğimiz konunun gerçekçilik olmasından ötürü, çok fazla gerçekçi davrandım ve bir ara verme alışkanlığımız olduğunu tamamen unutarak sizleri bu sıcak ortamda iki saat kıpırdamadan tuttum... Ben de oldukça yoruldum, bu yüzden bugün biraz daha az gerçekçi olmaya çalışacak ve kendimize on dakikalık bir fantezi sunacağız.

Bugün üzerinde konuşmak istediğim konular –mecburen kısa ve yüzeysel bir biçimde zira giderek daha az zamanımız kalıyor– benim çok sevdiğim ama çok uçarı, yakalaması zor şeyler. Edebiyatta ve benim öykülerimde mizah, müzik, oyun gibi şeyler hakkında insanın bir fikirden ziyade sezgisi, kuramdan ziyade pratiği oluyor ve onları kuramsal olarak yakalamak istediğinde kaçmaya meyilliler. Her halükârda, mesela müzik ve edebiyatla ya da edebiyatta müzikle ilgili olarak geriye bazı yaklaşım usul ve yöntemleri kalıyor. Edebi tema olarak müzikten değil, bazı edebi eserlerde yazıyla müzik arasında fark edilebilen füzyondan, düzyazının belli bir müzikal çizgisinden bahsediyorum.

Öyle düzyazılar var ki, çok iyi hatta kusursuz olmalarına rağmen kulağımız onları müzikal olarak algılamıyor, buna karşılık diğerleri aynı yüksek seviyede bizi hemen, aynı anda hem işitsel hem de içsel, çok özel bir ortama taşıyorlar, çünkü örneklerin

yüzde doksan dokuzunda ne sesli yapılan bir okumayı dinliyoruz ne de sesli bir okuma yapıyoruz: Gözlerimizle okuyor olsak da, tıpkı hafızanın melodileri ya da müzikal eserleri en derin sessizlikte tekrarlayabilmesi gibi, müzikal olarak niteleyebileceğimiz bir düzyazı söz konusu olduğunda iç kulak onu yakalıyor. Burada bir yanlış anlamaya dikkat etmek gerekiyor: Düzyazı ya da müzikal stilden bahsettiğimde, müziğe düzyazılarındaki bir ses gibi yaklaşmaya çalışan (bu özellikle şiirde görülse de, düzyazıda da sıklıkla rastlanıyor), yani ünlü yinelemeleri, aliterasyonlar ya da iç kafiyeler oyunu vasıtasıyla müzikal etkiler elde etmeye çalışan eski zaman yazarlarını kastetmiyorum. Bu elbette ki geçen yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sembolist şiirin en büyük kaygılarından biri oldu: Fransız sembolizmi o işitsel temas alanında şiirin müziğe giderek daha çok yaklaşması için uğraştı; özünde biraz taklit etme vardı, müzik sözcükler aracılığıyla yansıtılmaya çalışılıyordu. Aynı dönemde Latin Amerika'da baskın sesin *a*, *o*, *e* ya da *l* olduğu soneler yazan büyük şairler (Rubén Darío onlardan biri ve Uruguay'da da José [*böyle söylenmiş*] Herrera y Reissig) çıktı. "*Ala de estela lúcida, en la albura libre de los levantes policromos*", diye başlayan bir sone elbette ki *l* sesinin üzerine kurulmuştu; Kulak, "*ala de estela lúcida en la albura*" dizesinde *l* sesini baskın müzikal unsur olarak hemen algılıyor.

Benim müzikle temasıma gelince kesinlikle bu boyutta olmadığını söylemeliyim. Elbette ki tınısı hoşuma giden kimi cümleler kaleme almış olabilirim, ama bu ortaya koymayı başardığım bir şeyde müziğin varlığıyla ilgili olarak benim en derin fikrim değil. Başka bir şey: Bilinçten ziyade his, edebi düzyazının – bu durumda kendimi düzyazı yazma anında görüyorum– saf iletişim olarak ve kusursuz bir üslupla olduğu kadar, belli bir strüktür, belli bir sentaktik mimari, sözcüklerin belli bir şekilde

eklemlenmesi, noktalama işaretleri ve ayırmaların kullanımında belli bir ritim, okurun iç kulağının aşağı yukarı bariz bir biçimde müzikal özellikli öğeler olarak tanıyacağı bir şeyi telkin eden belli bir kadansla da sunulabileceğine dair sezgi. Ben bu düzyazı türünü *encantatoria* ya da *incantatoria* (bu sözlüklerde olmayan bir sözcük ama bunun bir önemi yok çünkü ihtiyaç halinde sözcük uydurmak gerekir) olarak, görünüşte iki farklı kavramı içeren bir sözcükle adlandıracağım: İngilizcedeki *charm*'ın karşılığı olan *encanto* sözcüğü büyüdeki sihir, büyüleme, saf bir imge olarak sihirli diye adlandırabileceğimiz bir hipnotize etme ya da büyüleme ortamı yaratma anlamlarını taşıyor; ayrıca şarkı, türkü anlamına gelen *canto* sözcüğü terimin içinde yer alıyor, tıpkı şarkı söylemek anlamına gelen *cantar* sözcüğünün, büyülemek, mest etmek anlamındaki *encantar* sözcüğünün içinde bulunması gibi. Ben burada bir yazarın söylemini ve sentaksını, nesrin ona müsaade ettiği bir mesajı iletmenin yanı sıra, onunla birlikte bir dizi aura ve ortamı, mesajın kendisiyle ilintili olması gerekmeyen ama onu zenginleştiren, büyüten ve çoğu kez derinleştiren bir içeriği de aktaracak şekilde organize eden –ve neredeyse hiçbir zaman akıl ürünü olmayan– bir dizi durgunluk ve ritmik atışın içinde birbirine karıştığı ve aynı potada eridiği bir düzyazıdan bahsediyorum.

Bütün bunlar, özünde benim için açıklanamaz bir şeyi açıklamak için, gördüğünüz gibi, meşakkatli bir teşebbüs. Olayın aktörü olarak, birçok öykü ve birçok roman pasajı yazma deneyimi yaşamış biri olarak şunu söyleyebilirim ki, anlatının belli anlarında düzyazının ve dilin sentaktik imkânlarının bana sundukları kendimi ifade etme noktasında, söyleyeceğimi söyleme noktasında bana yetmiyor; onu düşüncemden değil ama sezgimden zaten kısmen söylenmiş olarak geldiği belli bir biçimde

söylemem gerekiyor, ama çoğu zaman sentaktik açıdan eksik ve yanlış geliyor, mesela sözdizimini ve ölçüyü iyi bilen herkesin gerekli olmasından ötürü virgül koyacağı bir yerde bana bir virgül koydurmuyor. Onu koymuyorum, çünkü o anda cümlenin devamına bağlanan ve bir virgülün öldüreceği bir ritim içinde işleyen bir şey söylemekteyim. Virgül koymak aklıma dahi gelmiyor, onu koymuyorum.

Bu beni biraz sıkıntılı ama aynı zamanda da çok komik durumlara düşürdü: Bir öykü kitabımın düzelti kopyasını elime aldığım her seferinde yayınevindeki "düzeltmen" denen o beyefendinin metnimin her tarafını virgüllerle doldurduğunu görüyorum. Madrid'de basılan (ya da bana Buenos Aires'ten gelen bir başkasında, ama rekoru kıran Madrid'deki oldu) son öykü kitabımın sayfalarından birine tam otuz yedi virgül eklemişlerdi, tek bir sayfada otuz yedi virgül! Bu düzeltmenin dilbilgisel ve sentaktik açıdan tamamen haklı olduğunu gösteriyordu: Virgüller, söylenmekte olan şey hiç sorunsuz öteki tarafa geçsin diye cümleleri ayırıyor ve şekillendiriyorlardı; ama ben bu şekilde geçsin istemiyordum ki, onun başka biçimde geçmesine, başka bir ritim ve başka bir kadansla, aynı şey kalarak, ama müzikal tarafın düzyazı içinde tam anladığım şekliyle verebildiği o havayla, iç ve dış ışıklarla birlikte gelecek olan başka bir şeye dönüşmesine ihtiyacım vardı. O düzelti sayfasını her tarafından oklar çıkararak ve otuz yedi virgülü silerek iade etmek zorunda kalmıştım; sayfa o haliyle yerlilerin bir savaşı betimledikleri ve her tarafında okların uçuştuğu o piktogramlara benzemişti. Nereye bir virgül koymak gerektiğini ve bir noktalı virgülün nerede bir virgülden daha iyi olduğunu mükemmelen bilen profesyonellerde bu durum hiç kuşkusuz bir şaşkınlık yaratıyor. Benim onları metne yerleştirme biçimimdeki farklılık, onların belli bir düzyazıda nereye konma-

ları gerektiğini bilmememden değil, diğer birçok içsel değişim gibi o virgülün kaldırılışının da –işte burayı açıklamak çok zor– daktilomun başına her oturduğumda ortaya çıkan ve cümlelerin bana sanki bir salınım içinde, karşı koymamın mümkün olmadığı bir devinim içinde ulaşmasını sağlayan bir tür nabız atışına, bir tür vuruşa boyun eğmemden kaynaklanıyor: Onun bu şekilde çıkmasına izin vermek zorundayım zira söylemek istediğim şeye ancak bu şekilde yaklaşabiliyor, onu ancak bu şekilde dile getirebiliyorum.

Sanırım bu söylediklerim, sadece seslerin ve müzikal armonilerin taklidi olarak anlaşılan bir müzikaliteyle, müzikal unsurların –temel olarak melodi ve armoniden ziyade ritmin– düzyazıdaki bu farklı mevcudiyeti arasındaki olası bir yanlış anlamayı açıklığa kavuşturmuştur. Ben bir öykü yazarken sonuna yaklaştığımda, her şeyin bir dalga gibi yükseldiği, dalganın kırılacağı ve son noktanın konacağı anda, o son anda, bırakırım söylemekte olduğum şey dışarı çıksın, onu düşünmem çünkü o müzikal türde bir nabız atışına sarmalanmış olarak gelir. Bunu bilirim çünkü onun tek bir kelimesini bile değiştirmekten acizimdir, tek bir sözcüğü bile eşanlamlısıyla değiştiremem; eşanlamlısı tamamen aynı şeyi söylese de, sözcüğün başka bir uzamı olacak ve ritmi değiştirecek, benim koymadığım yere virgül konduğunda nasıl bir şey kırılıyorsa işte öyle kırılan bir şey olacaktır. Bu beni, sentaksla hiçbir alakası olmayan bir ritim, bir tür nabız atışı, bir tür vuruş karşısında o derin itaati kabullenen, hatta onu özellikle arayan bir düzyazının, özellikle sevdiğim birçok yazarın düzyazısı olduğunu ve her zaman fark edilmeyen bir çifte işlevi yerine getirdiğini düşünmeye götürdü: Bunlardan ilki edebi düzyazının spesifik işlevi (bir içerik aktarır, bir hikâye anlatır, bir durumu gösterir), ama bunun yanı sıra okurun hiç farkına varmayabileceği ama hepi-

mizin sahip olduğu ve bizi belli hareketleri, belli güçleri ve belli ritmik atımı kabullenmeye götüren o aynı ritim anlayışını, belki de kalıtsal olan o şeyi onda uyandıran özel bir temas yaratmaktadır. O düzyazıyı bir anlamda bazı müzikleri dinlediğimiz gibi okur ve bizi kendimizden çıkarıp başka bir şeye koyan akıntıya tümüyle kapılırız. Bir müzikal düzyazı, benim onu tam anladığım gibi, içeriğini mükemmel bir şekilde aktaran (aktaramaması için hiçbir neden yok, o müzikal değerlere sahip olduktan sonra hiçbir sıkıntı yaşamıyor) ama ayrıca okurla başka türlü bir temas kuran bir düzyazı. Okur onu mesaj olarak içerdiği şeyin yanı sıra kendisinde uyandırdığı ve artık içerikle hiçbir alakası olmayan sezgisel etkiden ötürü benimsiyor ve bu benimseyiş iç kadanslara, belli derin ritimlere itaate dayanıyor.

Bütün bunların kolay olmadığını biliyorum, benim için de kolay değil ama onu olumsuz tarafından biraz açıklayabiliyorum. Esas sorun beni çevirdiklerinde ortaya çıkıyor: Öykülerim benim bildiğim başka bir dile çevrildiğinde çoğu zaman çeviriyi kusursuz buluyorum, her şey söylenmiş, hiçbir eksik yok ama öykü tam olarak benim onu yaşadığım ve İspanyolca yazdığım gibi olmuyor çünkü okurun hassas olduğu o tını, o ritmik atım eksik kalıyor, zira eğer bizim hassas olduğumuz bir şey varsa o da derin sezgilerdir, irrasyonel şeylerdir; çoğu zaman akıl savunmaya geçip bizi kısıtlasa ve kimi seçenekleri bize yasaklasa da hassasiyetimiz devam eder. Kanın, etin ve doğanın büyük ritmik atışları aklın altından ve üstünden geçerler ve onları durdurabilecek mantıklı bir kontrol yoktur. Çevirmen onu algılamadığında ya da o atışın, o müziğin eşdeğerini hedef dilde oluşturmakta aciz kaldığında, öykünün yerle bir olduğu hissine kapılıyorum ve bunu bazı çevirmenlere açıklamak çok zor oluyor, bana afallamış gibi bakıyorlar. "Evet, ama metin gayet güzel çevrildi! Sen şöyle

demişsin, ben böyle dedim: Tam anlamıyla aynı şey." "Evet, tamamen aynı şey ama bir şey eksik." Düzyazının mesaj aktarım işlevi açısından bakıldığında ikisi tamamen aynı şey ama birinde o aura, o ışık, o derin ses (işitsel değil, belli İspanyolca düzyazı yazma biçimleriyle birlikte gelen iç ses) eksik.

Müzik konusunda fazla yayılmadan şunu da eklemek istiyorum ki, bu müzikal atışlara tamamen sağır kalan, müzikten sanat olarak dahi hoşlanmayan hayranlık verici dil ustaları olduğu gibi, müziğin yazdıkları metinde zapt edilemez ve yıkıp geçici bir mevcudiyet olarak bulunduğu yazarlar da var. Bu Mario Vargas Llosa gibi çok büyük ve hayranlık verici bir yazarla defalarca tartıştığım bir konu. O müziğe tamamen sağırdır, müzikten hoşlanmaz, müzik onu ilgilendirmez, onun için müzik diye bir şey yoktur. Onun düzyazısı aktarmak istediği her şeyi aktaran muhteşem bir düzyazı, ama başka bir mefhuma sahip bizler için şu diğer tür titreşimi, başka tür müzikal değerleri aktaran şu diğer içsel mimariyi içermeyen bir düzyazı. Bu Vargas Llosa'nın stilinin müziğe hassas başka bir yazarınkine nazaran daha aşağı olduğu anlamına gelmiyor, onlar sadece edebiyatın farklı tezahürleri.

Bana gelince, yazgımın kurbanı olduğumu söyleyebilirim çünkü ben gerçekte müzisyen olmak için doğmuşum ama başıma korkunç bir şey geldi: Göründüğü kadarıyla yeni doğmuş bebeğin beşiğine bereket ve lanet serpiştiren şu perilerden biri gelip benim müzisyen olmama karar verdi, ama sonra başka biri gelip bir müzik aletini asla belli bir ustalıkla çalamayacağıma ve bir müzisyenin melodi düşünüp armoni yaratmasını sağlayan yetenekten yoksun olmama karar verdi. Ben müziği dinleyici olarak seven biriyim, büyük bir müzikseverim ve çocukluğumdan beri çok fazla müzik dinledim ama bir müzisyen olamadım. Bir keresinde bir gazeteci bana o meşhur soruyu sordu: "Bir ıssız adada

tek başına kalmak zorunda olsan yanında ne götürürdün?" Ona cevabım şöyle oldu: "Belki şaşıracaksın ama yanımda kitaplarımı değil plaklarımı götürürdüm çünkü eğer ıssız bir adada tek başıma kalacaksam müziğimin olmasını edebiyata tercih ederim." Bu bir yazar için şaşırtıcı bir cevap olsa da kesinlikle doğru. Kendimi çuvallamış bir müzisyen gibi hissediyorum. Beni çok mutlu edecek şey bir müzik yaratıcısı olamasam da, en azından büyük bir yorumcu olmak olurdu; buradaki "büyük" sıfatını mutlu olma anlamında kullanıyorum, seyirci toplulukları falan değil, bir enstrümana gerçekten hükmetme ve bir piyanistin ya da bir klarnetçinin enstrümanını çalarken alabileceği zevk gibi zevk alma anlamında. Bu beceri bana verilmedi çünkü canıma okuyan şu peri vardı, ama başkalarının bana doğru gelen müziğine karşı bende tam bir eğilim oluştu.

On-on bir yaşlarımda ilk gevelemelerimi yazmaya başladığımda devamlı olarak müzik dinlediğim bir dönemdi ve ritim ile melodi mefhumu, müziğin ilk baştan itibaren bende açtığı ufuk, yazdıklarımda tezahür etti çünkü yaşım itibarıyla çok çocuksu bir tarzda yazarken dahi, o yazdıklarımda da çocuksu müzikal biçimler arıyordum. Kendi kendimi ele veriyordum çünkü melodileri yazıyla taklit etmeye çalışıyordum; güzel sözcüklerle, yükselen ve alçalan vurgularla, doğrudan müzikten çıkarılmış ritimler arıyordum. Elbette ki değiştim ve müzikal olanı başka biçimde hissetmeye geçtim, ama o da hiçbir zaman kaybolmadı ve içimde her zaman varlığını sürdürdü. Müziği çok yoğun bir biçimde seven birinin geçeceği tüm aşamalardan geçtim: Benim zamanımda başlangıç aşaması özellikle operaydı (bugünkünden çok daha fazla dinleniyordu), onun ardından büyük senfonik müzik ve sonra da oda müziği geliyordu. Daha sonra halk müziklerini, folklorik müzikleri keşfetmeye başladım: Arjantin'de

benim kuşağımda tangoya iyi gözle bakılmıyordu çünkü bayağı bulunuyordu. Tangoyu keşfettim ve tutkuyla bağlandım. (Ayrıca, laf arasında, tangoların sözleri bana halkın konuşma biçimi hakkında, halkın kendi şiirini ifade etme biçimi hakkında çok şey öğretti. Dilin tekniklerinin öğrenimi bağlamında Carlos Gardel'in bir tangosu bazen bana Azorín'in bir makalesinden daha çok şey öğretti.) Günün birindeyse cazı keşfettim ve bu sizin için yeni bir bilgi değil, çünkü "Takipçi"den *Seksek*'in uzun bölümlerine ve diğer metinlere kadar cazın yazdığım birçok şeyde merkez tema olarak göründüğünü iyi biliyorsunuz. Cazın benim üzerimde büyük etkisi oldu çünkü bir partisyondan çalınan müziğin, yazılı müziğin içermediği bir unsuru, sürekli doğaçlamanın inanılmaz özgürlüğünü içeriyordu. Caz müzisyeni belli bir melodiden ya da bir dizi akorttan yola çıkıp bizzat yaratarak çalar ve eğer büyük bir müzisyense bir doğaçlamayı asla tekrarlamayacak, her seferinde yeni yollar arayacaktır çünkü o bu şekilde eğlenmektedir. Cazdaki sürekli yaratma öğesi, o güzelim bitmek bilmez uydurmanın akıcılığı bana bir tür ders ve yazı için bir emsal olarak göründü: Bu özgürlüğü, basmakalıp şeylerde takılıp kalmak ve etkilenme ya da emsal adı altında partisyonları tekrarlamak yerine yanılmayı göze alarak sadece yeni şeyler arama özgürlüğünü yazıya da taşımak istedim. Bir caz müzisyeninin de kötü anları ve çok meşakkatli dönemleri vardır, ama birden tekrar bir sıçrama yapabilir çünkü tam ve mutlak bir özgürlük ikliminde çalışmaktadır.

Bu müzik konusunu tamamlamak için size, biraz önce söylediğimize bir tür yorum niteliği taşıyan ve benim bir yazar olarak kişisel müzik aşkımın yanı sıra müziğin benim için ifade ettiği her şeyi biraz yansıtan çok kısa bir metin okuyacağım. Orada sadece piyanistlerden bahsediliyor; yaş ve kuşak farkı gibi

sebeplerden ötürü oradaki isimlerin çoğu size yabancı olacak. Onlar benim gençliğimin piyanistleri ama sonuna doğru bugün hâlâ hayatta olan birinden, en büyük caz piyanistlerinden biri olan Earl Hines'dan bahsediliyor. Onun günümüz genç kuşağı tarafından muhtemelen çok tanınmadığını biliyorum ama benim yaşımdakiler için Earl Hines tam elli yıl boyunca en üst düzey caz icra etti. Konuya son noktayı koyacak olan bu kısa metnin ismi..., ismi, eğer hatırlayabilirsem..., daha sonra ele alacağımız *Lucas Diye Biri* isimli kitapta yer alan bir öykü. Adı Lucas olan başkarakter farklı konular hakkında konuşuyor ve bu kısa metnin başlığı "Lucas, Piyanistleri" ve şöyle diyor:

> Liste en az piyanonun tuş sırası kadar uzun: Beyaz ve siyah, fildişi ve maun; tam ve yarım ses aralıkları, güçlü ve surdin pedallar. Otuzlu yılların klişe zevki, tuşların üzerindeki kedi gibi, hatıra biraz tesadüfe dayanıyor ve müzik oradan buradan fırlıyor, uzak dünler ve bu sabahın bugünleri (bu çok doğru, çünkü Lucas yazarken bir piyanist sanki kırk yılın üstesinden gelmekte ve *Blues in Thirds*'ün kaydının yapıldığı gün henüz doğmamış olan havaya atlamakta zorlanıyormuşçasına cızırdayan ve tekleyen bir plaktan onun için çalıyor).
> Liste uzun, Jelly Roll Morton ve Wilhelm Backhaus, Monique Haas ve Arthur Rubinstein, Bud Powell ve Dinu Lipati. Alexander Brailovsky'nin aşırı büyük elleri, Clara Haskil'in minicik elleri, Margarita Fernández'in şu kendini dinliyormuş tarzı, Friedrich Gulda'nın kırklı yıllardaki Buenos Aires alışkanlıklarına muhteşem dalışı, Walter Gieseking, Georges Arvanitas, Kampala'daki bir barın bilinmeyen piyanisti, Don Sebastián Piana ve milonga-

ları, Maurizio Pollini ve Marian McPartland, affedilmez unutmalar ve yorgunlukla son bulacak bir isimler dizisini kapatma sebepleri arasında, Schnabel, Ingrid Haebler, Solomon'un geceleri, piyanosuna dönen birinin az kalsın Lucas'ın karısının saçına bir bardak birayı dökeceği ve o birinin Thelonious, Thelonious Sphere, Thelonious Sphere Monk olduğu Londra'daki Ronnie Scott barı.

Ölüm saatinde, eğer zaman ve zihin açıklığı olursa, Lucas iki şeyi dinlemek isteyecek, Mozart'ın son beşlisi ve *I ain't got nobody* temasıyla alakalı herhangi bir piyano solo. Eğer zamanının yetmeyeceğini hissederse sadece piyano plağını koymalarını isteyecek. Liste uzun, ama o seçimini çoktan yaptı. Zamanın derinliklerinden Earl Hines ona eşlik edecek.

Sizinle mizahtan bahsetmek beni endişelendiriyor çünkü ciddi bir şekilde mizahtan bahsetmekten daha korkunç bir şey yoktur; aynı şekilde mizahtan mizahi bir şekilde bahsetmek de zordur çünkü o zaman mizah insana söylemek istemediği şeyleri söyletmenin bir yolunu bulur; mizahın ne olduğunu kimsenin bilmediğini göz önünde bulundurursak, edebiyatta müzik konusundaki yanlış anlamalar gibi, mizahla basit komikliğin de sıklıkla birbirine karıştırılma tehlikesi mevcuttur. Kimi şeyler komiktir ama gerçek mizahın o açıklanamaz, tarif edilemez tarafını içermezler. Bu konuda sinemadan çok basit bir örnek verebiliriz: Dönemimizin çok tanınmış iki aktöründen Jerry Lewis benim için bir komedyendir, Woody Allen ise bir mizahçı. Aralarındaki fark şudur: Jerry Lewis'in tek amacı izleyicileri bir anlığına güldürecek ama daha sonra herhangi bir etkisi kalmayacak komik durumlar yaratmaktır; bunlar

espriyle birlikte sona erer, kapalı devre sistemlerdir, çok kısa sürelidirler, çok güzel olabilirler ve varlıkları keyif vericidir ama edebiyatta önemli sonuçları olduğunu zannetmiyorum. Buna karşılık Woody Allen'ın en iyi anlarında ortaya koymayı başardığı komik etkiler esprinin ya da komik durumun çok ötesine giden bir anlamla yüklüdür: Bir eleştiri, bir yergi ya da son filmlerinde görülmeye başlandığı gibi çok dramatik de olabilen bir gönderme içerirler.

Bu çok basit örnek –Jerry Lewis'den özür dileyerek– bir kenara koyacağımız komikliği ayırt etmek için herhalde yeterlidir. Şimdi mizah konusuna biraz daha yoğunlaşabiliriz, çünkü ben daha şimdiden onu ucundan yakaladığımız kanaatindeyim ve eğer edebiyattaki mizahı düşünerek bu mizah unsurunu içeren bir bölümü analiz ettiğimizde, yazarın niyetinin neredeyse her zaman gizemsizleştirmek, bir şeyin sahip olabileceği belli bir önemi, belli bir itibarı, belli bir kaideyi yerle bir etmek olduğunu söylersek, onu daha da iyi kavrayabiliriz. Mizah tırpanı bütün kaidelerin, bütün ukalalıkların, çok büyük harfli bütün sözcüklerin altından hiç durmadan gidip gelmektedir. Mizah gizemsizleştirir, bunu dinsel anlamda söylemiyorum çünkü burada dindeki kutsaldan bahsetmiyoruz, mizah din dışı bir anlamda gizemsizleştirir. Hiç düşünmeden kabul edilen ve genellikle insanların büyük saygısını hak eden o değerler mizahçının bir sözcük oyunuyla ya da bir esprisiyle yerle bir olurlar. Aslında onları yıkmaz ama bir an için onları kaidelerinden indirir ve başka bir duruma sokar; birçok şeyin görünüşteki öneminde bir tür hükmünü yitirme, geriye gitme söz konusudur ve işte bu yüzden mizahın edebiyatta olağanüstü bir değeri vardır, çünkü o birçok yazarın bir yandan önemli görünen şeyleri küçültürken aynı zamanda o statünün, o gösterişin ya da o maskenin

örttüğü, kapattığı ve gizlediği gerçek değerin aslında nerede olduğunu göstermek için hayranlık verici bir biçimde kullanmış olduğu ve kullanmaya devam ettiği araçtır.

Mizah büyük bir yıkıcı olabilir ama yıkarken inşa eder. Bir tünel yaparken de aynı şey olur: Tünel bir inşaattır ama bir tünel inşa etmek için toprağı yıkmak gerekir, önümüze çıkan her şeyi yıkarak bir delik açar ve tüneli o yıkımla inşa ederiz. Mizah mekanizması biraz şöyle çalışır: Geleneksel değerleri ve kategorileri alaşağı eder, onları tersine çevirir, öteki taraflarını gösterir ve gelenekte, alışkanlıkta, gündelik kabulde görmediğimiz ya da o kadar iyi görmediğimiz şeyleri birden yerinden hoplatabilir.

Herkesin bildiği gibi mizah neredeyse doğrudan Anglosakson edebiyattan, özellikle de XVIII. yüzyıldan itibaren gelen bir edebi üründür. Dünyanın geri kalan edebiyatları elbette ki kendi mizah dozlarını içerirler çünkü Yunanlardan ve Romalılardan her zaman büyük mizahçılar çıkmıştır, fakat İngiliz yazarların XVII. ve XVIII. yüzyıllardan itibaren yaptıkları sistematik kullanım mizahın sadece tamamlayıcı olarak kullanılabilecek ikincil bir unsur olmadığını, aksine, bir eserin bazen gözden kaçan trajik arka planlarını, dramatik taraflarını bir karşı atakla gözler önüne sermek için onun en kritik ve en önemli anlarında yer alabileceğini modern edebiyata yavaş yavaş göstermiştir. *Seksek*'i yazdığım sırada (bu örneği vermemin sebebi bizzat yaşadığım bir deneyim olması) tam anlamıyla dayanılmaz gelen bazı anlar vardı ki dramatik bir yazar gibi, doğrudan trajedi, *pathos*, dramaya başvurarak yazamazdım; bunu yapmaktan kesinlikle acizdim. Tam o sırada, kimi zaman çok kara, çok karanlık bir mizah imdadıma koştu ve altta bir ölüm kalım meselesi varlığını hissettirirken, uzun diyaloglar boyunca bir şeyden lakayt, neredeyse

şakacı bir havada konuşulmasını sağladı. *Seksek*'i bilenler için bir örnek vermek gerekirse, Maga'nın çocuğunun öldüğü gece bu şekilde ele alınmış uzun bir diyalog var zira o olayı anlatmak bana dayanılmaz geliyordu. Oliveira ile Maga arasında geçen başka bir uzun ayrılış diyaloğunu da yine çok kara bir mizahla yazdım. Bu iki örnekte bölüm sonuna ulaşmamı sağlayan mizahın kullanımı oldu.

Arjantin'de ve genel olarak Latin Amerika'da mizah anlayışı oldukça geç gelen bir fetih oldu; 16, 17, 18. yüzyılın ve 19. yüzyılın önemli bir bölümünün yazarlarını okuduğumuzda mizahın çok nadir olduğunu görüyoruz. Onların bazılarına "hümorist" deniyor ama bu hümorist başka bir şey, sadece esprili metinler yazan bir profesyonel; bizim burada üzerinde konuştuğumuz konu mizahın edebiyattaki varlığı ve bu Latin Amerika'da oldukça geç başlıyor. Mizahın topraklarına girmek benim için oldukça zor oldu çünkü çocukluğumda bana okumam için verdikleri şeyler kesinlikle hiçbir mizah içermiyordu: Çok iyi metinler olabilirlerdi ama içlerinde hiç mizah yoktu ya da çok az vardı. Bir gün, herhalde on sekiz ya da yirmi yaşındaydım, bir anda hem yabancı edebiyatı hem de etrafımı saran edebiyatı okumaya başladım ve mesela Macedonio Fernández gibi yazarlarda çok gizli, çok saklı ama olağanüstü tesirli bir mizahın varlığını keşfetmeye başladım.

Macedani Fernández bugün hâlâ hiç tanınmayan biri, neredeyse sadece araştırmacıları ilgilendiren bir yazar ve onun genel olarak bu kadar az tanınması bir bakıma hepimizin ve üniversitelerin büyük bir suçu çünkü onun edebiyatı çok az kişiye ulaşmış olsa da muazzam bir zenginliğe sahip. Orada mizah duygusu bana ilk kez daha ciddi ve daha derin şeylerin pekiştiricisi olarak göründü. Macedonio Fernández meslek olarak filozoftu

ve kaleme aldığı çok üst düzey bir karmaşıklıkta kuramlar ve felsefi söylemler içeren metinler belki de onun en meşhur eserleriydi. O her şeyi, bazen bir durumu aniden tersyüz eden kısa aforizmalardan, kısa cümlelerden fırlayan kesinlikle olağanüstü bir mizah duygusuyla sunmayı, göstermeyi ve zenginleştirmeyi iyi biliyordu. Bir örnek vermek gerekirse, aforizmalarından biri şöyle diyor: "Senyorita López'in piyano konserine gelmeyen o kadar çok insan oldu ki, eğer bir kişi daha gelmese sığmayacaklardı." Aynı tersyüz etme: O korkunç boşluğu yoklukla tamamen doldurmak.

Macedonio kişisel yaşamında muhteşem şeyler söylüyordu. Bir kompleksi vardı; çok ufak tefekti ve çok ufak tefek erkekler genelde, tıpkı çok uzun boylu kadınlar gibi, kendilerini kimi ortamlarda çok rahat hissetmez ve fazla göz önünde bulunmaktan hoşlanmazlar. Dostları onun boyundan posundan bahsedilmemesi gerektiğini çok iyi biliyorlardı çünkü çok öfkeleniyordu. Bir gün, bunu bilmeyen bir hanımefendi bir partide bunu ona sordu: "Peki sizin boyunuz kaç, Don Macedonio?" Macedonio'nun ona cevabı şu oldu: "Boyum yere değmeye yetecek kadar uzun, hanımefendi." Bu tür mizahı yazdığı şeylerin çoğunun içine koydu ve o dönemin gençleri olan bizlere, eğer özümsemeyi ve kullanmayı becerebilirsek, mizahta bizim de bir yardımcıya değil edebi silahların bir yazara verebileceği en değerli ve en etkili parçalardan birine sahip olduğumuzu öğretti.

Şimdi isterseniz bir ara verelim ve ardından, içlerinde mizah olduğunu umduğum metinleri okuyalım.

Bu kısa metin, içinde farklı şeylerle ilgili talimatların verildiği *Talimatlar Kitapçığı* başlıklı bir dizinin parçasını teşkil ediyor. Adı "Merdiven Çıkma Talimatları":

Şunu çok büyük bir sıklıkla gözlemlemeyen yoktur herhalde: Zemin öyle bir biçimde kıvrılır ki, bir parçası yerin düzlemine dik bir açıyla çıktıktan sonra onun peşinden gelen parça bu kez o düzleme paralel bir biçimde ilerleyerek kendisinden sonra gelecek yeni bir dik açılı parçaya yol açar ve bu süreç bir spiral şeklinde ya da belli noktalarda kırılarak birbirinden son derece farklı yüksekliklere kadar devam eder. Yere çömelip sol elinizi dikey parçalardan birinin üzerine, sağ eliniziyse ona karşılık gelen yatay parçaya koymak suretiyle bir basamağın mülkiyetini bir anlığına ele geçirirsiniz. Görüldüğü üzere iki elemandan oluşan bu basamakların her biri, bir öncekinden birazcık daha yükseğe ve daha ileriye konumlanıyor ki bu merdivene anlam kazandıran ilkeyi teşkil ediyor, zira başka her türlü kombinasyon belki daha güzel ya da daha pitoresk biçimler üretirdi ama bizi zemin kattan birinci kata çıkarma konusunda aciz kalırdı.

Merdivenler öne doğru çıkılır, çünkü geri geri ya da yanlamasına çıkmak kesinlikle rahatsızlık verir. Doğal davranış, kollar iki yana sarkık, kafa kalkık (ama gözler ayağın basmış olduğunun hemen üzerindeki basamağı göremeyecek kadar değil) bir şekilde ayakta durmaya ve yavaş, düzenli bir biçimde nefes almaya dayanır. Bir merdiveni çıkmak için işe vücudun şu sağ alt tarafta bulunan, neredeyse her zaman deri ya da güderiye bürünmüş ve istisnalar hariç basamağa tam olarak sığan kısmı kaldırmakla başlanır. Kısaca söylemek için ayak diyeceğimiz söz konusu kısım ilk basamağa konunca, onun sol taraftaki muadili (ona da ayak diyoruz, ama onu daha önce bahsi geçen ayakla karıştırmamak gerekir) ayağın seviyesine doğru yukarı çekilir ve

ikinci basamağın üzerine yerleştirilene kadar buna devam edilir; ayak işte bu basamakta dinlenecek, ilk basamakta dinlenecek olansa ayak. (Gerekli koordinasyon kazanılana kadar, en zor gelen hep ilk basamaklardır. Ayak ve ayak arasındaki isim benzerliği açıklamayı zorlaştırıyor. Özellikle ayak ve ayağı aynı anda kaldırmamaya dikkat edin.) Bu şekilde ikinci basamağa ulaşınca, merdivenin sonuyla buluşana dek hareketleri dönüşümlü olarak devam ettirmek yeterlidir. En sonunda, kendini onun dışına atmak çok kolaydır: Hafif bir topuk darbesiyle yerine sabitlenen merdiven, iniş anına kadar oradan kıpırdamayacaktır.

Buradaki mizahın –eğer bir mizah varsa– kendi kendine yeten bir mizah olduğunu düşünüyorum ama aynı zamanda da biliyorum ki onu yazarken okurda, merdiven çıkmak gibi elbette ki çok iyi bildiğimiz ve hiç düşünmeden yaptığımız bir şey bize birden açıklananınca ortaya çıkan o tuhaflık duygusunu yaratmayı denedim. Onu yazmaktaki niyetim biraz o süreci farklı zamanlarındaki farklı öğelerine bölmekti, zira bu yöntem bir merdivenden çok daha karmaşık ve çok daha önemli şeylere de uygulanabilirdi. Bu anlamda bu metnin ve şimdi okuyacaklarımın herhangi bir önemli olma iddiası taşımıyorlar, sadece bizi bulunduğumuz yerden biraz kaldırmaya ve bazen bir merdiveni çıkarken ne kadar çok şeyi nasıl ve neden yaptığımızı düşünmeden yaptığımızı düşündürmeye çalışıyorlar. Hiçbir ahlaki, etik ya da sosyolojik niyet yok, tek dertleri onun ifade ettiği oyunu oynamak. "İyi Yatırımlar" isimli kısa öyküde de biraz bu oluyor ve tesadüfün nasıl beklenmedik sonuçlar doğurabileceğinin yanı sıra mizahın nasıl aydınlatabileceği ve ona belki de biraz daha büyük bir güç verebileceği görülüyor.

İYİ YATIRIMLAR

Gómez hayattan sadece iyi güneş alan bir parça toprak, heyecan verici haberler veren bir gazete ve az tuzlu suda haşlanmış, ama bol tereyağı sürülmüş bir mısır başağı isteyen alçakgönüllü ve silik bir adam. Bu yüzden, bu şahsın yeterli yaşı ve parayı toparlar toparlamaz kırlara göçmesi, güzel tepeleri ve sakin köyleri olan bir bölge araması ve evini kurmak için kendine bir metrekare arazi satın alması kimseyi şaşırtamaz. Bu metrekare mevzusu tuhaf gelebilir ve normal koşullarda, yani Gómez'siz ve Litero'suz, öyle olurdu. Gómez'i üzerine yeşil şezlongunu yerleştireceği, oturup gazetesini okuyacağı ve bir Primus marka ısıtıcı yardımıyla mısır başağını haşlayacağı bir parça topraktan başka bir şey ilgilendirmediği için, birinin ona bir metrekare toprak satması zor olurdu, çünkü gerçekte, kimsede bir metrekare toprak yok, birçok metrekare toprak var ve diğer metrekarelerin ortasında ya da ucunda bir metrekare satmak kadastro, bir arada yaşama, vergi sorunları doğurur, ayrıca bu gülünç bir şey, yapılmaz, çok delice olur. Gómez, şezlongu, Primus marka ısıtıcısı ve mısır başaklarıyla birlikte vadilerin ve tepelerin büyük kısmını arşınladıktan sonra umutsuzluğa kapılmaya başladığı sırada, Literio'nun iki tarla arasına sıkışmış, tamı tamına bir metrekare toprağı olduğunu ve farklı zamanlarda satın alınmış iki arazinin arasında bulunmasından ötürü, ilk bakışta kuzeye dönük bir deve dikeni ve bir ot öbeğinden ibaretmiş gibi görünse de, kendine özgü bir kişiliğe sahip olduğunu öğreniyor. Noter ve Literio satış sözleşmesinin imzalanması sırasında gülmekten ölüyorlar, fakat iki gün sonra, Gómez arazisine

çoktan kuruluyor ve bütün gününü okuyarak ve yiyerek geçiriyor, ta ki gün batıp güzel bir oda kiraladığı oteline dönene kadar, çünkü Gómez çılgın olabilir ama hiç aptal değil, Literio ve noter bile bunu kabul etmeye yakınlar; netice itibarıyla, olayı duymuş olan turistlerin Gómez'i şezlongunda okurken görmek için arada sırada ortaya çıkmalarına rağmen, vadilerde yaz mevsimi çok keyifli bir şekilde geçiyor. Bir akşam Venezuelalı bir turist neden sadece bir metrekarelik toprak satın aldığını ve o toprağın üzerine bir şezlong koymaktan başka ne işe yarayacağını ona sormaya cüret ediyor ve Venezuelalı turistin yanı sıra otelin diğer şaşkın konukları da ondan şu yanıtı işitiyorlar: "Siz bir arazinin mülkiyetinin yüzeyden yeryüzünün merkezine kadar uzandığını bilmiyor gibisiniz: O halde hesaplayın!" Kimse oturup hesaplamıyor, ama hepsinin gözünün önüne kim bilir nerelere kadar inen, inen ve inen kare bir kuyu imgesi geliyor ve bu bir anlamda on üç hektar bir araziye sahip olup o yüzeydeki bir çukurun indiğini, indiğini ve indiğini hayal etmekten daha önemli görünüyor. İşte bu yüzden, üç hafta sonra mühendisler geldiğinde bütün herkes Venezuelalının onun yalanını yutmadığını ve Gómez'in sırrını açığa çıkardığını anlıyor, bir başka deyişle o bölgede petrol olduğu anlaşılıyor. Yonca ve ayçiçeği ekili tarlalarının atmosferi korkunç dumanlarla dolduran çılgınca sondajlarla mahvedilmesine ilk izin veren Literio oluyor, diğer toprak sahipleri de gece gündüz arazilerinin dört bir yanını deldiriyorlar, hatta yoksul bir hanımefendi, oluk gibi akan gözyaşları arasında, dürüst çiftçi ailenin üç kuşaklık ebeveyn yatağını kenara çekmek zorunda kalmasının sebebi mühendislerin yatak

odasının tam ortasında çok önemli bir bölge belirlemiş olmaları. Gómez operasyonları uzaktan izliyor ve makinelerin gürültüsü gazete haberlerine odaklanmasını etkilese de olanlardan ötürü bir endişe hissetmiyor. Tabii ki ona toprağıyla ilgili bir şey söyleyen yok ve o meraklı biri değil, sadece ona bir şey söylediklerinde karşılık veriyor, bu yüzden Venezuela petrol konsorsiyumunun temsilcisi pes edip o metrekareyi satın almak için onu görmeye gittiğinde cevabı hayır oluyor. Temsilci o toprağı ne pahasına olursa olsun satın alma emriyle gelmiş ve dakikada beş bin dolar yükselen rakamlar telaffuz etmeye başlıyor ve bu şekilde, üç saatin sonunda, Gómez şezlongunu katlıyor, Primus marka ısıtıcısını ve bir torbadaki mısır başağını topluyor ve toprağında petrol bulunduğu takdirde, onu ülkenin en zengin adamı yapan bir kâğıdı imzalıyor; petrol tam olarak bir hafta sonra Literio ailesini ve bölgenin bütün tavuklarını siyaha bulayan bir fışkırtı biçiminde ortaya çıkıyor. Gómez afallamış bir halde varoluşunun başladığı şehre geri dönüyor, bir gökdelenin en üst katından bir daire satın alıyor, çünkü orada, kötü niyetli Venezuelalılar ve ham petrole her bulandıklarında sergiledikleri öfkeyle oradan oraya koşan siyaha boyanmış tavuklar gelip huzurunu bozmadan gazetesini okuyabileceği ve mısırını haşlayabileceği çok iyi güneş alan bir teras var.

Buna karşılık mizah bazen maksatlı ve kasıtlı bir mizaha dönüşür. Burada tipik Arjantinli sorunlarına, bir Arjantinli olarak hayatım boyunca iç içe yaşadığım ve tanık olduğum sorunlara gönderme yapan kısa bir metin var. Söz konusu sorunlar ülkem insanının psikolojisiyle alakalı olmalı, biz kendimizi dünyaya

tamamen açma konusunda bazen çok hüzünlü ve çok marazi belli bir imkânsızlığa –ben genelden bahsediyorum, bireysel örneklerden değil–, kemeri sürekli çok sıkarak yaşamaya yönelik bir eğilime –sadece deri kemeri değil, zihinsel ve psikolojik kemerleri de–, kendi içimize kapanmaya yönelik bir eğilime sahibiz; bunun bir sonucu olarak, mesela son derece dışa dönük ve sokulgan insanlar olan Brezilyalı komşularımız bize her zaman sanki tuhaf yaratıklarmışız gibi bakıyor ve soruyorlar: "Başına bir şey mi geldi? Üzüntülü müsün?" Buenos Aires'teki Brezilyalı arkadaşlarım bana her zaman üzüntülü müyüm, başıma bir şey mi geldi diye soruyorlardı; başıma gelen bir şey yoktu, halimden çok memnundum, ama bunu onların yaptığı şekilde dışarı yansıtmaktan acizdim. Bir kusur olmayan bu Arjantinli olma biçimi bizde çeşitli davranış sorunlarına yol açıyor. Uzun zaman boyunca bazı iletişim zorlukları yaşadık ama neyse ki bunlar yeni kuşaklarda yavaş yavaş kayboluyorlar; kimi zaman çok sersemce görünen ama belli bir öneme sahip o sorunları "Arjantinlilerin Önemli Sorunu: Sevgili Dostum, Kıymetli ya da Sadece İsim" adlı öykümde yansıtmak istedim:

> Güleceksiniz ama bu Arjantinlilerin çözümü en zor sorunlarından biri. Karakterimiz düşünüldüğünde (bu temel sorunu bu seferlik sosyologlara bırakalım) mektupların başındaki ifade şu ana dek üstesinden gelinemeyen zorluklara yol açıyor. Somut olarak, bir yazarın kişisel dostu olmayan bir meslektaşına mektup yazması ve o mektupta nezaketi hakikatle birleştirmesi gerektirdiğinde, işte orada kalemler gıcırdamaya başlıyor. Siz romancısınız ve başka bir romancıya mektup yazmanız gerekiyor; ya da siz şairsiniz ve aynı şekilde...; ya da öykücüsünüz ve... Güzel

bir sayfa kâğıt alıyor ve oraya şunu yazıyorsunuz: "Bay Oscar Frumento, Garabato 1787, Buenos Aires." Büyük bir boşluk bırakıyor (havalandırılmış mektuplar en zarif olanlarıdır) ve başlamaya hazırlanıyorsunuz. Frumento'ya hiç güvenmiyorsunuz; Frumento'nun dostu değilsiniz; o romancı ve siz de romancısınız; gerçekte siz ondan daha iyi romancısınız, ama hiç şüphesiz o bunun tersini düşünüyor. Bir meslektaşınız olan ama dostunuz olmayan bir beyefendiye, "Sevgili Frumento," diyemezsiniz. Bunu diyememenizin çok basit bir sebebi var, siz Frumento'yu sevmiyorsunuz. Oraya "sevgili" yazmak neredeyse müstehcen bir davranış, en azından Frumento'nun kasıntı bir sırıtışla karşılayacağı bir yalan olur. Büyük Arjantinli çözüme göre bunun gibi durumlarda yazılması gereken şudur: "Kıymetli Frumento." Böylesi daha mesafeli, daha nesnel, içten bir duyguyu ve değerleri takdiri kanıtlıyor. Ama eğer siz Frumento'ya posta paketiyle son kitabınızı gönderdiğinizi ve kitaba hayranlıktan (ithaflarda en çok bahsedilen şeyden) bahsedilen bir ithaf koyduğunuzu haber vermek için yazıyorsanız, bir mektupta ona nasıl kıymetli diye hitap edeceksiniz? "Kıymetli" kayıtsızlığı, büroyu, yıllık bilançoyu, tahliyeyi, ilişkilerin bitişini, gaz hesabını, terzi taksidini çağrıştıran bir terimdir. Çaresizce ona bir alternatif arıyor ama bulamıyorsunuz; Arjantin'de biz ya sevgili ya da değerli oluruz, işte o kadar. Birçok mektubun yer ve tarih ibaresinden sonra doğrudan başladığı bir dönem oldu (o zamanlar gençtim ve hasır şapka takıyordum); geçen gün elime onlardan biri geçti, zavallıcık sapsarıydı ve bana bir ucube gibi, tiksinç bir şey gibi göründü. Önce onu tanımlamadan (Frumento) ve ardından onu nitelen-

dirmeden (sevgili/kıymetli) Frumento'ya nasıl yazabiliriz? Anlaşılıyor ki doğrudan mesaj sistemi tedavülden kalktı ya da sadece şu şekilde başlayan mektuplara ayrılmış durumda: "Sizin gibi bir şerefsiz, vs." ya da "Kirayı ödemeniz için size üç gün veriyorum, vs.", türünden şeyler. İnsan ne kadar çok düşünürse, sevgili ve kıymetli arasında üçüncü bir pozisyon bulma ihtimali o kadar az görünüyor; Frumento'yu bir şeyle nitelendirmek gerekiyor ve ilki çok fazla gelirken ikincisi *frigidaire*.

"Değerli" ve "saygıdeğer" gibi varyantlar yavan ve gülünç olmalarından ötürü hemen eleniyorlar. Birisi çıkıp Frumento'ya "üstat" diye hitap etse, kendisiyle dalga geçildiğine inanabilecek bir kişidir. Ne kadar kafa yorarsak yoralım, kendimizi yeniden sevgili ile kıymetli arasına düşmüş buluyoruz. Kardeşim, başka bir şey bulmak mümkün değil mi yoksa? Biz Arjantinlilerin birilerinin bizi biraz gevşetmesine, doğallıkla yazmayı öğretmesine ihtiyacımız var: "Frumento birader, son kitabın için teşekkürler," ya da daha sevgi dolu bir şekilde: "Ahbap, gönderdiğin ne roman ama," ya da mesafeli ama içtenlikle: "Kardeşim, meyve tarımında var olan fırsatlarla," doğruluğu yalınlıkla barıştıran konuya giriş biçimleri. Yine de zor olacak, çünkü hepimiz ya kıymetliyiz ya da sevgiliyiz ve bize bu yakışıyor.

Bu metnin elbette ki hiçbir ciddi niyeti yok (sizi eğlendirmiş olmasına sevindim çünkü onu yazarken ben de eğlenmiştim), ama şu bir gerçek ki benim için şaşırtıcı sonuçları oldu çünkü yıllar boyunca her yazar gibi okurlardan aldığım ve Latin Amerika'dan gelen mektupların çoğu bana sevgili diye mi yoksa kıymetli diye

mi hitap edecekleri sorunsalıyla oynayarak başlıyordu. "Size nasıl hitap edeceğimi bilmiyorum, malum sebepten ötürü size sevgili diyemiyorum, size kıymetli de diyemiyorum çünkü..." Neticede, o ana kadar otomatik olarak herhangi bir şey yazan birçok kişide bir sorun yaratmıştım. Çok önemli bir şey değil, fakat mizahın bazı durumlarda nasıl çalışabileceğinin bir kanıtı.

Mizah bazen olgulara çok daha ciddi ve çok daha trajik bir bakışı örtebilir. Onu *Seksek*'in dramatik anlarında nasıl kullandığımdan biraz bahsetmiştim; şimdi de kitabın başkahramanının gittiği bir piyano konserinden, birazdan anlayacağınız birçok sebepten ötürü son derece kederli, gülünç ve patetik bir bölümden bahsetmek istiyorum. O temayı anlatmak ve oradan ileriye götürmek için bulabildiğim yegâne yöntem sürekli olarak mizahı kullanmak oldu; orada olan biten her şeyin hangi noktaya kadar küçük düşürücü ve ürkütücü olduğunu gösterecek olsaydım, gerçekçi bir romanın oldukça endişe verici bir bölümünü yazardım, ama ben başka bir şey arıyordum ve o zaman mizah bana yardım etti.

Burada elimin altındaki diğer öykünün ismi "Küçük Bir Cennet" ve niyeti hemen fark edeceksiniz; hiçbir yoruma ihtiyacım yok çünkü temanın özü oldukça tanıdık. "Küçük Bir Cennet" şöyle diyor:

> Mutluluk biçimleri çok çeşitlidir ve General Orangu'nun yönettiği ülke insanlarının kanlarının minik altın balıklarla dolduğu günden itibaren kendilerini mutlu kabul etmelerini tuhaf karşılamamak gerekir.
> Aslında balıklar altın değil, sadece altın kaplama, ama göz kamaştırıcı zıplayışlarının acil bir sahip olma arzusuna dönüşmesi için onları sadece bir kez görmek yeterlidir.

Bir doğa bilimci, uygun ortamda çok hızlı üreyen ilk örnekleri yakaladığında, hükümet bunu hemen anlamıştı. Teknik olarak Z-8 diye adlandırılan küçük altın balık son derece küçüktür, o kadar ki bir sineğin boyutlarına sahip bir tavuk hayal etmek mümkün olsaydı, küçük altın balık işte o tavuğun büyüklüğünde olurdu. Bu yüzden onu on sekiz yaşına basmalarının ardından ülke sakinlerinin kan dolaşımına eklemek çok kolaydır: Bu yaş ve ilgili teknik prosedür yasayla belirlenmiştir.

Böylece ülkedeki her genç, aktarım merkezlerinden birine alınacağı ve ailesinin büyük törenlere her zaman eşlik eden bir neşeyle etrafını saracağı günü büyük bir heyecanla bekler. Koldaki bir damar, zamanı gelince içine yirmi altın balıkçık konacak serum fizyolojik dolu şeffaf bir şişeden inen bir boruya bağlanır. Hak sahibi genç ve ailesi cam şişedeki altın balıkçıkların ışıltılarını ve süzülüşlerini hayranlıkla uzun uzun izleyebilirler; bu seyir, balıkçıklar birbiri ardına boru tarafından yutulana ve diğer onca ışık damlası gibi belki biraz şaşkın ve hareketsiz bir halde aşağılara kayıp damarda kaybolana kadar sürer. Yarım saatin sonunda vatandaş kendisine ait altın balıkçıkların tümüne sahip olur ve mutluluğa girişini uzun uzun kutlamak üzere oradan ayrılır.

İyi bakıldığında, sakinlerin mutluluğunun gerçeklikle doğrudan temastan ziyade hayalgücü yoluyla olduğu görülür. Artık onları göremeseler de, her biri küçük altın balıkçıkların arterler ve damarların büyük ağacında dolaştığını bilir ve uykuya dalmadan önce gözkapaklarının içbükeyliğinde, içinde süzüldükleri ırmakların ve derelerin kırmızı fonu üzerinde hiç olmadıkları kadar göz kamaştırıcı görünen

o ışıltıların gidiş gelişine eşlik ediyormuş gibi hissederler. Onları en çok büyüleyen yirmi altın balıkçığın çoğalmak için hiç vakit kaybetmeyeceğine yönelik kavramdır, bu yüzden onları her tarafta, alnın altında kayarken, parmakların ucuna kadar varırken, büyük femoral arterlerde ve şahdamarında bir araya toplanırken ya da en dar ve en gizli bölgelerde büyük bir çeviklikle kayıp giderken ışıl ışıl ve sayısız hayal ederler. Kalpten periyodik geçiş bu iç görüşün en nefis imgesini oluşturur, zira altın balıkçıklar orada oyunları ve toplantıları için muhtemelen kaydıraklar, göller, şelaleler bulacak ve hiç kuşkusuz o gürültülü büyük limanda tanışacak, eşlerini seçecek ve çiftleşeceklerdir. Genç erkekler ve genç kızlar birbirlerine âşık olduklarında, bu duyguyu kalplerindeki herhangi bir altın balıkçığın da eşini bulduğuna canı yürekten inanarak yaşarlar. Ayrıca ilgili bölgelerdeki kimi tahrik edici gıdıklanmalar da hemen altın balıkçıkların çiftleşmesine atfedilir. Yaşamın temel ritimleri böylece dışarıdan ve içeriden birbirlerine tekabül ederler; bundan daha uyumlu bir mutluluk hayal etmek çok zordur.

Bu tabloya yegâne engeli periyodik olarak altın balıkçıklardan birinin ölümü teşkil eder. Uzun ömürlü olsalar da içlerinden birinin ölüp bedeninin kan akışı tarafından sürüklendiği ve sonunda bir arterden bir damara ya da bir damardan kılcal damara akışı engellediği o gün illaki gelir. Ülke sakinleri belirtileri iyi bilirler, zaten bunlar çok barizdir: Nefes alma zorlaşır ve bazen de baş dönmesi hissedilir. Bu durumda her evde bulunan, enjekte edilebilir ampullerden birini kullanmak gerekir. Ürün birkaç dakika içinde ölü balıkçığın vücudunu paramparça eder

ve dolaşım normal haline döner. Hükümetin elindeki verilere göre her bir vatandaş ayda iki-üç ampul kullanmak zorundadır, çünkü altın balıkçıklar korkunç sayıda çoğalmışlardır ve ölüm oranları zaman içinde yükselme eğilimine girer.

General Orangu hükümeti bir ampulün fiyatını yirmi doların eşdeğeri bir tutara sabitlemiştir ki bu milyonlarla ifade edilen bir yıllık gelir anlamına gelir; yabancı gözlemciler için bu ağır bir vergi yüküne eşdeğer olsa da, ülke sakinleri onu asla böyle algılamazlar zira her ampul onlara mutluluğu geri getirdiğine göre para ödemelerinin gayet adil olduğunu düşünürler. Maddi imkanı yetersiz aileler söz konusu olduğundaysa, ki bu çok olağan bir durumdur, hükümet ampulleri krediyle alma imkanı sunar ve mantığın gereği olarak onlardan peşin fiyatın iki katını tahsil eder. Bu şekilde dahi ampullere ulaşamayanlar varsa, son çare olarak anlayışlı ve iyi kalpli hükümet tarafından halkın ve bazı albayların mutluluğu için gelişmesine izin verilen getirisi yüksek bir karaborsaya başvururlar. Her şey bir yana, herkesin kendi altın balıkçıklarına sahip olduğunu, pek yakında yeni bir kuşağın gelip kendininkileri alacağını ve bunun eğlenceler, şarkılar ve danslarla kutlanacağını bildikten sonra sefaletin ne önemi olur ki?

Bu mizah konusunun her zaman yetersiz kalan kuramsal açıklama teşebbüslerinden ziyade bizzat mizahla daha iyi anlaşılacağına inandığım için bu bölümü mizahi olmaktan başka bir niyeti olmayan, yani mizahın kendine bu kez gerçekten tüm özgürlüğü tanıdığı bir metinle noktalayacağız. Bu da *Lucas Diye Biri*'nde yer alan bir öykü ve ismi "Lucas, Hastaneleri":

Lucas'ın yattığı hastane beş yıldızlı olduğu için hastalar-her-zaman-haklıdır ve saçma sapan şeyler istediklerinde onlara hayır demek hemşireler açısından ciddi bir sorun teşkil eder, bu hemşirelerin hepsi birbirinden tatlıdır ve yukarıdaki sebeplerden ötürü neredeyse her zaman evet derler.

12 numaralı odada yatan ve her üç saatte bir, bir şişe cin isteyen karaciğer sirozu hastası şişkonun isteğini yerine getirmek elbette ki mümkün değil, buna karşılık odası havalandırılırken koridora çıkınca orada bir buket papatya gören ve içlerinden birini ortamı neşelendirmek maksadıyla odasına götürmek için neredeyse çekinerek izin isteyen Lucas'a kızlar, hayhay, ne demek, evet, tabii ki diyorlar.

Çiçeği başucu masasına yatırdıktan sonra Lucas zile basıyor ve papatyaya daha uygun bir duruş sağlamak için bir bardak su istiyor. Bardağı ona getirip çiçeği içine yerleştirdikleri sırada Lucas başucu masasının üzerinin ilaç şişeleri, dergiler, sigara paketleri ve kartpostallarla dolu olduğuna, bu yüzden belki yatağın ayakucuna bir sehpa konulabileceğine ve o konumun papatyanın varlığının keyfini onu başucu masasının üzerini dolduran onca şeyin arasında ayırt etmek için boynu tutulmak zorunda kalmadan çıkarmasını sağlayacağına dikkat çekiyor.

Hemşire onun isteğini hemen yerine getiriyor ve içinde papatya bulunan bardağı en elverişli görüş açısına koyuyor, Lucas ona teşekkürlerini sunarken laf arasında, birçok arkadaşının ziyaretine gelmesinden ve odadaki sandalyelerin sayısı yetersiz kalmasından ötürü sehpanın varlığından istifade etmenin en iyi yolunun etrafına iki-üç tane rahat

koltuk eklemek ve sohbet için daha uygun bir ortam yaratmak olacağına dikkat çekiyor.
Çok geçmeden hemşireler koltuklarla birlikte ortaya çıkınca, Lucas onlara bu zor günlerinde kendisini hiç yalnız bırakmayan arkadaşlarına karşı kendini son derece borçlu hissettiğini, bu yüzden üzerine önceden bir örtü serilecek sehpanın iki-üç şişe viski ve yarım düzine ama mümkünse şu kesme camdan yapılmış kadehi mükemmelen taşıyacağını, içi buz dolu bir termos ve birkaç şişe sodadan bahsetmeye dahi gerek duymadığını söylüyor.
Hemen dört bir tarafa dağılan kızlar çok geçmeden malzemelerle birlikte dönüp onları masanın üzerine sanatsal bir biçimde yerleştirdikleri sırada, Lucas bardakların ve şişelerin varlığının papatyanın estetik etkisini kayda değer biçimde bozduğunu ve çiçeğin kalabalığın arasında oldukça kaybolduğunu belirtmeye cüret ediyor, lakin çözüm çok basit çünkü bu odada gerçekten eksik olan şey, koridordaki bir dolaba görgüsüzce yığılmış giysilerin ve ayakkabıların içine konulacağı bir gardırop, böylece çiçeğin ortama hâkim olması ve ona her iyi nekahet döneminin anahtarını teşkil eden şu biraz gizemli hoşluğu vermesi için papatyalı bardağı onun üzerine koymak yeterli olacaktır.
Bütün bunlardan bunalan ama hastanenin normlarına sadık kalan kızlar, papatyanın hafif şaşkın ama iyi niyet dolu bir göz gibi üzerine konacağı kocaman bir gardırobu zar zor odaya taşıyorlar. Hemşireler bardağın içine biraz taze su eklemek için gardıroba tırmanıyorlar ve işte o zaman Lucas gözlerini kapatıp şimdi her şeyin mükemmel olduğunu ve biraz uyumaya çalışacağını söylüyor. Ama kapının dışarıdan kapandığını işitir işitmez yataktan kalkıyor ve

papatyayı bardaktan çıkarıp pencereden aşağıya atıyor, çünkü papatya onun en sevdiği çiçeklerden biri değil.

Bugün zamanın bizim için biraz daha genişlemesini ve kronoplar ile dostlarından ya da düşmanlarından bahsetmeyi ummuştum, ama bunu gelecek derse bırakacağız çünkü çok az zamanımız kaldığı için konuyu yarıda bırakmak istemiyorum. Bu yüzden şimdi sorularınızı yanıtlarsam ve biraz havada şeyleri (gerçi neredeyse her şeyin havada kaldığına inanıyorum) pekiştirirsem herhalde sizin için de daha iyi olur. Evet, buyurun...

ÖĞRENCİ: *Şu ana dek Libro de Manuel* gibi daha politik metinlerdeki mizah konusu hakkında herhangi bir yorum yapmadınız. Bu konuda bir şeyler söyleyebilirseniz sevinirim.*

Gelecek derslerimizin birinde özel olarak *Libro de Manuel*'le meşgul olacağımız için şimdi bu konuya girmemeyi tercih ederim çünkü o temayı açıklamak için biraz kitabı açıklamam gerekiyor ve şimdi bunun için zamanımız yok. Bu yüzden, eğer sizin için sorun değilse, bunu *Libro de Manuel*'den bahsetme vakti geldiğinde yapalım.

Pekâlâ, mizahtan o kadar bahsettik ki, umarım bu sizde ters etki yapıp keyfinizi kaçırmamıştır ve sessizliğin sebebi bu değildir.

ÖĞRENCİ: *Ramón Gómez de la Serna'nın* greguería *ya da kısa öykü tarzı metinlerindeki mizahı hakkında ne düşünüyorsunuz?*

---

* Manuel'in Kitabı. (ç.n.)

Ne İspanya'da ne de Latin Amerika'da olması gerektiği kadar okunduğunu sanmadığım bir yazar olan Ramón Gómez de la Serna'ya büyük hayranlık duyuyorum. Ramón Gómez de la Serna eserlerinin büyük kısmını (ya da en önemli kısmını) İspanya'da verdi ve İspanyol İç Savaşı sırasında Arjantin'e göç etti. Buenos Aires'te bizim aramızda yaşadı ve sanırım orada öldü (ya da iç taraflardaki başka bir şehirde, emin değilim). Ben Ramón'un –o kendisine bu şekilde, yığın ismiyle hitap edilmesinden hoşlanıyordu– çağımızın en büyük mizahçılarından biri olduğuna inanıyorum. *Greguería* adını verdiği, Japonların haiku tarzı kısa şiirlerini andıran, bir tür aforizma olarak nitelenebilecek ve her türlü konuyu bir anlık şiir ya da mizaha ya da aynı anda ikisine birden dönüştüren deyişler yazdı. Romanlarında gerçeküstücü öğelere yer vermesi bir tür kehanet gibidir; Gerçeküstücülükten bahsedilmesinden çok önce *Gustavo el incongruente* adında, çok iyi olmayan (romanları çok dağınıktı ama bunun bir önemi yok) ama içinde bazen Dalí'nin bir tablosunu ya da André Breton'un bir şiirini düşündürten, hakikaten gerçeküstü şeylerin olup bittiği bir zihni anlattığı bir roman yazmıştı. İçinde başkarakterin bir plajda dolaştığı ve etrafının taşlar ya da deniz kabukları yerine tamamıyla cam kâğıt ağırlıklarıyla kaplı olduğu bir bölüm var. Ramón kâğıt ağırlıklarına bayılıyordu ve büyük bir koleksiyonu vardı; bütün arkadaşları ona kâğıt ağırlığı hediye ediyordu, tıpkı bu sınıftan bir arkadaşın, efsanevi hayvanlar arasında onları çok sevdiğimi bildiği için bana bir tekboynuz hediye etmesi gibi. Rilke'nin çok güzel bir şiirinde bir tekboynuz kendinden bahsediyor ve "Ben var olmayan bir hayvanım," diyor, yani kendi kendini efsanevi olarak niteliyor. İşte orada da kağıt ağırlıkları var ve Ramón'un o romanındaki tamamıyla gerçeküstü hava daha sonraki birçok metinde de tekrarlanıyor.

Benim Ramón'a yönelik hayranlığım bir taraftan onun yaratıcı yeteneğinden, diğer taraftansa onun eleştirel yeteneğinden kaynaklanıyor. Eleştirmen olarak çok dağınıktı ve hiçbir zaman somut bir eleştiri metnine, tezine ya da kitabına benzeyebilecek bir şey kaleme almadı, ama olağanüstü bir güzellik ve bir önsezi barındıran bir serbest eleştiri yapıyordu. Charles Baudelaire'in kısa düzyazı şiirlerinin İspanyolca çevirisine yazdığı önsöz tam bir başyapıttır. "El desgarrado Baudelaire" başlığı taşıyan metindeki bir İspanyol şair vasıtasıyla Baudelaire'e yönelik o bakışla kıyaslanabilecek bir şeyi Fransızcada asla okumadım. Ayrıca Oscar Wilde'ın İspanyolca çevirisine de olağanüstü bir önsöz yazdı ki o dönemde Oscar Wilde İspanya'da ve Latin Amerika'da oldukça az tanınıyordu. Netice itibarıyla, daha sonra da bir dizi eleştirel çalışmaya imza attı ve onların birçoğu gerçekten kâhince öngörüler, en azından olağanüstü bir anlaşılırlık ve güzellik barındırmaktadır.

Ramón konusunda son bir şey söylemeden önce, bu sorunun beni çok mutlu ettiğini belirtmeliyim, geçen gün biri daha ondan bahsetmişti (o kişi sanırım... kim olduğunu hatırlamıyorum... ah, evet, siz!) ve ben ona konferans anekdotunu anlatmıştım: Ramón Buenos Aires'te II. Felipe 'nin hayatı ve El Escorial'in inşa edildiği dönem hakkında bir konferans veriyordu; artık sonuna gelirken, II. Felipe'nin son hastalığından ve ağır can çekişmesinden bahsetmekteydi. Tam o sırada birinin şemsiyesi açık ve sırılsıklam bir halde içeri girdiğini gördü ve dışarıda bardaktan boşanırcasına yağmur yağdığını fark etti. Bunun üzerine konferansını kesip dinleyicilere döndü ve şöyle dedi: "Pekala, çok şiddetli bir yağmur yağdığına ve dışarı koşup ıslanmamız söz konusu olmayacağına göre, II. Felipe'nin can çekişmesini on beş dakika kadar uzatacağım." Konuşmaya de-

vam etti ve eklediği ayrıntılarla muhteşem bir konferans verdi ve dışarı çıkıldığında yağmur dinmişti, bu yüzden dinleyiciler ona minnettar kaldılar.

Ramón, iyi mizahçı başka yazarların da çıktığı o dönem İspanya'sının en muhteşem kişilerinden biri oldu; mesela Pérez de Ayala'nın eserleri bu noktada görmezden gelmememiz gereken özelliklere sahiptir, ama Ramón'un eşsiz tarafları vardır. Eğer bana Ramón'un büyük bir yazar (bu tür nitelemelerden hoşlanmıyorum) olup olmadığını sorarsanız, ben size, *o Ramón oldu*, diye cevap veririm ve bu olmuş olduğu şeyden ötürü ben onu ayrı bir yere, modern edebiyatın çok ayrıcalıklı bir yerine koyarım.

ÖĞRENCİ: *Müzikten ve mizahtan birlikte bahsettiniz, bu yüzden Boris Vian'ın yazarlığınız üzerindeki etkisini öğrenmek isterim.*

Bugün çok iyi sorular günü, en azından benim için öyle. Bana önce Ramón'u sordunuz, şimdi de çok sevdiğim bir diğer yazarı, Boris Vian'ı soruyorsunuz. Doğrudan cevap veriyorum: Etkiden bahsedilebileceğini sanmıyorum, zira Boris Vian okumaya başladığımda önümde uzanan yolu zaten yeterince net bir biçimde gördüğümü düşünüyorum, buna karşılık evet onunla aramızda birçok benzerlikler var ve üzüldüğüm bir şey varsa bu da tesadüfün beni onunla asla karşılaştırmamış olması. Sokakta karşılaşmış ya da yirmi kere aynı metro vagonuna binip birbirimizi tanımamış olmamız da olasılık dahilinde.

Ne yazık ki çok genç yaşta, yaratıcılığının doruğundayken öldü. Uzun zaman boyunca kimse onu ciddiye almadı; mizah yazarlarının başına gelen hep budur: İnsanlar onları ciddiye

almama eğilimindedir, ta ki sonunda bir gün bazı mizahçıların kendilerini ciddi olarak niteleyen birçok yazardan özünde çok daha ciddi konuştuklarını fark edene kadar. Boris Vian dönemin edebi hareketi içinde bir tür başkaldıran, gerçeküstücülerin büyük dostu olarak yazmaya başladı ve bu yüzden, dönemin ciddi edebiyat eleştirmenlerinin kayıtsızlığını tahrik etmek için genç gerçeküstücülerin yaptığı gibi bir dizi çılgın maceraya karıştıktan sonra gerçekten olduğu şeyi gözler önüne sermeye koyuldu: Bir yandan tiyatro eserleri (onlardan bazıları, mesela *Generallerin Beş Çayı* olağanüstü güzeldir) ve buna paralel olarak şiirle birlikte romanlar yazmaya başladı. Kaleme aldığı beş-altı romanda müziğin –sorunuzun anlamını kavrıyorum– özellikle de cazın etkisi çok güçlüdür.

O bir caz müzisyeniydi, trompet çalıyordu ve eğer arasanız döneminin Parisli gençlerinden oluşan ve onun trompet çaldığı bir grubun plağını bulabilirsiniz; elbette ki çok iyi çalıyor ve *Dixieland* denen geleneksel tarzı takip ediyordu. Müthiş bir doğaçlamacıydı ve birinci sınıf bir müzisyen olmasa da, alnının akıyla o işin üstesinden geliyordu. Cazı ve sayıları her yıl artarak Birleşik Devletler'den Fransa'ya gitmeye başlayan caz müzisyenlerini seviyordu. Birçok müzisyeni karşılamak için liman ya da havaalanlarına gidip bekledi, onları evinde ağırladı ve yapıtlarında defalarca ismini andığı Louis Armstrong gibi müzisyenlerle sıkı dostluklar kurdu. Neticede, Paris gece hayatındaki caz müzisyenlerinin o özgürlük, anarşi ve belli bir zihinsel hovardalık ortamını yaşadı. Saint-Germain-des-Prés Dönemi adı verilen o günler genç yazarların bir dizi yeni çıkış aradıkları ve bazılarının –mesela onun– bulduğu bir dönem oldu; onunki sağlam, sarsılmaz ve kalıcı bir edebiyat.

Şimdi Boris Vian üzerine tezler yazılıyor, bu onun zamanında yapılsaydı, onda bir kahkaha krizine neden olurdu çünkü kendisinin bir tez konusu olabilmesi ona kesinlikle inanılmaz gelirdi. Bu anlamda onu kendime çok yakın hissediyor ve her fırsatta tekrar okuyorum. Onun sanırım hâlâ okumadığım bir kitabı kaldığı için kendimi şanslı addediyorum, onun bir kitabını daha okuyacağım için kendimi şanslı görüyorum.

ÖĞRENCİ: *Üzerinizde onun bir etkisi yok mu?*

Sanmıyorum, ama etkiler yazarı endişelendirmemeli çünkü neredeyse her zaman bunu bilmekten acizdir. Bir yazar ne zaman taklit ettiğini bilir, bu tamam: Taklitçiler her zaman çok kötü niyetlidir. Bütün küçük Borges'ler, küçük Roa Bastos'lar, küçük Sábato'lar biraz kuytuya sinmiş halde yaşarlar çünkü taklit ettiklerini çok iyi bilirler, yine de bunu yaparlar çünkü o taklitten her halükârda iyi bir şeyler çıkabileceğine güvenirler. (Ama genellikle çıkmaz.) Etki taklitten çok farklı bir şeydir: Etki tamamen bilinçdışı bir yolla zihninize girebilen bir şeydir ve bir yazarın maruz kalabildiği gerçek etkileri ortaya çıkaranlar neredeyse her zaman eleştirmenlerdir. Bakarsınız günün birinde bir eleştirmen bendeki Boris Vian etkisini çok güzel bir şekilde ortaya çıkarıverir.

ÖĞRENCİ: *Siz trompeti hangi stilde çalıyorsunuz?*

Ben trompet falan çalmıyorum, bir dönem eğlence olsun diye çalmıştım.

ÖĞRENCİ: *Bazı arkadaşlar çaldığınızı söylediler.*

Bunu onlar istediler, ama iş yüzünden ve başka pratik sebeplerden ötürü trompet çalmayı bırakalı uzun yıllar oldu çünkü Paris'te polis gelip kapınıza dayanmadan trompet çalmak çok zordur. Bütün komşular hemen şikâyet etmek için birbirleriyle yarışırlar! Trompet sesini gizleme imkânı olmayan bir enstrüman, bu yüzden artık sadece anılarda kaldı. Ayrıca her zaman çok kötü ve sırf kendi zevkim için çaldım. Çok çok çok acemi bir aşamanın ötesine geçemedim.

ÖĞRENCİ: *Bize edebiyatta mizahın öncüsü olarak Arjantinli yazar Macedonio Fernández'den bahsettiniz. Sanırım aynı şekilde Payró'dan da bahsedebilirdiniz.*

Roberto J. Payró mu? İsmi doğru anlamış mıyım? Evet, sadece Macedonio Fernández'in ismini anıp bir öncü olarak Payró'ya hiç değinmeyerek bir haksızlık yapmış olabilirim. Gerçekten Roberto J. Payró çok iyi tasarlanmış, çok iyi kaleme alınmış köylü temalı öykülerin yanı sıra içlerinde bolca ironi ve bolca mizah barındıran geleneksel temalı öyküler yazdı. Zannedersem –yanılıyor olabilirim– Arjantin'de büyük bir etki yaratmadı; kitaplarının yayınlandığı yıllarda onu çok sevdim, ama sonra Jorge Luis Borges kuşağı geldi ve bu yeni yazarların gelişi o kadar olağanüstü oldu ki Payró zaman içinde çok geriye gitti ve edebiyatımızın büyükbabası gibi kaldı, çok saygıdeğer bir konuma yerleşti ama çok büyük bir etki bıraktığını düşünmüyorum. Her halükârda, mesela *Cuentos de Pago Chico* adlı kitabını çok keyif alarak okudum. Karakterlerinin maceralarına sahne olan küçük bir yer, o dönemin Macondo'sunu yarattı. Ayrıntıları artık unuttum, ama

belediye başkanı, profesyonel politikası, kumarbazları, tüccarları, küçük hikâyeleri ve maceralarıyla Arjantin'in pampa köyünün çok iyi gözlemlenmiş olduğunu hatırlıyorum. Payró'nun sorunu hiçbir zaman olayın derinine inmemiş, her zaman görece yüzeyde kalmış olması; yapıtları Arjantin'de yaşanan birçok vahim şeyin ihbarı olabilirdi ama olmadı. İronik ve estetik bir düzeyde kalmayı tercih eden biri oldu ve bunu da gerçekten çok iyi yaptı.

Ah, sizin bir an önce gitmek istiyormuş gibi bir haliniz var. Eğer başka soru yoksa... Pekâlâ, o halde perşembeye görüşürüz.

ALTINCI DERS

Edebiyatta oyun ve *Seksek*'in yazımı

Birçoğunuzla bireysel olarak kararlaştırdığımız konular hakkında yapmakta olduğunuz çalışmalarla ilgili yerine getirmem gereken küçük bir demokratik görevim var. O çalışmaların teslim tarihinin ne zaman olacağıyla ilgili olarak bazı şüpheler bulunduğunu bildiğim için size buradaki son dersimin 20 Kasımda olduğunu belirtmek istiyorum ve o gün, yani 20 Kasımda çalışmaların bölüm sekreterliğinde olması gerekiyor. Hepsi bu. İnsan hemen akabinde oyun temalı şeylerden bahsetmeye başlayacağı zaman, bu tür şeyler söylemek çok sersemce...

Son dersimizde müzikle mizahtan ve onların edebiyatla (tabii ki sırf benimkiyle değil) ilişkisinden konuşacak zamanı ancak bulduk. Oyun ve onun edebiyatla bağlantısına gönderme içeren üçüncü aşamaya geçeceğimiz sırada zamanımız bittiği için bugün dersimizin ilk kısmını –tamamıyla hak edilmiş teneffüsümüzün öncesini– oyun mefhumundan, birçok yazarın şiddetle reddettiği oyun fikrinden yola çıkarak yazdığım bazı metinlerde onu ne şekilde kullanmaya çalıştığımdan bahsetmeye ayıracağız. Özellikle Latin Amerika'da, ama Avrupa'da ve sanırım Birleşik Devletler'de de, kendilerini korkunç derecede ciddiye alan yazarlar var, kendilerini o kadar ciddiye alıyorlar ki metinlerinde oyunla ilgili unsurların bulunduğunun iması bile

onları kızdırıyor, hatta –bundan önce mizahtan bahsettiğimize göre– birkaç yıl öncesine kadar Latin Amerika'da bir yazara yapıştırılan mizahçı yaftası onu bir yazar, romancı, öykücü ya da şaire yönelik estetik değerlendirmelerde daha düşük bir seviyeye yerleştiriyordu. Mizahçı olmanın o beyefendiyi sadece ve sadece belli bir tematik çizgiye yerleştiren çok kesin bir anlamı vardı; edebiyattaki oyun mevzusunda da çok uzun zaman boyunca aynı şey geçerli oldu. O kategorilerin ve etiketlerin feci bir şekilde dökülmekte olduğuna inanıyorum ve bunu sadece yazarlar değil okurlar da biliyorlar. Günümüz okurları edebiyatta etiketlerden kaçınan, onları tedirgin eden, onları heyecanlandıran ya da onları bir oyun ya da bir mizah evrenine götüren öğeler arıyor ve o evrenin etraflarını saran dünyayı bir şekilde zenginleştirmek suretiyle gerçeklik algılarını ve gerçeklik değerlendirmelerini çeşitlendirmesini umuyorlar.

En geniş anlamıyla oyun konusuna geçtiğimiz on yıllarda edebiyat âleminde çok iyi gözle bakılmadığı, edebi bibliyografyalar ve edebi eleştiri metinleri vasıtasıyla kolayca kanıtlanabilecek bir gerçek, ama bugün oyun olgusu Latin Amerika'da tüm ifade zenginliğimizin, tüm edebi beyan imkânlarımızın bir parçasını teşkil etmeye başladı ve bu beni çok mutlu ediyor. Mizah konusunda olduğu gibi burada da dikkatli olmak ve oyun kuramıyla, hiçbir anlam taşımayan eğlencelik oyunu birbirine karıştırmamak gerekiyor. Herhalde hatırlarsınız, geçen derste mizahçılık olarak adlandırabileceğimiz şeyle komiklik diye nitelendirebileceğimiz şeyi birbirinden kesin bir biçimde ayırmaya çalışmıştık; aynı şekilde, edebiyatta oyunla ilgili unsurlardan bahsederken de kesinlikle anlamsız ya da yüzeysel şeylerden bahsetmiyoruz, burada bahsettiğimiz şey birçok yazarın kendi çalışmalarında sergilediği ve belli konularda içtenlikle oyun özellikleri barındıran bir tutum.

Her şeyden önce, bir yazar sözcüklerle oynar ama ciddiyet içinde oynar; elinin altında bir dilin bitmek bilmez ve sonsuz olanakları bulunduğu ölçüde oynar ve ona düşen, ifade etmek, iletmek istediği şeyin okurun zihninde ona göre en kesin, en verimli bir biçimde, daha büyük bir izdüşümüyle canlanması için deyimsel öğeleri yapılandırması, seçmesi, ayırması, reddetmesi ve sonunda birleştirmesidir. Eğer kendi çocukluğunuzu hatırlıyorsanız –ki ben hepimizin hatırladığına inanırım; hatıramızda onu biraz deforme etmiş olsak da, her halükârda hepimiz çocukluğumuzu hatırlarız– oyun oynarken çok ciddi olduğumuzu hatırlayacağınıza eminim. Oyun elbette ki bir eğlenceydi, ama bizim için çok büyük derinliğe ve anlama sahip bir eğlence, o kadar ki –bunu burada daha önce söyledim mi bilmiyorum, ama her halükârda tekrarlamak hoşuma gidiyor–, çocukluğumda tek başıma ya da arkadaşlarımla oynarken herhangi bir sebeple oyunumu böldüklerinde kendimi incinmiş ve aşağılanmış hissettiğimi çok iyi hatırlıyorum, çünkü arkadaşlarımla oynadığımız o oyunun bizim için taşıdığı büyük önemin farkında olmadıkları izlenimine kapılıyordum. Orada büsbütün bir düzen, bir sistem, küçük bir dünya vardı; bir futbol sahasının ya da bir tenis kortunun, bir satranç maçının, bir iskambil ya da bilye oyununun dünyası. En karmaşık oyundan en basitine kadar, oyun sürdüğü müddetçe tamamen bize ait olan ve bizim için çok önemli başka bir âleme giriyorduk.

Bir insan daha sonra edebiyata bulaştığında bu durum devam edebilir; bende devam etti: Ben her zaman edebiyatta oyuna dair son derece önemli bir unsur bulunduğunu ve mizahla ilgili söylediklerimize paralel olarak, yazıya, temaya ya da anlatılmakta olan şeyi görme biçimine uygulanmış oyun kuramının ifadeye, salt ciddi ve resmi iletişimin –çok iyi tasarlanıp çok iyi yazılmış

olsa bile– okura aktarmayı başaramadığı bir dinamik, bir güç kazandırdığını hissettim, çünkü her okur zamanında bir şekilde bir oyuncu oldu ve olmaya devam ediyor, o halde ortada bir diyalektik, bir temas ve o değerlerin kabulü var.

50'li yıllara doğru, size birazdan özetleyeceğim bir süreçten sonra bir dizi kısa metin yazdım ve bunlar daha sonra *Kronopların ve Meşhurların Hikâyeleri* adı altında yayınlandı. O güne dek bir-iki roman ve bir dizi fantastik öykü yazmıştım; bütün yazdıklarım tırnak içinde "ciddi edebiyat" olarak kabul edilebilirdi, bir başka deyişle, eğer orada oyuna dair unsurlar varsa –ki olduklarını çok iyi biliyorum– dramatik ağırlığın ve derin değerler arayışının altında biraz daha iyi gizlenmişlerdi. Gelgelelim kronopların ve meşhurların öykülerini en yakın dostlarıma okumaya başladığımda ilk aldığım tepki daha ziyade olumsuzdu. Bana şöyle dediler: "Bu oyunları yazarak ne diye zaman kaybediyorsun ki? Sen oyun oynuyorsun! Neden zamanını boşa harcıyorsun?" Düşünecek ve bunun bir zaman kaybı olmadığına, sadece kendi gerçeklik sezgimi aktarmak için yeni bir yaklaşım aradığıma ve onu bazen bulduğuma kendimi ikna edecek (buna bugün hâlâ inanıyorum) fırsatım oldu. O küçük öyküleri yazmayı sürdürdüm ve sonunda bir kitap oluşturacak kadar biriktiler. O kitap yayınlanınca Latin Amerika'da oyun oynamayı bilen olurlar olduğunu görmek beni çok sevindirdi. Çok eski bir çocuk şarkısının dediği gibi, "oyun oynamaya gitmek için kapıyı açmayı biliyorlardı" (bu Arjantinli küçük çocukların söylediği bir şarkı): Kapıyı açmayı biliyorlardı ve oyunda boş ya da yüzeysel değil başka türlü şeyler buluyorlardı; öykülerin içindekini keşfedip keşfetmemeleri onlara bağlıydı ama her halükârda bütün okurlar, o metinlerin çok hafif, çok uçarı olabileceklerini, kendi içlerinde bir önemleri olmadığını ama içlerindeki oyun mefhumunun bir mesaj olduğunu hemen

anladılar: Bu öyküler benim iletmek istediğim bir şeyi iletiyorlardı ve o şey karşı tarafça alındı.

Kronopların ve meşhurların hikâyeleri benim için oldukça gizemli bir şekilde, nasıl olduğunu asla bilemediğim bir biçimde başladı. Bir gün konser izlemek için Paris'te tiyatroya gitmiştim, derken ara verildi, yalnızdım, kafam dalgındı, düşünmekle düşünmemek arasında gidip geliyordum ve işte tam o sırada gözümün önünde havada dolaşan o varlıkların görüntüsü belirdi –elbette ki bu bir iç görüntüydü– ve o şeyler yeşil balonlara benziyorlardı. Ben onları yeşil balonlar şeklinde görüyordum ama kulakları da vardı ve biraz insana benziyorlardı, ama insan değillerdi. Aynı anda o varlıkların ismini de buldum: *Kronoplar*. (Daha sonra eleştirmenler kronop sözcüğünün zaman tanrısı Kronos'tan ötürü zamanla bir ilgisi olup olmadığını araştırdılar. Hayır, zaman olgusuyla hiçbir ilgisi yok. Kronop sözcüğü aklıma yıllar içinde diğer birçok imgesel sözcüğün geldiği gibi geldi ve bir parça havada süzülen o çok sempatik karakterlerle çok güzel örtüştü, derken konser yeniden başladı ve ben onları unuttum.) Sonra evime gittim ve ilerleyen günlerde onları bir kez daha zihnimde buldum; işte o zaman bir tür ayrışma oluştu: Kronopların ne olduğunu bilmiyordum, tıpkı nasıl olduklarını bilmediğim gibi, en ufak bir fikrim yoktu, ama ayrışma oluştu çünkü kronopların karşıtları ortaya çıktı, ben de onlara *meşhurlar* dedim. (Meşhur sözcüğü de aklıma aynı şekilde geldi. Şöhret, ün, tanınmışlık anlamlarını içeriyor; orada elbette ki biraz ironik bir niyet vardı çünkü meşhurları her zaman çok fazla boyun, çok fazla kravat, çok fazla şapka ve çok fazla önemle gördüm.) O ayrışma otomatik bir biçimde oluştu: Kronopları, meşhurların zıddı olarak, gerçekten oldukları şey olarak hissettim: Çok özgür, çok anarşik, çok deli, en kötü saçmalıkları yapmaya muktedir, ama

aynı zamanda da kurnazlık, mizah duygusu ve belli bir sevimlilikle dolu varlıklardı buna karşılık meşhurları düzgün davranışın, düzenin, mükemmelen işlemesi gereken şeylerin temsilcileri olarak gördüm çünkü aksi takdirde yaptırımlar ve cezalar olacaktı. O ayrışma oluştuğu anda artık bu işin bittiğini ve onların basit bir zihinsel fanteziden ibaret olduklarını sanıyordum ama birden, ne kronop ne de meşhur olan, üçüncü bir tür belirdi ve onlara hemen *umutlar* adını verdim. (Onlara neden umutlar dediğimi asla bilemeyeceğim, isim öyle kendiliğinden geldi.) O varlıklar diğerlerinin biraz ortasında yer alıyorlar, çünkü bazen oldukça sersem olma eğilimi sergilemeleri anlamında kronopların bazı özelliklerine sahipler: Saflar, gamsızlar, balkonlardan ve ağaçlardan düşüyorlar, ama aynı zamanda da, kronopların tam tersine, meşhurlara karşı büyük bir saygıları var. Bazı yerlerde umutları dişil unsurlar olarak niteledim ama onların, tıpkı kronoplar gibi, hem dişileri hem de erkekleri vardı. Yazarken hep erkek gibi yazmış olsam da kronopların dişileri var. Umutlar bir taraftan kronoplara hayranlık besliyorlar, ama aynı zamanda da onlardan çok korkuyorlar, çünkü kronoplar saçmalıklar yapıyorlar ve bu umutları korkutuyor, çünkü meşhurların buna çok kızacağını biliyorlar.

O küçük dünya –siz onun hangi noktaya kadar bir oyun dünyası olduğunu biliyorsunuz– bir dizi küçük öykünün bir araya gelmesiyle yavaş yavaş ortaya çıktı. Eğer elinizin altında kitabın bir nüshası varsa ilk sayfaların oldukça karmaşık olduğunu göreceksiniz çünkü meşhurların ve kronopların nasıl olduklarını ben de bilmiyordum. İlk başta meşhurlar kronopların kimi özelliklerine sahipler, ama daha sonra o şeyler ayrılıyor ve dördüncü ya da beşinci kısa öyküden sonra onları betimlemeye çalıştığım gibi görünüyorlar. Kronoplar ve arkadaşları hakkında kuramsal

açıdan hiçbir şey söyleyemeyeceğimi düşünüyorum çünkü ben de fazla bir şey bilmiyorum; bütün bildiklerimi söyledim ve içlerinde yer aldıkları metinlerin onları gayet güzel betimlediklerine ve gösterdiklerine inandığım için şimdi size kronoplar ve meşhurların çok kısa hikâyelerinden birkaçını okumak istiyorum. Orada onların farklı davranışlarını ve farklı tepkilerini göreceksiniz. İlk olarak okuyacağım "Yolculuklar" isimli kısa metin şöyle diyor:

> Meşhurların yolculuk esnasında bir şehirde geceleme alışkanlıkları şunlardır: Bir meşhur otele gider ve fiyatları, çarşafların kalitesini ve halıların rengini dikkatlice inceler. Bu arada komiserliğe giden ikinci meşhur, üçünün taşınır ve taşınmaz mallarının beyanında bulunur ve valizlerindeki eşyaların dökümünü sunar. Üçüncü meşhursa hastaneye gider ve nöbetçi doktorların, uzmanlık alanlarıyla birlikte listesini çıkarır.
>
> Bu işler bittikten sonra, yolcular şehrin ana meydanında toplanır, gözlemlerini birbirleriyle paylaşır ve bir aperitif içmek için bir kafeye girerler. Ama öncesinde el ele tutuşup halka şeklinde dans ederler. Bu dansa "Meşhurların Neşesi" denir.
>
> Kronoplar yolculuğa çıktıklarında otelleri dolu bulurlar, trenler çoktan kalkmış olur, bardaktan boşanırcasına yağmur yağar, taksiler ya onları götürmek istemez ya da çok yüksek ücret talep ederler. Ama bunlar kronopları yıldırmaz çünkü bu tür şeylerin herkesin başına geldiğine sebatla inanırlar ve uyku saati geldiğinde birbirlerine şöyle derler: "Güzel şehir, güzel şehir." Ve bütün gece rüyalarında şehirde büyük eğlenceler olduğunu ve onlara davet

edildiklerini görürler. Ertesi gün çok mutlu kalkarlar ve işte böyle olur kronopların yolculukları.
Umutlar tembel olduklarından kendilerini nesnelerle ve insanlarla yolculuk etmeye bırakırlar ve onlar gidip görmek gereken heykeller gibidir, çünkü zahmet edip yerlerinden kıpırdamazlar.

HATIRALARIN KORUNMASI

Meşhurlar hatıralarını korumak için onları şu şekilde mumyalarlar: Hatıraları tüyler ve işaretlerle sabitledikten sonra ayaklardan başa kadar siyah bir çarşafa sarıp salonun duvarına dik olarak dayar ve üzerine şöyle bir yazı koyarlar: "Quilmes gezisi" ya da "Frank Sinatra."
Buna karşılık kronoplar, o dağınık ve umursamaz varlıklar, hatıraları evin içinde, neşeli bağırışların arasında rahatça dolaşmaları için serbest bırakırlar. İçlerinden birinin koştuğunu görürlerse onu çok sevecenlikle okşayıp şöyle derler: "Aman bir tarafını acıtma," ya da: "Basamaklara dikkat et." İşte bu yüzden, kronopların evlerinde büyük bir şamata ve çarpan kapılar varken, meşhurların evleri derli toplu ve sessizdir. Komşular kronoplardan sürekli şikâyet ederken, meşhurlar başlarını anlayışla sallar ve gidip etiketlerin tümünün yerlerinde olup olmadığına bakarlar.

Bu metnin ismiyse "Ticaret":

Bir hortum fabrikası kuran meşhurlar dürme ve depolama işi için çok sayıda kronobu işe aldılar. Kronoplar çalışacakları yere geldiklerinde çok büyük bir sevinç yaşadılar.

Etrafta bir sürü yeşil, kırmızı, mavi, sarı ve mor hortum vardı. Bunların tamamı saydamdı ve kontrol esnasında bütün kabarcıklarıyla birlikte suyun akışı ve bazen de gafil avlanmış bir böcek görünüyordu. Kronoplar bir süre sonra şiddetli çığlıklar atmaya başladılar, zira çalışmak yerine *tregua* ve *catala* dansları yapmak istiyorlardı. Meşhurlar öfkeye kapıldılar ve böyle bir şeyin bir daha tekrarlamasını engellemek için hemen iç yönetmeliğin 21., 22. ve 23. maddelerini uyguladılar.

Meşhurlar çok dikkatsiz oldukları için, kronoplar *elverişli koşulları* beklediler ve o an geldiğinde bir kamyona bir sürü hortum yüklediler. Bir kıza rastladıklarında mavi hortumdan bir parça kesiyor ve hortumla atlayabilmesi için ona hediye ediyorlardı. Böylece her köşede, kafesindeki bir sincabı andıran bir kızın içinde olduğu güzelim mavi saydam kabarcıkların doğduğu görüldü. Kızın annesiyle babası bahçeyi sulamak için hortumu onun elinden almayı arzuluyorlardı, ama kurnaz kronopların her taraflarından su fışkıracak ve kullanılmaz hale gelecek şekilde onları delik deşik ettikleri anlaşıldı. En sonunda anne babalar yoruluyorlar ve kız köşeye gidip hortumuyla istediği kadar atlıyordu.

Kronoplar sarı hortumlarla çeşitli anıtları süslediler, yeşil hortumlarla ise umutların nasıl birer birer takılıp düştüklerini görmek için gül bahçesinin tam ortasına Afrika usulü tuzaklar kurdular. Kronoplar yere düşmüş umutların etrafında *tregua* ve *catala* dansları yapıyorlardı ve umutlar onların bu hareketini kınarken şöyle diyorlardı:

"Kana susamış zalim kronoplar. Zalimler!"

Umutların başına herhangi bir kötülüğün gelmesini arzulamayan kronoplar ise onların yerden kalkmalarına yardımcı oluyor ve onlara kırmızı hortum parçaları hediye ediyorlardı. Böylece umutlar evlerine gidebildiler ve en çok arzuladıkları şeyi, yeşil bahçeleri kırmızı hortumlarla sulama işini gerçekleştirebildiler.

Meşhurlar fabrikayı kapattılar ve derin iç çekişlerin ortasında balık servisi yapan garsonlar ve hüzünlü söylevlerle dolu bir ziyafet verdiler. Oraya hiçbir kronobu davet etmediler, umutlardan ise sadece gül bahçesindeki tuzağa düşmemiş olanları davet ettiler, çünkü diğerleri hortum parçalarının üzerine yatmışlardı ve bu yüzden meşhurlar o umutlara kızgındılar.

Bu çok çok kısa hikâye bir keresinde neredeyse başıma geldi:

Küçücük bir kronop başucu masasında sokak kapısının anahtarını arıyordu; başucu masası yatak odasında, yatak odası evde, ev de sokaktaydı. Kronop burada duruyordu, zira sokağa çıkmak için kapının anahtarına ihtiyacı vardı.

Bu öykünün ismiyse "Kâşifler":

Üç kronop ve bir meşhur, bir pınarın yeraltı kaynaklarını keşfetmek için mağarabilimsel olarak bir araya geldiler. Mağaranın ağzına varınca kronop sırtında taşıdığı gözde sandviçlerinden (peynirli) oluşan bir paketle diğerlerinin desteğinde aşağıya indi. İki çıkrık-kronop onu yavaş yavaş aşağıya bırakırken, meşhur gezinin ayrıntılarını büyük bir deftere not etti. Çok geçmeden kronoptan ilk mesaj geldi: Yanına verdikleri sandviçler jambonlu çıktığı için öfke-

den kudurmuş haldeydi. İpi oynatarak kendisini yukarı çekmelerini istedi. Buna canları sıkılan çıkrık-kronoplar aralarında fikir alışverişi yaparken, meşhur korkunç cüssesiyle ayağa kalkıp şöyle dedi: HAYIR. Bunu o kadar şiddetli söyledi ki, kronoplar ipi bırakıp onu sakinleştirmeye koştular. Tam bu sırada yeni bir mesaj geldi: Kronop tam pınarın kaynağının üzerine düşmüştü ve oradan her şeyin kötü gittiğini haber veriyor, küfürler ve gözyaşları arasında sandviçlerin tümünün jambonlu olduğunu, ne kadar bakarsa baksın, onca jambonlu sandviç arasında tek bir tane peynirli olmadığını bildiriyordu.

Bazen umutlar ve kronopların birbirlerine telgraf çekmeleri gerekiyor ve burada birkaç tane telgraf modeli var.

Bir umut ve kız kardeşi arasında Ramos Mejía'dan Viedma'ya şöyle bir telgraflaşma oldu:

SEPYA KANARYAYI UNUTTUN. APTAL. INÉS.
SENSİN APTAL. BENDE YEDEĞİ VAR. EMMA.

Kronopların üç telgrafı. Birincisi:

BEKLENMEDİK BİR ŞEKİLDE TRENLERİ KARIŞTIRIP 7:12 YERİNE 8:24 TRENİNE BİNDİM TUHAF BİR YERDEYİM. MEYMENETSİZ ADAMLAR PULLARI SAYIYORLAR. SON DERECE KASVETLİ BİR YER. TELGRAFI ONAYLAYACAKLARINI SANMAM. MUHTEMELEN HASTA OLACAĞIM. SICAK SU TORBASI GETİRMEM GEREKTİĞİNİ SANA SÖY-

LEMİŞTİM. KENDİMİ ÇOK BUNALIMDA HİSSEDİYORUM BAĞLANTI DÖNÜŞ TRENİ BEKLEMEK. ARTURO.

Diğer bir kronop telgrafı:

HAYIR. DÖRT PESO ALTMIŞ KURUŞ YA DA HİÇ. EĞER DAHA AŞAĞI BIRAKIRLARSA İKİ ÇİFT AL, BİRİ DÜZ DİĞERİ ÇİZGİLİ.

Son telgraf:

ESTHER TEYZEYİ AĞLARKEN BULDUM, KAPLUMBAĞA HASTA. ZEHİRLİ KÖKTEN GİBİ GÖRÜNÜYOR, YA DA BOZUK PEYNİRDEN. KAPLUMBAĞALAR HASSAS HAYVANLAR. BİRAZ SERSEMLER, AYIRDETMİYORLAR. ÇOK YAZIK.

Bir keresinde Ezop'u, ahlaki mesajlar vermek için hayvanları konuşturan o Yunan fabl ustasını hatırlayarak, hiçbir ahlaki amaç gütmeyen birkaç kısa fabl yazdım ve kronopların doğa hikâyelerinden oluşan bu öykülere "Doğadan Hikâyeler" adını verdim. Bu ilkinin adı "Aslan ve Kronop":

> Çölde dolaşan bir kronop bir aslanla karşılaşır ve aralarında şu konuşma geçer:
> Aslan: "Seni yiyeceğim."
> Kronop (ıstırap içinde ama vakarını yitirmeden): "Pekâlâ."
> Aslan: "Bu olmadı şimdi. Ben öyle mazlum muhabbetini sevmem. Ya hüngür hüngür ağla ya da dövüş, ikisinden

biri. Bu şekilde seni, yiyemem. Hadi, bekliyorum. Bir şey söylemeyecek misin?"
Kronop bir şey demez, aslansa şaşkın gibidir, derken aklına bir fikir gelir.
Aslan: "Neyse ki sol elime bir diken battı ve bu beni çok rahatsız ediyor. Eğer onu çıkarırsan seni bağışlayacağım."
Kronop dikeni çıkarır ve aslan giderken canı sıkkın bir şekilde kükrer: "Teşekkürler, Androkles."

Bu ikincisi Roma'nın hikâyesine bir atıf... Biraz kaba olan bu öykünün adı "Akbaba ve Kronop":

Bir akbaba Tinogasta'da dolaşan bir kronobun üzerine yıldırım gibi düşer, onu bir granit kayanın dibinde sıkıştırır ve büyük bir kendini beğenmişlikle konuşur:
Akbaba: "Cesaretin varsa benim güzel olmadığımı söyle."
Kronop: "Siz hayatımda gördüğüm en güzel kuşsunuz."
Akbaba: "O kadar mı?"
Kronop: "Siz cennet kuşundan bile daha güzelsiniz."
Akbaba: "Cesaretin varsa benim yüksekten uçamadığımı söyle."
Kronop: "Siz baş döndürücü yüksekliklerde uçuyorsunuz ve siz kesinlikle süpersonik ve stratosferiksiniz."
Akbaba: "Cesaretin varsa benim kötü koktuğumu söyle.
Kronop: "Siz Jean-Marie Farina kolonyasından daha güzel kokuyorsunuz."
Akbaba: "Adi herif. Tek bir boşluk dahi bırakmıyor ki şöyle sağlam bir gaga darbesi indireyim."

Bunun adıysa "Çiçek ve Kronop":

Bir kronop kırların ortasında tek başına yaşayan bir çiçek bulur. Önce aklından onu koparmak geçer, ama bunun lüzumsuz bir zulüm olacağını düşünür ve yanına diz çöküp çiçekle neşe içinde oynar: Onun taç yapraklarını okşar, dans etmesi için üzerine üfler, bir arı gibi vızıldar, kokusunu içine çeker ve en sonunda çiçeğin altına yatıp büyük bir huzur içinde uyur.
Çiçek şöyle düşünür: "Tıpkı bir çiçek gibi."

Bu öykünün ismi "Meşhur ve Okaliptus". Sonunda Arjantin'de öksürüğe karşı çok popüler olan Valda marka pastillere bir gönderme var. Bunlar Birleşik Devletler'de tanınıyor mu bilmiyorum, ama orada çok kullanılıyorlar.

Bir meşhur ormanda dolaşırken oduna hiç ihtiyacı olmamasına rağmen ağaçlara açgözlülükle bakmaktadır. Ağaçlar müthiş korkarlar çünkü meşhurların alışkanlıklarını bilmektedirler ve akıllarına en kötüsü gelir. Bütün ağaçların ortasında çok güzel bir okaliptüs durmaktadır ve meşhur onu görünce bir sevinç çığlığı atar, etrafında *tregua* ve *catala* dansı yapar ve huzurunu kaçırdığı okaliptüse şöyle der:
"Antiseptik yapraklar, sağlıklı bir kış, üst düzey bir hijyen."
Bir balta çıkarır ve hiçbir şeyi umursamadan okaliptüsün midesine indirir. Ağır yaralı okaliptüs acıyla inler ve diğer ağaçlar inleyişlerin arasında onun şöyle dediğini işitirler:
"Bu sersemin tek yapması gerekenin birkaç tane Valda pastili almak olduğunu düşününce..."

Ve son fablımız "Kaplumbağalar ve Kronoplar" şöyle diyor:

Durum şu ki günümüzde kaplumbağalar çok doğal olarak süratin en büyük hayranları.
Umutlar bunu bilir ve hiç endişelenmezler.
Meşhurlar bunu bilir ve dalga geçerler.
Kronoplar bunu bilir ve ne zaman bir kaplumbağa görseler, hemen renkli tebeşir kutusunu çıkarıp kaplumbağanın yuvarlak ders tahtası üzerine bir kırlangıç çizerler.

Size son bir metin okuyarak kronoplar konusunu bitirmek istiyordum ama sayfa işaretini kaybettim. Ah, buradaymış! İsmi "Özel ve Evrensel" olan öykü şöyle diyor:

Bir kronop balkonunun yanında dişlerini fırçalayacağı sırada sabah güneşini ve gökyüzünde dolaşan o güzelim bulutları görüp çok büyük bir sevince kapılınca, diş macunu tüpünü çok fazla sıktı ve macun uzun pembe bir şerit halinde çıkmaya başladı. Kronop, fırçasını gerçek bir diş macunu dağıyla kapladıktan sonra hâlâ büyük miktarda diş macununun arttığını görünce tüpü pencerede sallamaya başladı ve pembe diş macunu parçaları balkondan aşağıya, birçok meşhurun mahalledeki haberleri yorumlamak için toplanmış bulundukları sokağa düştü. Pembe diş macunu parçaları meşhurların şapkalarının üzerine yağarken, yukarıdaki kronop şarkı söylüyor ve hayatından memnun bir şekilde dişlerini fırçalıyordu. Meşhurlar kronobun bu inanılmaz düşüncesizliği karşısında çok öfkelendiler ve ona hemen haddini bildirmesi için bir delegasyon kurmaya karar verdiler. Netice itibarıyla üç meşhurdan oluşan delegasyon kronobun evine çıktı ve onu şu sözlerle payladı:

"Kronop, şapkalarımızı mahvettin, zararımızı karşılamak zorundasın."
Ve ardından çok daha güçlü bir sesle:
"Kronop, diş macununu bu şekilde sarf etmemelisin!"

Kronoplar ve meşhurların hikâyelerinden bu küçük seçkinin edebiyatta oyun olgusunu her zaman nasıl anladığıma ve oynamanın bazen hangi noktaya kadar oyunun kendisinden, eğlence zevkinin kendisinden biraz daha çok anlam taşıyabileceğine dair bir fikir verdiğini düşünüyorum. Eğer kronoplar hakkında benden duymak istediğiniz başka şeyler varsa şimdi bana sorabilirsiniz, ardından çok farklı bir konuya geçeceğiz.

ÖĞRENCİ: *Bir soru: Bu tarz öykü dizileri yazmaya devam ediyor musunuz, yoksa bu sadece bir süre için yaptığınız bir şey mi oldu?*

Sadece bir dönem oldu, çünkü bu kısa öykü dizisinin tamamını yazdığımda –sanırım on beş-yirmi günde bitirmiştim– sonlara doğru artık iş çok kolaylaşmıştı çünkü kronopların, meşhurların ve umutların çok genellenme, bir şeylerin sembollerine dönüşme tehlikesi ortaya çıkmaya başlamıştı. Bir yol fazla kolaylaştığında onu izleme konusunda her zaman büyük bir güvensizlik yaşamışımdır. Gençliğimin henüz başında Fransız yazar André Gide'in bir cümlesini okuduğumu hatırlıyorum ve o cümle o günden sonra benim için bir yazarın bir başkasına verebileceği en önemli tavsiyelerden ya da öğütlerden biri oldu. Gide şöyle demişti: "Yakalanan anlık canlılıktan istifade etmemek gerekir." Bu bir paradoks gibi görünüyor ama gerçek şu ki bir eser üzerinde uzun zaman çalışıp o yola ve o tekniğe hükmetmeyi başarınca, oradan

devam etme cazibesine kapılıyorsunuz; bir tarz yakaladıklarında devamlı olarak, bazen hayatları boyunca aynı şeyi tekrarlayıp duran yazarların, müzisyenlerin ya da ressamların durumu bu. Bir mizahçı, Fransız romancı François Mauriac'ı altmış kez aynı romanı yazmış olduğu için eleştirdi. Olaylar çok az değişikliğe uğruyordu... Alejo Carpentier, *Barok Konseri* adlı ve içindeki olağanüstü mizahtan ötürü size tüm kalbimle okumanızı tavsiye ettiğim o muhteşem anlatıda Vivaldi ve Stravinsky arasında bir diyalog hayal ediyor ki bu çok doğal bir şey ama kronolojik olarak mümkün değil. Belli bir süre sohbet ediyorlar ve ardından Stravinsky onunla dalga geçmek için Vivaldi'ye şöyle diyor: "Netice itibarıyla siz aynı konseri altı yüz sefer yazdınız," (bunda biraz doğruluk payı var) ve Vivaldi'nin buna cevabı şöyle oluyor: "Evet ama ben Barnum Sirki'nin dans eden pireleri için hiçbir zaman bir polka dansı yazmadım." Oysa ki Stravinsky sipariş üstüne öyle bir şey yazmıştı...

Bu yineleme kavramına dönecek olursak, kronoplar etrafımda o kadar büyük bir kolaylıkla dolaşıyorlardı ki, "Tamam, bu kadar yeter," dedim. Kronop sözcüğü, metafor olarak kronop kullanımı başka metinlerimde de bulunuyor; birçok kez, "Falanca tam bir kronop ya da filancada kronop davranışları var," türü şeyler söyledim, fakat bir daha kronoplar hakkında hikâyeler yazmadım. Olay Gide'in öğüdüne uyarak orada bitti.

ÖĞRENCİ: *O stereotiplerin sizin tarihsel aşamanızla herhangi bir bağlantıları var mı yoksa ondan tamamen boşanmış durumdalar mı?*

Hayır, çünkü boşanmak için daha önce evlenmiş olmak gerekiyor... oysa ki onlar nişanlı bile değillerdi. Size anlattığım gibi,

kronoplar Fransa'ya gelmemden kısa bir süre sonra –52 yılı olmalı– bir Paris tiyatrosunda başladılar ve neredeyse tüm öyküleri ertesi yıl İtalya'da çalışırken kaleme aldım.

ÖĞRENCİ: *O hikâyelerin şu andaki Latin Amerika gençliği için ne tür bir işlevi olabilir? Demek istediğim o hikâyeleri okumanın şimdi Nikaragua'da yeniden bir ülke inşa etmekte olan insanlar için nasıl bir geçerliliği, nasıl bir önemi olabilir? Esas sormak istediğim buydu.*

Biraz önce de belirttiğim gibi o hikâyeler bir tarihsel anlamları olsun diye yazılmadılar. Zira edebi eserler bazen yazarlarının kontrolünden tamamen çıkarak çok tuhaf yazgılar ve rastlantılar yaşayabilirler. Sorunuza çok net bir yanıt vermek amacıyla şunu söyleyebilirim ki, Latin Amerika'daki dramatik ve genellikle trajik sonuçlu politik ve tarihsel süreçlere karşı mücadele etmekte olan birisi için kronop hikâyelerinin elbette ki hiçbir anlamı yoktur ve onu ilgilendirmeleri mümkün değildir. Ama işte tam o noktada rastlantı ve oyun unsuru devreye girer, çünkü savaşan ve birçok kez ölümle yüz yüze gelen insanlar dinlenme anlarında, mola anlarında oyun ararlar, çünkü buna ihtiyaçları vardır ve çoğunlukla o anki uğraşlarıyla hiç ilgisi olmayan metinler okur ve müzikler dinlerler. Che Guevara 'nın gerilla ceketinin cebinde taşıdığı Jack London'ın öyküleri kesinlikle militan öyküler değildiler, Alaska'da, balta girmemiş ormanlarda ölüme karşı, vahşi hayvanlara karşı mücadele eden insanların maceralarını anlatıyorlardı. Onları pekâlâ bir şiir kitabı taşıyabileceği gibi cebinde taşıyordu: Şahsi işlerinin hafiflediği anlarda bunlar bir telafi görevi görüyordu. Sorunuz beni çok mutlu etti, çünkü eğer siz beni kışkırtmasaydınız bunları asla söylemezdim, bu iyi bir

şey çünkü nasıl ben sizi kışkırtmaya çalışıyorsam, sizin de beni kışkırtmanızdan hoşlanıyorum.

Küba'da bulunduğum sırada çok güvendiğim bir arkadaşım bir akşam kaldığım yere gelip bana şöyle dedi: "Seninle konuşmak isteyen bir grup insan var." Ona cevabım, "Tamam, konuşalım" oldu. Onları adayı ziyarete gelmiş bir grup insan zannettiğim için –Küba Devrimi'nin başlarında, 1964-1965 yıllarında bu çok sık oluyordu– Kübalı olmadıklarını, oraya geçici bir süreliğine geldiklerini ve bu yüzden isimlerini vermek istemediklerini düşündüm. "Ne güzel, eğer benimle konuşmak istiyorlarsa, beni onlara götürün," dedim. O arkadaş beni bir eve götürdü ve oraya girerken bana şöyle dedi: "Baksana, tahmin edeceğin sebeplerden ötürü, o insanlarla karanlıkta konuşacaksın." Ona yanıtım şu oldu: "Tamam, bunu çok iyi anlıyorum. Eğer beni görmek istiyorlarsa, fiziki olarak görmeyecekler ama benim sesimi duyacaklar, aynı şekilde ben de onları duyacağım." Bir dizi koridoru geçtikten sonra, kapkaranlık bir odaya girdik. Seslerinden odada beş delikanlı ve iki genç kız olduğunu hesaplayabildim, hepsi çok gençti, adını burada anmayacağım, ama tabii ki Latin Amerikalı olan bir ülkenin aksanıyla konuşuyorlardı. O gençler bana şöyle dediler: "Baksana, seni görmek ve şu anda yapmakta olduğumuz işlere (görüşmenin gizliliğine bakınca o işlerin ne olabileceğini tahmin ediyordum) ara verdiğimizde senin kronop hikâyelerini okumaktan çok hoşlandığımızı sana söylemek için seninle buluşmak istedik. Aramızda onları cebinde taşıyan biri her zaman oluyor." Ayrıca, oradaki kızlardan biri bir ara bana şöyle dedi: "Kitabı kaybettik ve onu daha sonra bir köpek tarafından dişlenmiş halde bulduk; sadece on beş sayfa kalmıştı ve şimdi her birimiz onun bir sayfasını cebimizde taşıyoruz." Sorunuza cevap oldu mu bilmiyorum ama bu anekdotu anlatmak hoşuma gidiyor.

ÖĞRENCİ: *Eserlerinizin oyun strüktüründe bulunan poetik unsur hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

Poetik unsur uzun ve karmaşık bir konu, çünkü doğal olarak, temel olarak düzyazıdan ayırdığımız şiir, oyunla ilgili birçok unsur içerebilir ve çoğu zaman da içeriyor: Bir oyun unsuru içeren çok sayıda şiir var, hatta şunu söyleyebilirim ki, şiirin çok kesin kuralları olan belli biçimlerinde, mesela sonede, biçimin kendisi bir oyun, çünkü oyunun kuralı bir düşüncenin, bir fikrin, şairin söylemek istediği şeyin, tıpkı oyun kurallarına en ufak bir istisna kabul etmeyen bir tenis maçı gibi en ufak bir istisna kabul etmeyen bir kesinlik içinde ortaya konmasına dayanıyor; oyuncunun onlara uyması gerekiyor, aksi takdirde diskalifiye oluyor. Oyunun kurallarına uymayan sone şairi okurları tarafından diskalifiye ediliyor: Eğer dizelerinden biri on bir heceli değil de on iki heceli çıkarsa, sone yerle bir oluyor.

Şiirdeki oyun unsuru çoğu zaman biçimde bulunuyor; şair bir sone yazmak için oyun oynuyor ve bunun en muhteşem örneği bir sonenin nasıl yazılacağını açıklamak için bir sone yazan İspanyol şairinki:

Bir sone yazmamı isteyince Violante benden,
düştüm daha önce yaşamadığım bir telaş içine.
Dediklerine göre tam on dört dizeymiş bir sone,
ben dalga geçerken dizelerden üçü bitmiş bile.

İlk dörtlüğü kapatırken ilk üç dizeyi çoktan yazıp bitirdiğini açıklıyor. Şairin burada oyuna ne kadar meyilli olduğunu gördünüz; bundan daha oyun dolu bir şey hayal edilemez. Lope de Vega o soneleri yazarken bir çocuk gibi eğlenmiş olmalı, ayrıca

o dâhi bir çocuktu. Góngora ve Quevedo'nun birçok sonesinde de şairlerin –sonenin strüktürü ya da metrik kalıplarının (onluk, gerçek sekizlik ya da her neyse) yanı sıra– iç kafiyeyle oynayabildikleri görülüyor. Bu ülkeden klasik bir örneği, Edgar Allan Poe'nun çift uyak sistemli büyük şiiri "Kuzgun"u düşünün: Dizelerin sonunda klasik kafiye varken, her dizenin ortasında da başka bir kafiye, Poe'ya korkunç bir emeğe mal olmuş olması gereken bir iç kafiye bulunuyor. Neticede ortaya hayranlık verici bir şey çıkmış çünkü şiir bir yandan mest edici konusuyla okuru yavaş yavaş hipnotize ederken, aynı zamanda da yüksek sesle okunabilecek en güzel örneklerden birini teşkil ediyor: Dize sonundaki kafiyeye bir tür eko yapan iç kafiyelerin o oyunu, korkunç dramatik etkisini daha da arttıran bir hipnoz yaratıyor. Oyun olgusunun birçok örnekte, şairlerin de suç ortağı olduğunu görüyorsunuz.

ÖĞRENCİ: *Çok ciddiye alınmayan edebi biçimler demişken, Fransa'da comic strips tarzında, tamamen karikatürlerle roman yazmaya dayanan yeni bir akımın ortaya çıktığını duymuştum. Siz bu akımın gelişebileceğini düşünüyor musunuz?*

Sorunuza cevap verebilmeyi çok isterdim ama bunun için o romanları okumuş olmam gerekiyor, ne var ki onlardan bir tane bile okumadım. Fransa'da son yıllarda yazılan birçok roman oyun unsuru içeriyor ama kanımca daha ziyade olumsuz anlamda (bu sizin bahsettiğiniz değil, başka bir şey). Mesela Georges Perec adında olağanüstü derecede zeki ve deneyimli bir yazar *Kayboluş* adında bir roman yazdı. Romanı okumaya başladığımızda isminin *Kayboluş* olması dikkatimizi çekiyor çünkü görünüşte kimse kaybolmuyor, ama okumaya devam

ettikçe üslupta bir tuhaflık olduğunu fark ediyoruz; çok akıcı, söylemek istediği her şeyi söylüyor, birçok bölümden oluşan bir hikâye anlatıyor ve sonuna geldiğinde herhangi bir kayboluş olmadığını görüyoruz, ama tam o sırada bir şeyin kaybolduğunu fark ediyoruz: Kaybolan *e* ünlüsüymüş. Kitap boyunca bir tane bile *e* harfi yok. Fransızların dediği gibi *il faut le faire*; gerçekten de onu bir tek yapan bilir, çünkü bir tane bile *e* kullanmadan bir cümle oluşturmaya çalışan Perec'in uykusuz gecelerini gözümde canlandırabiliyorum, üstelik Perec gibi içinde iki tane *e* harfi olan bir isme sahipken... Onları kitaptan belki de bu yüzden çıkarmıştır.

Bu konuda katı olmamaya çalışıyorum zira bunlar çok karmaşık konular, son yılların Fransız kurgu edebiyatında gerçek derinliğin yerini demin bahsettiğim türden yaratıcı temelli, retorik temelli arayışların aldığını görüyorum. Sizin bahsettiğiniz şeyler, anlatacak fazla bir şeyi bulunmayan ve bunun farkında olan yazarların kaleme aldığı romanlar; yazar aktaracak büyük bir deneyimi olmadığını bildiği için çaresizce oyuna başvuruyor ve bir mekanizma icat ediyor: "Bu romanı şu şekilde yazacağım", "Şu ya da bu şeyi yapmak istiyorum". Bu teknik alanda çok güzel sonuçlar verebilir, hatta yeni bir deneyim yaşamayı sağlayabilir, ama edebi netice olarak ben şahsen bu tip çalışmalardan çok nadiren memnun kalıyorum.

ÖĞRENCİ: *La vuelta al día adlı kitabınızda bahsettiğiniz Paradiso* romanında bir karakter var ve orada Lezama Lima da bir oyun olgusuyla oynuyor. Bize biraz Lezama Lima ve Góngora'dan bahsedebilir misiniz? Lezama Lima'yı şahsen tanıdınız mı?*

* Cennet. (ç.n.)

Evet, tabii ki...

ÖĞRENCİ: *Bu konu hakkında biraz konuşabilir misiniz?*

Lezama Lima hakkında konuşabilirim ama bu günlerce sürebilir.

ÖĞRENCİ: *Sokakta dolaşıp vitrinlere bakan ve saydamlıklar yaratan imgeler yapan karakter hakkında bir şeyler söyleseniz yeter...*

Daha önceki sohbetlerimizin birinde sanki ondan bahsetmiştik diye hatırlıyorum. Sanırım onu tanımış olmama, onunla çok iyi dost olmamıza ve ben onu "Kozmik Şişko" diye çağırınca çok gülmesine değinmiştik. Lezama obezdi ve ben onu Kozmik Şişko diye çağırıyordum çünkü onun dünyası sadece anlık gerçekliği değil bütün kozmosu kapsayan bir dünyaydı. Ona böyle seslenmem çok hoşuna gidiyordu ve bunda herhangi bir saygısızlık falan yoktu, hatta tam tersine.

Lezama Lima'da oyun olgusu çok önemli ve somut olarak *Paradiso*'da kullandığı çok iyi ve bilgece tasarlanmış imgelerin birçoğu gerçekten olağanüstü bir mizah içeriyor. Keşke onlardan bir kaçı ezberimde olsaydı; mizahla oynadığı ve sonunda bir tür değersizleştirme yaptığı olağanüstü bir tanesini belli belirsiz hatırlıyorum. Bir kadından, bir Alman kadından bahsederken şöyle diyor: "Ünlü (biraz uyduruyorum ama imge aşağı yukarı bu) Gertrudis Widenstein, döneminin en meşhur Wagnerci solisti olduktan, çok büyük bir şan ve şöhrete ulaştıktan sonra, emekliye ayrılmaya karar verdi ve Çin'e gidip ömrünün geri kalanını imparatorun sevgilisi olarak geçirdi." Bu imge, Çin İmparatorunun gözdesi olmakla yetinme sahte alçakgönüllülüğü bana olağanüstü

gözükmüştü. Bu tür imgelere onda sıklıkla rastlanıyordu. Mesela, bir partide hiç eğlenemeyen bir karakterden bahsederken, Budizmde kutsanmışlığın en üst derecesi olan (doğrusu çok emin değilim, zira ben ne Budistim ne de bu işlerden çok anlarım) nirvana kavramını kullanarak şöyle diyordu: "Nirvanaya ulaşmış bir dağ sıçanı gibi sıkılıyordu." Bu tarz imgeler onun oyun mefhumunu kanıtlıyor ve Lezama Lima –bunu galiba söylemiştim– konuşurken nasılsa, yazarken de tamamen öyleydi. Birçok kişi onun metinlerini yapaylıkla itham etti; onun eserlerinde hiçbir yapaylık yoktu, o konuşurken de böyle konuşuyordu. Engin bilgeliğinde –ki bu aynı zamanda naif bir bilgelikti, zira onda muazzam bir naiflik de vardı– herkesle sohbet edebiliyordu, mesela sokağın köşesindeki polis memuruyla sohbet ederken, iki-üç cümle sonra Heraklitos'tan bahsetmeye başlıyor, ardından Voltaire ve imgeleminde dolaşan diğer karakterler ortaya çıkıyordu. Tabii ki polis memuru ona şaşkınlıkla bakıyordu, çünkü onun bir çatlak olduğunu düşünüyordu. Sürekli olarak metaforlara başvuran Lezama'nın bu konuşma biçimi en doğal haliyle kitaplarına giriyordu.

Ondan bahsettiğimiz sohbette, eğer size astımla boğuştuğu bir gün bir arkadaşının ona yaptığı ziyaret anekdotunu anlattıysam kendimi tekrarlamak istemem. (Bu Lezama'nın tıpkı yazdığı gibi konuştuğunu, metaforların ağzından döküldüğünü göstermek için.) Bir arkadaşı ziyaretine gittiğinde onu astım krizine yakalanmış halde bulur: Çok bitkin görünmektedir ve göğsü de her astım krizinde olduğu gibi vızıldamakta, ıslık sesi çıkarmaktadır. O sırada sokakta pnömatik matkapla çalışmakta olan işçilerin gürültüsü de korkunçtur. Arkadaşı Lezama'ya sorar: "Nasılsınız bakalım, üstat?" Lezama'nın cevabı şöyle olur: "Nasıl olmamı bekliyorsun? Baksana, dışarıda o Wagnerci gürültü var,

ben de burada Mozartçı yeleğimle oturuyorum." Bu görkemli bir sahne: İçeride Mozart'ın bütün flütleri ve kemanları çalıyor, dışarıdaysa Wagner... Bunu *Paradiso*'nun bir karakteri söyleyebilirdi. Lezama çağdaş edebiyatımızın en yetenekli figürlerinden biri ve ben burada bizim derken Latin Amerika'yı değil dünya edebiyatını kastediyorum.

ÖĞRENCİ: *Fidel Hükümetinin Paradiso'yu Küba'da yasakladığı doğru mu? Bu hangi sebeple yapıldı?*

Çok güzel sorular... çok güzel, kışkırtıcı sorular. Sizin "Fidel Hükümeti" diye adlandırdığınız şey hakkında hemfikir olmamız gerekiyor çünkü hükümetler –Fidel'inki ya da herhangi biri– birçok kişiden oluşan ekiplerdir ve o kişiler arasında zihin berraklığına sahip olup önlerindeki yolu açık bir şekilde görenler olduğu gibi bürokratlar, tutucular ve dünyanın her hükümetinde bolca bulunan sersemler de vardır. *Paradiso* Küba'da Küba Yazarlar Derneği tarafından yayınlanınca memurun biri (onun kim olduğu asla öğrenilemedi ve eğer hâlâ hayattaysa bunun asla öğrenilmemesi için her şeyi yapıyordur, zira duyduğu utançtan yerin dibine geçiyor olmalı) kitabı pornografik olmakla itham etti. Bu olay Küba'da cinsel konulara yönelik yıllarca sürecek ve arkasında çok acılı izler bırakacak olan korkunç bir hoşgörüsüzlük ve gericilik dönemine denk geldi. Küba'da homoseksüellere karşı yürütülen o korkunç baskı döneminde o beyefendilerin "bir hastalık" olarak adlandırdığı homoseksüelliğin görevler ve çalışma saatleri arttırılarak tedavi edilebileceğine inanıldı. (Çok iyi bildiğiniz gibi bu böyle ayaküstü tartışılabilecek bir konu değil, ben burada sadece ana hatlarına değiniyorum.) İşte o günlerde *Paradiso* yayınlandı ve söz konusu memur onun ahlaksız, por-

nografik bir kitap olduğunu söyledi; kitapçıların da aralarında bulunduğu birçok kişi korktu ve kitap dolaşımdan kalkmaya başladı. Lezama bu konuda kimseye tek kelime etmedi, evinde sakince bekledi. O sırada doğrudan ve birinci elden bildiğim şu olay yaşandı (Fidel Hükümeti'ne yaptığım göndermenin sebebi buydu): Bir akşam Fidel Castro öğrencilerle konuşmak için üniversiteye gitti. Onun arada sırada sürpriz bir ziyaret yapıp üniversitenin basamaklarına kadar gelmesi ve etrafını saran öğrencilerle bir-iki saat boyunca çok şiddetli tartışmalara girişmesi bildik bir durum; öğrenciler ona sorunlarını anlatır, o dinler ve cevap verir. O akşamki sohbetin tam ortasında bir öğrenci ona şöyle dedi: "Baksana Fidel, *Paradiso*'yu neden satın alamıyoruz? Bize kitapçılardan toplatıldığı ve onu satın alamayacağımız söylendi." Fidel'in cevabı şu oldu ve bu cevabın sorumluluğunu ben üstüme alıyorum çünkü aynen böyle olduğunu biliyorum.

Evet, bana kronolojik bir işaret yapıyorlar... Bugün fazlasıyla oyuna daldık ve saati üç buçuk yaptık. Geç gelen öğrencileri içeri alarak kalan zamanımızdan istifade edelim.

Pekâlâ, şu bir gerçek ki son aşamaları kuş uçuşuyla aştıktan sonra şimdi yapacağımız sıçrama biraz baş döndürücü bir atlayışa benzeyecek ama özünde o kadar da baş döndürücü değil: Bugün kalan vaktimizde ve önümüzdeki haftaki sohbetimizde *Seksek* adındaki romanla meşgul olacağız, ama inanın onun hakkında size ne diyeceğimi bilmiyorum; en ufak bir fikrim yok çünkü *Seksek*'in sorunu bir dizi kişisel ya da edebi koşuldan ötürü, eleştirmenlerin tabiriyle, bir romana, bir anti-romana ya da bir kontr-romana (onu tanımlamak için bir sürü sözcük kullanıldı) dönüşmüş olması. Tasarlamış olduğum satırlarda yapmak istediğim şeyin ve onu nasıl ve nereye kadar yaptığımın yeterince bilincinde olsam da, hatıramda kitap kendi yapısından (karma-

şıklık demeyeceğim çünkü karmaşık bir kitap değil) ötürü biraz elimden kaçıyor. Onun çok zor bir roman olduğunu söyleyenler oldu ama ben öyle düşünmüyorum; tamam, on iki yaşındaki bir çocuğun anlayabileceği bir kitap değil, fakat James Joyce'un, dille dibine kadar oynanan ve her cümlenin bir anlama ve yorumlama sorunu doğurduğu *Ulysses*'i gibi zor bir metin olduğu da söylenemez. *Seksek*'in zorlukları başka türden ve onun dünyasına biraz yaklaşabilmemiz için belki de en doğrusu o sırada içinde olduğum durumu, neden onu yazmaya başladığımı ve onu yazarken başımdan geçenleri size anlatmam olacak.

Seksek'i okuyanlar onun çizgisel bir biçimde ilerlemediğini gördüler (bu konudan daha sonra detaylıca bahsedeceğiz). Kitap belli bir noktaya kadar, başından belli bir yere kadar ve geri kalan kısmını atarak çizgisel olarak okunabilir ya da ikinci bir tür okuma yapılabilir: Bir göndermeler sistemi izlenerek, bir bölümden diğerine ileriye ve geriye doğru geçişler yapılarak da okunabilir. Bu beraberinde kitabın yapısını yakalamanın kolay olmaması gerçeğini getiriyor ama aynı zamanda da iki şeyi biraz ortaya koyuyor: Hangi koşullarda tasarlanıp yazıldığını ve yazarın niyetini. Koşullardan bahsedecek olursak, 50'lerin başında gidip Paris'te yaşamak için Arjantin'den çıktıktan sonra içine derinlemesine gömüldüğüm deneyim o dönemde "varoluşsal" diye nitelenebilir, zira o günlerde Sartre ve bir ölçüde de Camus vasıtasıyla moda olan felsefi duruş varoluşçuluktu; Paris'in bana verdiklerine ulaşmaya ve insani ilişkiler, bilgiler, müzik, Arjantin'in bana o boyutlarda vermemiş olduğu bütün o şeyler (bana başka şeyler vermişti ama bunları değil) bağlamında bana sunduklarını derinlemesine tanımaya çalışarak, şehrin bana sunduğu ya da benden esirgediği her şeyin beni alıp götürmesine izin vermeye dayanan bir deneyime gömülmüş haldeydim. 1952'den 1955 ya da 1956'ya

kadar öyküden başka bir şey yazmadım ama farklı koşullarda ve farklı yerlerde sayfaları anlık olaylarla, bir şeylerin hatıralarıyla, bazen uydurma şeylerle dolduruyordum ve onların tümü benim şehirdeki, daha somut bir ifadeyle Fransa'daki, Paris'teki gündelik deneyimimin yansımalarıydı. O kâğıtların günün birinde bir kitabın parçasını teşkil edeceklerini bir kez dahi düşünmemiştim: Kafamızdan bir şey geçtiğinde, çoğu zaman onu not etmek istediğimizde, nedenini bilmeden o notu sakladığımızda ve o not orada bir yerde durduğunda olduğu gibi benim kâğıtlar da bir yerlerde duruyorlardı. O kâğıtlar birikmeye devam etti ve ben dönüp onları tekrar okumadım.

56'ya doğru "Takipçi"yi yazdım ve orada onu yazarken aslında yazmakta olduğum şeyin daha sonra *Seksek*'e dönüşecek şeyin bir taslağı olduğunu fark etmedim (o anda bunu fark edemiyordum). Bir eleştirmen (sanırım Ángel Rama'ydı) "Takipçi"yi *seksekçik* olarak niteledi; ona "seksekçik" dedi ve bunda yerden göğe kadar haklıydı çünkü daha sonra, *Seksek*'i bitirmemin ardından şöyle geriye dönüp bakınca, *Seksek*'te daha açık ve daha geniş bir yol bulacak olan bir dizi tedirginlik, arayış ve teşebbüsün "Takipçi"de daha önceden taslak halinde mevcut olduğunu fark ettim. Gerçekten de, her iki metnin iki ekseni arasında, ana karakterleri arasında bir karşılaştırma yapabilirsiniz: "Takipçi"nin karakteri Johnny Carter daha sonra *Seksek*'in karakteri Horacio Oliveira'da görülecek iç sıkıntıları ve endişelerin aynısına maruz kalan bir adam. O sırada bitirmeyi başardığım "Takipçi" bu anlamda karakter aracılığıyla kendi kendime yaptığım ilk sıkı sorgulamaydı.

Bu arada, demin bahsettiğim kâğıt parçacıkları birikmeye devam ediyordu. Onları hiç dikkate almıyordum ve bir gün bana öyküler yazarken olan şey oldu (bu sohbetlerin başında size ondan bahsetmiştim): Birden zihnimde bir öykü değil ama ondan

çok daha kapsamlı bir planlama gerektiren bir durum belirdi: Tamamen absürt bir ortamda birbirleriyle zıtlaşan iki erkek ve bir kadın karakter vardı ve ben onları Buenos Aires'te, kendi şehrimde, her iki tarafında pencereleri birbirine bakan evlerin sıralandığı daracık bir sokakta görüyordum; karakterlerden biri bir penceredeydi, diğeriyse karşıdakinde ve farkına vardığımda, artık bir karakter olan kadın karşı tarafa, diğer karakterin çalışmak ve içmek için istediği birkaç çivi ve biraz mate otu götürmek için, dört kat yükseklikte, yani ölümü göze alarak kalasın üzerinde sürünmek suretiyle bir pencereden diğerine geçebilsin diye bir pencereden diğerine kalas uzatmakla ilgili tamamen absürt bir şey yazmaktaydım. Hiçbir gerçek içeriği olmayan, bundan daha absürt ve daha mantıksız hayal edilemeyecek bu durum bana bir tür yazma mecburiyeti, yazma gereksinimi gibi geldi ve o kişilere kim olduklarını bilmeden verdiğim isimleri her zaman muhafaza ettiler: Horacio Oliveira'nın ismi o andan itibaren böyle kalırken, arkadaşınınki Traveler ve kadınınki de Talita olacaktı. Çivileri ve otu taşıyarak kalastan geçme absürt durumuna geldiler ve benim onu yazmam günlerce sürdü çünkü, hatırlayacağınız gibi o, görünüşte absürt ve önemsiz şeylerin tartışıldığı ama alttan alta bu iki adamın kadın karakterle ilgili rekabetinin, o sırada üçünde de çok belirgin olmayan, çünkü henüz benim kafamda tam netleşmemiş (onları tanımıyordum, ortada benim için tamamen muğlak bir durum olmasına rağmen o bölümü doğrudan o haliyle yazdım) bir rekabetin varlığının dramatik bir biçimde hissedildiği sonu gelmez bir diyaloğun bulunduğu otuz-kırk sayfalık oldukça uzun bir bölüm söz konusu. Şimdi ona bölüm diyorum ama o sırada henüz bölüm falan değildi, sadece uzun bir metindi ve onu bitirdiğimde bir devam talep ettiğini hissettim.

Ve devam edince farkına vardım ki –ve bu daha sonra *Seksek*'teki birçok noktayı açıklayacak olan şey– ben o karakteri, yani Horacio Oliveira'yı, Avrupa'daki uzun ve karmaşık bir deneyimden sonra Arjantin'e dönen biri gibi, bir anlamda Fransa'da yaşadığım dönemde Buenos Aires'e her gidişimdeki kendim gibi görmekteydim. Bunun üzerine daha ileriye gidemeyeceğimi, o bölümü ya da metni rahat bırakıp şu Oliveira'dan bahsetmeye başlamam, Paris'teki deneyimi vasıtasıyla onu bizzat tanımaya başlamam gerektiğini anladım; bir kitaba koyma niyeti taşımadan yıllar boyunca yazdığım ve biriktirdiğim, her biri benim kendi deneyimimden anları, Fransa'daki bir Arjantinlinin yaşamından farklı kesitleri yansıtan o yüzlerce not ve kâğıt parçası işte o zaman ortaya çıktı. O şeyler bende otomatik olarak bir mozaik gibi, bir *patchwork* gibi bir araya geldi: Birden o parçacıkların her birini düzenlemek gerektiğini, onları karakterin merkezî ipine tek tek dizmeye başlamak gerektiğini hissettim ve hemen yazmaya koyuldum.

Kitabın mekanizması bile başlı başına tuhaftı: Orta bölüm çoktan yazılmıştı. Bu bölüm orada kaldı ve ben geri dönüp orta bölüme ulaşana kadar bütün Paris dizisini yazdım –bu benim iki yılımı aldı– ve ancak ondan sonra ileriye doğru devam ettim. Bunun, *Seksek*'in kesin bir edebi mimari olarak değil, biçimini yavaş yavaş bulan farklı açılardan ve farklı yönlerden bir tür yaklaşım olarak tasarlanmış olmasını ilk teşebbüs olarak açıklayabildiğini sanıyorum.

Seksek'i yazarken –onu yazmamla aynı zamanda ve bu yıllar sürdü– kitap ve gazete okumaya devam ediyordum ve sürekli olarak yazmakta olduğum şeyle alakalı bende bir yankı uyandıran cümleler, referanslar, hatta ilanlar buluyordum: Belli bir bağlantıya sahip şeyler oluyordu ve ben onları kesiyor ya da

kopyalıyor ve biriktiriyordum. Romanı yazmayı bitirdiğimde elimde, kelimenin tam anlamıyla, bir aksesuar unsurlar yığını vardı: edebi alıntılar, şiir parçaları, gazete ilanları, polis haberleri; aklınıza gelen her şey. Kitabı toparlama anında, yani daktilonun başına oturup her şeyi gözden geçirdikten sonra temize çekme anında, kendi kendime şöyle dedim: "Ben şimdi ne yapıyorum? Bu kitabın yapısı ne olacak? Birikmiş olan bütün unsurlar benim için önem taşıyor, çünkü bir şekilde kitabın bir parçasını teşkil ediyorlar, ama onları kitabın sonuna bir ek bölüm olarak koyamıyorum çünkü ek bölümlerin başına ne geldiğini herkes biliyor: Kimse onları okumuyor ya da çok az kişi okuyor, insanların çok ilgisini çekmiyorlar." (Ek bölümler önsözler gibidir ve bir İspanyol önsözlerle ilgili olarak şöyle demişti: "Onlar en son yazılan şeylerdir, kitabın başına konurlar ve ne başta ne de sonda okunurlar." Bu ek bölümlere çok sık oluyor.) Yegâne uygulanabilir sistemin o unsurları romanesk anlatının içine katan bir sistem yaratmak olduğunu anladım. Belli bir türdeki okurlar için bu biraz yapay gözükebilirdi ve işte o sırada birden şöyle dedim: "Tam bir delilik yapacağım (gerçekten de bana delilik gibi geliyordu): Bu kitabın iki türlü okunmasını önereceğim. Bende onun beş değişik yazımı oldu, çünkü onu değişik biçimlerde yazdım; bu yüzden okuruma en azından iki okuma yöntemi önerme hakkım var." İşte bu yüzden *Seksek* birinci sayfasında kendince aynı anda birçok kitap olduğunu ama özellikle iki kitap olduğunu ve iki biçimde okunabileceğini söylüyor: Birincisi çok basit, herhangi bir kitap gibi, sadece bölüme kadar ulaşmak gerekiyor, emin değilim, altmış sayfa filan, ondan sonrasını okumaya gerek yok; o halde bir romanı herhangi bir roman gibi, doğrusal bir biçimde okumaktan hoşlanan başından o bölüme kadar okuyor ve gerisini

unutuyor çünkü onlar görünüşte birbiriyle bağlantısız, birbirinden kopuk, aralarında hiçbir görünür ilişki olmayan şeyler. Onu ikinci okuma biçimi kitabın içinde yapılan, bir bölümden diğerine, bazense bir bölümden bir gazete ilanına, gazete ilanından başka bir bölüme göndererek ve o bölümden bir şiir alıntısına ya da bir şiir parçasına atlayan bir tür sürekli sıçramaya dayanıyor. Bu ikinci okuma biçimi ve onunla kitabın bütünü kapsanıyor, ama kitap artık doğrusal değil bütün kartların birbirine karıştığı bir iskambil destesine benziyor.

Şunu söylemem gerekiyor ki birçok eleştirmen benim bölümleri karıştırmak ve düzensiz bir şekilde sunmak için hangi tekniği kullanmış olabileceğimi analiz ederken uzun saatler geçirdiler. Benim tekniğim eleştirmenlerin tahmin ettiği teknik değil: Benim tekniğim bu sınıf kadar büyük bir atölyesi olan bir arkadaşın evine gitmek oldu; bütün bölümleri yere dizip (bütün parçalar bir ataş ya da pensle birbirine tutturulmuştu) küçük sokaklar bırakarak ve kendimi güç çizgilerinin akışına bırakarak bölümlerin arasında dolaşmaya başladım: Bir bölümün sonu mesela Octavio Paz'ın bir şiiri (ondan bir alıntı var) olan parçayla birleşiyorsa hemen bir sayı çifti verip onları birleştiriyordum; bu şekilde oluşturduğum paketi hiç değiştirmedim. Tesadüf –tesadüf diye adlandırdıkları şey– bana orada yardım ediyormuş ve rastlantının biraz oyun oynamasına izin vermem gerekiyormuş gibi geldi: Gözüm bir metre ötedeki şeyi yakalarken iki metre mesafedekini göremeyecek ve onu ancak daha sonra, ilerlerken görecektim. Sanırım yanılmadım; iki-üç bölümü değiştirmem gerekti çünkü eylem ilerlemek yerine geriye doğru gidiyordu, ama o farklı katmanlarda düzenleme benim için çok büyük bir çoğunlukla oldukça tatmin edici bir biçimde işledi ve kitap o şekilde yayınlandı.

Bütün bunlar *Seksek*'in fiziksel hikâyesi. Şimdi sıra benim açımdan açıklaması daha büyük bir sorun teşkil eden konuya, benim o kitabı ne halt etmeye yazdığıma geldi, ama bugün onu çok fazla irdeleyebileceğimizi sanmıyorum. Ortada ondan önce gelen "Takipçi" vardı, demek istediğim kafamı kurcalayan ve beni tasalandıran bir kişisel arayışlar çizgisindeydim, ama onu yazmaya başladığımda başka şeyler de vardı ve o başka şeyleri biraz –ama çok fazla değil– basitleştirerek üçe indirgeyeceğim. *Seksek*'i yazmış olmamın üç temel sebebi var, başka ikincil sebepler de var ama temel olanlar üç tane: İlk ve en temel sebep karakterlerin monologlarını ve diyaloglarını duyduğunda ve Morelli diye birinin (benim uydurup oraya koyduğum bir yazar) edebiyat üzerine, tarih üzerine ve çok nadiren de olsa felsefe üzerine fikirlerini ortaya koyduğu kuramsal metin parçacıklarını okuduğunda okurun bulduğu şey. Birinci seviye, *Seksek*'in ilk amacı, okur onu başkarakterlerin ve metinleri kitap boyunca orada burada karşısına çıkan biraz gizemli Morelli karakterinin sözlerinde ve düşüncelerinde buluyor. Bu içerik, ilk gün, yeni tanıştığımızda ve size yazar dünyasına adım atışımdan bahsederken "metafizik" diye adlandırdığım şey: Temel olarak metafizik türde endişeler. Özünde *Seksek* insanoğlunun durumu üzerine, kitabın geçtiği toplum gibi bir toplumda insanlığın gelişiminin geldiği noktada insani varlığın ne olduğu üzerine –düşünce ve özellikle de bir insanın davranışları vasıtasıyla– çok uzun bir meditasyon: *Seksek*'te her şey bireye odaklanıyor, bunu anlamak çok kolay. Oliveira özellikle kendisi hakkında düşünüyor, kendinden nadiren çıkıyor, benden sana yöneldiği çok nadir, senden sizeyse daha da nadir; her zaman esas olarak bireyselci bir davranışa odaklanmış halde çevresine bakıyor ve devamlı olarak kendine sorduğu ve devamlı olarak ona işkence eden, onu endişelendiren

soruları yanıtlamaya çalışıyor. Neredeyse kitabın en başında, daha ilk bölümlerde, hemen görülüyor ki Oliveira dünyanın prefabrike bir şekilde kendisine sunulmasını peşinen kabul etmeyen bir adam: Ne var ki o bağlamın içinde yaşamak ve içine dâhil olduğu ama zihinsel olarak, derinlemesine bir biçimde sürekli bir eleştiri halinde ve bazen de sürekli bir isyan halinde olduğu bir toplumun ağırlığını kabul etmek zorunda. Arkadaşlarının çoğu zaman fazla tartışmaya girmeden kabul ettikleri şeyleri o hemen akıl süzgecinden geçiriyor, çünkü o sadece kendi kendine bakmıyor, o kendisinde Altamira Mağaralarından, Taş Devri'nden, uygarlığın ilk gevelemelerinden gelen upuzun bir tarihsel-kültürel zincirin son halkasını görüyor. Oliveria'nın ilk ve oldukça naif protestosu kendi kendine şöyle demek oluyor: "Pekâlâ, insanlık burada bulunan bana ve beni çevreleyen her şeye varmak için binlerce ve binlerce yıla ihtiyaç duymuş olabilir, ama burada bulunan ben olarak gelinen noktayı yetersiz, kusurlu ve genelde kötü buluyorum. Ne oldu? O evrim neden başka olası yönlerde değil de, bu yönde sonuçlandı?" Yahudi-Hıristiyan uygarlık ya da özellikle Aristoteles'ten ve Aziz Thomas'tan geçerek modern bilim ve felsefeye ulaşan uygarlık diye adlandırdığı o şeyi otomatik olarak krize sürüklemeye başlıyor. Oliveira kendi kendine o yolun bir yerinde birinin yanlış adım atmış olmasının ve geri kalan herkesin de durmak, eleştirmek ve başka bir yöne ilerlemek için yol değiştirmek yerine onun peşinden gitmiş olmasının mümkün olduğunu söylüyor. Doğu felsefeleri çok ilgisini çeken bir kişi olduğu için (o dönemde şahsen benim ilgimi çekiyorlardı), Batı'ya ya da Doğu'ya yönelmesine bağlı olarak insan zihniyetinin oldukça farklı bir yol izlediğini ve bunun sonucunun dünyanın birbirinden çok farklı iki görüntüsü, iki duygusu olduğunu fark edebilecek kadar akıllı. Bu iki yolun varlığı onu on dört, on beş

ya da on altı farklı yol olabilir miydi sorusuna götürüyor. "Batı uygarlığımızın en iyisi olduğundan neden bu kadar eminiz? İlerlemeden neden bu kadar eminiz?" İçinizden her biri bu şekilde bir soru dizisi oluşturabilir, çünkü onu yapmak ve devam ettirmek kolay: Bir şeye bir kez itiraz edildi mi, bir itirazlar zincirini devam ettirmek mümkün ve onun yaptığı da tamamen bu.

Burada önemli bir parantez açıyorum: Kitabı okumuş olan herkes Oliveira'nın bir dâhi falan olmadığını biliyor; tam tersine, fena halde orta zekâlı bir insan ve bunu kendisi de biliyor. Kant, Hegel ya da Jean-Paul Sartre'ın muhtemelen sahip oldukları akıl onda yok. Tıpkı "Takipçi"deki müzisyen gibi, sıradan bir insan olmasına rağmen etrafında iyi gitmeyen şeyler olduğunu, ondan çok daha akıllı insanların bile onları kabul ettiğini, ama kendisinin onları kabul etmeye hazır olmadığını hissediyor ve gündelik olarak kendisine sunulduğu şekliyle gerçekliğe karşı çıkıyor. Kitabı yazarken ve Oliveira'yı olduğu şey yani büyük zekâ kapasitesi olmayan, sıradan bir zekâya (kitabın yazarınınki gibi) sahip bir kişi olarak betimlerken, birçok defa 30'lu ve 40'lı yıllarda muazzam okunmuş, bakış açısı tamamen farklı ve kendince bir başyapıt olan bir kitabı düşündüm: Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* kitabından bahsediyorum, karakterlerin –evet, onlar müthiş zekiler, tıpkı Thomas Mann gibi– o anki bütün sorunları ortaya koyup tartıştıkları ve çözümler bulmaya çalıştıkları son derece felsefi ve derin düşünceli bir kitap. Şu bir gerçek ki *Büyülü Dağ*'da sürekli olarak cevaplar verilmeye çalışılıyor; oysaki *Seksek*'te ne Oliveira ne de Oliveira'nın yazarının bir cevap vermeye çalıştığı oldu, buna karşılık ikisi de sorular sorma konusunda belli bir kapasiteye sahiptiler. *Seksek* bir sorular kitabı, onda sürekli olarak bu neden başka türlü değil de böyle, bu başka türlü olabilecekken bu şekilde olmasını neden kabul ediyorlar diye soruluyor.

Yayınlandığında Latin Amerika'daki okurlarının özellikle gençler olmasını belirleyen faktör belki de *Seksek*'in yaptığı ve kesinlikle bir cevap içermeyen bu sürekli sorgulamalar oldu. Bu bende büyük bir şaşkınlık yarattı çünkü ben kendi yaşımdaki insanlar için bir kitap yazdığımı sanıyordum; insan genellikle kendi fiziksel ve zihinsel yaşına takılmış oluyor ve kendi kuşağından insanlara yazmakta olduğunu düşünüyor. Zira Arjantin'de ve diğer Latin Amerika ülkelerinde benim kuşağımdan insanlar ilk başta *Seksek*'i hiç anlamadılar ve kitap önce büyük bir reddedişle karşılandı, hatta büyük bir kıyamet koptu. Buna karşılık gençler, on yediyle yirmi beş ya da yirmi altı yaş arasındaki gençler kitabı hemen büyük bir tutkuyla okumaya başladılar. Ben bundan mektuplar sayesinde haberdar oldum: Gerçekten ilginç mektuplar gelmeye başlayınca bunların benim için en büyük anlamı genç insanlardan gelmeleri oldu. Neden? Zira *Seksek*'te herhangi bir görkemli yaşam dersi falan yoktu ama buna karşılık içinde büyüdüğü, içinde yaşamak zorunda olduğu ve birçok kez sorguladığı, itiraz ettiği ve akıl süzgecinden geçirdiği gerçeklik üzerine de kendini sorgulayan bir gençliğin tipik endişelerine tekabül eden birçok soru vardı. Gençlerin cevabı orada ders veren hiçbir üstat, hiçbir Thomas Mann bulunmadığını hissettikleri şeklinde oldu: Orta düzey aklını ve orta düzey imkânlarını kullanarak onları, etraflarını saran gerçekliğe yönelik daha eleştirel, daha sorgulayıcı bir bakış açısıyla tanıştıran birisi vardı.

Kitabın üzerinde hareket ettiği ve onu yazarken kafamı meşgul etmiş olan birinci seviye işte bu: Kendilerini mümkün olan en içten ve açık biçimde ifade edecek olan karakterlerin kişisel endişelerini en son raddesine kadar götürmek ve böylece o endişelerin, o felsefi arzunun (felsefe her zaman bu: Olguların öteki tarafına geçmeye yönelik bir arzu) doğrudan okura ulaşması. Bu

konuyu sanırım gelecek derse bırakacağız, onu hemen yapmamak beni bir parça üzüyor ama biraz uzun olduğu için böylesi daha iyi, şimdi sadece şöyle bir değineceğim: Genellikle ilk başta pek fark edilmeyen ama daha sonra kitabı daha derinlemesine analiz eden okurlarca yavaş yavaş anlaşılan ikinci seviye herkesçe bilinen bir gerçek: Eğer yazar peşinen kabul edilmiş ya da kalıplaşmış birçok şeyi bir kitapta krize sürüklemek ve akıl süzgecinden geçirmek istiyorsa, bunu başarmak için ne yapmalıdır? Elbette ki yazmalıdır, zira yegâne gereci dildir, peki ama hangi dili kullanacaktır? Sorun işte orada başlıyor çünkü eğer saldırdığı o dünyayı ifade eden dili kullanırsa dil ona ihanet edecektir. Düşmana hizmet eden gereçlerle, yani katmanlaştırılmış, kalıplaşmış bir dil ve çoktan üstatları, tilmizleri olmuş bir stille bir şeyi nasıl ihbar edebilsin ki? İşte bu yüzden *Seksek*'in ikinci seviyesi dilsel ve bunun hakkında biraz daha ayrıntılı bir biçimde gelecek derste konuşacağız. Ardından bir üçüncü seviye olacak ve onunla birlikte sekseğimizi oynamış olacağız.

YEDİNCİ DERS

Seksek, Manuel'in Kitabı ve Fantomas contra los vampiros multinacionales hakkında

Son dersimizde *Seksek* hakkında söylemek istediklerimin ancak yarısını söyleyebilmiştim, bu yüzden dersin ilk yarısını yine bu konuya ayırmak, ikinci bölümdeki sohbetimizdeyse başka bir konuya değinmek istiyorum. Zamanımız dolup çalışmamızı askıya aldığımızda söylemeye başladığım şeyin kısa bir özetini yaparak başlamanın en doğrusu olduğunu düşünüyorum.

Tam da bölünmeleri, en azından alışılagelmiş olanları mümkün olduğunca sona erdirmeye çalışan bir kitaptaki her bölünme yapay olacağından, üzerinde konuştuğumuz *Seksek* gibi bir kitabın üç farklı seviyeye sahip olmasının yolunu çok genel bir biçimde bulmuştum. Özünde tek bir niyet olduğunu söyleyebilirim (bugün konuşacaklarımızın sonunda bu görülecek), ama yazarın bilinçli ya da bilinçsiz, kasten ya da istemsiz ortaya koyduğu üç çalışma seviyesi göz önünde bulundurulabilir. Bunlar insanın bir kitap yazmayı bitirdikten sonra öğrendiği şeyler. Aranızdan edebi pratiği tanıyan ve daha önce öyküler, şiirler, hatta romanlar yazmış olanların çok iyi bildiği gibi insan ancak daha sonra –bazen çok daha sonra–, tamamlamış olduğu çalışmayı yeniden okuduğunda, kitabı yazma anında onun için hesapta olmayan ya da niyetleri arasında bilinçli olarak bulunmayan kimi unsurlar,

kimi bölmeler keşfeder; işte bu yüzden diyorum ki *Seksek*'in bu üç seviye mevzusunu kesinlikle yazarın kesin bir niyeti olarak görmemek lazım: Benim böyle kesin bir niyetim olmadı. Bu kitabın nasıl ortasından doğduğundan sanırım size geçen hafta bahsetmiştim, sonra ortasını bırakıp başına gittim ve zamanda çok daha geriden yazmaya başladım, çoktan yazılmış ortasıyla buluştum, ileriye devam ettim ve en sonunda kitap en azından iki okuma sistemi öneren bir iskambil destesi gibi karıştı; demek istediğim bu üçe bölünme ya da üç seviye mevzusu bende bilinçli olarak yoktu ama başka bir biçimde, çok yaşanmış ve çok gerekli bir biçimde vardı: Bugün sizlere aktarmak istediğim işte o deneyim çünkü doğrusu bu kitap hakkında size söyleyebileceğim yegâne şey o.

Seksek hakkında bir sürü şey yazmış olan eleştirmenler size benim söylemekten tamamen aciz olduğum bir sürü şey söyleyebilirler, ama benim de bu üç seviye hakkında söyleyeceklerim var. Birinciden biraz bahsedecek zamanımız oldu: *Seksek*'i en başta "metafizik" olarak nitelendirdiğim bir kitap yapan işte bu; geçen hafta bu konudan yeterince bahsettiğimi sanıyorum. Onu çevreleyen başkahraman ve karakterlerin, en azından içlerinden bazılarının tamamıyla bireysel türde fakat ontolojiye ve metafiziğe dokunan sorunlarla meşgul olduklarını size göstermeye çalıştım. İnsanın tabiatının, insani yazgının, yaşamın anlamının sorunları felsefenin uzmanlık alanına giriyor ve benim kitabımda çok amatörce (zira bende filozoftan eser yok, dolayısıyla karakterlerimde de), çok varoluşsal, tamamen benim görüşlerime ve deneyimlerime dayanacak şekilde ele alınıyor. Merkezi karakterde, gündelik hayatla ilgili sorunları sürekli olarak metafizik denebilecek türde kestirimlerle sonuçlanıyor: Aşk çıkmazları ya da ahlaki sorunları kendini eleştirel bir şüphe durumuna sokmak

ve etrafını saran dünyayı, ardından da Batı uygarlığı denen bütün o süreci akıl süzgecinden geçirmek için fırsat teşkil ediyor. Sanırım bu *Seksek*'te oldukça aşikâr ve üzerinde çok fazla durmama gerek yok, zira bunu açıklayan kendi içindeki dramatik eylemin dışında Morelli adındaki ve bir bakıma romanın romanını yazmakta ya da içerden romanın eleştirisini yapmakta olan o hayali yazarın metin parçalarının bütün o kuramsal ilavesi var. Sizin de fark ettiğiniz gibi kitabı yazarken çok ihtiraslı bir teşebbüs olan o ilk seviye bana işin hemen başında öyle bir sorun çıkardı ki, bu her yazar için ikinci seviyenin çıkardığı bir sorundu: Birinci seviyede bulunan bütün her şeyi nasıl formüle edecektim? Onu nasıl söyleyecektim ve en önemlisi de onu söyleme biçimi, o sırada henüz var olmayan ama –her yazarın bildiği gibi– o basıldığı, yayınlandığı, dağıtıldığı gün kitabın diğer tarafında hazır olacak okurla ne ölçüde olası bir köprü kuracaktı? O tür bir deneyimi nasıl aktaracaktım?

Seksek'i yazarken benim için hayati olan ve bende çok karmaşık kişisel durumlara yol açan ikinci seviye ifadenin, dilin ve somut olarak yazınınki oldu: Horacio Oliveira gördüğü, işittiği, okuduğu, dışarıdan aldığı her şeyi akıl süzgecinden geçiren bir insan, çünkü dışarıdan gelen fikirleri ve kalıplaşmış strüktürleri otomatikman kabul etmesi için ortada hiçbir sebep olmadığını, onları önce kendi dünyayı görme biçiminin süzgecinden geçirmesi ve ancak ondan sonra kabul ya da reddetmesi gerektiğini düşünüyor. Bu okura ne şekilde aktarılacaktı?

Bir yazarın doğrudan yöntemi söz ve somut olarak benim durumumda İspanyol dili. Fakat, bir dizi deneyimi ve çoğu zaman tarihe, kabul gören değerlere, herkesin aşağı yukarı, az çok kabul ettiği kurumlara zıt giden önsezileri aktarmaya çalışırken İspanyol dili –ya da eğer bu ifade kullanılmak istenirse Kastilya

dili– ne demek? Orada daktilosunun karşısında, elindeki yegâne silahları yazı ve sözcükler olan yazarın sorunu ne? İkinci seviye de eleştirel bir seviye olmayı denedi: Birinci seviyede, tarih ve gelenek vasıtasıyla aldığımız gerçekliğin bir eleştirisi varsa, ikinci seviyede o gerçekliği ifade etmeye ya da iletmeye yarayan araçlara yönelik bir eleştiri mevcut. Hem Morelli (biraz kuramsal konuşan yazar) hem de Oliveira (monologlarda ya da diğer karakterlerle diyalogda konuşan adam), *Seksek*'i okumuş olanlar çok iyi biliyorlar ki, olguları ne şekilde söylemek gerektiğine dair sürekli olarak bir tür içgüdüsel güvensizlik içinde. Oliveira sözcüklere güvenmeyen ve bazen onlara küfreden bir adam; yeniden okuyunca (çünkü insan bazen ne yazdığını unutuyor) *Seksek*'te Oliveira'nın standart dile, yani okul ve geleneksel edebiyat vasıtasıyla edindiğimiz dile hakiki saldırılar yönelttiği bölümler buldum; hatta bazen de sözcüklere küfrediyor, onlara "kara kaltaklar", "orospular" diyor ve bir sürü aşağılayıcı, alçaltıcı sıfatlar yakıştırıyor. Bir yerde şöyle diyor: "Ne çare kaldı? Oradalar, işte dil de orada, büyük bir harikuladelik ve bizi insani varlıklar yapan şey, ama, dikkat! Onu kullanmadan önce bizi aldatma ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekiyor, demek istediğim biz kendi başımıza düşündüğümüzden çok eminiz, oysaki gerçekte dil zamanın derinliklerinden geldiği için tamamen çürümüş olabilen, bu yüzden de bizim çağımızda ve bizim güncel var olma biçimimizde hiçbir anlam taşımayabilen kalıplar ve formüller kullanmak suretiyle biraz bizim yerimize düşünüyor."

Kitabın o ikinci seviyesi akademik ya da kuralcı bir biçimde değil, özellikle mizah duygusu vasıtasıyla fark ediliyor, çünkü mizah Oliveira'nın dilden şüphe etmek ve olumlu zannettiği şeyi kabul edene kadar onu uzakta tutmak için sahip olduğu en etkili biçimlerden biri. Oliveira'nın monolog yaparken kendini dinle-

diği ve kendini birden artık skolastik bir dili kullanırken bulduğu pasajlar var: Bazı isimlerin önüne herkes sıfatları koyuyor ve neredeyse her zaman "Bin yıllık Hindistan" ya da "Ebedi Roma" deniyor; sanki Hindistan kadar bin yıllık başka uygarlıklar yokmuş gibi... Bin yıllık olan her zaman zavallı Hindistan ve bunun neden böyle olduğu bilinmiyor; sanki diğer eski uygarlıklar zihnimizde Roma kadar ebedi değillermiş gibi, sadece Roma ebedi oluyor, oysaki tarihin hafızasında Babilonya da Roma kadar ölümsüz, ama Roma kendisine ebedi denme hakkına, Hindistan da hep bin yıllık olarak adlandırılma hakkına sahipmiş gibi görünüyor... Oliveira işte bu tür şeyleri reddediyor, çünkü dilin ona kötü bir oyun oynamasından, düşünen ve eleştiren olacağına dilin onun yerine biraz düşünmesinden, ona kalıpları ve her sabah gazeteyi açtığımızda gördüğümüz formülleri dayatmasından çok korkuyor. (Haberlerde ve telgraflarda ne tür bir dil kullanıldığını iyi biliyorsunuz ve bu oldukça eğlenceli çünkü insanların elden ele, haberden habere geçerken kullandığı mükemmelen yinelenen formüllerle listeler oluşturabilir, söylenecek şey her zaman aynı şekilde söylenmektedir: Özünde hiçbir şey söylenmemektedir zira ortada birbirinin tıpatıp aynısı iki şey yoktur, bu yüzden eğer onca farklı şeyi kapsayan bir formül kullanılırsa, her şey tahrif edilmiş olur.) Oliveira bunun yeterince bilincinde ve kendini ne zaman biraz tumturaklı bir dil konuşurken bulsa hemen kendi kendisiyle alay ediyor: Bir sözcüğün başına kafasına göre bir "h" harfi ekliyor onu gülünç bir sözcüğe dönüştürüyor. Mesela üç sözcüğün başına "h" getirerek şöyle bir şey yazıyor: "hodioso Holiveira hampuloso". *Seksek* okuru bunun böyle yazıldığını görünce hemen tebessüm eder çünkü orada dilin maskesinin düşürüldüğünü anlar. O sözcükte bulunmaması gereken bir harfin basitçe eklenmesiyle o şeyin hangi noktaya kadar yerle bir

olduğu ve görünüşteki tüm zarafetini, tüm retoriğini kaybettiği gösteriliyor. *Seksek*'te Oliveira'nın Buenos Aires'teki geçmişini hatırladığı ve çok nostaljik bir havaya büründüğü kısa bir bölüm var; o sırada aynanın karşısında tıraş olmakta ve aynada kendine bakıp geçmişi düşünmeye başlıyor. Nostalji duygusal terimlerle, o nostaljiyi yansıtan ama yavaş yavaş tumturaklı ve kibirli bir hale dönüşmeye başlayan sözcüklerle dolu bir dille kendini gösteriyor. Neticede bu onun kendi kendine attığı bir tür nutuk ve birden –bu italik yazılmış– kesintiye uğruyor, kesiliyor ve bir yığın sabunu aynaya fırlatıyor ve suratının oradaki yansımasının üzerini kapatıyor, çünkü kendi kendisiyle alay ediyor, sahte bir dilin alıp götürmesine izin verdiği anda kendisinin de gafil avlandığını fark ediyor.

Okurlar "semantik" olarak adlandırabileceğimiz bu ikinci seviyeye karşı çok hassas oldular. Onların bana söyleyebildiklerinden ya da benim onlardan okuyabildiklerimden edindiğim şahsi deneyimimle bu dile saldırı konusunda büyük bir hassasiyet gösterdiklerini söyleyebilirim, çünkü gerçekten aktarılmak istenenin gücünü ve gerçekliğini yok eden, tamamıyla muhafazakâr ve kapalı bir yazı ya da dil repertuarıyla insan doğası ya da önemli sorgulamalarda önemli değişimler önermeye dayanan o fazla kolaycı tuzağın olmadığını fark ettiler.

Seksek özelinde dil hakkında bu söylediklerimizin bana göre günümüz tarihinde elbette ki çok önemli yansımaları var: Devrimci davranışlar sergileyen ve toplumsal yapıları değiştirmeye çalışan günümüz toplumlarının o dil seviyesinin bilincine çok nadiren vardıkları, bu yüzden de devrimci mesajlar ve sloganların kesinlikle devrimci bir tarafı olmayan bir dille hazırlanmış (ve maalesef düşünülmüş) söylemler oldukları bariz bir gerçek: O dil tam anlamıyla muhafazakâr ve ideolojik hasımların kul-

landığının aynısı. Çoğu zaman sağcı bir liderin konuşmasıyla solcu bir liderin konuşması arasında dil alanında hiçbir fark bulunmuyor: aynı beylik sözler, aynı kalıplaşmış cümlelerin sonu gelmez tekrarı; nutukların bir yerinde illaki bir bin yıllık Hindistan'la karşılaşıyoruz ve sonuç olarak devrimci mesaj gerektiği gibi yerine ulaşmıyor. Küba'ya yaptığım ilk yolculuklarımdaki deneyimimde, ağızlarını açtıklarında kendilerini tam olarak bir 19. yüzyıl yazarı gibi ifade eden sıkı devrimci yoldaşlarla sözel alanda çok kardeşçe ama aynı zamanda da çok sert polemiklere girdiğimi hatırlıyorum; ayrıca bir tür dil püritanizmi, yani yeni bir sözcük dağarcığını ya da yeni icat şiddetli ve kesin imgeleri kullanma korkusu da vardı. En devrimci şeyler mesajın içinde sönüp gidiyordu çünkü öğrencilerine Waterloo Savaşı'nı ya da benzer bir şeyi öğretmeye çalışan bir öğretmenin kendini ifade edebileceği gibi dile getiriliyorlardı. Oldukça sıklıkla tekrarlanan o polemiklerin bir faydasının olduğunu sanıyorum, ama benim söyleyebildiğim şeylerin etkisi olduğu için değil, bunun yapan yegâne kişi olmadığım için: Birçok Latin Amerikalı yazar aynı şeye işaret ettiler.

Devrim yaparken o devrimi her alanda yapmak gerekir: Burada bir romandaki üç seviyeden bahsettiğimize göre, o devrimleri, evet, olgularda, dış gerçeklikte yapmak gerekir; ama aynı zamanda o devrimi yaşayacak ve ondan istifade edecek insanların zihinsel yapısında da yapmak gerekir. Eğer insan boş bulunursa, dil bizi bekleyen en korkunç kafeslerden biridir. Belli bir ölçüde kendi düşüncelerimizin tutsağı olmamızın nedeni o düşüncelerin kısıtlanmış ve baskılanmış bir şekilde, hiçbir özgürlük alanı bırakılmadan ifade edilmeleri, zira onları belli bir biçime girmek zorunda bırakan bir sentaks var ve formülleri değiştirsek de onları dile getirme biçimleri bir anlamda bize miras kalıyor.

Benim için bunun en bariz örneklerinden biri Sovyet Devrimi'dir: Devrim başladığı sırada Mayakovski gibi şiirin ve nesrin dilini yerle bir edip hiç kolay olmayan, hemen algılanamayan, baş döndürücü ve çok zor imgeler içeren, bununla birlikte halkı tarafından anlaşıldığı ve sevildiği kanıtlanmış (çünkü Mayakovski Sovyet Devrimi'nin ilk aşamasında en sevilen şair oldu) yeni bir dil yaratan bir şair çıkıyor. Geçen yıllarla birlikte dil konusunda bir evrim değil ama bir geriye gidiş yaşanmaya başlıyor; artık başka bir Mayakovski yok ve her tarafı istediğiniz kadar devrimci olsun kendini yeniden muhafazakar bir dille ifade eden, basmakalıp sözlerle dolu ve Mayakovski'nin ilk mesajı olan o patlamadan, insanın suratının ortasında patlayan o tokattan mahrum bir şiir ortaya çıkmaya başlıyor (bunu bir tür anahtar örnek olarak veriyorum ama gerçekliğin her türlü dönüşüm sürecine uygulanabilir). Böyle şeyler yüzünden, o kitabı yazarken istediklerimi söyleme ve hissettiklerimi ifade etme sorunu beni dilin karşısında peşinen bir antagonizm durumuna yerleştirdi. Oliveira'nın sözcüklere karşı güvensizlik duyduğunu ve onların her birini sanki bir nesneymişçesine eline aldığını, onlara dört bir taraftan baktığını, gerektiğinde tozlarını silmek için biraz fırçaladığını ve ardından kullanması gerektiğine inanırsa onları kullandığını söylemesi sadece edebi bir metafor değil, devrimci süreçte olduğu kadar salt edebi süreçte de vazgeçilmez olduğunu düşündüğüm bir zihinsel hijyen, yeni mesajlar aktarmak ve bir anlamda olağanın dışına çıkan deneyimlerini paylaşmak isteyen herkes için temel bir mekanizma. Bu iki seviye doğrudan üçüncüye götürüyor ve üçüncü seviye okur, çünkü romandaki bütün karakterlerin hissettikleri, yaşadıkları ve çok eleştirilen o dil vasıtasıyla ifade ettiklerinin, köprünün diğer tarafında bir istikameti var ve bu istikamet, ne kim ne de kaç kişi olduklarını

bilebileceğim, ama her halükârda, bir yazar işini yaparken hep olduğu gibi yine orada olan anonim okur. *Seksek*'in üçüncü seviyesi doğrudan okura bir gönderme ve oradan, kitapta "işbirlikçi okur" adı verilen (bu sohbetlerin başında ona biraz değinmiştim) o kavram çıkıyor: *Seksek*'in yazarı işbirlikçi okurlar isteyen bir yazar; pasif okurlar istemiyor, okurun kitabı okuyup onu iyi ya da kötü bulmasını ama eleştirel değerlendirmesinin çok uzağa gitmeyip sadece kitabın ona verdiği her şeyden istifade etmekle ya da kitap hoşuna gitmediğinde kayıtsız hissetmekle yetinmesini ve kitabın sürecinde daha aktif bir iştirakten kaçınmasını istemiyor.

Biraz umutsuz bir şey denediğimi çok iyi biliyorum, bir kitap okurken neredeyse karakterlerden biri gibi onun içine dalmış hissetmemizin ve ölçütümüz vasıtasıyla aynı kitaba müdahalede bulunabilmemizin zor bir şey olduğunu çok iyi biliyorum. Bunun çok zor olduğunu biliyorum, bununla birlikte *Seksek*'in birçok okurunun büyük ölçüde işbirlikçi olduğunu ve olmaya devam ettiğini de biliyorum. Bunu biliyorum çünkü kitap hiç hoşlarına gitmediğinde onu pencereden fırlatanlar işte onlar ve bunu mükemmel buluyorum: Tıpkı benim de yüzlercesini fırlattığım gibi, benim bir kitabımı da öyle pencereden fırlatmalarını mükemmel buluyorum, okurun bunu yapmaya hakkı var. Onu pencereden fırlatmayan ama çok sert biçimde eleştiren okur da oldu ve onu eleştirirken kendini eleştirmekte, okuduklarının ışığında kendi bakış açısını gözden geçirmekte, okurla kitap arasında çok aktif ve çok önemli bir diyalektik yaratmaktaydı. *Seksek*'in amacı okumadaki tüm pasifliği mümkün olduğu ölçüde ortadan kaldırmak ve okuru, sayfa sayfa ya da bölüm bölüm, sürekli bir müdahale durumuna getirmekti. Bunu başarmak için elimdeki yegâne şey size burada bahsettiğim bütün o şeylerdi, yani bir tarafta gerçekliğin sorgulanması, diğer taraftaysa dilin sorgulanmasıydı, üçün-

cü yerdeyse kitaba kimi yaklaşım tarzları bulunuyordu ve bunlar kitaba daha büyük bir esneklik kazandırıyorlardı. Birçok kişinin anlamadığı ve ciddiyetsizlik ya da snopluk olarak gördüğü şu iki okuma seçeneği sunulmasını açıklayan işte bu. Hayatı karmaşıklaştırmak niye? İki farklı okuma biçimi de nereden çıktı? Neden kitabı şu bölüme kadar okuyup gerisini bırakmak gerekiyor ve neden başka bir biçimde kitabın tamamı okunabiliyor? Üstelik başka biçimlerde de okunabilir zira mesela sondan başlayıp başta bitirmek gibi başka kombinasyonlar arayanlar oldu... İşbirlikçi olmak istemedikleri için bunu kabul etmeyen bir sürü okur oldu: Bu okur türü kendini edebiyatın büyüsüyle hipnotize olmaya bırakmayı ve bir kitabı kişisel olarak tepki vermeden okumayı tercih ediyor, ama sonuna geldiği an hariç, çünkü o zaman şöyle diyor: "Evet, güzel romandı!" ya da "Ne saçma bir romandı!", benim okurlarımda aradığım ve umduğum o kalıcı müdahaleden yoksun bir tür nihai sentez.

Üzerinden yıllar geçtikten sonra bugün bana bu kitabı sorduklarında onu düşünmeye biraz mecburum ve elbette ki çok kısaca özetlediğim o üç seviye onu iki farklı halde görmemi sağlıyor: Sanırım bir olumlu, bir de olumsuz taraf var ve bunların her ikisinden de azami nesnellikle bahsetmek isterim çünkü her şeyi akıl süzgecinden geçirmek hakkında onca nutuk attıktan sonra kendi kitabımı akıl süzgecinden geçirmezsem olmaz. (Bunu yapmam çok doğal, yazdığım her metinle yapmaktan hoşlandığım bir şey.) *Seksek*'te kendi açımdan olumlu bulduğum, gerçekliğin karşısında, hayatın karşısında olan, onu kendisine sunulduğu gibi –bir Fransız burada, çok sık kullandıkları bir deyimle, "onu kendisine satmak" istedikleri gibi derdi– kabul etmeyen birinin çok varoluşsal bir deneyimini en son raddesine kadar devirmeye çalışmış olmam: O hiçbir şeyin kendisine peşinen satılmasını ka-

bul etmeyen biri, söz konusu ister sözcükler olsun, ister nesneler, ister varlıklar, onlara çok dikkatlice bakıyor ve karar vermeden, seçimini yapmadan ya da ileriye devam edip etmeden önce onları elinde tartıyor. Kitabın olumlu yanı bütün o sorgulamaları açmış olması, kitap boyunca sorulan o sonu gelmez soruları sormuş olması ve hiçbir yanıt vermemiş olması; hiç cevap vermedi çünkü yazar kendini buna muktedir hissetmiyordu, sorular sorma konusunda kendini çok muktedir hissediyordu ama cevaplar verme konusunda değil, bir anlamda soruyu sormanın okurlar karşısında bir değeri olduğu izlenimine sahipti ve cevapları aramaları için onlara gerekli seçenekleri sunuyordu.

Hatırlarsanız size geçen gün *Seksek*'in bir tür anti-Thomas Mann gibi yazıldığını söyledim. Thomas Mann'a duyduğum tüm saygıyla, onunkiler sorunların tartışıldığı, çözümler bulmaya çalışılan ve okurun fikrinin sorulmadığı cevap kitapları: Her şey kitabın içinde, okurun bir önemi yok, o orada sadece okumak ve soru ile cevabı öğrenmek için bulunuyor. Ben soruların tarafında kaldım, okurlar ise soruların ve cevapların tarafında kaldılar ve bana öyle geliyor ki *Seksek*'in özellikle genç okurları olmasının sebebi, yeniyetmelikten ilk gençlik çağına kadar uzanan okur kitlesinin gerçeklik karşısında endişe hisseden insanlardan, yavaş yavaş dayatılan, en zayıfların farkında bile olmadan kabul edecekleri ama en güçlülerin o kadar kolay kabul etmeyip tartışmaya açacakları yapılar karşısında kendilerini tehdit altında hisseden insanlardan oluşması. Kitap, bazen kendilerine o kadar net bir şekilde formüle etmedikleri ve birden orada karşılarına çıkan o tür sorular için bir dizi referans noktası yayıyordu. O gençlerin –burada somut olarak Latin Amerikalı gençlerden bahsediyorum, ama daha sonra kitabın farklı dillere çevirilerinde bütün ülkelerdeki gençlerin tepkisi tamamen aynı oldu– bu kitapta

çoğu zaman onları sinir eden, hatta onları kitaptan nefret ettiren ve ona karşı çok fazla protesto ettiren bir şey bulmaları, ama aynı zamanda kendilerini o şeyin parçası hissetmeleri ve en olumlu örneklerde benim bile bulamadığım şeyi bulmaya çalışmaları. Oliveira'nın görmekten aciz olduğu şeyleri görmeye çalışan çok sayıda okur oldu ve birçoğunun onları gördüğüne eminim. Yine de bunu bilemem, okur örneklerin çoğunda bazen temas kurulabilen anonim bir varlık, ama bu temas bir azınlıkla olabiliyor, asla büyük sayıda okurla değil.

Olumsuz tarafından bahsetmeden önce *Seksek*'in olumlu yönüne dair olan bu bölümü, okurları en çok etkileyen şeylerden birinin kitaba eklediğim deli metinleri olduğundan bahsederek bitirmek istiyorum. Kitapta iki ya da üç akli dengesi bozuk kişinin metinleri de bulunuyor; bu kişiler klinik olarak akli dengesi bozuk olarak niteleniyorlar ama bugün akli dengesi bozuk nitelemesinin ne demek olduğunu ve kimin gerçekten deli olduğunu bilen yok. (Kimin deli olduğunu kimin olmadığını psikiyatrinin güncel terimleriyle belirlemek çok zor. 19. yüzyılda bu çok kolaydı: Bir beyefendi toplumun kesin kurallarını kabul etmediği anda kendini parmaklıkların ardında buluyor, deli olarak sınıflandırılıyor ve konu kapanıyordu. Günümüzde bu iş çok daha zor ve serbest dolaşan –tırnak içinde– "deliler"in sayısı tımarhanedekilerden elbette ki milyonlarca kat daha fazla. Dengesizlik ve delilik kavramı bugün için çok esnek ve edebiyat, müzik ya da şiir eleştirmenleri delilik denen şeyin diğer sanat dallarına ve edebiyata ne tür bir katkıda bulunduğunu çok iyi biliyorlar.) *Seksek*'i yazdığım sırada deli olarak adlandırılan kişilerin kaleminden çıkmış bazı metinler tesadüfen elime geçtiğinde onları son derece ilginç bulmuştum, çünkü aklıselim birinin gözüyle bakıldığında bunlar tabii ki deli metinleri, ama insan biraz daha derinlemesi-

ne analiz ettiğinde deli olmakla deli olmamak arasındaki farkın bazen tıbbi teşhise değil kişisel görüşe dayandığını anlıyor. Birçok okurun hükmünde bunun çok büyük bir önemi oldu çünkü *Seksek*'e eklediğim en uzun metin bir Uruguaylıya ait ve bu Uruguaylının adı Ceferino Piriz'di (hâlâ yaşayıp yaşamadığını bilmiyorum, onunla tanışmadım, umarım hâlâ hayattadır ama aradan çok uzun zaman geçti...). Bu adam, Montevideolu bir Uruguaylı, Unesco'nun İspanyolca yayınlanan bir dergisinin Paris'te düzenlediği bir yarışmaya bir deneme gönderdi. Birisi benden hangilerinin daha iyi olduğunu anlamak için İspanyolca gönderilmiş denemeleri okumamı istedi ve gayet aklıselim insanlardan bir sürü deneme gelmişti, ama denemelerden birini gönderen Ceferino Piriz bir deliydi. Ceferino Piriz'in denemesinin açık ara birinciliği hak ettiğine kanaat getirdim çünkü diğerlerinden çok daha yaratıcıydı, çok daha etkileyiciydi ve aklıselimlerin denemelerinin çok daha ötesine gidiyordu. O denemeyi hatırlayanlar bu adamın, bu delinin toplumun tamamen değişmesi ve başka bir biçimde düzenlenmesi için bir plan sunduğunu biliyorlar. Bu akli dengesi bozuk olanlar arasında çok sık rastlanan bir durum: Dünya barışını sağlamak, atomik silahları ortadan kaldırmak, hastalıkları sona erdirmek için büyük planları vardır ve tabii ki, onu ayrıntılı bir biçimde açıklamak zorunda kaldıklarında her şey anlaşılır. Ceferino Piriz o kadar uzaklara gitmiyordu: O her şeyi doğrudan değiştiriyordu, toplumu tamamen değiştiriyor ve başka bir biçimde sunuyordu. Onu sunma biçimini okuyunca kaçık bir havası olduğunu gördüm, çünkü bir ülke hayal ediyor ve onu, spesifik konularla ilgilenen, biz aklıselimlerin toplumundaki bakanlıkların benzeri bir dizi bakanlıkla organize ediyordu: Savaş Bakanlığı, Sağlık Bakanlığı, Eğitim Bakanlığı. Onun ayrıca *renkli* bakanlıkları vardı: Beyaz Bakanlığı, Siyah Bakanlığı, Sarı

Bakanlığı. Mesela Beyaz Bakanlığı'nın beyaz şeylerle meşgul olma yükümlülüğü var ve o şeyler uzun bir liste olarak veriliyordu: Bu bakanlık karla ve beyaz tavuklarla meşgul olurken, Siyah Bakanlığı'nın meşgul olacağı konular arasında siyah tavuklar bulunuyordu. Bu kesinlikle çılgınca: Renklere göre organize edilen bir dünya ve her bakan renkleri temel alan işini yapmak zorunda.

Bunu okuduğumda tamamen *Seksek*'e gömülmüş durumdaydım ve Oliveira gibi her şeyi sorguluyordum. Kendi kendime şöyle dedim: "Neden olmasın? Neden olmasın? Eğer kesimlerin belirli ölçütler yerine, içerdikleri şeylerin rengine göre ayrıldığı bir toplum yaratırsak, dünyanın renk düzenine göre işlemesi belki de teknik olarak mümkün olacaktı. Bana bu deliliğin ardında olgulara başka bir gözle bakma teşviki varmış gibi geldi: Dünyayı elbette ki renklere göre düzenlemeyecek olsak da, bu çok hoş hayali olasılığın düşüncesi bile... (Bu renklere göre düzenlemenin muazzam bir poetik güzelliği bulunduğu konusunda umarım benimle hemfikirsinizdir, çünkü bir de boyutlara göre düzenleme önerisi vardı: Büyük Bakanlığı ve Küçük Bakanlığı olacaktı; Büyük Bakanlığı gökdelenler, balinalar ve zürafalarla ilgilenirken, Küçük Bakanlığı arılar ve mikroplarla meşgul olacaktı. Her şey boyutuna ve rengine göre düzenlenecekti.) İşte o anda Fransızların birincilik ödülünü ona vermeyeceklerini anladım –tabii ki ona vermediler; çok aklı başında ve çok sıradan bir denemeye verdiler çünkü geri kalan denemelerin tümü çok aklı başındaydı ve ona hiçbir ödül vermediler–, bunun üzerine ben de o metni alıp eve götürdüm ve o sırada *Seksek*'in üzerinde çalıştığım için kendi kendime şöyle dedim: "Ben sana birincilik ödülünü vereceğim ve seni kitabıma koyacağım." Ve Ceferino Piriz'i denemesiyle birlikte kitabıma koydum. Birçok kişi o denemeyi benim uydurduğumu düşündü; onu yazanın ben değil

Ceferino Piriz olduğunu çok net bir ifadeyle söylememe rağmen, birçok kişi bunun benim uydurduğum bir edebi oyun olduğunu düşündü. (Şimdi fırsattan istifade, benim kendi deliliğim olsa da o renkler ve boyutların bana ait olmadığını bir kez daha söylüyorum.) İlginç bir şekilde, *Seksek* hakkında mektuplar almaya başlayınca oraya eklediğim sözde delilerin metinlerinin kitabın kimi niyetlerine çok güzel cevap verdiğini fark ettim çünkü birçok okur o bölüme geldiğinde tam anlamıyla şoke oldu ve birden onlara görmeye çalıştığım şeyi fark ettiler: İnsan beyninin özünde delilik olan bir şeyi nasıl mantıklı olarak ortaya koyabildiğini gördüler. Mantıksal olarak bizim topluma eklemlenmemizin de başka bir delilik olduğu düşünülebilir, mevzu şu ki orada kimse çıkıp bize şöyle demiyor: "Siz hepiniz zır delisiniz." Belki gelecekte bir gün biri çıkar ve hepimizin deli olduğunu, bizimkinin başka türlü olabilecek bir deliler toplumu olduğunu kanıtlar; en azından ben çok farklı olmasını isterdim çünkü öylesinin daha iyi olacağını zannediyorum.

Seksek hakkında size başka bir şey söylemeyeceğim ama onun olumsuz taraflarına değinerek bitirmem gerekiyor. Şimdi, uzaktan bakınca, son derece bireyselci ve kolaylıkla egoizme götüren bir kitap olduğunu görüyorum: Başkarakter kendi düşünce dünyasına kapanmış durumda ve etrafını saran şeyleri akıl süzgecinden geçirirken bunu etrafını sardıkları için değil onlarla ilişkisinden ötürü yapıyor; kendisinden daha öteye uzanmayı başaramayan bir insan, tamamen kendi küçük evrenine kapanmış ve bu bencil bir evren, aynı anda hem bencil hem de kibirli bir evren ve bütün meditasyonları, bütün arayışları doğrudan kendi kişiliğiyle ilintili. Bugün için o bireyselciliği kitabın bağlamında olumsuz buluyorum, ama aynı zamanda da onu yazmış olduğum için mutluyum çünkü kendi kendimin ve etrafımı saran şeylerin

keşfini götürebileceğim noktaya kadar, ulaşabildiğim en uç sınırlarına kadar götürdüm. Eksik olan yegâne taraf arada sırada beni "ben"den sana ve "sen"den bize geçirecek olan o sıçrayıştı ve bu *Seksek*'in yayınlanışını izleyen yıllarda gerçekleşti ve yeni seviyesine daha sonra yazdığım şeylerde ulaştı, işte onların birinden bugünkü dersimizin kalan kısmında bahsedeceğim: O da bir roman ve ismi *Manuel'in Kitabı*. Onun hakkında konuşmaya başlamadan önce *Seksek*'le ilgili olarak kimsenin aklında bir soru işareti kalmasın istiyorum; şimdi sorularınızı cevapladıktan sonra bir ara verelim ve ardından *Manuel'in Kitabı* hakkında konuşmaya başlayalım.

ÖĞRENCİ: *Bize biraz Jacobo Fijman'dan bahsetmenizi isteyecektim, zira Ceferino Piriz ve Renkler Bakanlığı Fijman'la oldukça bağlantılı. 60'lı yıllarda herhangi bir etkisi var mıydı?*

Yaşım itibarıyla Jacobo Fijman'la herhangi bir temas kurma şansım olmadı çünkü ben Arjantin'de yetişkinlerin arasında dolaşmaya başladığımda o çoktan tımarhaneyi boylamıştı. Birçok Arjantinli yazar gibi onu tanımış ve hayranlık duymuş olan Borges ya da Nalé Roxlo gibi yazarların metinlerinde onun hakkında çok şey okudum. Söyleyebileceğim yegâne şey –ve onun çok az şey olduğunu göreceksiniz– Arjantin'de Borges, Roxlo ya da Macedonio Fernández'in de içinde bulunduğu o kuşak için Jacobo Fijman'ın bir tür dâhi olduğu, ama çok kısa sürede, sanırım birkaç yılda, parlayıp söndü. Neredeyse hiçbir şey yazmadı ama onu tanıyan kişilere sözlü olarak aktarmayı başardıkları dâhice bir mesaj olarak göründü. Daha sonra tedavisi mümkün olmayan bir paranoyaya kapılınca onu tımarhaneye kapatmak gerekti çünkü takip edilme korkusu vardı ve tehlikeli birine dönüşmüştü. Ka-

patıldığı akıl hastanesinde artık sessizlik içinde, aklını tamamen yitirmiş, paranoyak ve şizofrenik bir dünyada hapsolmuş bir halde sanırım yirmi yıl daha yaşadı. Söyleyebileceklerim bu kadar; Jacobo Fijman'ın bir eseri yok, bazı şeyler var ama...

ÖĞRENCİ: *Bazı şeyler var ve ben onları her zaman Seksek'le ilintili düşündüm çünkü Fijman'ın şiiri dünyayı renklere bölme temasıyla çok alakalı.*

Doğrusu o şiiri okumayı isterdim çünkü ona ulaşamadım. İlginç olurdu, bilgi için teşekkürler.
Siz bir şey mi sormak istiyordunuz?

ÖĞRENCİ: *Seksek'te sizin İngilizce olarak a tiny bit of mescalina'dan bahsettiğiniz bir bölüm var. Meskalin ile Oliveira ya da roman arasında nasıl bir ilişki var?*

Benim bahsettiğim şey ne?

ÖĞRENCİ: *Meskalin.*

Ben meskalinden mi bahsediyorum?

ÖĞRENCİ: *Evet:* A tiny bit of mescalina.

Evet, öyle olsun... Bu da biraz Jacobo Fijman gibi: Hiçbir zaman meskalinle doğrudan temasım olmadı, ama dolaylı olarak, evet, defalarca. O dönemde, doğrudan uyuşturucuyla değil ama uyuşturuculardan kaynaklanan bazı olağanüstü hallerin şairlerde, müzisyenlerde ve ressamlarda yarattığı zihinsel açılımlarla alakalı

metinleri mümkün olduğunca çok okumaya çalışıyordum ve ilk okuduğum metinler büyük Fransız şairi Henri Michaux'nun yazdıkları oldu. Michaux meskalinle doktor kontrolü altında bizzat deneyler yaptı; kendine enjekte mi etti, dumanını içine mi çekti yoksa sıvı olarak mı içti bilmiyorum, galiba enjekte ediyordu... Tek kelimeyle meskalini alıyor ve görüşlerini, deneyimlerini kâğıda döküyordu. Sonra başka uyuşturuculara geçti ve uyuşturucuyla yaşadığı çeşitli zihinsel maceralarını anlattığı *Misérable miracle* adında bir kitabı var. Michaux uzun yıllar boyunca, uyuşturucunun etkileri üzerine çalışmalar yapan doktorlara yardım etmek için kendi kendinin kobayı, deneğin kendisi oldu. Bir an geldi...

ÖĞRENCİ: *Ama o sözcükler İngilizce yazılı.*

Onları neden İngilizce yazdığımı hatırlamıyorum, belki de başka bir yerden almış...

ÖĞRENCİ: *Galiba bir caz parçasından falan.*

Herhangi bir caz parçasında *meskalin* sözcüğü geçiyor mu bilmiyorum. Uyuşturucuları kasteden birçok sözcük var ama bunlar genellikle argo, oysaki *mescaline*... Olabilir. Bunu çoktan unuttum. Benim bildiğim şu ki...

ÖĞRENCİ: *Düşündüm ki o belki de karakterin nevrozuna bir cevaptı.*

Hayır, hayır, hayır. Niyetimin bu olduğunu sanmıyorum. Sanmıyorum, ama o bölümü arayacağım ve ...

ÖĞRENCİ: Çok iyi hatırlamıyorum, ama onu gördüğümü hatırlıyorum.

Mümkün. Doğrusu bugün uyuşturucular hakkında çok şey biliniyor ama o dönemde, 50'li yıllarda, Paris'te kokain ya da morfin gibi klasik uyuşturucuların dışında o daha arıtılmış, daha sofistike yeni kuşak uyuşturucuların hiçbiri bilinmiyordu ve Michaux'nun deneyleri bu alanda oldukça önemli bir bilgilenme sürecinin yolunu açtı. Ayrıca meskalinle deneyler yapan Morselli adında bir İtalyan psikolog vardı; onu da okumuştum ve uyuşturucular tarafından kışkırtılmış halüsinatif durumların gerçekliği çarpıtma imkânı beni büyülemişti. O cümlenin anlamı belki de budur, o kadar.

ÖĞRENCİ: *Benim bir sorum, bir de saptamam var: Siz* Seksek'*teki dil yenilenmesinden sonra arada sırada da olsa eski edebi dile bir daha hiç dönmediğinize mi inanıyorsunuz?*

Evet, evet, buna inanıyorum. Saptamayı da alayım, sonra sorunuzu cevaplayacağım.

ÖĞRENCİ: *Saptamam şu ki, anladığım kadarıyla Horacio Quiroga karakteri...*

Horacio Oliveira.

ÖĞRENCİ: *Affedersiniz, Horacio Oliveira. O sağduyu kavramının insanda dayatılmış bir şey gibi, tabiri caizse ikna yoluyla aktarılmış bir şey gibi değil de, sanki genetik yolla alınan bir şey olarak kabul edilmesinin yaygınlığını sorgularken, aslında sağduyu*

kavramının kendisini sorguluyor. Seksek'in olumlu tarafı toplumsal anlaşmazlıkları çözmek için insanın alacağı tavrın bireysel düzeyde olamayacağını bize kanıtlaması.

Saptamanıza tamamıyla katılıyorum. Sorunuza gelince, *Seksek*'te yapmaya kalkıştığım dil eleştirisini daha sonra yazdığım kitaplarda çok fazla ileriye taşımadım; özellikle de öykülerde, çünkü öykü evreninin dil konusunda derinlemesine bir deneye çok fazla alan bırakmamasını anlıyorum: O tür bir teşebbüs okurun yakalamaya çalıştığı etkiyi yok eden bir zorluğa, bir komplikasyona yol açıyor. *Seksek*'ten sonra daha ziyade öykü türünde eserler verdim ve o öykülerde oldukça kendime özgü ve sentaks konusunda oldukça özgür bir dil kullanmış ve beylik sözlerden mümkün mertebe kaçınmış olsam da, netice itibarıyla o dil, düşüncenin doğrudan aktarım dili. *Manuel'in Kitabı*'nda da deneylere kalkıştım; orada alanı yeniden biraz açtım ve birkaç semantik oyun yaptım çünkü söz konusu bölümlerin içeriği bir şey olup bitmesi için olağandan farklı bir dil kullanma ihtiyacı doğuruyordu, hatta bu yönde bir kışkırtma da vardı.

Biz yazarlar hepimiz bir rüyayla, nihai bir idealle yaşarız: Mesela ben, dil alanında çok daha ileriye gidebileceğim metinler yazmaya devam edecek zamanımın olmasını isterim, ama bazı Avrupa ülkelerinde rastlanan o aşırılıklara düşmeden; mesela bugün Fransa'da sadece öfoni ve sesi temel alan sözcük kümeleri oluşturmaya ve o sözcük kümelerinin içermediği bir anlamı aktarma çabasına dayanan Letrizm türü akımlar bulunuyor. Gördüğünüz gibi bu çok baş döndürücü bir şey ve onu kabul etsin ya da etmesin, biraz oyunun içinde olan bir okur türü gerektiriyor. Bu bana şiirde çoğu zaman işleyen bir alan gibi görünüyor: neticede belli bir anlam aktaran onomatopeler temelli Letrist şiir var,

ama beni asla tatmin etmiyor çünkü bu oldukça basit bir anlam oluyor; şiirlerin başarabildiği en fazla mesela erotik, ürkütücü, müzikal ya da öfonik bir duygu uyandırmak oluyor, ama bu çok yüzeysel kalıyor. Günümüzde dil alanında başka türden deneyler var ve bunların arasında Fransız yapısalcılığı bir hayli mesafe kat etmiş durumda ve bir bakıma benim zihinsel kalıpları kırmak için *Seksek*'te aradığımın benzeri bir şey amaçlayarak sentaktik kalıpları kırmaya dayanıyor.

Sorunun üzerime düşen kısmını yanıtladığımı sanıyorum: Son yıllarda söylemek istediğimin semantik ya da filolojik özellikli aşırı engellerle karşılaşmadan hedefe ulaşmasını tercih ettim.

Buyurun!

ÖĞRENCİ: *Baksanıza, La Maga çok hünerli biriydi. Neden onunla ilgili bir şey söylemiyorsunuz?*

Bu gelmesini bekleyebileceğim bir soru çünkü bütün *Seksek* okurları bir şekilde bana La Maga'yı sordular. Onunla ilgili olarak ne söyleyebilirim bilmiyorum, onun hakkında söyleyebileceğim her şey söylenmiş ya da söylenmemiş olarak kitapta mevcut ve eylemdeki boşluklar vasıtasıyla çıkarım yapılabilir. Bana kalırsa La Maga kitapta Horacio Oliveira'nın vicdanının enkarnasyonundan başka bir şey değil. Oliveira her zaman La Maga tarafından kınanmış ve saldırılmış hissediyor, çünkü La Maga bütün cehaletine, bütün entelektüel sınırlamalarına ve eksikliklerine rağmen içgüdüsel olarak Oliveira'dan çok daha iyi görüyor. Oliveira bunu kabullenmekte zorlanıyor; bu anlamda son derece maço davranıyor ve yakalamaya çalıştığı ama aşırı akıl yürütmeden ötürü kaçırdığı bir şeyi bir kadının ondan daha kesin

ve doğru görmesinden hiç hoşlanmıyor: La Maga gidiyor ve tek kelimeyle parmağını oraya basıyor.

Oliveira ve La Maga arasındaki diyaloglar çok büyük bir sıklıkla Oliveira'nın her zaman biraz savunmada olmasının etrafında dönüyor çünkü La Maga –hiç istemeden çünkü bu onda kendiliğinden oluyor– Oliveira'yı kınıyor ve ona saldırıyor, maskesini düşürüyor. Birçok *Seksek* okurunun –özellikle kadın okurların– kendini bir şekilde La Maga karakteriyle (kitapta çok az bahsedilen, anlık bir önemi olmayan fakat bütün romanın hayati ve sezgisel arka planını teşkil eden bir karaktere) özdeşleştirmesine neden olan gücün buradan kaynaklandığını sanıyorum.

ÖĞRENCİ: *Sizin eserlerinizde bazı okurların hiç anlamadığı İngilizce ve Fransızca metinlerin bulunma sebebi nedir acaba?*

Salt bilgiçlik taslama olsa gerek, çünkü *Seksek*'i yazdığım dönemde gerçekten yılların, bütün bir ömrün kültürel birikimini boşaltmaktaydım. İlk başta size biraz biyografimden bahsetmiş ve gençliğimde çok yalnız olduğumu söylemiştim, işte o yalnızlık içinde bir milyon kitap okudum. (Buradaki bir milyon lafın gelişi, doğrusunu isterseniz "*ho letto un millione*" diyen Giovanni Papini'nin bir cümlesi.) Bir milyon tane okumadım ama binlerce okumuş olmalıyım ve çok çok büyük bir kitap kültürü biriktirdim. Avrupa'ya göçtükten sonra başka türde bir deneyim biriktirmeye başladım, bu seferki artık kitaplardan değil doğrudan hayattan geliyordu ve *Seksek* –özellikle ilk bölümü– o deneyimi ifade etmeye çalıştı. Bütün o kitapsal içerik belleğime kazınmıştı ve çağrışım oyunlarını hepiniz çok iyi bilirsiniz (çünkü o hepimize olur): Bir kültürel *background*'umuz olduğunda, herhangi bir şeyi düşünürken zihnimizde birden T. S. Eliot'ın bir dizesi ya

da Carlos Gardel'in bir tangosunun sözleri belirir, bir düşünceyi destekleyen ve daha sonra bir kitapta bir alıntıya dönüşen türden şeyler işte; eğer birden fazla dil biliyorsak bunlar herhangi bir dilde gelebilir. *Seksek*'i yazarken kendi söylemekte olduğum şeylerin yolu o okumalar birikimiyle sürekli olarak kesişiyordu, işte o zaman –bilgiçlik taslama işte o zaman geliyor– kendimi frenlemedim, olduğu gibi dışarı çıkmalarına izin verdim ve *Seksek*'te korkunç miktarda alıntı var, isimler veriliyor, resimden bahsediliyor, yığınla şey birikiyor. Bugün bana bilgiçlik taslama gibi geliyor.

Bir daha bu tarzda yazmadığımı herhalde biliyorsunuz, ama onları *Seksek*'e koymuş olmaktan da pişmanlık duymuyorum. Belki diğer dillerle ilgili olarak söylediğiniz konuda olabilir, çünkü kitap Latin Amerika'ya yönelik olduğu için bazı okurların anlayamayacağı İngilizce ya da Fransızca bölümlerin olması iyi bir şey değildi. Bunu o zaman düşünmedim ama doğrusunu söylemek gerekirse o kadar da çok değiller. Sanırım özellikle caz müziği metni alıntıları var; o dönemde çok dinlediğim ve beni duygulandıran *blues* metinleri alıntılanıyor ve onları İspanyolcaya çevirmem absürt bir davranış olurdu. Bir *blues* parçasının sözlerinin İspanyolcaya çevrilmeye çalışılırsa ne olacağını biliyorsunuz: Muhtemelen içinden çıkılmaz bir şeye dönüşecekti; bu yüzden onu olduğu gibi bırakmak gerekir, tıpkı Fransız şairlerinden alıntı yapıldığındaki gibi. Özellikle şiiri orijinal haliyle koymak ve okura güvenmek gerekir. Başka dillerden bunaltıcı miktarda metin olduğunu sanmıyorum; o kadar fazla yok.

İsterseniz şimdi bir ara verelim...

Seksek ve *Manuel'in Kitabı* arasında yaklaşık on iki yıl var. *Manuel'in Kitabı* 1970'e doğru yazıldı, 71-72'de tamamlandı ve

Buenos Aires'te 1973 başlarında yayınlandı. O on iki yılı çok yoğun yaşadım, çünkü o dönemde, daha önce bahsetme fırsatını bulduğum o şey, birçok insanda –ve birçok yazarda da– görülen, estetikçi ve en önemlisi aşırı derecede bireyselci bir dünyadan, tarihsel diye adlandırabileceğimiz ve basitçe yalnız olmadığımızı, toplumlar ya da halklar diye adlandırabileceğimiz büyük toplulukların bir parçasını teşkil etmenin kişiye otomatik olarak bir sorumluluk yüklediğini (özellikle de söz konusu kişi düşünen, üreten biriyse ve uğraştığı sanatsal alana göre okurlar, dinleyiciler ya da izleyicilerle bir teması, hatta onların üzerinde bir etkisi varsa) keşfetme anlamına gelen bir bilinçlenme gerçekleşti. Bazen çok zor olan bu benden sana ve bize geçiş bende sistematik bir biçimde ya da bir tür ahlaki mecburiyet şeklinde değil, sadece olayların gücüyle gerçekleşti. Birinci ya da ikinci sohbetimizde şunu söylemiş olmalıyım: Eğer bu bilince varmayı belirleyen temel olayı saptamam gerekseydi devrimin ardından Küba'ya yaptığım ilk yolculuğu, yani 61, 62 yıllarını söylerdim ki o sırada *Seksek* çoktan yazılmıştı.

Sonraki yıllarda benim için, daha ziyade Latin Amerika'da, özellikle de Güney Konisi ülkelerinde hâkim olan durum üzerine araştırmalar yapan ve tanıklıklar toplayan uluslararası örgütlerin bir parçasını teşkil etmeye dayanan, çoğunlukla acı verici ve son derece dramatik bir dizi deneyim başladı. Avrupa'da bazen çok iyi bilinmeyen Latin Amerika sorunlarını tanıtmak için danışman sıfatıyla çeşitli derneklerin faaliyetlerinde yer aldım ya da II. Bertrand Russell Mahkemesi gibi oluşumlarda jüri üyesi sıfatıyla bulundum. O toplantılar, okumalar ve bilgi birikimi o dönemde Latin Amerika'ya yaptığım ve o güne dek tanımadığım çeşitli ülkeleri (mesela Peru'yu, Ekvator'u, tabii ki iki yılda bir gittiğim kendi ülkemi ve sıklıkla ziyaret ettiğim Şili'yi) ziyaret

etmemi sağlayan yolculuklara eklendi. O deneyim birikimi ve Güney Konisi'ndeki diktatörlüklere karşı çıkıp o sistemlerle politik araçları kullanarak ve bazen de silaha sarılarak mücadele eden insan gruplarıyla giderek artan temaslar, on-on bir yıllık sadece kişisel deneyim değil, kaçınılmaz olarak bir düşünme ve kafa yorma dönemini de beraberinde getirdi ve o dönemin etkileri bazı öykülerime ve o sıralar yayınlamaya başladığım ilk makalelerime yansıdı. Fransız, İngiliz, İspanyol, İtalyan ve tabii ki Latin Amerikalı gazete ve dergiler için yazılmış o ihbar ve bilgilendirme makalelerinden, edebi tarafları olmadığı için burada hiç söz etmedim.

O deneyimlerin toplamı benim için 70'lere doğru, illaki politik olması gerekmeyen –çünkü ben elbette ki bunun için doğmadım, ayrıca yapsam kötü olurdu çünkü ben bir politika uzmanı değilim– ama edebi olmasına rağmen aynı zamanda benim o konudaki deneyimimin en azından bir kısmını aktaracak ve bunun yanı sıra kimi fikirlerin toparlanması, kimi eleştirilerin sunumu, kimi olasılıkların bilançosu ve bazı ortamların analizi gibi konularda muhtemel okurlarına belli bir faydası dokunacak bir kitap yazma arzusuyla zirveye ulaştı. 1970'te o fikir kafamı kurcalayıp duruyor ama bir türlü somutlaşmıyordu ki bu bana her zaman olan bir şey ve bazen çok uzun zaman sürebilir. Derken Fransa'da bulunduğum sırada –Arjantin'den altı ay önce dönmüştüm ve durum görece sakindi– birden General Lanusse Hükümeti'nin idaresi altındaki Arjantin'de şiddetin sistematik yükselişine dair dostlarım vasıtasıyla doğrudan, gazeteler ve haber ajansları vasıtasıyla da dolaylı haberler almaya başladım. ("Hükümet" hepimizin kullandığı bir sözcük ve Oliveira'nın şu anda kullandığım için beni kınayacağı sözcüklerden biri çünkü hükümet sözcüğünün iyi hükümetler için saklanması gerekiyor;

iyi olmadıklarında ne olduklarının doğrudan söylenmesi gerekiyor: Lanusse'ninki Latin Amerika'daki birçok askeri diktatörlükten biriydi.)

Lanusse Diktatörlüğü Arjantin'deki siyasi mahkûmlara sistematik ve bilimsel (bu sözcükleri burada kullanmak ne kadar da zor) bir şekilde uyguladığı işkenceli sorgulamalar vasıtasıyla geniş çaplı bir korkutma ve baskı sürecini hayata geçirdi. İşkence insanlık tarihinin çok eski bir kurumu, bunu hepimiz çok iyi biliyoruz; Arjantin'de de arada sırada başvurulan ve çoğu zaman da keyfi bir biçimde uygulanan bir yöntem olmuştu, ama hiçbir zaman 70'ten itibaren görülmeye başlandığı gibi sistematikleşmemiş, kriptolanmamıştı. O dönemde ortaya çıkmaya başlayan ilk işkence uzmanları sadece Arjantin'de yetiştirilmiyor, Dominik Cumhuriyeti ve şu anda üzerinde bulunduğumuz ülkenin bazı noktalarında eğitim aldıktan sonra çeşitli Latin Amerika ülkelerinde, özellikle de benimkinde hizmet vermeye başlıyorlardı; birkaç yıl sonra La Plata nehrinin diğer kıyısındaki Uruguay'a da kesin bir biçimde yerleşeceklerdi. Bu haberler, işkencelerden sağ kurtulmuş olanların, işkencelere ve infazlara iştirak etmiş olanların, aile fertleri ya da dava yoldaşları gözlerinin önünde işkence görenlerin mahkemeye gelip tanıklıklarını uluslararası bir jüri önünde dile getirdikleri II. Bertrand Russell Mahkemesi'nin Roma ve Brüksel'deki duruşmalarında haftalarca dinlediğim birinci ağızdan tanıklıklara dönüşünce, bir gazetedeki bir telgrafı okumaktan, bizzat yaşadığı bir deneyimi doğrudan anlatan bir erkek ya da bir kadını dinlemeye giden o devasa adımı orada ilk kez attım.

Arjantin'de ve diğer Latin Amerika ülkelerinde yükselen şiddetle mücadele etmeye bir şekilde yardımcı olabilecek bir kitap yazmam gerektiğine dair o muğlak fikir birden somutlaştı

ve çok absürt görünen, birçok okur tarafından çok absürt bulunan *Manuel'in Kitabı* adını taşıyan bir romana dönüştü. Ekteki belgeler hariç kesinlikle işkenceden bahseden bir metin değil; romanın gövdesi kesinlikle bu konuya değinmiyor ve en önemlisi de Arjantin'de geçmiyor, Avrupa'da, daha somut bir ifadeyle Paris'te yaşayan Latin Amerikalı kahramanlarının başlarından geçen olaylar ele alınıyor. Şimdi böyle anlatınca bütün kitap çok kolay görünebiliyor, ama yazarlık deneyimimle baktığımda aklıma gelebilecek en zor şeylerden birini amaçlıyordu: Edebiyatla tarih arasında, bundan ne tarihin ne de edebiyatın kayıpla çıkacağı bir yakınlaşma teşebbüsü, bir başka deyişle, içinde iki unsurun –olgusal hakikat, olan biten, olup bittiğini bildiğimiz şey ve uydurabileceğimiz şey– ahenkli bir biçimde eklemlendiği ve bundan ne gerçekliğin ne de kurgunun kaybederek çıktığı bir kitap yaratabilmek.

Politik içerikli romanların klasik sorununa ilk sohbetlerin birinde değinmiştik. Toplumsal gerçekçilik döneminde birçok yazar safça, mesela Ukrayna'daki köylülerin çalışma koşullarını anlatan bir kitap yazmanın edebiyat yapmaya yettiğini düşündüler. Netice itibarıyla o tarzda yazılmış kitapların çoğu son derece sıradan şeylerdi; Ukrayna'daki köylülerin emeği hakkında kaleme alınmış iyi bir deneme onlardan çok daha faydalıydı, konuyu çok daha ayrıntılı bir şekilde ele alıyordu ve okurun beklentilerini, aynı konuya değinen ama okumaya değer bulduğumuz, bizi yaşam kutucuklarımızdan çıkaran bir kitap okuduğumuzda gerçekleştirdiğimiz o sıçramayı sağlayacak hakiki edebi güzellikten mahrum bir romandan daha çok karşılıyordu. O deneyimi hiç aklımdan çıkarmıyordum ve itiraf etmeliyim ki kitabı yazma teşebbüsüne oldukça korkarak atıldım.

Masamın üzerinde telgraflar ve Arjantin'de, Brezilya'da, Bolivya'da, Paraguay'da 1970 yılının ilk aylarında yaşananlarla ilgili gazete kesikleri birikmeye devam ediyordu ve aynı zamanda da, romanın dramatik eylemini yazmaya başladığımda bir dizi karakter hayal edip onları aralarında konuşturmaya ve size daha sonra bahsedeceğim küçük bir anekdotun etrafında dolaştırmaya başladım. Birden romanın gövdesinin içine politik bilgi unsurları sokmaya çalışmanın sersemlik olduğunu fark ettim, çünkü bunun dramatik içeriği soğuttuğuna kuşku yoktu: Karakterler bir romanda yaşanmış gerçeklikte olup biten şeyler hakkında yorumlar yapabilirler, ama romanın merkezi bu olamaz, çünkü –bir kez daha söylüyorum– eğer tarihsel unsur edebi olanın üzerine binerse, edebi unsur bu işten kayıpla çıkar, ya da tam tersi. Aklıma özünde oldukça çocuksu, ama o yakınlaşmayı sağlayacakmış gibi görünen bir şey geldi: Bu en basit anlatımıyla o kadar da hayali olmayan bir şeyi hayal etmek, kitabın karakterlerinin tıpkı benim gibi gazete okuyan insanlar olduklarını hayal etmekti, demek istediğim, ben romandaki bir bölümü 1970 Martında yazarken, eylem de 1970 Martında gerçekleşiyordu, işte bu yüzden karakterlerin 1970 Martındaki gazeteleri okuduklarını hayal edebiliyordum: Benim sabah okuduğum şeyi kitabımın karakterleri de okuyabiliyorlardı. Yaptığım şey kitaba koymak istediğim haberleri kopya belgeler olarak eklemek oldu. Haber kupürlerinin ve telgrafların etrafını güzelce kesip temizledim ve baskı makinesi onları birleştirme işini üstlendi; neticede metin onların etrafında dönüyor.

Eğer aranızda bu kitabı görmüş olanlarınız varsa, bazen Buenos Aires gazetesi *La Opinión*'dan alınmış, tarih ve haber ajansının bilgisiyle birlikte kopyası çıkarılmış bir sütun olduğunu biliyorlar. Roman ise diğer sütunda, bazen küçük bir kutucuk,

bazen tam sayfa olarak işlemeye devam ediyor ve sonunda çok daha kapsamlı, çok daha eksiksiz bir ek bölüm var. O kitabın okuru olarak içimizden biri onu açıyor ve biraz sonra sol sayfada Reuters ajansının Rio de Janeiro'dan geçtiği ve meşhur Ölüm Mangası'nın filan gece falancayı öldürmekle suçlandığına dair bir haberle karşılaşıyor –haber doğrudan gazeteden çıkarılmış ve onun birebir kopyası–, yan sütundaysa romanın eylemi aynı haberi okuyup yorumlayan karakterleri gösteriyor: "Orada neler olduğunu okudun mu?", diye yorum yapıyor Brezilya haberleriyle ilgilenen Brezilyalı karakter. Bu okurun kitapla daha doğrudan bir temas, bir empati ilişkisi kurmasını sağladı, çünkü okur haberi kitabın karakteri ve yazarıyla aynı şekilde okuyordu; böylece bir tür üçlü topluluk, üçlü birlik oluştu ki bu bana göre tarihsel ve politik gerçekliği romanesk türde bir eyleme katma sorununu, en azından yaklaşık olarak, bir şekilde çözüyormuş gibi göründü.

Romanın kendisine gelince, tarihsel unsur haberler tarafından basın aracılığıyla ve benim herhangi bir yorumum olmadan (yorumları karakterler yapacaktı, onları elbette ki ben uyduruyordum ama konuşanlar onlardı) doğrudan ve duyarsızca verildiği için onun hakiki bir roman, yani içinde çeşitli şeylerin olup bittiği ve karakterlerin kendi aralarında sorunlar yaşadığı dramatik eylemli bir anlatı olacağını düşündüm. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde, benim hoşuma giden bir roman olması için çok fazla mizahla (bu kara mizah olsa bile, ki ondaki mizah çoğu zaman bu türden), çok fazla oyun duygusuyla, çok fazla absürt unsurla ve melodramatik vurgu olmadan (çünkü acındırıcı unsurlar olan vurgu ve melodram eyleme eşlik eden haberlerin her birinde zaten mevcuttular, bu yüzden onların altının çok fazla çizilmesi gerekmiyordu) yazılmalıydı.

Bana eğlenceli gelen ve anlık gerçekliğin bakış açısıyla tamamen absürt bir hikâye uydurdum: Paris'te, "el Vip" (Arjantinli tarzında söyleyince, yani bir Vi Ay Pi) diye adlandırdıkları bir şahsı, Güney Konisi'ndeki askeri birliklerin baskı mekanizmasının şefi olduğunu bildikleri çok önemli bir şahsiyeti kaçırmak için aralarında bir tür komando birliği kuran bir Latin Amerikalılar grubu –bir Brezilyalı, birkaç Arjantinli– birkaç Fransız arkadaş, erkekler ve kadınlar var. Bu adam korumaları ya da maiyetiyle birlikte Paris'te silah satın alma görüşmeleri yapıyor ve Güney Konisi hükümetlerinin imajını Fransız Hükümeti nezdinde parlatmaya çalışıyor. Onu kaçırmaya ve hayatı karşılığında Arjantin ve Brezilya'daki bir miktar siyasi mahkûmun özgürlüğünü elde etmeye karar veriyorlar. Gördüğünüz gibi bunda kesinlikle hiçbir orijinallik yok çünkü mahkûmların özgürlüğünü elde etmek için adam kaçırmalar son on beş yılda, dünyanın birçok ülkesinde gündelik olmasa bile, çok sık rastlanan bir olaya dönüştü; aradaki fark, siyasi mahkûmların salıverilmesini elde etmek için düzenlenen o kaçırma operasyonunun gerçekçi tarzda anlatılmamış olmasıydı: Zeki ve hassas okur onun bir tür oyun olduğunu, özünde o operasyonun başarıya ulaşma şansının fazla olmadığını, iyi planlanmadığını, kahramanların karakterlerinden türeyen bir dizi dâhili kusur bulunduğunu hemen anlıyor.

Benim ilgimi çeken şey anlık sorunlar karşısında kahramanlardan bazılarının insani özelliklerini, devrimci eylemi anlama, başarılarını ve zaferlerini eleştirme biçimlerini, onların o anki halini ve eğer zafere ulaşırlarsa onlardan beklenebilecek olan şeyi, gelecekte ne olacaklarını, çok büyük zorluklarla karşılaşmadan ilerleyebilsin diye dramatik bir eylemin içine –tekrar söylüyorum– bolca mizah ve bolca oyunla birlikte konmuş bütün o şeyleri incelemekti. İlgimi çeken bazı karakterleri kitap boyunca

bu şekilde sundum çünkü onlar bir anlamda devrimci olgu karşısında benim kişisel endişelerimin sözcüleriydiler, eğer günün birinde oyun tersine döner ve bir diktatörlük devrilip yerine halkçı bir hükümet gelirse ne olacak, o güne dek muhalif olan, o zafer için mücadele eden onlar kendilerini iktidar masasında, elde ettiklerini, fethettiklerini yönetmek zorunda olma kararı karşısında görünce ne olacak sorununa kafa yoran karakterlerdiler. Kitap biraz benim Kübalı, Arjantinli, Şilili yoldaşlarla yaptığım diyalogları ve sohbetleri yansıtan çok miktarda derin düşünce, diyalog ve sohbet içeriyor; bu anlamda orada hiçbir oyun yok, devrimin değerlerinden ve sorumluluklardan çok büyük bir ciddiyetle bahsediliyor, ama romanın kendi eylemi hafif çünkü böylece görülmesini, okunmasını ve derinlemesine hissedilmesini istediğim şeyin daha net bir şekilde göze çarpması sağlanıyor.

Romanın başına gelenler çok ilginç. Ben bunu daha en başından itibaren biliyordum ve kısa önsözün ilk cümlesi de *Manuel'in Kitabı*'nın sağcı ve solcu politik kesimler tarafından muhtemelen çok kötü karşılanacağını söylüyor. Genel olarak sağcı kesimden, benim gibi birinin kurgu alanında yazdıklarıyla ilgilenebilecek olanların kitaba politika koymamdan incineceklerini ve rahatsız olacaklarını düşündüm, çünkü benim politik görüşüm onlarınkinin zıddıydı, bu yüzden hoşlarına gitmeyebilirdi; insanın entelektüel açıdan değer verdiği, ama birden, onunkilere tamamen zıt fikirlerini oldukça güçlü bir şekilde dile getiren bir yazarı okumasının hiçbir güzelliği olamaz. Ben ayrıca kendi yoldaşlarımın da, bu türden her etkinlik gibi son derece vahim ve önemli bir konunun romandaki gibi şaka ve oyun üslubuyla ele alınamayacağı gerekçesiyle, kitabı iyi karşılamayacaklarını düşünüyordum. Netice itibarıyla sopaların her iki taraftan da kafama ineceğini çok iyi biliyordum, nitekim aynen beklediğim gibi oldu: Arjan-

tin'de sol kesimden önemli miktarda insan kitabı olması gereken ciddiyette bulmazken, geri kalanlar bir kitabın içine politika sokarak olası edebi niteliklerimi boşa harcadığım için bana sitem ettiler. O oynamaya değer bir oyundu ve ben onu oynadım, bunu yapmış olduğum için çok mutluyum çünkü yıllar geçti ve ortam yavaş yavaş öyle bir biçimde evrimleşti ki, kimi sorunlara yönelik yeni bakış açıları oluştu ve kitap o yakınlaşmayı deneme fikrimin o kadar da çılgınca, o kadar da mantıksız olmadığını gösteren bazı eleştiriler ve bazı yaklaşımlar almaya başladı.

Kitabın sonunda, bütün romanesk konu tamamlandıktan ve zirveye ulaştıktan sonra, ek bölüm olarak yapmanın çok acı verdiği ama yapmak zorunda olduğum bir şey ekledim: İki sütun halinde dört sayfa belge ve sütunların birinde 70 yılından itibaren en ürkütücü işkencelere maruz kalan Arjantin'deki kadın ve erkek siyasi mahkûmların tanıklık ifadeleri vardı; ikinci sütundaysa, Vietnam dönüşü Kuzey Amerikalı askerler ve astsubaylarla söyleşiler yapan ve onlara savaş sırasında Vietnamlı esirlere yapılan zalimce işkenceleri itiraf ettiren Mark Lane adındaki Kuzey Amerikalı gazetecinin kitabından kesitler bulunuyordu. Rezillik ve sadistlik o noktaya kadar varabildiğinde, farklı politik bağlamlarda ortaya çıkan insani alçalmanın ne anlama gelebileceğini iki sütunda göstermek bana çok adil bir davranış gibi geldi (özellikle de ikiyüzlüler ve yalancılar için). İçerdiği şiddetten ötürü oldukça tahammül edilmez olan okumanın bir paralelliği var: Gözlerle Arjantin tarafından Kuzey Amerika tarafına geçip ardından Arjantin tarafına dönülebiliyor ve değişen hiçbir şey olmuyor, hep aynı şeyden, aynı süreçlerden, insan hayatına karşı aynı hor görmeden, özünde ne oldukları bilinmeyen değerlerin savunulmasından bahsediliyor; onları savunansa gerçekte neyi savunmakta olduğunu bilmiyor. Onu eklemek bana görevimmiş

gibi geldi çünkü Mark Lane'in kitabı Arjantin'de bilinmiyordu; İngilizce okuyabilen ve kitaba ulaşmış olanlar hariç kimse onu duymamıştı, çünkü o Kuzey Amerikalı haber ajanslarının elbette ki dışarıya servis etmedikleri (Güney Amerikalı haber ajansları da diğer sütunu yurt dışına servis etmiyorlardı) türden bir bilgiydi. Başka kanallarla ulaşmayanı bir kitabın içinde göstermek suretiyle edebiyatın basın iletişimi eksikliğini hangi noktaya kadar telafi edebildiğini bir kez daha anladım. Birçok sürpriz yaşadım çünkü çok sayıda iyi niyetli insan bütün o şeylerin herhangi bir ülkede yaşanabileceğine dair en ufak bir fikirlerinin olmadığını bana şahsen itiraf ettiler, ama bütün belgeler orada gözlerinin önündeydi, ortada bir romanesk uydurma yoktu.

Bütün bu sebeplerden ötürü *Manuel'in Kitabı*'nı, onu zamanı karşı yazdığım için birçok kusuru olan bir kitabı yazmış olmaktan mutluluk duyuyorum; Arjantin'de hemen yayınlanması, okurlara ulaşabilmesi ve yükselen şiddete karşı protesto hareketlerine yardım edebilmesi için onu belli bir sürede bitirmem gerekiyordu. Şu bir gerçek ki ben böyle çalışmaya alışık değilim çünkü size daha önce söylediğim gibi ben tembel biriyim, çok fazla ince eleyip sık dokuyorum ve bir roman yazmam çok uzun sürüyor. Bu kitap neredeyse bir gazetecilik çalışması gibi günbegün yazıldı ve bu fark ediliyor, herhalde fark ediliyordur. Yazılış açısından metinde gevşeklikleri olan bir kitap ama bu haliyle bile onu yazmış olduğum için mutluyum.

Bu konuyu bir yazarın Latin Amerika'daki halklarımızın özgürlük mücadelesine nasıl yardım edebileceğini göstermek zorunda kaldığım diğer bir örneğe değinerek bu konuyu –gördüğünüz gibi sıklıkla edebiyatın dışına çıkıyoruz, ama ben bundan şikâyetçi değilim, umarım siz de değilsinizdir– kapatmak istiyorum. Bir arkadaşım beş yıl önce –galiba burada buna

atıfta bulunmuştum– bana Meksika'dan başkarakteri Fantomas olan bir çizgi roman gönderdi –bu konudan bahsettiğimi sanıyorum ama emin değilim–. Fantomas Meksika'daki bir çizgi roman kahramanı; gerçekte Fantomas bir Fransız karakter ama Meksikalılar onu sömürgeleştirdiler ve çizgi roman dergilerinin satıldığı büfelerde her hafta yeni bir macerası çıkan ve Meksika halkı tarafından çok okunan bir tür Meksikalı Superman'a dönüştürdüler. Değerleri ve her zaman iyinin kazanıp kötünün kaybetmesi temelinde –iyinin ve kötünün nerede olduğunu çok fazla açıklamadan– yükselen bir ahlak anlayışına sahip diğer bütün çizgi romanlar gibi son derece edepsiz. Birisi bana Fantomas'ın o maceralarından birini gönderdi çünkü o bölümün karakterlerinden biri bendim. Onu açıp bakınca çok şaşırdım çünkü çizgi romanın içinde kendimin çizili olduğunu gördüm ve o zaman kendimi onu okumaya mecbur hissettim.

Dünyanın büyük kütüphanelerinin birden ateşe verilmeye başlanmasının konu edildiği hikâyenin ismi *Kültür Alev Alev* ve tam bir Fantomas, tam bir Superman macerası: Tokyo Kütüphanesi'nde yangın çıkıyor ve onun bir kaza olduğu sanılıyor, ardından Londra'nınki yanıyor, onun ardından... Berkeley'inki yanıyor, umarım böyle bir şey olmaz... ve işte o zaman panik başlıyor. Bazı yazarlar çaresizlik içindeler, çünkü delinin birinin kültürü yok etmeye çalıştığı ve bunun için bir tür lazerle kütüphaneleri yok ettiği anlaşılıyor, ama kimse onu bulamıyor ve durduramıyor. O yangınların birinde Washington Merkez Kütüphanesi ve Kongre Kütüphanesi de kül olunca panik iyice büyüyor. Yazarlar çok akıllıca davranarak Fantomas'ı çağırmaya karar veriyorlar çünkü Fantomas, tabii ki... Peki, Fantomas'ı çağıran yazarlar kim? Albert Moravia, Italo Calvino, Susan Sontag ve ben, alttaki küçük nottaysa okurun öğrenmesi için bilgi

notu var: "Falanca ülkeden tanınmış yazar." (Bu arada bizi çok güzel çizdiklerini söylemeliyim.) Biz yazarlar hepimiz telefonda konuşurken görülüyoruz. Tıpkı şöyle diyen Octavio Paz gibi: "Fantomas hemen gelmelisin, kitapları yakıyorlar." Onu ben de arıyorum: "Fantomas, sen bizim dostumuzsun, hadi gel." Neden Fantomas'ın dostu olduğumuz bilinmiyor, ama geliyor ve onunla konuşuyoruz. Şöyle diyor: "Endişelenmenize gerek yok," ve doğal olarak kanatlarını açıp kendini pencereden aşağı bırakıyor ve uçup gidiyor. Paris'e gidip bir dizi araştırma yapıyor ve gerçekten de kültürden nefret eden bir çılgının olduğunu ve onun kudretli bir ışını olduğunu öğreniyor. Fantomas başka bir pencereden içeri dalıyor ve adamı etkisiz hale getiriyor. Büyük sevinç, kültür kurtuldu! Hepimiz ona şükranlarımızı sunuyoruz ve hikâye bitiyor.

Bildik çizgi roman teranesini okuyunca düşüncelere dalıp kendi kendime şöyle dedim: "Lanet olsun, madem onlar izin almadan –bu ilkesel olarak çok doğru bir davranış değil– beni karakter olarak kullanıyorlar, o halde şimdi ben de bu çizgi romandan istifade edebilir ve yayıncının izni olmadan kendi versiyonumu oluşturabilirim." Elime bir makas alıp beni ilgilendiren kısımları kesmeye başladım ve bir tür kolaj yaptıktan sonra yazdığım bir metni beni ilgilendirmeyen sayfalarını attığım çizgi romanın kalan sayfalarının altına eklemek suretiyle hikâyenin anlamını tamamıyla değiştirdim; netice itibarıyla ilk bölüm tamamen aynı ancak Fantomas muzaffer bir şekilde geri gelip Octavio Paz'a ya da bana, "Canavarı yok ettim, rahatça yazmaya devam edebilirsiniz," dediğinde, biz akıllı yazarların ona cevabı şöyle oluyor: "Hayır, Fantomas, yanılıyorsun. Sen canavarı yok ettiğini düşünüyorsun, sen onu yok etmedin, çünkü canavar bir tane değil. Bak, Bertrand Russell Mahkemesi'nin kültürel

soykırımla ilgili olarak vardığı şu sonuçları oku. Sen bundan haberdar değilsin, Meksika'dakiler de değiller. Şu sayfaları oku." Ve sayfalar orada. "Mesela, Amazon bölgesinde yok edilen yerli kültürler hakkında ne dendiğini oku. Yerlilerin çoğunlukta olduğu bazı eyaletlerde Meksika yerlilerinin başlarına gelenleri oku, bir kıtanın kültürünü ortadan kaldırmak ve Kongre Kütüphanesi'ni yakmaya ihtiyaç duymadan sahte değerler yaratmak için yapılmakta olan şeyleri oku." Fantomas utancından yerin dibine giriyor ama yine de hikâye iyi bitiyor, çünkü sonunda şöyle diyor: "Sevgili Octavio Paz, şu andan itibaren tüm gücümü çokuluslu şirketlerle ve emperyalizmin olumsuz biçimleriyle mücadele etmek için kullanacağım."

Onun çizgi roman biçiminde yayınlanmasında ve gazete büfelerinde satılmasında ısrarcı oldum; Meksika'da yüzbinlerce sattı. Birçok kişi onu Fantomas'ın maceralarından biri olduğunu düşünerek satın aldı, okumaya başladıktan sonra hikâye ilgisini çekti ve sonuna kadar okudu (bunu bir anket yapan yayıncıdan öğrendim). Böylece okurlar o güne dek hiç bilmedikleri birçok şeyden haberdar oldular. Bunu size bir anekdot olarak anlatıyorum çünkü, öyküler ve romanlar yazmak çok önemli bir uğraş olsa da, biz Latin Amerikalı yazarların görevinin çoğu zaman öyküler ve romanlar yazmaktan daha öteye gidebildiğine inanmaya devam ediyorum.

Gelecek perşembe ne yapacağımızı bilmiyorum. İçimden kesinlikle hiçbir şey yapmak gelmiyor çünkü son ders, son sohbet her zaman biraz hüzünlüdür ve biraz eğlenmemiz gerekir. Belki de geçtiğimiz sohbetler ya da konular hakkında bana sormak istediğiniz birçok sorunuz vardır. Ben spesifik olarak hiçbir şeyden bahsetmek istemiyorum çünkü sizi yeterince yorduğumu sanıyorum. Soru ve cevaplarla boşlukları doldurmamız herhalde

çok daha ilginç olacaktır. Eğer başka bir şey tercih ediyorsanız onu bana şimdiden söyleyin. Eğer isterseniz, ne bileyim, bir öykü okuyabilir ve sonra da onu yorumlayabiliriz. Bilemiyorum, kafam biraz karışmış durumda, sanırım sizinkiler de. Çok güzel bir çözüm var: Hiç gelmeyelim.

ÖĞRENCİLER: *Hayırrrr!*

Ama geleceğiz; sanırım her halükârda geleceğiz. Pekâlâ, bu konuyu düşünün. Benim açımdan, eğer burada ele almadığımız, üzerinde yorum yapmanın faydalı olacağını düşündüğüm bir-iki kısa metin bulursam onları getiririm ve burada okuruz. Fakat bana soru yöneltme seçeneğini düşünün, beni buradan arkamda giderilmemiş meraklar bırakarak göndermeyin. Teşekkürler.

SEKİZİNCİ DERS

Erotizm ve edebiyat

Belki hatırlarsınız, buradaki birinci ya da ikinci sohbetimizde –belki de üçüncü ya da dördüncü, çok önemi yok– size "Kronopların Yolculukları" isimli bir metin okudum. O metin ve gerçeklik aynı şey çünkü bir kez daha bir kronop gibi yolculuğa çıkmam gerekiyor: Fransa'ya dönmek için binmem gereken gemi dün Oakland'daydı; bugün orada değil, dün gece yola çıktı, ama benim ona binmem gerekiyor, çünkü Carol'un ve benim valizlerimiz şu anda o gemide, onları dün götürdük, ama biz burada kaldık çünkü bugün sizinle vedalaşmam gerekiyordu. Bu yüzden bugünkü dersimiz dörde kadar sürmeyecek: Dersimizi hiç ara vermeden tamamlayacağız ve saat üç buçukta benim gitmeme müsaade etme inceliğini göstereceksiniz, çünkü tıpkı James Bond filmlerindeki gibi, bizi hemen Oakland Havaalanı'na götürmek üzere bekleyen bir arabaya atlamamız gerekiyor; Los Angeles'a vardığımızda bir arkadaşımız bizi orada arabasıyla bekliyor olacak ve bizi hemen limanda bekleyen gemiye yetiştirecek... Kronoplar işte böyle yolculuk ederler. Bunun maalesef sizin en geç dörtte teslim etmeniz gereken *papers* konusuyla doğrudan bir alakası var. Sekreterlikten onları en geç üç buçukta teslim etmenizi söyleyen oldu mu bilmiyorum. Gördüğüm kadarıyla kimse *paper* yazmadığına göre, saat tam üç buçukta, birbirimize

"Görüşmek üzere" dediğimizde, o kâğıt tomarını yanımda götürmek üzere elime alabilmemin çok iyi olacağını teknik olarak bildiğinizi varsayıyorum.

Geçen hafta, son sohbetimizin ardından birbirimizden ayrılırken, bugün ne yapacağımızı bilmediğimi ama her halükârda bunun bir ders olmayacağını size söylemiştim. Bunun büyük bir arkadaş toplantısı olduğunu ve önümüzdeki bir buçuk saat boyunca belki biraz havada kalmış şeyler varsa onlar hakkında fazla yöntemli olmayan bir sohbet yapabileceğimizi düşünüyorum. İtiraf etmeliyim ki bu günlerde bir yöntem oluşturacak zamanım olmadı ve sanırım bunun bir önemi yok. İki-üç gün önce, üzerinde konuştuğumuz bütün o şeyleri ve bana yönelttiğiniz bütün soruları düşünürken, kimi marjinal göndermeler olsa da spesifik olarak hiç dokunmadığımız bir konu olduğunu fark ettim. Bu, kanımca edebiyatın genelinde ve özel olarak da burada bizi ilgilendiren Latin Amerika kısmında çok vahim, çok önemli bir sorun teşkil eden bir konu: Erotizmin edebiyatta ele alınış biçimi, burada girmeyeceğim –zaten buna vaktimiz de yok– tarihsel sebeplerden ötürü çok dikenli bir konu. Ana hatlarıyla size hatırlatmak isterim ki insan klasik edebiyat okurken şunu çok kolayca teyit edebilir: Paganizm olarak adlandırılan edebiyatta (yani Hıristiyanlığın Batı dünyasına hükmetmesinden önceki edebiyatlarda, temel olarak Yunan, Latin ya da Romalı edebiyatlarında) erotizm asla çok dikkatlice ele alınması gereken konulardan birini, yazılmadan önce iyice düşünülmesi gereken sözcük dağarcıklarından birini teşkil etmiyor. Yunan ve Latin düşünce biçimine göre, insanın erotik aktivitesi diğer aktivitelerin her biriyle aynı seviyede bulunuyor ve insani bütünlüğün bir parçasını oluşturuyordu; aralarında küçük farklılıklar olsa da, temelinde hiçbir kısıtlama, hiçbir parantez içine koyma, çok

bariz hiçbir yasaklama yoktu. Yunanların ve Romalıların erotik unsurlar konusunda ne kadar rahat olduklarını anlamak için Teokritos'u ya da Anacreon'u, özellikle de büyük Petronius'u, onun *Satyricon* adlı eserini okumak yeterli: Bu konuya tarihsel, mitolojik, insani duygusallık ya da akıl gibi konuları ele alırken hissettikleri rahatlık ve doğallığın aynısıyla yaklaşıyorlardı.

Sonra o insani aşamayı sonlandıran hâkim bir güç olarak Hıristiyanlık ortaya çıkıyor ve şu çok bariz ki Hıristiyanlık –burada çok kısaltarak anlatıyorum– paganların sahip olmadığı bir ahlaki düzen dayatıyor; buna göre can kavramı ve beden, ruh ve vücut ahlaki değerler kazanıyor. Erotik sayılan her şeyi, tam olarak kötü demeyeceğim (Kilise'nin bazı papazlarında bazen iş o noktaya varsa da) ama her halükârda çok dikkatli davranmak gereken, özellikle de Yunanlar ve Romalılarınkine benzer bir rahatlık ve sakinlikle yazabilmenin asla mümkün olmadığı bir alana yerleştirme eğilimi elbette ki var. Bu bütün Ortaçağ boyunca görülüyor ve bazen doğrudan, bazense bilinçsiz bir şekilde günümüze kadar ulaşıyor: Dinsel yolla, Hıristiyanlık yoluyla (küçük farklılıklarla, hem Katolik hem de Protestan kesiminde) gelen ve insani aktivitelerimizden biri olan erotizmi çağrıştıran her şeyi kâğıda dökme zamanı gelince parantez içine aldıran bir sistem, bir ahlak yasası var.

Burada devreye oldukça tartışmalı olan ve benim her zaman isyan ettiğim ahlaki unsurlar da giriyor; bu alanda çok büyük bir ikiyüzlülük var çünkü sözel dilin ne kadar rahat ve umursamaz olduğunu herkes biliyor (biz Latin Amerikalılar çok iyi biliyoruz). Arkadaşlar arasında erotik durumlardan bahsederken temel ahlaki unsurlardan mahrum olduğumuz aklımızın ucundan bile geçmez; her şey kişinin kültürel seviyesine ve kullandığı sözcük dağarcığına bağlıdır, ama arkadaşlar arasındayken her türlü ero-

tik gönderme çok büyük bir rahatlıkla yapılır. Lakin sıra yazma anına geldiğinde bambaşka bir şey yaşanıyor: Bir roman ya da bir öykü üzerinde çalışan birçok yazar erotik türde bölümlerin bulunduğu bir aşamaya girdiklerinde geçmişten, tabu ya da yasak kavramından (özünde kötü kavramından) gelen bir tür zihinsel blokaj ortaya çıkıyor. D. H. Lawrence'ın hiçbir şeyi umursamadan erotik bir dille kaleme aldığı ilk romanları yayınlandığında İngiltere'de yaşananları hatırlamak –ve bunun için zamanda çok geriye gitmek gerekmiyor– ne demek istediğimi anlamak için yeterli. *Lady Chatterley'in Aşkı*'nı yayınladığında kitap İngiltere'de yasaklandı ve burada da uzun yıllar boyunca yasaklı oldu. Henry Miller *Yengeç Dönencesi* ve *Oğlak Dönencesi*'ni yazınca burada, Birleşik Devletler'de neler yaşandığını uzun uzun anlatmaya gerek yok: Mutlak bir yasaklamaya maruz kaldı; o kitapları yasaklayan kişilerin arkadaşları ya da aileleriyle sohbet ederken hiçbir kısıtlama ya da engelle karşılaşmadan söyledikleri sözler yazıya girdikleri anda tehlikeli şeylere dönüşüyorlardı.

Latin Amerika'da edebiyatta erotizm sorunu çok dramatik bir biçimde yaşandı çünkü –yanılmıyorsam– 1950'ye kadar roman ve öykülerdeki erotik durumların her zaman metaforik bir biçimde, betimlenen ya da bahsedilen şey hakkında hiçbir şüpheye yer bırakmayacak kadar net imgelerle ifade edildiği ama her halükârda bir imgeler ya da metaforlar sistemiyle gizlenmesi gereken bir şey olarak görüldüğü söylenebilir. En azından 1950'ye kadar, en özgür ve bu tür konulara korkmadan girmeye muktedir yazarlarımızın bile erotik bölümlere geldiklerinde kendilerini huzursuz hissettikleri fark ediliyor; durumu zorlamak ve belli şeyleri betimlemekten korkmamak için gayret sarf etseler de, insan o ânın kitabın geri kalan kısmından biraz farklı olduğunu anlıyor: Erotik durumlar her zaman biraz istisnai biçimde ele alınıyor ve

bu geçmişin tabularının ve baskılarının hâlâ varlığını sürdürdüğünü çok açık bir biçimde gözler önüne seriyor. İlginç olan şu ki 1950'den itibaren muazzam bir sıçrama gerçekleşiyor ve ben şahsen onu çok olumlu buluyorum.

Terimlerle ilgili kuşkuları olabilecekler için şunun net bir şekilde anlaşılmasını istiyorum: Ben edebiyattaki erotizmden bahsederken pornografi diye adlandırılan şeye en ufak bir göndermede bulunmuyorum. Erotizmle pornografi arasında çok büyük fark var: Okurda belli bir heyecanı ya da belli bir eğilimi kışkırtan erotik durumlar yaratmak için kasıtlı olarak yazılmış kitaplar ya da kitaplardaki durumlar anlamında edebiyattaki pornografi her zaman olumsuz ve rezildir; buna karşılık, edebiyattaki erotizm, insanın erotik yaşamının zihinsel, entelektüel ve duygusal yaşamı kadar önemli ve temel bir unsur olduğu fikrine dayanır. Ben edebiyatta erotizmden bahsederken tamamen bizim olan, şu anda bu salonda bulunan her birimize ait olan bir şeyin ele alınışını kast ediyorum, oysaki pornografi her zaman bir şekilde ticari olanı, gerçek erotizmle hiçbir alakası olmayan, şehvetli duygular yaratma işini işaret eder. Bu fark bana çok önemli görünüyor zira sansürcülerin (sinemada, tiyatroda, edebiyatta, resimde onlardan o kadar çok var ki) erotizm ile pornografiyi birbirine karıştırma eğilimleri vardır. Yıllar önce ülkemde, sansüre uğramış ve hiçbir pornografik tarafı olmamasına rağmen pornografik olarak sınıflandırılmış bir çıplak fotoğraflar albümü gördüm: Müthiş bir güzelliğe sahip o çıplak insan fotoğraflarının tek derdi Fidias'ın ya da Praksiteles'in heykellerini andıran (her ikisinin heykelleri de çıplaktı) o güzelliği aktarmaktı ve onları pornografik olarak nitelemek için gerçekten çok ikiyüzlü ya da çok sersem olmak gerekiyordu. Bununla birlikte böyle kitaplar ülkelerimizde defalarca sansüre uğradı ve edebiyat alanında da aynı şey oldu:

İçlerinde sadece büyük bir erotik samimiyet, sadece bu konunun diğerleriyle aynı seviyede ele alınışı olan romanları ve öyküleri pornografik olarak niteleyerek sansürlediler; yeri gelmişken şunu vurgulamak istiyorum ki benim için edebiyatta erotizm diğer birçok unsurdan birini ifade ediyor, ama ne daha azını ne de daha çoğunu, onun hiçbir istisnası yok, diğerlerinden ne daha üstün ne de daha düşük bir seviyede. Roman alanında, eğer karakterlerden birinin erotik bir durumu varsa ve bu karakter daha sonra entelektüel konulara kafa yoruyorsa, bunlardan biri diğerine göre daha istisnai değildir; biz hepimiz gündelik hayatımızda bunu yapıyoruz: Koşullara ve kendi motivasyonlarımıza göre, belirli anlarda bir erotik durumun hayatımızı oluşturan diğer bütün durumların hepsinden –entelektüel etkinlik, iş, okul ya da seyahat– daha önemli olduğu safhalardan geçeriz.

1950'ye doğru Latin Amerikalı yazarlarımızın o tabu ve o blokajdan kurtulmaya başlamaları beni çok mutlu etti. O yılların en önemli eserlerinde yazarın kitabındaki erotik anlara artık daha büyük bir rahatlıkla yaklaştığı ve bloke olmadığı hissedilebiliyor. Bu çok zorlu bir zafer ve fethi, şahsen benim için de öyle olduğunu size söyleyebilirim ve hâlâ da çok zorlu olmaya devam ediyor, çünkü bu alandaki bilmem kaç yıllık kuralları ve yasakları sırtımızda taşıyoruz, bu beraberinde belirli durumların ve belirli sözcük dağarcıklarının doğrudan yazılamamasını getiriyor, çünkü arka planda onların yazılmamaları gerektiği fikri var. 50'li ya da 60'lı yıllara doğru yazdığım bir kitabı alıntılamış olmak için, *Seksek*'te belli bir sıklıkla erotik durumlar yer alıyor ama onların hiçbiri açıkça yazılmadı. Çoğu seferinde o anlar geldiğinde kendimi bloke olmuş ve çok endişeli hissediyordum ve –sizin kitabı çok iyi bildiğinizi biliyorum– çoğu zaman, okurun anladığı ama her halükârda kitabın erotik olmayan bölümlerinde hiç kullan-

madığım metaforik sistemlere, çeşitli imgelere başvurdum: Yazı dilim değişiyor ve işte o anlarda tabunun etkisi altına giriyorum ve bunu kabul ediyorum. Bu beni rahatsız ediyordu, beni endişelendiriyordu ve bana acı veriyordu ama o anda içinde bulunduğum durumdan çıkmaktan acizdim.

Yıllar geçti ve artık aynı yolda bulunan birçok başka yazar da edebiyat içinde istisna kabul edilmiş o alanı doğallaştırmak için ellerinden geleni yaptılar. *Manuel'in Kitabı*'nı yazdığım gün gelip çattığında ben de kendimi ele almam gereken bir erotik alanla karşı karşıya buldum, çünkü bu karakterlerin yaşamının bir parçasını teşkil ediyordu ve onların davranışlarını açıkladığı için de birçok yerde hayati öneme sahipti: Aralarındaki belli türde kişisel ve duygusal ilişkiler onların politik tutumlarını bile etkiliyordu. Bir kez daha o sorunla karşı karşıya olduğumu gördüm ve aynı şekilde devam etmehin mümkün olmadığına, yanlış anlamalara göğüs germe cesaretini göstermem gerektiğine karar verdim; *Manuel'in Kitabı*'nda bulunan birkaç erotik bölüm doğal olarak, başta benim ülkemdekiler olmak üzere bütün Latin Amerika ve çevrildiği bazı ülkelerdeki muhafazakârların büyük saldırılarına maruz kaldı. Onların görmek istemedikleri şey, karakterlerin yaşamının bir parçasını oluşturması sebebiyle erotik durumların gerekliliğiydi ve benim niyetim çift yönlüydü: Bir taraftan onları kitabıma koymuştum çünkü orada olmaları gerekiyordu –eğer onları okurlardan kaçırsaydım, ikiyüzlü biri gibi, kitaptaki karakterlerin her birinin mantalitesinin, ruhunun ve libidosunun bir parçasını teşkil ettiği için yadsımaya hakkım olmayan bir şeyi yadsıyarak yazıyor olacaktım–; ikinci niyetimse açıkça dile getirilmiş bir niyetti, zira *Manuel'in Kitabı*'ndaki birçok diyalogda buradaki sohbetlerimizde yeterince ele aldığımız o konudan bir kez daha bahsediliyor: Halklar olarak kurtuluşumuzun sorunları

karşısında dil ve yazı konusu, sırtında tabuların yükünü taşıyan ve en çok erotizm alanında fark edilen, köhnemiş, ölmüş bir dili kullanmaya devam edemeyeceğimiz gerçeği orada da dile getiriliyor. O bölümleri yazarken niyetim bir taraftan onları yazmak zorunda olmamdı çünkü karakterlerin yaşamının bir âniydılar; ikincisi de, sadece politik ya da tarihsel değil, en mahrem ve en kişiseller de dâhil olmak üzere bütün alanlardaki zihinsel tabulardan kendini kurtarmak zorunda olduğu fikrini okurun zihninde uyandırmaktı, çünkü o tabulardan kurtulmadan yeni insan olmak mümkün değildi.

Nakarata dönüşüyor olsa da şunu bir kez daha dile getirmek istiyorum: Eğer devrim içeriden dışarıya doğru yapılmazsa, belki dışarıdan içeriye doğru yapılacak ama sonuçları kötü olacaktır, çünkü dilin, düşüncenin ve ifadenin çağdışı ve gücünü yitirmiş mekanizmalarını kullanmaya devam eden yaşlı insanlarla yapılmış bir devrim hiçbir işe yaramayacaktır. Elbette ki bunu yapan yegâne kişi olduğumu düşünmüyorum; şu anda, erotik durumun, kendisinden önceki ya da sonraki mevzudan en ufak bir farkı olmadan, belli bir anda anlatıya girdiğinin mükemmelen farkına varmış yazarların eserleri olan Latin Amerika öyküleri ve romanları oldukça yaygın bir şekilde okunuyor. O eserlerde anlatılan olaylar, tıpkı başka alanlarda ve başka boyutlarda anlatılanlar gibi, tamamen meşru ve doğallar.

Son Raunt'ta uzun olduğu için size okuyamayacağım bir metin var ama eğer bu konu ilginizi çekiyorsa, ki ben ilginizi çekmesini çok isterim çünkü aranızdan çıkacak yazarlar (umarım onların sayısı çok olur, ama ben çok olacağını zaten biliyorum, ben bunu kendi özel yöntemlerim sayesinde biliyorum) kadar yaşamda başka faaliyetlerle uğraşacak olanlar için de, bunun burada ele aldığımız konular içinde en önem-

lilerden biri olduğunu düşünüyorum çünkü derin bir biçimde püritenlere, ikiyüzlülere, hem sağ hem de sol politik görüşten aşırı iffetli geçinenlere dokunuyor, çünkü bu konuda aralarında gerçekten hiçbir fark yok: Sağ politikalar genellikle tamamen geleneksel sebeplerden ötürü ikiyüzlü ve muhafazakar. Sağ kesim geleneği kabul ediyor yoksa sağ olmayacaktı, ama onu kabul etmeyen ya da eleştiren sol da, gündelik yaşamda olduğu gibi edebiyatta da, konu cinselliğe ve erotizme geldiğinde o tabuları genellikle son derece muhafazakâr ve püriten bir biçimde kabul ediyor.

Şimdi sadece edebiyat alanında kalacağız, zaten benim saldırıya geçmek istediğim yer de orası, çünkü sağın o tür önyargılarına karşı yapacak fazla bir şey yok, ama solunkilere karşı var çünkü solcu insanlar derin düşünme ve pornografik olmadığı halde pornografik kabul ettikleri şeyi eleştirerek ya da onun karşısında utanarak zihinsel düzeyde hayal edilebilecek en sağcı tavrı takındıklarının, tam anlamıyla gerici bir davranış sergilediklerinin farkına varma kapasitesine sahipler. İşte bu yüzden *Son Raunt* isimli kitabımdaki –oldukça uzun ama tamamını okursanız memnun olurum, zira bu sayede bugün bahsetmekte olduğum ve sadece küçük bir parçasını okuduğum şeyi bütünüyle kavrayacaksınız– bu metnin başlığı "oynamaya gitmek için kapıyı açmayı bilsin". (Arjantin'de çocukların söylediği ve neredeyse bütün çocuk şarkılarımız –*nursery ryhmes*– gibi İspanya'dan gelen bir şarkının sözlerinden alıntı ve şöyle diyor: "Sütlaç, istiyorum ben buralı bir genç kızla izdivaç, dikiş bilsin, nakış bilsin, oynamaya gitmek için kapıyı açmayı bilsin." Ne var ki çok hınzır olan Arjantinli çocuklar son iki dizeyi her zaman kendilerine göre yorumluyorlar ve annelerinin bundan haberi yok.) Metnin başlığı "oynamaya gitmek için kapıyı açmayı bilsin" çünkü o sadece bü-

yük edebiyat oyununa bir davet ama ardına kadar açık kapılarla. Şimdi size okuyacağım kısa bölüm konuyu daha iyi anlamanızı sağlayacak. Şöyle diyor:

sömürgecilik, sefalet ve askeri darbeler de bizi estetik olarak buduyor; henüz politik egemenlik bile kazanmadan kendini erotik bir dilin sahibi görmek siesta saatinde boştaki eliyle bir *Playboy* dergisinin sayfalarını çeviren bir yeniyetme yanılsamasıdır. Ve hijyenik bir soru...

Evet, sizlere okumakta olduğum erotik bir metin.

> ...hijyenik bir soru: Edebiyatın, betimlemesi çok zor olanlar da dahil olmak üzere her türlü deneyimi, yazı şehrinde iyi geleneklerin bekçiliğini yapan belediyenin eline düşmeden aktarmaya muktedir olduğu bir noktada, erotik dil dediğimiz şey illaki *gerekli* olacak mı? Yerli yerinde ve usturuplu bir aktarım bir şeyleri çıplak göstermekten bile daha etkili olmayacak mı? Cevap: İkiyüzlü davranmayınız, ikisi birbirinden farklı şeyler. Mesela bu kitaptaki "En derin tenin" ve "Adadaki gemi kazaları" gibi metinler özel erotik anları poetik bir biçimde aktarmaya çalışıyor ve belki de bunu başarıyorlar; ama kendi isteğiyle anlatımsal, yani poetik olmayan bir bağlamda, imge maskesini suratına geçirmek ve lafı dolandırma yöntemine başvurmak ya da *mutatis mutandis*, gözünü anahtar deliğine dayama gerçekçiliğine düşmek zorunda kalan neden *sadece* erotik alan oluyor? Céline gibi bir yazarın...

Erotik edebiyatın üstadı Fransız romancı Ferdinand Céline'i kast ediyorum.

...Céline gibi bir yazarın bir bürokratik muameleyi ya da mutfaktaki bir çiftleşmeyi farklı sözel biçimlerle anlatması tahayyül edilemez, o ya da Henry Miller için yasaklanmış çiftleşme yoktur...

Burada "co(i)tos" sözcüğü ortasındaki parantezin içinde bir (i) ile yazılmış ve aynı anda hem yasaklama (cotos) hem de çiftleşme (coitos) olarak okunabiliyor...

...bizim azgelişmişliğimiz...

Ve şimdi de Latin Amerika'dan bahsediyorum.

...azgelişmişliğimiz bize yasaklamaların en kötüsünü, *yazı* felcini dayatıyor, zira İspanyolların ya da Arjantinlilerin toplantılarında üçüncü kadehten sonra bulunmuş herkesin bildiği gibi sözel alanda kendimizi o kadar sorumlu hissetmeyiz. Latin Amerika uzun zamandan beri kendine bir yol arıyor: Lezama Lima, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, iki-üç yazar daha, ellerinde palalarla yol açmaya başladılar. Daha genç ve özellikle de daha kaba saba (doğal yetenekleri ayrı) yazarlar bugün dilin bekâretini bozmaya çalışıyorlar, ama çoğu zaman tek yaptıkları onu boğazlamadan önce ırzına geçmekten başka bir şey değil ve bu oldukça kaba bir erotik davranış; aşırıcılığın bu alanda diğerinden daha sadistçe bir sancıdan başka bir sonucu olmaz ve Kübalı, Kolombiyalı, Arjantinli ya da Uruguaylı teşebbüslerin çoğu, karmaşık olarak nitelemeye cüret edeceğim bir stilde ürünler vermekten başka bir şey yapmadılar.

Gördüğünüz gibi oldukça sert ve ironik olan bu metin yaklaşık on yıl önce yazıldı. Bugün için Latin Amerika'da muazzam ilerleme kaydedildiğini söylemekten mutluluk duyuyorum. Mesela kadınlar tarafından yazılmış edebiyat şu anda şaşırtıcı düzeyde: Arjantinli, Şilili, Uruguaylı, Kolombiyalı birçok olağanüstü romancı ve öykücü kadın yazar var, çok tanınmıyorlar ama bunun önemi yok, her biri şimdiden dördüncü, beşinci kitabını yayınladı ve eserlerindeki erotik durumları zarafet ve güzelliğin yanı sıra içtenlik ve daha önceki edebiyatta eksik olan dürüstlükle ele almaları bana kesinlikle hayranlık verici geliyor. Erkek yazarlar da 50'li yıllarda başlamış olan bu yoldan gidiyorlar ve tabulardan, ikiyüzlülüklerden kurtulma konusunda çok aşama kat ettiğimize inanıyorum.

Biz Latin Amerikalı yazarları okurken bunu göz önünde bulundurmanızı ve romanlardaki bazı bölümlerle karşılaşınca kolayca şoke olmamanızı istiyorum; tam aksine o bölümlerin kitabın geri kalanıyla doğru bir biçimde eklemlenip eklemlenmediğine bakmaya çalışın. Eğer eklemlenmiyorlarsa o zaman o pornografidir, ama eğer kitabın hayati bir parçasını oluşturuyorlarsa, eğer kitabın geri kalanıyla aynı nitelikte ve aynı gereklilikte bir unsursalar işte o zaman tamamen meşru bir erotizm ve sanırım bizi biraz daha ileriye götürecek yol olurlar.

Pekâlâ, üzerimden bir yük kalktığını söylemeliyim çünkü geçen gün düşünürken bu konuya hiç değinmediğimiz aklıma geldi ve konuşmamış olsaydık bu bana ikiyüzlü bir davranış olarak gözükecekti; eğer daha geç fark etmiş olsaydım, bu yüzden kendime kızacaktım.

Birçok öğrenci benden konu referansları istedi; bunu yapmaya zamanım olmayacak, ama galiba herkesi ilgilendiren bir tane konu var: Aranızdan biri bana folklorik müzik hakkında

bir şeyler söyleyip onu Latin Amerika edebiyatına bağlamamın mümkün olup olmadığını sordu (daha ziyade bunu benden istedi). Folklorik müziğe çok önem verdiğim için –doğal olarak o da edebiyattır zira çoğu zaman ona şarkılar eşlik eder, bir başka deyişle müziğin bir metni vardır ve bu metin iyi, kötü ya da orta düzey bir şiirdir, yani edebi bir unsurdur– soru bana Kuzey Amerikalı öğrenciler için olduğu kadar farklı Latin Amerika ülkelerinden olup aramızda bulunanlar için de ilginç göründü, çünkü folklor hiçbir edebi çalışmanın dışında bırakılamaz.

Öncelikle size şunu söyleyeceğim: Halkbilimcilere dikkat edin çünkü onlar korkulacak insanlardır. Ben onlara doğal olarak büyük saygı duyuyorum çünkü aralarından bazıları yaşamını mesela Arjantin'e özgü *zamba* ya da Meksika'ya özgü *corrido* dansının izlediği güzergâhı araştırmaya adamışlardır, konu hakkında bir sürü kitapları ve tamamen âlimane bir uzmanlıkları vardır, ama halkbilimcilerle bazen şu olur, folkloru takdim etmeleri ve aktarmaları gerektiğinde evinde herhangi bir kütüphane kartı olmayan ama folklorun gücünü doğrudan aktaran yoksul gitaristin ya da okuma yazma bilmeyen şarkıcının sahip olduğu o şeyi unuturlar. Bazen folkloru halkın bir ürünü gibi kabul etme ve onu biraz halktan ayırma, idolleştirmenin yanı sıra didikleme eğilimi vardır ki işte bu diğer tehlikedir. Ben Arjantin'de bir *bagualanın* (Kuzey Arjantin'e özgü bir melodi) Beethoven'ın herhangi bir kuartetinden daha değerli olduğunu soğukkanlılıkla savunan bir halkbilimci tanıdım. İnsan bu tür barbarlıklar işitince konuşmayı sürdürmeye gerçekten değmiyor; bu bana Borges'e atfedilen ve bir yerli kültürü sempatizanının –yani fazlasıyla yerli sorunlarına gömülmüş bir halkbilimcinin– bir gün Borges'e, bir sömürgecilik dili olmasından ötürü İspanyol diline karşı mücadele etmek ve yerli dillerine

dönmek gerektiğini söylediği bir anekdotu hatırlatıyor. Bunun üzerine Borges ona şöyle demiş: "Çok güzel söylüyorsunuz ama siz üç kitap yazdınız, onları yazmak yerine derdinizi *kipus* (İnkaların iplere düğüm atmaya dayanan yegâne yazı biçimi) ile anlatmalıydınız" Borges'in cümlesi çok zalimce olsa da, değer mefhumunu tamamen yitirmiş o yerli kültür sempatizanına her halükârda hak ettiği cevabı veriyordu.

Folklorun Latin Amerika'da –burada, Kuzey Amerika'da da olduğu gibi– halklarımızın öyküler ya da romanlar gibi yazılı bir biçimle iletmekten neredeyse daima aciz oldukları şeyi iletme biçimi olduğuna inanıyorum. Burada biri diğerinden daha nitelikli ya da niteliksiz diye bir şey yok, sadece ikisi farklı alanlar: Folklor, bir yazarın her zaman algılamayı başaramayacağı şeyi açıklamakta. Taşralı bir karakter yaratmam gerektiğinde kim bilir kaç kez onun yöresinin müziklerini, *baguala*, *chacarera*, *zamba* ya da *malambo*ları uzun uzun düşünmüşümdür, çünkü ırkın derin itkileri onların vasıtasıyla dışa vuruyor: O alanda bir şiirin, bir öykünün ya da bir romanın olabileceği kadar zengin bir değere sahip olan bir tür dil.

Ama aynı zamanda başka bir şey daha var ve o da şu ki, son yıllarda –belki de her zaman, ama son yıllarda çok somut bir biçimde– folklor giderek daha açık bir biçimde politik bir özellik kazandı; bu anlamda, kendi öz niteliklerini yitirmeden, artık daha ayrıntılı ve daha planlı, tırnak içinde daha "kült" bir edebiyat vasıtasıyla halka her zaman ulaşamayan mesajlar iletmekte. Salta bölgesinden bir şarkıcımız, Salta yerlilerinin bilincini yansıtan bir insan olan Atahualpa Yupanqui'nin şarkılarını belki dinlemişsinizdir. Şarkılarının sözlerinde toplumsal bir protesto, yerlilerin patronlarından gördükleri zulüm karşısında bir adaletsizlik bilinci görülmeye başladı ve onları kendi bestelediği

çok güzel müzikler eşliğinde, aynı derecede güzel dizelerle ifade ediyor. O bu konuda yalnız değil, Arjantin'de birçok müzisyen ideolojik içerikli folklorla meşgul oluyor: Bu sonu gelmez adaletsizliklerden gına gelmiş bir halkın sesi ve olabilecek en spontane biçimde, yani şarkı söyleyerek kendini ifade ediyor.

Burada, Birleşik Devletler'de, ülkenin güneyinde doğmuş olan *blues* müziğine gönderme yapmak bir klişeye dönüşmüş durumda. O *blues* şarkılarından birçoğunun sözlerini hatırlamak yeterli: Sürekli bir yakınmayı dile getiren bu şarkılar ayrıca, kölelik döneminde tabii ki mutlak olan ama daha sonra da ekonomik alanda devam eden boyun eğmeye karşı bir protestoyu da içeriyorlar. *Blues* müziği bu ülkenin bir protesto folklorudur, ama konunun uzmanı olmasam da bunun bugün hâlâ devam ettiğini sanmıyorum. Bir uçtan diğerine bütün Latin Amerika ülkelerinin kendi politik içerikli folkloru var. Ben Meksika *corrido*ları konusunda çok fazla bilgiye sahip değilim (bu salonda onlar hakkında hayranlık verici bilgiye sahip olanların bulunduğunu biliyorum) ama onları Meksika halkının yaşadığı ve hissettiği şekliyle kendi tarihini –aynı zamanda arzularını, hayal kırıklıklarını, beklentilerini de– anlattığını fark etmeye yetecek kadar dinledim. Böylece folklor edebiyatın hiç kesilmeyen kaynaklarından biri çünkü yazarlara aynı anda hem sanatsal hem de tematik olan ve bizi halklarımızın derin sesine çok daha fazla bağlayan bir repertuar sunuyor.

Şimdi, eğer bana yöneltecek sorularınız varsa onları sorabilmeniz için size zaman bırakmak istiyorum. Biraz eğlenmemiz için size bir metin okumayı düşünmüştüm, ama bunu sonda da yapabiliriz. Eğer sorunuz varsa şimdi sorabilirsiniz.

ÖĞRENCİ: *Neden bize...?*

Şimdi bir şey sormasan şaşardım, artık seni tanıyorum. Hadi sor.

ÖĞRENCİ: *Neden bize Heberto Padilla'dan bahsetmiyorsun? Hatırlarsan ilk sohbetimizde gündeme gelecekti. İlginç olacağını düşünüyorum.*

Nineciğimin dediği gibi, varılan amaç iyiyse asla geç değildir. Hatırlıyorum tabii, doğru, sen bana söylemiştin. Çok uzun konuşmayacağım çünkü hakkında konuşmanın çok eğlenceli...

ÖĞRENCİ: *Sözünü kestiğim için özür dilerim, ama aklıma ilginç bir şey geldi. Küba'ya yanıt vermek için muhteşem bir şiir yazmıştın, onu okuman ilginç olurdu; orada policritica terimini kullanıyordun.*

Evet, evlat, ama şiir burada yanımda değil...

ÖĞRENCİ: *Onu ezbere bilmiyor musun?*

Daha neler! Ben kendi telefon numaramı bile ezbere bilmiyorum. Ve bu doğru, bu doğru... Sana şunu söyleyebilirim: Şimdi burada Padilla Davası denen o olay hakkında konuşmanın, aranızdan birinin telaşla ayağa kalkıp benden Jeanne d'Arc'la ilgili haberler istemesinden hiç farkı yok: "Rouen kentinde hapse attıkları o genç kızdan haber var mı? Onu yakacaklar mı, yakmayacaklar mı?" Doğrusu, Küba'da ülke içi tansiyonun çok yüksek olduğu ve daha sonra politika bilimcilerinin sektercilik diye sınıflandıracakları bir dönemde yaşanmasından ötürü çok üzücü denilebilecek o olay tam anlamıyla ve bütünüyle kapanmış

bir konu. Biz sektercilik sözcüğünü kabul edebiliriz: Elbette ki çok fazla sekterciliğin yaşandığı bir dönemdi, insanlarda büyük bir güvensizlik hâkimdi ve Küba Devrimi'ni sürekli olarak tehdit eden blok karşısında korkunç bir gerginlik vardı. Domuzlar Körfezi olayının üzerinden henüz çok fazla zaman geçmemişti ve Padilla Davası gibi durumları teşvik eden bir ruh hali vardı.

Heberto Padilla yanlışlar yaptı ve inanıyorum ki Küba Hükümeti de yanlışlar yaptı: Padilla, Küba Hükümeti'nin kendisini bir huzursuzluk unsuru olarak görmesi için o sırada yapılmaması gereken ne varsa hepsini yaptı; Küba Hükümeti ise hiç gereği yokken onu hapse atarak, Padilla'yı bir tür devrim kurbanına dönüştürmek için gereken her şeyi yaptı. Bir ay hapis yattıktan sonra çıktı ve onu bir özeleştiri yapmaya davet ettiler ki bu da başka bir sersemlikti, çünkü o tür özeleştiriler çok acılı hatıraları belleğimizde canlandırırlar; bazı özeleştirilerin öz denebilecek bir tarafı yoktur, *eleştiri* kısmıysa daha da feci bir durumdadır, kaldı ki uzaklardan üzerinize doğrultulmuş bir tabanca varken yapılan özeleştiri asla bir özeleştiri değildir. Bütün bunlar anlık tökezlemelerdi ve netice itibarıyla olay sonuçlanması gerektiği gibi sonuçlandı: Heberto Padilla özgürlüğüne ve işine kavuştu, bir daha da ondan hiç bahsedilmedi. Olağanüstü olan şu ki, iki, dört, altı yıl sonra Küba'ya her gidişimde Padilla konusunun tamamen kapanmış olduğunu görüyordum, ama o sıralar yaşadığım Avrupa'da herkes bana senin sorunu soruyordu, bir ölçüde bana Jeanne d'Arc'ı soruyorlardı. Evet, sana tüm söyleyebileceğim bunlar ve şunu da ekleyebilirim, eğer emin olduğum bir şey varsa o da şu ki, Padilla Davası'nı doğuran iç koşullar artık Küba'da mevcut değil ve başka Padilla davaları olmayacak. Bu bir kehanete benziyor ve ben bir peygamber değilim ama bunun önemi yok,

John Keats ne demişti: "Kehanetlerde bulunmak gerekir, onlar gerçekleşme işini daha sonra üstlenirler."

ÖĞRENCİ: *Bir sorudan ziyade pazartesi günkü sohbetinle, konuşmanla* ilgili bir yorum. Eleştiri ve edebiyat arasındaki ilişki çok önemli olabilir. Latin Amerika'da yazarın toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullarını sağlamakta büyük sorunlarla karşılaştığından bahsediyordun; eleştiri de benzer ya da çok daha zor bir durumda bulunuyor: Kimi önemli şehir merkezlerinin kütüphanelerinde, eğitim merkezlerinde ve okullarında bile bu konuda uzmanlaşmış dergileri bulmak mümkün olmuyor. Bu durum bir dizi soruna yol açıyor. Birleşik Devletler'e olan ekonomik ve kültürel bağımlılığımız edebiyatın gelişimini nasıl etkiliyor? Bu sorunun bir kısmı, diğer kısmına gelince, bu ülkede çok fazla eleştiri yapılıyor ama bunlar hep uzman eleştirisi: Çok sayıda bibliyograf ve bibliyografiyle uğraşan ya da çoğunlukla hiçbir önem taşımayan son moda edebi eleştiriyi okuyan insan var. Burada yüzlercesi hazırlanan ve çoğu zaman senin dikkat çektiğin sorunlara duyarlı olmayan edebiyat tezleri edebi yaratıcılığı hangi noktaya kadar etkiliyor?*

Eğer doğru anladıysam, senin iki sorun belki tek bir soruda birleşebilir, yani şu şekilde sorulabilir: Bu ülkede uygulanabildiği ya da bazen bizim ülkelerimizde uygulanamadığı şekliyle eleştirinin edebi etkinlikle ilişkisi nedir ya da onun üzerinde ne derece etkilidir? Bu sadece çok güzel değil, aynı zamanda çok önemli bir soru. Kendimi onu kısa bir sürede cevaplamaya muktedir hissetmiyorum; sana kişisel tepkilerimi biraz sezgisel bir biçimde söyleyebilirim: Öncelikle şunu belirtmeliyim ki bizim Latin

---

* Bkz. s. 326

Amerika'da ciddi bir eleştiri eksikliğimiz var. Bu ilk noktaya katılıyor musun bilmiyorum: Eleştiriden yoksunuz. Latin Amerika'nın birkaç eleştiri ustası oldu ve şimdi de elbette ki çeşitli ülkelerde ya da yurtdışında eleştiri işi yapan çok nitelikli insanlar var ama bunlar Latin Amerika'da üretilmekte olanın bibliyografik toplamı karşısında çok küçük bir sayı teşkil ediyorlar. Gerçek bir eleştirmen kendi uzmanlık alanıyla –roman, şiir ya da öykü– meşgul olmaya yetişemiyor. Latin Amerika'da o kadar çok eser yazılıyor ve basılıyor ki bizim eleştirmen tribünlerine, eleştiri dergilerine, eleştiriye sayfalar ayıran gazetelere ihtiyacımız var, oysaki çoğu zaman sahip olduğumuz genel bakış yazılarından, bir başka deyişle kendini bazen eleştirmen olarak niteleyen ve sadece Senyorita Susana Fernández'in romanını okuduğunu, onun falancayla filancanın maceralarını anlatan bir roman olduğunu, sonra şunun bunun yaşandığını ve romanın iyi yazıldığını söyleyip son noktayı koyan bir beyefendiden ibaret; ortada eleştiri namına hiçbir şey yok. Bu bir genel bakış yazısı ve faydalı olabilir çünkü okur o yazıyı okur ve ilgisini çekerse gidip kitabı arar, o bir eleştiri olmaktan çok uzak ve bunun aynısı sinema ve müzik dünyasında da yaşanıyor.

Benim eleştirmenden anladığım bir edebi eserin derinlemesine analizini yapan bir insan; onu küçük parçalara ayıran, içini didikleyen, ama bunu yaparken onu öldürmeyen ki en zor kısım bu, çünkü gerçekte, bir canlının diri diri içinin açılmasına hepimiz karşı olsak da, buna izin verilebilecek yegâne alan edebi eleştiri; hatta bunu özellikle aramak gerekiyor çünkü gerçek edebi eleştiri canlı eserleri analiz etmek zorundadır, yoksa o genel bakış yazılarının çoğunun yaptığı gibi onların ölüsünü analiz edemez.

Bu Latin Amerika'da bir çifte dezavantaj yaratıyor: Birincisi, okur çok az bilgi sahibi; okurlar çoğu zaman bir tür sezgisel

antenlerle ya da arkadaşları vasıtasıyla keşfettikleriyle idare ediyorlar ama bir Fransız okur ya da bir İngiliz okur gibi eleştirel bilgiye sahip değiller ve birçok eleştiri dergisinin bulunduğu bu ülkede de aynı şeyin geçerli olduğunu tahmin ediyorum. İlk sorun işte bu; aynı derecede önemli olan ikincisiyse, yazarların işlerinde gerçek büyük eleştirmenlerin değerlendirmelerini tanımadan ilerlemeleri. Bir yazar ancak çok tanınmış olduğunda –ah, o zaman evet! – bir tuğla gibi üzerine düşerler: Bütün eleştirmenler yazmaya başlarlar, o kadar çok tez ve kitap hazırlanır ki hakkımızda çok fazla yazıldığını düşünürüm. Artık Latin Amerika'nın en tanınmış kişileri hakkında yazmaktan çok daha ilginç konular var, ama çok tanınmış olmayanlar hakkında neredeyse hiç eleştiri yapılmıyor ve bir eleştirmenin teşvikini almadan ya da bir eleştirmenden kusurlarını işitmeden (aslında bu da bir teşvik zira o adamın nitelikleri varsa bunları aşacaktır) yıllar geçiyor.

Şimdi buradaki, Kuzey Amerika'daki panoramaya gelince, doğrusu onu sana cevap verecek kadar iyi tanımıyorum; eleştirmen-yazar diyalektiğinin burada nasıl olduğunu bilmiyorum.

ÖĞRENCİ: *İspanyolca bir doktora üretmek için sanırım milyonlarca dolar harcanıyor. Diğer taraftan ve çok sayıda İspanyolca konuşanın bulunduğu bu ülkede içinde bulunduğumuz bağlamda dili korumak için bir parmağın dahi oynatılmaması çelişki teşkil ediyor ve işte o zaman edebiyat teknisyenleri ortaya çıkıyor. Senin burada söylediklerinin hepsi çok önemli çünkü eleştirmenler yok, fikirler yok, bu noktalara parmak basacak cesur insanlar yok. Sanırım bizim için yanında getirdiğin bir ışık oldun.*

Benimle ilgili söylediklerin için teşekkür ederim. Aramızda kurulan bu her türlü resmiyetten uzak temasın üniversitenin bu

bölümünde sıklıkla tekrarlanmasını çok isterim çünkü gerçekten ve her türlü sahte tevazudan uzak bir şekilde inanıyorum ki bir yazarın kişisel deneyimini çok daha iyi aktarabilmesinin yanı sıra canlılık ve sezgiyle kurabileceği temasa eleştiri vasıtasıyla ikinci elden ulaşılamaz. En bilge ve akademik eleştiri çok kapsamlı, çok iyi, çok değerli bir bilgi verebilir ama bu bilgi o daha doğrudan ve kişisel temastan kuşkusuz mahrum olacaktır. Bunun tekrarlanmasını umalım. Evet, benimle ilgili söylediklerin için sana teşekkür ederim ve onların doğru olduğuna da inanıyorum.

ÖĞRENCİ: *Sana bir fikir verip karşılığında senden bir fikir isteyeceğim. Burada bulunanların her biri özel olarak bir şeyden ötürü seni kutlayacaktır. Ben de bunu belli bir konudan ötürü yapıyorum ve bu konu toplumsal gerçekçilik adı verilen şeye karşı yönelttiğin açık ve dürüstçe saldırı. Bununla ilgili olarak ve çiviyi çakmak için şimdi senin fikrini merak ediyorum, sen toplumsal gerçekçiliğin o biçimlerine karşı verilen savaşı nasıl görüyorsun?*

Somut olarak Küba'da mı?

ÖĞRENCİ: *Hayır, Küba'yla ilgili olarak bir cevap vermiş, en temelini söylemiştin. Daha söyleyecek bir sürü şey kalmış olmalı...*

Sovyet Edebiyatını çok yakından takip etmiyorum, son yıllarda bana çok sıradışı görünen eserlerin dışında –tabii ki çeviri olarak– başka bir şey okumadım. Çok yakından takip etmiyorum, bu yüzden soruna cevap verebilecek durumda değilim, ama onu benden biraz daha iyi tanıyan arkadaşlarımın yorumlarına dayanarak şunu söyleyebilirim ki, toplumsal gerçekçilik edebi akım olarak tam doğduğu yerde, aynı yerde duruyor, terk edilmiş

olmasa bile giderek daha ikincil bir etkinliğe indirgenmiş durumda. Son yıllarda –başkalarının düşüncelerini paylaşıyorum– Sovyetler Birliği'nde şiirler, romanlar, öyküler ve tiyatro Stalinci dönemle, yani toplumsal gerçekçiliğin ülkenin yasası olduğu dönemle kıyaslanamayacak derecede büyük bir imgesel içerikle yapılıyor. Eğer Sovyetler Birliği'nde bu oluyorsa onun etkisini fazla üzerinde hissetmeyen ya da hiç etkisinin olmadığı ülkelerde neler olabileceğini tahmin edebilirsin.

Latin Amerika'da şu anda toplumsal gerçekçilik olarak nitelendirilebilecek hiçbir şeyin bulunmadığına inanıyorum, bunun tek istisnası kimi naif kitaplar, ama onların da hoş bir tarafı var. Bana arada sırada Guatemalalı, El Salvadorlu ya da Arjantinli genç yazarların gönderdikleri kitaplar geliyor: Bir genç kız ya da bir delikanlı ülkesinin kurtuluş sorunları ve halkının yürüttüğü, kendisinin de iştirak ettiği mücadele karşısında mesela ideolojik bir hazırlığın, çalışma sorunlarının ya da herhangi bir alandaki zorlukların gündelik deneyimlerini anlattığı iyi niyet dolu bir kitap yazıyor ve bunu sanki ailesine mektup yazıyormuş gibi yapıyor; sadece bilgi veriyor, olayları aktarıyor ve bu kitaba toplumsal gerçekçiliğin ayırıcı özelliği olan o tekdüze gri tonu, mayası olmadığı için hiç kabarmayan ya da çok nadiren kabaran o stili veriyor; tamamen ezik, yavan sözcüğünün olumsuz anlamıyla yavan bir hamur.

Bu Latin Amerika için bir tehlike değil, tam tersine, bizim Latin Amerika'da aşırı hayalgücüne dikkat etmemiz gerekiyor, yoksa tamamen öteki tarafa düşeceğiz. Alejo Carpentier'in bütün Latin Amerika'nın barok olduğuna ve kayda değer Latin Amerika Edebiyatının barok olduğuna dair o meşhur kuramı vardı. Barok –siz onu resimden, heykelden ve özellikle de müzikten tanıyorsunuz– tam anlamıyla abartılı süslemelerin ve büyük ha-

reketlerin sanatı, boşluktan korkan ve bir boşlukla karşılaştığında onu hemen çiçeklerle dolduran bir sanat. Barok tarzı heykel ve müzik bu şekilde, boşluğu istila edip onu dolduran gelişimler olarak tezahür ediyor. Bu bizim için Latin Amerika'da bir tehlike oluşturuyor, çünkü biz bazen aşırı dallanıp budaklanıyoruz, bazen hâlâ aşırı süslü püslü bir tarzda yazıyoruz. Ama bu bizi en azından toplumsal gerçekçilikten koruyor ve benim bir seçim yapmam gerekse Barok'u seçerim.

ÖĞRENCİ: *Biraz alakasız bir soru olacak ama siz bir Arjantinli için oldukça uzun boylusunuz, atalarınızın kökenini merak ediyorum.*

Bu son gün burada sizlerle birlikte olmak yerine doktorun muayenehanesinde olacağımdan hiç şüphe duymuyordum ve doktorun ilk yapacağı boyumu ölçmek ve kilomu sormak olacaktı. Pekâlâ, sana cevap veriyorum, evet, benim ailemde çok uzun boylu insanların oranı oldukça yüksektir; dedemi tanımadım ama çok uzun boylu olduğunu biliyorum, babamı gördüm –o evden gittiğinde ben altı yaşındaydım– ve benden çok az daha kısa bir adamdı, boyu bir seksen beş ya da o civardaydı, çok uzun boylu, çok yakışıklı bir adamdı. Görüldüğü üzere, hık demiş burnundan düşmüşüm.

ÖĞRENCİ: *Acaba İngiliz misiniz diye kendi kendime soruyordum, onlar genellikle daha uzun boylu olurlar ya.*

İngiliz mi? Benim İngilizlikle hiçbir alakam yok! Benim soyum... (Pekala, bununla zaman kaybediyoruz ama eğleneceğimizi söylemiştik; bugün ciddi olmak gerekmiyor.) Her

saygıdeğer Arjantinli gibi ben de genetik bir kokteylim çünkü bu sınıfta bundan daha önce bahsetmiştik değil mi? Meksikalılar nereden geliyorlar? Azteklerden. Perulular nereden geliyorlar? İnkalardan. Peki, Arjantinliler nereden geliyorlar? Gemilerden.

Biz birinci sırada İspanyollarla, ikinci sırada İtalyanlarla, sonra bir sürü Almanla, Fransızla, Ukraynalıyla, Polonyalıyla, İngilizle, Suriyeliyle, Lübnanlıyla, Türkle, Yunanla dolu gemilerden geliyoruz... O göçmen kokteyl sonraki kuşakları yarattı. Benim kokteylim baba tarafından Bask, İspanyol Baskı ve bu gidebildiği yere kadar saf bir ırk (hiçbir soy saf değildir); anne tarafından bilebildiğim yere kadar Fransızlar ve Almanlar var, ama İngilizler yok.

ÖĞRENCİ: *Ben Brezilyalıyım ve bizim edebiyatımızın durumu hakkındaki fikrinizi öğrenmeyi çok isterim.*

Bana sorduğunuz bu soru bende korkunç bir suçluluk duygusu uyandırıyor ve bana bu soruyu yöneltmiş olmanızdan ötürü mutluluk duyuyorum, çünkü Latin Amerika'dan bahsederken belki doğal olarak Brezilya'nın adını anmış olabilirim, ama onun adını doğrudan hiçbir zaman anmamış olduğum için şu anda burada bulunan bütün Brezilyalılardan özür dilemek istiyorum. Brezilyalıların, salt dilsel bir farklılık yüzünden onları kültürel konularda çok fazla kenarda bırakmamızdan ötürü biz İspanyolca konuşan Latin Amerika ülkelerinden yakındıklarını biliyorum (ama öylesine bir iyilikle, öylesine bir yüce gönüllülükle yakınıyorlar ki bu bana daha da çok dokunuyor). Yakınmalarında ilkesel olarak haklılar: Biz Arjantinliler, Uruguaylılar, Kolombiyalılar Portekizce konuşmuyoruz, daha da önemlisi Portekizce

okumuyoruz; bu bir kültürü ya da bir uygarlığı diğerinden ayırabilen korkunç bir dilsel bölünme yaratıyor.

Öte yandan, Brezilya'ya her gittiğimde (oraya birkaç kez gittim ve Brezilya'da birçok arkadaşım var) şunu fark ettim ki Brezilyalılar bize karşı bizim onlara karşı olduğumuzdan çok daha yüce gönüllü insanlar çünkü her Brezilyalı üniversite öğrencisi –yazarlar, müzisyenler ya da eleştirmenlerden bahsetmiyorum bile– İspanyolca mükemmel derecede okuyor; bizi genellikle İspanyolcadan okuyorlar ve orada birçok kitabımız çevrilmiş olsa da onlar çeviriye ihtiyaç duymuyorlar: Mesela benim altı kitabımın Portekizceye çevrildiğini ve Brezilya'da yayınlandığını hatırlıyorum, ama orada benim kitaplarımı –ya da Asturias'ın, García Márquez'inkileri– İspanyolca okumuş birçok arkadaşım var, onları mükemmelen anlıyor ve mükemmelen keyfini çıkarıyorlar. Biz bu yüce gönüllülüğün karşılığını vermiyor ve Brezilya'yı analizlerimize yeterince dâhil etmiyoruz. Brezilya elbette ki Latin Amerika'nın bir parçasını teşkil ediyor ve onun halkının mücadelesi bizim halklarımızın mücadelesidir, bunu özellikle son on beş yılda çok iyi öğrendik.

Bu bir özeleştiri, bir özür talebi, ama şunu da bilmenizi istiyorum ki politik alanda, Latin Amerika'nın baskılara ve diktatörlüklere maruz kalmış halkları için mücadele ettiğimizde Brezilya bizim endişelerimizi her zaman içinde hissetmiştir. Jüri üyelerinden biri olduğum Bertrand Russell Mahkemesi de Brezilya'nın meselelerine Şili'nin, Arjantin'in ve Uruguay'ınkilere gösterdiği ilgi ve titizliğin aynısıyla yaklaştı. Bizi affedin, Latin Amerikalılar.

ÖĞRENCİ: *Julio, cevabını aşağı yukarı tahmin ediyorum ama yine de senin vurgulamana değer: Bir Yanki ordusunun El Salvador*

ya da Nikaragua'yı işgal etmesi durumunda tavrın nasıl olacak? Böyle bir şey oldukça yakın görünüyor...

Onları elimde bir buket çiçekle beklemeyeceğimden emin olabilirsin ve gerisini elbette ki tahmin etmek zor değil. Durum ne olursa olsun, El Salvadaor ya da herhangi bir Latin Amerika ülkesine yapılan her Kuzey Amerika müdahalesinin mutlak surette haksız olduğuna inanıyorum. Bu tür şeylerin çok büyük bir rahatlıkla ve ciddi bir gerekçe gösterme zahmetine dahi girmeden yapıldığı dönemi, Bay Theodore Roosevelt'in deniz piyadelerini dört bir yana gönderdiği dönemi biz miadını doldurmuş bir dönem olarak görüyoruz ve eğer Birleşik Devletler herhangi bir sebeple o dönemi geri getirmeye kalkışırsa, Latin Amerika'nın cevabının, dahası dünyanın cevabının ne olacağını şimdiden bildiğimi sanıyorum, zira iş o zaman Latin Amerika'nın ötesine uzanacaktır.

Pekâlâ, bu tür sorular yeter.

ÖĞRENCİ: *Eserlerini sınıflandırdığın o üç kategori –etik, metafizik ve gerçekçi– arasında, Carlos Fuentes'in elimdeki kitabı* Nuestra Terra*'yı nasıl sınıflandırırdın?*

Terra Nostra...

ÖĞRENCİ: *Affedersin,* Terra Nostra. *Onu nasıl değerlendirirsin?*

Carlos Fuentes'i benim kendi kategorilerime uydurmaya çalışmak bana bir hata gibi gözüküyor. Öncelikle...

ÖĞRENCİ: *Evet, evet, evet; biliyorum...*

Şimdi, eğer bana Fuentes'in kitabını nasıl niteleyebileceğimi sorarsan yüksek sesle düşünmeyi deneyebilir ve öncelikle –aranızdan onu okumuş olanların bildiği gibi– muazzam bir zenginliğe ve engin bir içeriğe sahip, korkunç bir araştırma ve tarihi yeniden oluşturma çalışması gerektirmiş bir kitap olduğunu söyleyebilirim. Bir tarafta II. Felipe İspanyası'nda, diğer taraftaysa Cortés tarafından henüz fethedilmiş Meksika'da geçen, aynı anda hem düşsel hem gerçekçi hem de tarihi, upuzun bir roman. Aynı anda hem Yeni Dünya'nın doğasını hem de II. Felipe'nin El Escorial Sarayı'nda yavaş yavaş can çekişmesinde cisimleşen Eski Dünya'nın çöküş ve çürümüşlüğünü göstermeye çalışan bir roman. Bütün o şeyler usta bir kalem tarafından yazılmış ve eğer kitabı bir şekilde sınıflandırmam gerekirse Alejo Carpentier'in Barok kavramına karşılık geldiğini söyler, büyük bir yazı lüksüyle, büyük bir tasvir lüksüyle ele alınmış bir kitap derdim.

Konunun İspanya'daki dine aykırı şeyler, romanın geçtiği dönemde ortaya çıkan bütün sapkınlıklar olduğu bazı bölümler var: Mesela ben sadece iki-üç sapkınlık olduğunu zannederken tam elli iki tür sapkınlık olduğunu bu roman sayesinde öğrendim; Katolik, Apostolik ve Romalı Kilise altını oymaya çalışan bir sürü sapkınlıkla karşı karşıya kalıyor. Bunlar karmaşık bir dille değil çok canlı, anlaşılır bir biçimde anlatılıyor. Aynı şeyi karakterlerin maceraları vasıtasıyla aktarılan selvadan ve gündelik yaşamdan manzaralar hakkında da söyleyeceğim. O büyük bir barok kitap.

ÖĞRENCİ: *Peki ya Luis Buñuel? Ondan hiç bahsetmediniz.*

Bak, hiç bahsetmediğim kişilerin listesini yapsak ortaya Oakland'ın telefon rehberi gibi bir şey çıkar. Buñuel, tabii ki... Kampüste bu günlerde *Altın Çağ* gösteriliyor.

ÖĞRENCİ: *Bu akşam.*

Bu akşam mı? Keşke bu akşam burada olsaydım, herhalde onu onuncu ya da yirminci kez izlerdim. O benim en çok seyrettiğim filmlerden biri çünkü sinemanın en büyük anlarından biri. Buñuel'in ilk başyapıtı, onu sonra daha başkaları takip etti. *Altın Çağ* –şayet hafızam beni yanıltmıyorsa– Salvador Dalí'yle birlikte yaptığı ve çok kısa, gerçeküstücü bir film, çok agresif ve çok kışkırtıcı metafor sistemleri ve görsel imgeleriyle sıkı bir film olan *Endülüs Köpeği*'nden sonra geliyor. *Altın Çağ* daha olgun ama aynı derecede kışkırtıcı bir film, bazı bölümlerini anlamak çok zor. Buñuel'e, "Falanca sahnede ne demek istedin sen?", diye sorduğumda bana bakakalıyor ve şöyle diyor: "Şey..."; metaforlarından bazılarını bana açıklamasını istediğimde Lezama Lima'nın verdiği cevabı andırıyor: "Şey, benim söylemek istediğim senin anladığın şey." Bunu dedikten sonra, başka bir şey konuşulamıyordu.

Sinemanın sorunu şu ki teknik sebeplerden ötürü çok eskiyor. *Altın Çağ* 1920 ya da o yıllarda yapılmış olmalı, sen Buñuel hayranı mısın, bilmiyorum...

ÖĞRENCİ: *30.*

Hayır, 30 olamaz! Gerçekten 30 mu? Pekâlâ, öyle olsun. Öyle bile olsa, şu anda 80'lerdeyiz: Selüloit için çok uzun zaman. Teknik olarak eski ama yaratıcılıkla o kadar dolu bir

film ki... Dönemin en avangart ve deneysel sinemasının ona çok şey borçlu olduğunu düşünüyorum. Bir tarafta Sovyetler Birliği'nde Eisenstein, diğer taraftaysa İspanya'da Luis Buñuel olmak üzere 20'li ve 30'lu yıllar arasında sinemada iki büyük yaratıcı figür çıktığına ve bundan daha sonra diğer sanatların ve edebiyatın da etkilendiğine inanıyorum; bizim sevdiğimiz gibi ya da seveceğimiz gibi sinemanın büyük yaratıcıları, zira sinemanın büyük bir kısmı çok konformist ve netice itibarıyla pek bir ilginçliği yok.

Demin bana boyumu sormuştun, şimdi...

ÖĞRENCİ: *Yurtdışında yaşayan Latin Amerikalı yazarların çoğunun Latin Amerika'nın başka yerlerinde yaşamak yerine neden Avrupa'yı seçtiklerini soracaktım. Avrupa'da yaşamak daha mı rahat yoksa başka bir sebebi mi var? Bu biraz eskiden seçkinlerin daha iyi eğitim almak için Avrupa'ya gitmelerine ve sonra orayı sevip geri dönmemelerine benzemiyor mu?*

Kendi deneyimim sırasında, son yıllarda gözlemlediğim kadarıyla sürgüne giden insanların eğitimi düşünecek zamanları yok: Sürgüne giden insanlar ülkelerinde yaşanmış ya da yaşanmakta olandan ötürü travmatize bir halde gidiyorlar, bir sürgün yeri arıyorlar ve bir seçme şansları olduğu ölçüde çok sayıda Uruguaylı, Arjantinli ve Şilili İspanya'yı çok bariz bir sebepten ötürü, dilinden ötürü seçiyorlar. Avrupa söz konusu olduğunda Fransa ya da İsveç'ten ziyade İspanya'ya gitmeye çalışıyorlar. Latin Amerika'ya gelince, gidebileceğimiz ülkelerin sayısı çok az, doğruyu söylemek gerekirse sürgün ülkelerinin sayısı temel olarak ikiden ibaret, Venezüella ve Meksika, diğerlerinde çok düşük kotalar var ve daha fazlasını kabul et-

miyorlar, zira oralardaki hükümetler sürgünlerin gelmesini çok tercih etmiyorlar. Bu yüzden –geçen akşamki konuşmamda bir İngiliz şairden alıntı yaparak dediğim gibi– sürgünlerin pek azı kendi ruhunun kaptanı, yani kendi kaderlerine yön verebilenlerin sayısı çok az: O sırada ilk kalkacak uçağa ya da gemiye atlanıyor, tabii ki eğer atlanabilirse çünkü bazen bunu yapmaya bile zaman olmuyor.

Zaman demişken, saat şu anda tam üçü yirmi geçiyor ve size üç buçukta gideceğimi söylemiştim ama gitmeden önce...

ÖĞRENCİ: *Bay Cortázar...*

Buyurun sorunuzu sorun. Hemen gitmeyecektim, daha bir süre sizlerle konuşacaktım...

ÖĞRENCİ: *Bakışınızdan sandım ki... Sorum şu:* Seksek*'te ve öykülerinizin bazılarında sık sık Jerry Roll Morton, Earl Hines ve Bessie Smith'in isimleri geçiyor. O dönemin cazını dinlemekten hâlâ hoşlanıyor musunuz?*

Tabii ki hoşlanıyorum. Arkadaşınızın saydığı isimler geleneksel cazın müzisyenleri. Bir gün size *Lucas*'ın o bölümünü okuduğumu ve özellikle Earl Hines'ın ismini andığımı hatırlıyor musunuz? O benim için en büyük siyahi caz piyanistlerinden biri ve şimdi neredeyse seksen yaşında, yani demek istediğim çok yaşlı, birçoğu ismini andığın Bessie Smith gibi ölmüş müzisyenleri kastediyorum. O dönemin cazı, bu türün ilk aşaması, benim için en güzeli olmaya devam ediyor. Özellikle Charlie Parker (o, birincisi), John Coltrane, ayrıca Eric Dolphy'den itibaren uzun bir liste oluşturan modern müzisyenlerin

daha yüksek estetik kalitesine, doğaçlama yeteneğine ve tekniğine hayranlık duyabilirim, ama benim kalbimde –kalbimde derken müzik karşısındaki hislerimi kastediyorum– isimlerini sıraladığın yaşlı müzisyenler var. Bessie Smith gibi bir şarkıcı, bir *blues* (*Blues*'dan bahsederken ışıkları biraz söndürmek iyi bir şey, ha!) şarkıcısı ve Louis Armstrong ya da Earl Hines gibi müzisyenler, bütün o inanılmaz müzisyenler topluluğu Thomas Alva Edison adında bir adam sayesinde neyse ki bize sanatlarını bıraktılar. Geçen gece televizyon kanallarının birinde izlediğim Edison hakkındaki belgesel çok kötüydü çünkü onun dehasının farkında değillerdi: Edison 20. yüzyılın en büyük mucizesini, fonografik plağı icat etti. İnsanlar hiç bunu düşünüyorlar mı bilmiyorum ama ölmüş sanatçıların sesi ve müziği fonografik plak sayesinde muhafaza ediliyor. Plak sayesinde, yorumcuları çoktan –bazıları uzun yıllar önce– ölmüş olan bütün o caz müziği *Rasputin*'de elimizin altında.

Evet, caz çok sevmeye devam ettiğim bir müzik türü; aynı şekilde tango da benim için çok güzel bir türdür.

Pekâlâ, şimdi size demin söylemek istediğim şeyi söylemek istiyorum: Şu anda içimde gidiyormuşum gibi bir his yok, gelecek perşembe sanki tekrar görüşecekmişiz gibi hissediyorum. Bir bakıma böyle olacağını düşünüyorum çünkü aranızdan birçoğuyla yazışacağız, birçoğunuzdan bir şeyler ortaya koyduğunuzda ya da ortaya koymayı arzuladığınızda postalar alacağımı biliyorum. Şimdiden yazmaya başlamış olanlar –ki onların çok güzel örneklerini tanıma fırsatım oldu– umarım gelecek çalışmalarında benimle temas halinde olurlar.

Bana gelince, zaman yokluğundan ötürü size yazabileceğim yegâne mektuplar kitaplarım olacak, böylece yeni bir kitabım çıktığında onu lütfen sanki her birinize yönelttiğim

bir mektupmuş gibi edinin. Bu bir ders değil, ondan öte bir şeydi: Bir diyalog, bir temas; ona katılımınızdaki bağlılık ve dikkat için size en içten teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Hepinizle çok iyi dost olduğumuza inanıyorum. Hepinizi çok seviyorum ve size teşekkür ediyorum. Benim söyleyeceklerim bu kadar.

EK BÖLÜM

GÜNÜMÜZ LATİN AMERİKA EDEBİYATI

Dostlarım, birkaç haftadan beri bu üniversiteden öğrencilerle Latin Amerika Edebiyatı konuşuyoruz ve bugün öğrenci olan ya da olmayan sizlerin önünde şunu söylemekten mutluluk duyuyorum ki, buluşmalarımızın her birinde kurduğum ve kurmaya devam ettiğim diyalog buraya gelmeden önce hayal edebileceğimin çok ötesinde. Bazılarının düşüneceklerinin, hatta tamamen akademik sebeplerden ötürü arzulayacaklarının tam tersine, öğrencilerle diyaloğum o basit edebi merakın, başka öğretim merkezlerinde sadece bir modern edebiyatı, I. Elizabeth dönemi şiirini, Alman neoklasisizmini ya da Fransız romantizmini anlamak için uygulanan yöntemlerin aynısıyla anlamayı amaçlayan kitaba bağlı ve âlimce bir merakın çok daha ötesinde bir enginliğe ulaştı. İtiraf ediyorum ki ilk başta öğrencilerin benden de benzer bir şey beklemelerinden korkuyordum, fakat ortak bir alanda, canlı ve güncel bir edebiyatta, biz kendisinden ahsederken yaşamaya devam eden ve kendisi gibi değişken bir tarihsel bağlam içinde değişen ve evrimleşen bir edebiyatta buluşmamız için çok az bir süre yetti. Bugün burada size söylemek istediğim şey, Latin Amerika'da yazılan ve yaşanan arasında her geçen gün daha da güçlenen o temas hakkında olacak. Tarihsel gerçekliğin bizim edebi üretimimizle karşılıklı ilişkisi ve karşılıklı füzyonu karşısın-

da bir Latin Amerikalı yazar olarak benim görevim, bir romanın, bir öykünün ya da bir şiirin, sırf basılmasından ve kütüphane raflarında yerini almış olmasından ötürü ulaştığı mertebe kadar, ama sadece o kadar, yani imgesel bir eser olarak değeri olduğunu düşünmeye devam edenler tarafından çoğu zaman göz ardı edilen o temas noktalarına vurgu yapmak. Diğer türden bir yaklaşım büyük klasikleri değerlendirirken bile doğru olmaz, zira bir Vergilius'u, bir Shakespeare'i ya da bir Cervantes'i, yazdıklarını yazmaya götüren koşulları ve gerekçeleri bir kenara bırakırsanız, içeriklerinin en titiz stilistik analizlerinin bile sadece akademik değeri olur; üstelik ben sadece onların kişisel motivasyonlarından değil, kendi dönemlerinde etraflarında hareket ederek onları devasa bir bütünün, dehalarının açıklamak, hatta ancak en üst düzey edebi ve sanatsal yaratıcılığın yapabileceği gibi değiştirmek zorunda olacağı bir gerçekliğin parçasına dönüştüren güçlerden de bahsediyorum.

Kendi eserlerinden ve çağdaşlarınınkilerden bahsederken onları temellendiren ve en içten varoluş gerekçelerini teşkil eden toplumsal ve tarihsel bağlamdan ayırmamak sorumluluk sahibi bir Latin Amerikalı yazarın şu son on-yirmi yılda her zamankinden daha çok temel ödevidir. Eğer yalıtık, sadece estetik yaratının güzelim keyfinden doğmuş oluşumlar gibi kendimi edebi ürünleri yorumlamakla sınırlamak zorunda kalacak olsaydım, her halükârda burada bulunmazdım. Başkaları onu benden çok daha iyi yaparlardı ve bunu yapmaları iyi ve gerekli bir şey olurdu, çünkü edebiyat çok yüzlü bir elmastır ve o yüzlerin her biri iç ve dış, fiziksel ve zihinsel, politik ve psikolojik gerçeklik ışığının bir tayfını yansıtır. Fakat bugün etrafımızı saran dünyaya aktif bir iştirak duygusuyla, kimilerinin bağlaşıklık, kimilerinin ideoloji diye adlandıracağı, benimse halklarımıza karşı sorumluluk deme-

yi tercih edeceğim o ruhla yazan bizim gibi yazarlar sadece kitaplardan konuşamaz ve bunu yapmak da istemeyiz, her birimizin ülkesinde kitaplarımızdan önce, kitaplarımız yayınlandığı sırada ve kitaplarımızdan sonra neler olup bittiğini de olaya dâhil ederiz. John Donne'un sözleriyle ifade edecek olursam, eğer hiçbir insan bir ada değilse, günümüzün dikkat çeken kitapları da ada değiller ve tam da bu yüzden, onları daha sıradan ya da öngörülür edebiyattan ayırt etmekte gecikmeyen okurlarının dikkatini çekiyorlar. İşte bu yüzden, bugün size söylemek istediğim şey de, günümüz Latin Amerika Edebiyatına bakışı, bir kitabı sadece halklarımızın kendini ifade etmek için, kendini sorgulamak için, merhametsiz bir hikâyenin, içinde azgelişmişlik, bağımlılık ve baskının şiirler, şarkılar, tiyatro, sinema, resimler, romanlar ve öyküler biçiminde orada burada doğan sesleri susturmak için ittifak kurduğu bir dramın girdabında kendini bulmak için benimsediği sayısız yöntemden biri olarak gören bir kişinin sözleri olacak. Bizim aramızda o sesler nadiren mutluluktan doğarlar ve o seslerde bir türküden ziyade bir çığlık vardır. Bu perspektif içinde edebiyatımız hakkında konuşmak o sesleri dinlemenin, manasını anlamanın ve ayrıca –en azından bir yazar olarak benim arzum bu– Latin Amerika'nın bugünü ve geleceği için ortak bir mücadelede onlara katılmanın bir biçimidir.

Bazılarınız doğal olarak, gerçeklik ve edebiyat kavramlarını birbirlerine böylesine yakınlaştırmanın malumun ilanı olduğunu, zaten edebiyatın her zaman doğrudan ya da dolaylı bir biçimde gerçekliğin herhangi bir halinin ifadesinden başka bir şey olmadığını düşüneceklerdir. Bir kitabın belirli bir dilde yazılmış olması gerçeği, tek başına onu otomatik olarak belli bir bağlamın içine yerleştirirken aynı zamanda diğer kültürel bölgelerden ayırır, tema ve fikirlerin yanı sıra yazarın duyguları da yazılı eserle

etrafını saran gerçeklik arasındaki bu kaçınılmaz temasın daha da pekişmesine katkıda bulunurlar. Bununla birlikte roman ya da öykü gibi kurgu eserler söz konusu olduğunda, çoğu zaman okurların kitaplara karşı tavrı bir çiçeği, hangi daldan koparıldığıyla fazla meşgul olmadan hayranlıkla seyreden ya da koklayan biri gibi olmaya meyillidir. Aynı şekilde, eğer yazarın biyografisiyle ilgilenirsek ve konu belli bir ortamın yansıması olarak bize çekici gelirse, neredeyse her zaman romanesk yaratıcılığa ve yazarın stiline, yani özellikle onun edebi taraflarına odaklanırız. Zevk için okuruz ve zevkin iyi bir hafızasının olmadığını, hemen, aynı derecede uçarı yeni bir keyif verici deneyimde kendini yenilemeye çalıştığını herkes bilir. Okurların bir kitabı genellikle, yazar onu kaleme alırken etrafında olup bitenleri tahmin etmeye çalışmak için değil içeriğinden keyif almak için açmaları son derece anlaşılır bir şey. Öte yandan, bir kitabın içeriğinin zevkini çıkarmakla yetinmeyip o içerikten yola çıkarak edebi zevkin ötesine geçen ve kendilerini endişelendiren çeşitli meselelere kafa yoran türde okurların durumunda karşımıza çıkan sorunlar çok farklı. Latin Amerika ülkelerinde her geçen gün daha çok rastlanan bu okur türü iletişim konusunda çağımızın baskın özelliklerine cevap veriyor. Haber araçlarının daha karmaşık, daha çeşitli ve güncel kültürel olanaklarımıza daha layık bir yapıya yerleştirmek için bizi sürekli olarak yerel bağlamlarımızın çok daha ötesine yönelttikleri bir dönemde yaşıyoruz. Bir gazeteyi ya da televizyonu açmak güncelin farklı bölgelerini aydınlatarak diyagonal genişleyen boyutlara girmek anlamını taşıyor ki bu sayede görünüşte daha kıyıda köşede kalmış olaylar, onları daha iyi anlamaya yardım edebilecek sonsuz derecede çeşitli bir bütün içinde, sonunda görülmüş ve değerlendirilmiş oluyor; dünya politikası, ekonomi, uluslararası ilişkiler ya da teknoloji söz konusu

olduğunda bu bildiğiniz gibi bariz bir gerçek. Eğer durum buysa, neden edebiyatı o hevesten, sadece olguları değil aralarındaki karşılıklı ilişkiyi de kapsama arzusundan uzak tutmak gereksin ki? Bugün elime aldığım bir kitap diyelim ki beş-altı yıl önce Guatemala, Peru ya da Arjantin'de doğmuş olsun. Bu kitabın ortaya çıkışını motive eden ya da koşullandıran şartları hiç kafama takmadan da onu okuyabileceğim çok açık; ülkelerimizde sayısı her geçen gün artan diğer bir okur türüyse, bir taraftan edebi eseri olduğu gibi, yani kendi kendine yeten estetik bir oluşum olarak görmeye devam ederken, aynı zamanda, onu başka türlü değil de bu şekilde olmaya götüren güçler, heyecanlar ve durumların bir yayılımı olarak da hissediyor; bir öykünün ya da bir romanın edebi içeriğinin zevkine herhangi bir okur gibi varıyor, ama aynı zamanda da bu içeriğe sorgulayıcı bir tavırla kafasını uzatıyor; bizim yazdığımız kitaplar onun için her zaman edebiyat olmaya devam etmelerinin yanı sıra tarihin *sui generis* yansımaları ya da adının toprak, ulus, halk, varoluş nedeni ve yazgı olması sebebiyle artık görmezden gelinemez bir bitkinin çiçekleri gibiler.

Yüzyılımızın ikinci yarısında edebiyat kavramının Latin Amerikalı okurların olduğu kadar yazarların da çoğunluğu için farklı bir anlam kazanması böyle oldu. Öncelikle, yaklaşık yirmi-otuz yıl kadar önce gerçek köklerimizin ve ekonomiden politikaya ve kültüre kadar bütün alanlarda hakiki kimliğimizin arayışına doğru kararlılıkla yönelmiş bir edebiyatın büyük doğuşu gerçekleşti. Kurgu kurgu olmaya devam etse de, romanlar ve öyküler kendi türlerine uygun olarak az çok hayali evrenleri bize vermeye devam etseler de, yüzyılın ikinci yarısında Latin Amerikalı yazarların daha önce ancak istisnai olarak rastlanan bir tarihsel olgunluğa erişmiş oldukları çok bariz bir gerçek. Aralarındaki en iyiler, yabancı modelleri taklit etmek ya da ithal

estetik anlayışları veya "izm"leri kendilerine temel almak yerine, etraflarını saran gerçekliğin *kendi* gerçeklikleri olduğunun ve o gerçekliğin dil ve yazının, şiir ve kurgusal buluşun yaratıcı yollarıyla gerçekleşen her türlü araştırmadan, her türlü keşiften büyük ölçüde bâkir kalmaya devam ettiğinin bilincine yavaş yavaş vardılar. Kendi içlerine kapanmadan, dünya kültürüne açık bir şekilde etraflarına bakınmaya başladılar ve yazılı söz vasıtasıyla gerçekten benimsenmemiş, yeniden yaratılmamış ya da açıklanmamış olmasından ötürü bize ait görünen birçok şeyin henüz bizim olmadığını bir korku ve harikuladelik duygusuyla anladılar. Bu konudaki en hayranlık verici örneklerden birini belki de Pablo Neruda'nın şiiri verdi; döneminin diğer birçok şairininkine benzer bir başlangıçtan sonra coğrafi olarak etrafını saran şeylerin, denizin, taşların, ağaçların, seslerin, bulutların, rüzgârların yavaş, inatçı, tutkulu keşfine yöneldi. Ve Neruda'nın, bir peyzajı ve oradaki yaratıkları inceleyen bir doğa bilimci gibi adım adım ilerleyen poetik görüşü oradan da insanlara, "kült" olarak nitelenen şiir tarafından yok sayılmış halka, İspanyol fethinin öncesinden itibaren tarihine, kısaca *Yeryüzünde Konaklama*'dan *Evrensel Türkü*'ye uzanan mucizevi adımı atmasını sağlayan bütün o şeylere geçiş yaptı.

Şiirin, o güne dek yeri neredeyse her zaman yabancı olana özlemle ya da klişe kavramlarla doldurulmuş bir gerçeklikteki bu ilerleyişine paralel olarak, romancılar ve öykücüler de benzer yollardan geçtiler ve bu yüzyılın ikinci yarısındaki en iyi kitapların bütününün Latin Amerika gerçekliğinin büyük envanteri denebilecek bir şey oluşturduğunu, tarihsel ve jeopolitik çatışmalardan sosyolojik süreçlere, geleneklerin ve duyguların evrimine, halklarımızın bilinçli ya da bilinçsiz büyük sorularına (Biz neyiz?

Biz kimiz? Biz nereye gidiyoruz?) geçerli cevaplar arayışına kadar her şeyi kapsadığını söylemek yanlış olmaz.

Ben her zaman edebiyatın cevaplar vermek için doğmadığını, bunun bilim ve felsefenin spesifik amacını oluşturduğunu düşünmüşümdür; bana göre edebiyat daha ziyade sorular sormak, endişelendirmek, akıl ve hassasiyeti gerçeğin yeni perspektiflerine açmak için vardır. Fakat bu türden her soru her zaman bir sorudan fazlasıdır ve entelektüel ya da psikolojik bir boşluğu doldurmak için bir eksikliği, bir endişeyi yoklamaktadır ve çoğu zaman bir cevap bulmak soruyu dolu dolu yaşamaya muktedir olmaktan, bizlerde açılmaya meyilli patikalarda hevesle ilerlemekten daha az önemlidir. Bu bakış açısından bakıldığında güncel Latin Amerika Edebiyatı kendimizi bildik bileli tanıdığımız en muhteşem sorgulayıcıdır ve siz genç okurlar, bunu çok iyi biliyorsunuz ve eğer konferanslara, edebi okumalara iştirak ediyorsanız bunu daha önceki kuşakların öğretmenlerini dinledikleri gibi sadece o yazarları dinlemek için değil onlara sorular sormak için yapıyorsunuz.

Bir Latin Amerika kitabını okumak onca açık ya da üstü kapalı sorgulayıcı karşısında neredeyse her zaman bir iç endişe, beklenti ve bazen de yılgınlık toprağına girmektir. Her şey suratımıza doğru sıçrar ve çoğu zaman yazarın bize söylemeye ya da göstermeye çalıştığı şeye daha yakın olmak için basılı sayfaların öteki tarafına geçmek isteriz. Her halükârda, García Márquez'i, Asturias'ı, Vargas Llosa'yı, Lezama Lima'yı, Fuentes'i Roa Bastos'u okurken benim kişisel tepkim bu oluyor ve belirtmem gerekiyor ki burada sadece üzerinde anlaşabileceğimiz büyük isimleri sıraladım, ama ne mutlu ki ülkelerimizde bolca bulunan daha genç ve daha az tanınmış yazarların romanları, öyküleri ya da şiirleri karşısındaki tepkim de diğerinden farklı değil.

Siz, Latin Amerika'nın uzağında yaşayan okurlar, eğer edebiyatımızdan bizi çok farklı alanlarda daha iyi tanıma imkânlarından biri olarak yararlanma arzusunu giderek daha çok paylaşıyorsanız, bu kitapların tümünün kendi evlerinde doğduğu Latin Amerikalı okurların çevrelerini ve kendilerini sorgulama heveslerinin hangi noktada olduğunu tahmin etmeniz kolay olacaktır. Yeni bir kavram, bence yeni bir gerçeklik duygusu edebi alanda, yazarların olduğu kadar onların okurları tarafında da (neticede bu ikisi yazılı sözcüğün aynasında seyredilen ve iki taraf arasında fevkalade, sonsuz bir köprü oluşturan tek bir imge) kendine yol açıyor. Edebi olan ile gerçek olan arasında, yani kitap ile içinde hayal edilip tamamlandığı bağlam arasında her geçen gün daha da derinleşen ve ehemmiyet kazanan bu temasın ürününün, kültürel ve hatta oyunsever olmayı bırakmadan halklarımızın jeopolitik süreçlerine giderek daha büyük sorumlulukla iştirak ettiği o alanda olağanüstü derecede önemli sonuçları olduğunu görüyoruz. Başka bir deyişle, eğer edebiyat eskiden okuru bir anlamda gerçek gündelik hayatının dışına taşıyan tatilleri temsil ediyorsa, bugün Latin Amerika'da başımıza geleni anlamanın, onun başımıza hangi sebeplerden ötürü geldiği hakkında kendimizi sorgulamanın ve çoğu zaman koşullar ya da olumsuz etkenler tarafından frenlendiğimizi hissettiğimizde ileriye doğru devam etmemize yardımcı olan yollar bulmanın doğrudan bir yöntemine dönüştü.

Ülkelerimizde politikacı olmak, uzun bir dönem boyunca, tarihsel ya da toplumsal sorunları işin profesyonellerine havale ederek kendi estetik ve spritüel evreninde kalmayı yeğleyen bir edebi yazarı nadiren cezbeden seçkin bir görevdi. Ama bu görev dağılımı son yirmi-otuz yılda, özellikle de Latin Amerika ülkelerinde çok değişti ve bunun en güzel kanıtı her şeyden önce

gençliğin seviyesi. İster Birleşik Devletler'de, ister bir Avrupa ya da Latin Amerika ülkesinde, ne zaman üniversite öğrencilerinin ya da genel olarak gençlerin karşısına çıkmam gerekse, sorularının ağırlığını saf edebiyat olarak adlandırabileceğimiz şeyden ziyade, yazarın bağlaşıklığı, diktatörlük rejimine tabi ülkelerdeki entelektüel sorunlar ve edebi kitaplar yazma-okuma olgusunu çok daha önemli bir bağlam içinde değerlendiren endişelerle ilgili olanlar teşkil ediyor. İroni ya da saygısızlık yapmadan şöyle diyebiliriz: Sadece Latin Amerika Edebiyatından bahsedebilmek için, sedyede yatan bir hastanın etrafını sarmış uzmanlarıyla falan bir ameliyathaneninkine benzer bir ortam yaratmak gerekir ve o hastanın adı roman, öykü ya da şiirdir. İzleyici ya da hasta sıfatıyla o ameliyathanelerden birine ne zaman yolum düşse, sokağa çıktığımda bir bara gidip şarap içmek ve otobüslerdeki kızlara bakmak için korkunç bir arzu duymuşumdur. Ve bana her geçen gün daha mantıklı ve daha gerekli gelen şey –ister yazar olalım ister okur– edebiyata varoluşun en temel buluşmalarına gider gibi, aşka ve bazen de ölüme gider gibi, bu ikisinin bir bütünün bölünmez parçalarını oluşturduklarını ve bir kitabın da ilk sayfasından çok önce başladığını ve son sayfasından çok sonra bittiğini bilerek gitmemiz.

Güncel edebiyatımızın yaratılarını giderek daha çok borçlu olduğu Latin Amerika gerçekliğimiz neredeyse her zaman, nadir ve güzel istisnalara karşılık bol miktarda olumsuz etkenler, baskı ve rezalet, adaletsizlik ve zulüm, topyekûn halkların, onları okuma yazma bilmemeye, ekonomik ve politik geri kalmışlığa mahkûm eden amansız güçlere teslimiyetinin örneklerini sergileyen çalkantılı ve sıkıntılı bir gerçeklik olmuştur. Çok bilinen süreçlerden, hâkim azınlıklar ile emperyalist yayılmacılığı için topraklarımızda ideal bir alan bulan ulusların –çok iyi bildiğiniz

gibi, mesela Birleşik Devletler'in– daimi suç ortaklığıyla, çok az kişinin yararına olacak şekilde büyük çoğunluğu ezmeyi ısrarla sürdürdükleri süreçlerden bahsediyorum. Edebiyatımız savaşlarını kanla, işkencelerle, hapishanelerle ve alçaltıcı demagojilerle lekelenmiş o egemenlik alanında veriyor; tıpkı çoğu kişiye ütopik gözükecek ama hiç de öyle olmayan bir dava uğruna kim bilir kaçı canını vermiş idealist politikacı ve militanın başka mecralarda savaştıkları gibi; o küçük, asla pes etmez Nikaragua halkının yakın zaman önce hayranlık verici bir örnekle kanıtladığı, şu anda El Salvador'da yaşandığı ve yarın kıtamızın başka ülkelerinde devam edeceği gibi.

İşte bu yüzden şunun altını çok net bir biçimde çizmek gerekiyor: Bazı Latin Amerika ülkelerinde edebiyatın azami özgürlük ikliminde icra edilebilmekle kalmayıp yöneticilerinin doğru yönlendirici politikalarını da kararlılıkla destekleyebildiği ne mutlu ki doğruyken, edebiyatın etrafının, hapishane hücresinde şarkı söyleyen birininki gibi, nefret ve güvensizlikle çevrili olduğu ülkeler de var. Bir okur, eleştirel düşüncenin, hatta salt hayal etmenin bile suç sayıldığı o ülkelerin içinde ya da dışında yazılmış kitaplardan birini her açtığında, onu bir mesajı ya da bir umudu mümkün olan en uzak yerlere götürmeleri için efsanevi bir biçimde denize bırakılan şu şişelerin birinden mesaj almışçasına okumalı. Nasıl ki edebiyat gerçekliği içeriyorsa, edebiyatı kovmak için her şeyi yapan gerçeklikler de var; işte o zaman edebiyat, yani edebiyatın iyi örnekleri, mevcut durumun suç ortağı, kâtibi ya da menfaat sağlayanı olmayan bölümü, meydan okumaya ve o gerçekliği betimlemek suretiyle ihbar etmeye koyuluyor ve mesajı gideceği yere her zaman ulaşıyor; şişeler, onları anlamakla kalmayıp çoğu zaman tavır takınacak, o edebiyatı es-

tetik bir zevkten ya da bir dinlenme saatinden daha öte bir şey yapacak olan okurlar tarafından bulunuyor ve açılıyor.

Bu noktada, hep birlikte somuta yapacağımız bir yolculuğun genel fikirleri üst üste yığmaya devam etmekten daha faydalı olacağına inanıyorum. Mesela Arjantin'deki gerçeklik ve edebiyattan bahsederken, aynı durumun maalesef Güney Konisi'ni oluşturan komşularımız Şili, Uruguay, Paraguay ve Bolivya'dan başlamak üzere başka Latin Amerika ülkelerinde de aynı şekilde geçerli birçok kestirimi de içinde barındırdığını unutmamalıyız. Benim ülkem, tarihsel gerçekçiliğin bakış açısıyla bugün o kadar muğlâk bir görüntü sunuyor ki, en kötücül amaçların hizmetindeki politika ve habercilik profesyonelleri tarafından sıklıkla olumlu bir örnek gibi gösterilmesi, onu yakından ve derinlemesine tanımayanların zihninde çoğu zaman aldatıcı fikirlerin doğmasına neden oluyor.

Ben o gerçekliği kısaca özetleyeceğim. Şu anki Arjantin askeri cuntasının muğlâk Peronizm döneminde doğmuş farklı özgürlükçü eğilimlere karşı amansız bir baskı başlattığı çalkantılı ve yine muğlâk bir dönemin ardından, genellikle "Arjantin modeli" etiketiyle sunulan bir ekonomik planın devreye sokulduğu ve konsolide edildiği yüzeysel bir sakinlik aşamasına girildi. Bu modelin etkileyici neticeleri karşısında sadece yanlış bilgilenmiş ya da durumdan istifade etmeye çalışan Arjantinliler değil, uluslararası kamuoyunun önemli bir bölümü de ülkenin maddi ve kurumsal hayatında olumlu ve istikrarlı bir döneme girildiğini düşünüyor. Bir taraftan, Amerikan Devletleri Örgütü'nünki gibi araştırma komisyonları sadece kayıp kişi sayısının on beş bine ulaştığı ve beş yılı aşkın bir süredir teorik ya da etkin her türlü muhalefetin insani hayalgücünü katbekat aşan bir şiddet ve vahşilikle bastırıldığı bir ülkenin sergilediği korkunç manzarayı

teyit ederken, diğer tarafta, muhaliflerin kitlesel olarak ortadan kaldırılma sürecinin Avrupa ve diğer Latin Amerika ülkelerine sürgüne gönderilen yüz binlerce Arjantinlinin yanı sıra, sayısı belirsiz ölü, kayıp ve mahpusla tamamlanmasının ardından, iktidar aygıtı "Arjantin modeli" denen şeyin startını sembolik ve ironik bir biçimde bir zaferle, futbolda Dünya Kupası şampiyonluğuyla birlikte verdi ve bugün ağır sanayi ve nükleer enerji alanında devam ettiriyor.

Muazzam kârlar getireceği düşünülen her ekonomik yatırımın ortak özelliği olan tam bir ahlaki gemsizlikle, aralarında Birleşik Devletler, Kanada, Sovyetler Birliği, Federal Almanya, Fransa ve Avusturya'nın da bulunduğu ülkeler Arjantin'e önemli miktarda borçlar veriyor, baraj ve nükleer santral inşaatları ve otomobil üretimi için gelişmiş teknoloji ihraç ediyorlar; askeri malzeme satışlarınaysa hiç girmiyorum. En temel insan haklarının ihlali hakkındaki raporlar ve araştırma sonuçları Arjantin'i kıtanın en büyük endüstriyel ve nükleer güçlerinden birine dönüştürmeye yönelik bu akını zerre etkilemiyor. Farklı ve yozlaştırıcı bir gerçeklik vücut buluyor, çabucak kurulmuş bir sahne gibi yükseliyor ve üzerine oturduğu temeli, emekçi sınıfların teslimiyet ve sefaletinden oluşan bir temeli, her türlü düşünce ve ifade özgürlüğünü hor gören bir temeli, bu gibi durumlarda her zaman işe yarayan milliyetçi ve şovenist bir dil kullanan kinik ve pragmatik bir temeli gizliyor.

İşte bütün bunların ışığında Arjantin Edebiyatının, tıpkı durumları aynı şekilde çaresiz olan Şili ve Uruguay'ınki gibi, bugün sürgün ve zoraki sessizlik arasında, mesafe ve ölüm arasında salınan bir edebiyat olması daha iyi anlaşılacaktır. Arjantin'in iyi yazarlarının çoğu yurtdışında yaşıyor, ama iyi yazarlardan bazıları ülke dışına çıkmayı dahi başaramadılar ve baskıcı güçler tarafın-

dan ya kaçırıldılar ya da öldürüldüler; Rodolfo Walsh, Haroldo Conti ve Francisco Urondo'nun isimleri belleğimizde halkımız için bugünün ve geleceğin modeli olarak yutturulmak istenen şeylerin bir ihbarı gibi varlığını sürdürüyor. Bununla birlikte, daha kötüsünü hayal etmenin imkânsız olduğu bu koşullarda, Arjantin edebi üretimi niteliksel ve niceliksel açıdan yüksek bir seviyeyi koruyor; yazarlarının ve okurlarının yazmak ya da okumanın her zaman gerçekliği sorgulamak ve analiz etmek anlamına geldiğini, aynı zamanda da onu içeriden itibaren, yazanların ve okuyanların düşüncesinden ve vicdanından itibaren değiştirmek için mücadele etmek anlamına geldiğini bildikleri çok açık. Bu yüzden, çalışmalarını ülke içinde sürdürenler, mesajlarının sansür ve tehdit karşısında bir yol bulması için mümkün olan her şeyi yaparken, biz, ülkemizin dışında yazanlar ve konuşanlar ise bugün burada söylediğim türden şeyler açık ya da gizli yollardan halkımıza da ulaşsınlar ya da iktidarın propagandasına mümkün olduğunca karşılık olsunlar diye uğraşıyoruz.

Dinleyicilerin arasında bu konuda en az bilgi sahibi olanların bile günümüz Latin Amerika Edebiyatı panoraması içinde sürgünün, benim ülkemin yanı sıra Şili, Uruguay, Paraguay, Bolivya ve El Salvador'dan binlerce yazarı, sanatçıyı ve bilim insanını kapsayan bir sürgünün temsil ettiği şeyin açıkça farkına varmaları için bu söylediklerimin yeterli olduğunu sanıyorum. Bu ülkelerin güncel edebi üretiminden bir şey okunacağı zaman, okurun işe ellerinin arasında tuttuğu roman ya da öykülerin yazarının nerede yaşamakta olduğunu ve o kitabı hangi koşullar altında kaleme aldığını kendine sorarak başlaması iyi olur. Eğer okuduğu şeyin iyi olduğunu düşünüyorsa, eğer edebiyatımıza ilgisi canlılığını koruyorsa, onun okur olarak görevi o işin, yılgınlığa, yabancılaşmaya, tehditlere, bugünün ve geleceğin belirsizliğine karşı verilen

o gündelik mücadelenin neredeyse her zaman olumsuz yerine getirilme koşulları üzerine kafa yormaktır. O zaman bugün benim burada söylemek istediğim şeyi daha iyi anlayacaktır: Latin Amerika Edebiyatı sadece gelişmesi için uygun ortamın bulunduğu ülkelerde değil, nefret kasırgası ve baskının onca yazarı kovduğu yerlerde de büyümeye devam ediyorsa, bu durum edebiyatın bizim en derin güncel gerçekliğimizin ayrılmaz bir parçasını teşkil ettiğinin ve en güzel tezahürlerinde sürgün vasıtasıyla onu ezmek ya da Amerika kıtasının birçok ülkesinde yaşananları örtbas eden ya da gizleyen bir zaman geçirme aracından ibaret bir şeye dönüştürmek isteyen olumsuz güçlere etkin ve savaşçı bir yanıt verildiğinin en kesin kanıtıdır. O sürgün edebiyatının politik bir içerik alması ve kendini öncelikle ideolojik bir etkinlik olarak takdim etmesi bir zorlama ya da mecburiyetin sonucu değildir. Sorumluluk sahibi bir yazar yarattığı esere kendinden bir şeyler kattığında, yazdığı her şey günbegün verdiğimiz bu çetin savaşta bir silah olacaktır. Bir aşk şiiri ya da tamamen imgesel bir öykü, en iyi yazarlarımız ve ait oldukları halkların gerçekliği arasında, hakikat ve adalet kadar güzelliğe de ihtiyaç duyan o gerçeklik arasında artık çok derinleşmiş o irtibatı kesebilecek bir diktatör ya da bir baskının var olmadığının en güzel kanıtlarıdır.

İşte bu yüzden bu basit akıl yürütmeleri söylediklerimden biraz anlaşılmış olduğunu umduğum bir şeyin altını çizerek bitirmek istiyorum. Gerçeklik ve edebiyat arasında her zaman görülen o kaçınılmaz diyalektiğin ülkelerimizin birçoğunda şartların zorlamasıyla derinlemesine evrimleştiğinin artık gayet açık olduğunu düşünüyorum. Halklarımızın kökleri hakkında, topraklarımızın ve doğamızın otantik görünümü hakkında büyük bir idrak olarak başlamış olan şey bugün birçok Latin Amerika ülkesinde bizim daha otantik olma biçimimizi sahte-

lemeye, boğmaya ve yozlaştırmaya çalışan olumsuz güçlere karşı açık bir mücadeleye dönüşmüş durumda. Gerçeklik ve edebiyat arasında kurulu olan ve özünde, bir roman, bir öykü ya da bir şiirin bir parçasını oluşturacak kanıtları ve ifşaatları açığa çıkartan imgelem, sezgi ve o hassas zihinsel bağıntılar kurma kapasitesi yoluyla hakikate ulaşma imkânı sunan o ilişkinin olumlu ya da olumsuz her safhasında bu açıkça görülüyor. Yazar ve okur edebiyatın tarihsel bir etken, toplumsal bir güç olduğunu ve güzelim büyük paradoksun, tabiri caizse, edebiyat ne kadar edebi olursa o kadar tarihsel ve işlevsel bir hale dönüşmesinde yattığını her zamankinden daha iyi biliyorlar. İşte bu yüzden edebiyatımızda onu öğrenecek, sorgulayacak ve keyfini çıkaracak kadar ilginçlik ve çekicilik bulmanız beni sevindiriyor; bunu kıtamızın birçok bölgesinde hâkim olan tatsız panoramaya rağmen edebiyatın güzellik sunmak olan yazgısına ve aynı zamanda da o güzellikte hakikati göstermek olan görevine sadık kalmaya devam ettiğinin kanıtı olarak görüyorum.

Çok teşekkür ederim.

GERÇEKLİK VE EDEBİYAT. DEĞERLERDE BAZI GEREKLİ TERSYÜZ EDİŞLERLE

Bizim kısacık Latin Amerika kronolojimizdeki her şey gibi aynı anda hem uzak hem de yakın denebilecek bir dönemimiz, şairlerin ve anlatıcıların sadece edebiyattan bahsetmek için kürsülere çıktıkları en mutlu ya da en masum çağımız olarak nitelenebilecek bir dönemimiz oldu; başta kendileri olmak üzere, kimse onlardan başka bir şey beklemiyordu ve sadece orada burada birkaç yazar bu konuda bir istisna oluşturdu. Bu sırada tarihçiler kendi uzmanlık alanlarına odaklanmışlardı, tıpkı filozoflar ya da sosyologların yaptığı gibi; bugün kesişen bilimler denen şey, karşılıklı olarak aydınlanmaya çalışan disiplinlerin o birbirini istilası ve iç içe girişi bizim konforlu ve güzelce kategorilere ayrılmış entelektüel gerçekliğimizde mevcut değildi.

Bir ölçüde hümanistik diye adlandırabileceğimiz o panorama, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru bunaltıcı ve baskın bir hale dönüşen eksen kayması ve kafa karışıklığı belirtileriyle altüst olmuş göründü; o andan itibaren sadece mutlak surette akademik ve aynı zamanda da mutlak surette ikiyüzlü zihniyetler hâkimiyet alanlarını, etiketlerini ve hususiyetlerini inatla muhafaza etmeye çalıştılar. Entelektüellik kurumunda ellili yıllara doğru yaşanan bu sismik sarsıntı Latin Amerika'nın anlatı dünyasında net bir

şekilde hissedildi; söz konusu değişimler, biçimsel ya da stilistik bir ilerlemeden ziyade jeopolitik alanda kararlı bir pozisyon almayı içerdikleri ölçüde göz kamaştırıcı da oldular; birçok Latin Amerikalı yazar o yıllarda Coleridge'in yaşlı denizcisi gibi "daha bilge ve daha kederli" uyandılar, çünkü o uyanış ülkelerimizin edebiyat dışı gerçekliğiyle doğrudan ve gönüllü bir yüzleşme anlamına geliyordu.

O pozisyon almanın örnekleri ellili yıllarda birden bire ve bol miktarda ortaya çıktı, ama César Vallejo'da *Los heraldos negros*'tan *Trilce* ve *Poemas humanos*'a, Pablo Neruda'daysa *Yeryüzünde Konaklama*'dan *Evrensel Türkü*'ye giden yol incelendiğinde, tabiri caizse, o içe doğru sıçrayışın iki büyük şairin eserlerinde kâhince bir biçimde çok önceden görülmeye başladığı söylenebilir. Diğer taraftan, bu yeni duruşu aralarında Mariano Azuela, Ciro Alegría ve Jorge Icaza'nın bulunduğu yazarların eserleri vasıtasıyla haber veren anlatı, Latin Amerika gerçekliğini keşfin estetik bir yöntemi, kendi köklerimizin ve kendi derin kimliğimizin aynı anda hem sezgisel hem de konstrüktif bir arayışı olarak giderek daha çok belirginleşti. O andan itibaren, edebiyat eliti olmayan hiçbir romancı ya da öykücü kürsüye, bir Fransız ya da Kuzey Amerikalı yazarın bugün hâlâ büyük ölçüde yapabildiği gibi, sunumunu tamamen edebi olanla sınırlamak için çıkmayacaktı. Bariz ve gerekli sebeplerden ötürü üniversite dünyasında buna rastlamak görece hâlâ mümkün (gerçi hâkimiyet alanları orada da bir ayna gibi tuz buz oldu), ama olayın kendisini, çoğu zaman gözlerden kaçırılmış ya da üzerine yabancı paçavralar giydirilmiş Latin Amerikalılık denen şeyin özünü tanımlama ve geri kazanma sürecinin bir parçası ve yandaşı olarak hissettikleri ölçüde edebiyatımıza tutkuyla bağlanan okurlar ya da dinleyicilerden

oluşan bir topluluk önünde edebiyatla sınırlı bir konuşma artık yapılamaz.

Bugün burada, ülkelerimizdeki diğer onca toplantıda olduğu gibi, o tür bir topluluğun önünde olduğumu biliyorum; işte bu yüzden bugün benim size söyleyebileceğim her şey, salt edebiyatı çok aşan bir bağlama gömülmüş halde çalışan, ama onsuz ortaya koyacağı en spesifik çalışma –meşhur dizelerle söyleyecek olursak– "*bir serseme anlatılan bir öykü gibi / gürültü ve öfkeyle dolu / ama hiçbir anlam taşımayan,*" bir şey olmaya mahkûm bir yazarın endişeli, usanmış ama her zaman umut dolu vicdanından doğuyor.

Bize aman vermeyen bir gerçekliğin o acımasız istilası Latin Amerika'nın bilinçli okurları ve bilinçli yazarları için o kadar aşikâr ki, hepinizin malumu unsurlarını burada sıralama ihtiyacı duymuyorum. Günümüzde edebiyat okumak ya da yazmak, o okumanın ve o yazmanın içinde gerçekleştiği tarihsel ve jeopolitik bağlamın vazgeçilemez varlığını gerektiriyor; üreticilerinin ve tüketicilerinin çok önemli bir bölümünün trajik diasporasını gerektiriyor; aralarında Şili, Arjantin ve Uruguay'ın bulunduğu birçok ülkenin aydınlarının, sanatçılarının ve bilim insanlarının neredeyse kayda değer bütün üretiminin zorlayıcı koşulu olarak sürgün gerektiriyor. Edebiyatımızın göz ardı edilemeyecek bir bölümünün bugün Stockholm'de, Milano'da, Berlin'de, New York'ta doğması ve Latin Amerika içinde, Meksika ya da Venezuela gibi sığınma ülkelerinin, normal koşullarda Buenos Aires'ten, Santiago'dan ya da Asunción'dan gelecek eserlerin neredeyse her gün kendi yayınevlerinden yayınladığını görmeleri gündelik paradoksunu yaşıyoruz. Yerle bir olan bütün bir referanslar, entelektüel güvenceler sisteminin yerini öngörülemez ve yönetilemez rastlantısal oyunlar aldı. Neredeyse kimse kendi sür-

gününün kaptanı olamadı ve yaşamaya, çalışamaya devam etmek için en elverişli limanı seçemedi. Zaman içinde giderek daha çok edebi eserin içerik ve bakış açılarının, içinde yazıldıkları koşulları ve bağlamları yansıtmaya başladığı görülüyor; lakin bizim edebi geleneğimizde birçok kez yaşandığı gibi, bir seçenek oluşturabilecek o şey bugün bir takıntının neticesi. Bütün bu görece yeni ama bunaltıcı bir hal almış olan etkenler, işinde her şeyi net görmeye çalışan her yazarın belleğinde ve bilincinde varlıklarını sürdürüyorlar; onların tümünden bahsetmem gerekiyor, çünkü ancak bu şekilde tam olarak gerçekliğimizden ve edebiyatımızdan konuşuyor olacağız.

Sürgünün önünde ve arkasında, elbette ki, benim kendi ülkemde ve kıtadaki diğer birçoğunda tüm özgürlükleri ve tüm itibarları ezen rejimlerin kaba kuvveti bulunuyor. Gabriel García Márquez, Pinochet devrilene kadar edebi eser yayınlamayacağını ilan etti; neyse ki bu fikrini değiştirecek gibi görünüyor, zira tam da Pinochet'nin devrilmesi için yapmamız gereken şeylerden biri edebiyat yazmaya ve okumaya devam etmek, çünkü şu anda en belirleyici olan edebiyat, Ehrimen'i Hürmüz karşısında bir kez daha üstün kılmaya çalışan karanlığın güçlerine karşı mücadele veren çeşitli ahlaki, siyasi ve fiziki eylemlere katılan edebiyat. Ayrıca en belirleyici edebiyat derken beni iyi anlamanızı istiyorum, çünkü yerinde kullanıldığında çok doğru ve çok güzel sözcük olan ama demokrasi ya da devrim sözcükleri gibi çoğu zaman birçok yanlış anlamayı ve muğlaklığı içinde barındıran "bağlaşık" sıfatıyla nitelenen edebiyatı kesinlikle ayrıcalıklı bir yere koymuyorum. Ben sınırsız bir edebiyattan, ısrarcılığın, deneyimin, cüretin ve maceranın en gerilimli noktasındaki bir edebiyattan, ama aynı zamanda da onca cephede ve onca farklı silahla Latin Amerika'da yürütülen o mücadeleye iştiraklerinin göstergesi

kendi halklarına karşı sergiledikleri davranış ve sorumluluk bilinci olan erkekler ve kadınlardan doğmuş bir edebiyattan bahsediyorum. Aydının bu hakiki bağlaşıklığının, edebiyatı özellikle bir sosyopolitik iletişim aracı, en uç noktadaysa bir propaganda aracı sayan pragmatik kesimlerde genellikle ne kadar kötü görüldüğünü çok iyi bilirim. *Manuel'in Kitabı*'nı yazdığım dönemde maruz kaldığım saldırıların en feci ve en acımasızı, Arjantin'deki General Lanusse'nin kanlı rejiminin edebi yolla yapılmış o ihbarını ciddiyetten ve kendi el ilanları ve makalelerinin belgesel değerinden yoksun bulan mücadele yoldaşlarımdan geldi. Burada kendimden örnek veriyorum çünkü benim gerçek aydın bağlaşıklığı kavramımı paylaşmaya devam eden okur tepkisi zaman içinde beni haklı çıkardı ve tarihle edebiyatı birbirine yakınlaştırma teşebbüsüme anlamını ve varoluş sebebini kazandırdı; ne güzelliği hakikate ne de hakikati güzelliğe kurban eden yazarlara her zaman kazandıracağı gibi.

Latin Amerika'nın büyük bir bölümünde iç ve dış düşmanların sömürü ve şiddet sarmalına maruz kalan biz yazarların ülkemizde ya da sürgündeki her güne, bizi bunaltan ve vicdan azabıyla dolduran bir şimdiki zamanın ağırlığıyla uyandığımızı birbirimizin önünde, daha da önemlisi okurlarımızın önünde kabul etmekten asla çekinmemeliyiz. Benimkinin benzeri ülkelerde yaşananlar göz önünde bulundurulduğunda, hidroelektrik karnavalları ve dünya futbol şampiyonalarıyla gizlenen o muazzam toplama kampları düşünüldüğünde, salt entelektüel nitelikli her türlü etkinlik önemsiz, hatta ucuz bir tarafı varmış gibi görünecektir, zira her edebi ve sanatsal proje özünde bir lüks, gereksiz bir fazlalık, çok yakın ve çok somut bir sorumluluktan kaçış nesnesi olmadığını kanıtlama çabası barındırır. Aslında öyle değil, bunun tam tersi, ama biz onu çoğu zaman öyleymiş gibi

hissederiz. Yaptığımız şeyi yapmak zorundayızdır, ama onu yaparken içimiz sızlar. En hakiki meşgalelerin icrası birçoğumuzda vicdan azabı yüzünden tacize uğramış gibi görünür; herkesin bakış açısını, kabul edişini ve karşı çıkışını açıkça ilan etme hakkına ve araçlarına sahip olduğu birçok ülkenin aydınlarında bile görülen durum buyken, kendi spesifik çalışmasını, bunun onda doğurduğu her türlü kısıtlama ve sorunla birlikte, yurtiçinde ya da sürgünde gerçekleştirmeye çabalayan bir Şilili, Bolivyalı, Uruguaylı ya da El Salvadorlu aydının ruh hali nasıl betimlenebilir?

İşte o zaman, o yılgınlık ve bırakıp gitme duygusu diğer birçok yazar gibi beni de bir sayfanın tam ortasında esir aldığında, sadece fiziksel olarak değil kültürel olarak da kendimi ülkemden sürülmüş hissettiğimde, işte tam o zaman, hangi makul ölçütün ışığında bakılırsa bakılsın tepkimin tamamen mantıklı bir tarafı oluyor. Bunu bir kitabımın, sürgündeki diğer birçok yazarın birçok kitabı gibi, Arjantin'de yayınlanamayacağını öğrendiğim günkü kadar bariz bir şekilde hiçbir zaman hissetmedim; yoldaşlarımla beni onca yıl ve onca mesafe boyunca görünmez bir biçimde birleştirmiş olan köprünün birden kesildiğini ve gerçek sürgünün, en katlanılmaz olanın işte o anda, okur ve yazarın çifte iletişimsizliğinden doğan o yalnızlıkta başladığını kahredici fark edişimle eşzamanlı olarak, tam o anda, ötekinin tam karşıtı bir duygu, bir dürtüyü, bir çağrıyı, bütün o şeylerin ancak eğer ben onları kabullenirsem, eğer sersemlik edip oyunu düşmanın kurallarıyla oynarsam, eğer kendi kendime kronik sürgün etiketini yapıştırırsam, eğer hayatımı başka istikametlere çevirmeye çalışırsam gerçek olacağına dair neredeyse çılgınca bir ikna oluşu andıran bir his tüm benliğimi kapladı. Mecburiyetimin bunların tam tersini yapmak, yani yazarlık işime daha da yoğunlaşmak, kalemimden o ana dek talep ettiğimin çok daha fazlasını talep

etmek ve hepsinden önemlisi Latin Amerikalı yoldaşlarıma mümkün olan her şekilde, sürgünün olumlu ve faydalı taraflarını, bizi fiziksel ve kültürel olarak ülkelerimizden kovan ve bununla sadece bizi diktatörlüklerinin muhalifleri olarak etkisizleştirmeyi değil, bizi yavaş yavaş melankoliye ve nostaljiye, en sonunda da, bizde değer verdikleri yegâne şey olan sessizliğe gömmeyi umanların isteyeceğinin tam tersi bir tavır ve sorumluluğu önermek (gücüm yettiği kadar yapmaya devam edeceğim gibi) olduğunu hissettim.

Edebiyatın dışına çıktığım falan yok, hatta tam tersine, bugün ürünlerinden çoğunun doğduğu yerde onu aramaya gidiyorum, düşmanın isteyeceği gibi edebiyatın sürgününün önünde eğilmek yerine, sürgün edebiyatından çıkarılabilecek olası değerleri göstermeye çalışıyorum. O olumlu tavır, o atavizmden ve hatta romantizmden ötürü *a priori* saf olumsuzluk olarak görmeye meyilli olanı müspet bir biçimde benimseme kararlılığı birçok beylik sözü akıl süzgecinden geçirmeyi gerektiriyor, en beklenen ve anlaşılır tepkinin kendine acıma olduğu koşullarda özeleştiri yapma cesareti gerektiriyor. Birkaç gün önce bir beyefendi yanıma yaklaştı ve kendini bana şu sözlerle takdim etti: "Ben bir Arjantinli sürgünüm." Yüreğimin derinliklerinde sürgünlük halini bu kadar ön plana çıkardığı için ona acıdım, çünkü bu bana, daha önce defalarca olduğu gibi, bir bozgunun, takdiminde bir şekilde ikinci plana düşen bir vatandan kovulmanın elbette ki bilinçsiz kabullenişi gibi geldi. Sokak psikolojisine benzeyen bu şey daha karmaşık biçimler aldığında, mesela takıntılı bir edebi temaya dönüştüğünde öyle olmuyor. Sürgünün alışıldık olumsuz kavramı burada da şiir, şarkı, öykü ya da romana, netice itibarıyla kendisinin ve başkalarının nostaljisinin besini olmayı hiç bırakmayan şeylere dönüşme eğilimi taşıyor. Eduardo Galeano'nun sürgün

hakkındaki bir cümlesini hatırlıyorum: "Nostalji iyidir, ama umut ondan daha iyidir." Nostalji tabii ki iyidir, hem edebiyatta hem de hayatta, zira o burada olmayana duyulan melankolik sadakattir; ama bizim burada olmayanımız ölü değil, hiç alakası yok ve umudun sürgünün niteliğini değiştirebileceği, dinamik bir cesaret vermek için onu olumsuzluktan çıkarılabileceği, sadece toprakların nostaljisinde kalmak yerine, hepimizi nostalji topraklarını yeniden fethetme çabasında birleştirebileceği yer işte orası.

Eğer bir gün bunu başarırsak, eğer bugün ülkelerimizin dışında doğan bir edebiyatın bir bölümünde teyit ettiğimi düşündüğüm gibi, onu daha şimdiden yavaş yavaş başarmaktaysak, olumlu etkenlerinin ağırlığı edebiyatlarımızın bütününe, bir başka deyişle halklarımızın tümüne çok önemli bir katkı sağlayacaklar. Her ülkenin içinde ya da pekiştirme seyahatleri sırasında edinilen uluslararası kültür bir şey, elverişli ya da düşmanca olabilen ama onun özgür seçimine dayanmadıklarından sürgündeki kişi için her zaman travmatik sonuçlar doğuran başkalarının gerçekliklerini zorla ve günbegün yaşamaksa bambaşka bir şey. Yeri gelmişken şunu hatırlatmakta fayda var ki, her zaman için travmaların her türlüsü edebiyatın başlıca gerekçelerinden biri olmuştur ve yaratıcı eserdeki bir dönüşüm vasıtasıyla onların üstesinden gelmek hakiki yazara özgü bir niteliktir. Şu son yıllarda, kendi ülkelerinde değerli bir eser verdikten sonra vatanlarından zorla koparılmanın üzerlerinde bazen yıkıcı bir etki yaptığı kadın ve erkek sanatçılar tanıdım. Fakat onlardan farklı olarak, yaratıcı deneyimi güçlendirmeye ve zenginleştirmeye muktedir o psikolojik ve ahlaki simyayı yakalamayı başaranlar, sürgünün trajik gecesinin dibine kadar batacak ve Paris'e salt zevk için yapılmış bir seyahatin, Madrid ya da Londra'ya kültürel bir ziyaretin asla onlara kazandırmayacağı bir şeyle oradan çıkma gücünü göste-

renler de oldu. Bütün bunların vatandan uzakta kaleme alınan metinlere yansımaya başlaması ilk, zorlu ve güzel bir zafer.

Güzel olmasının en önemli nedeni de karşılaştığı zorlukların zaman zaman aşılamaz görünmesi. Amerika kıtasının ve Avrupa'nın farklı köşelerinde kaybolup gitmiş Arjantinli yoldaşlarımı, kararlı çalışmaları temel olarak ölüme karşı bir savaşı, yani başımızda, hakikati yazmak ve söylemek pahasına canlarını vermiş olanların omzumuzun üzerinden okuyarak, kasvetli sesleriyle konuşarak bizi bir yandan teşvik, ama aynı zamanda da paralize ettikleri, bir yandan istedikleri gibi tamamlamayı başaramadıkları her şey için hayatta ve mücadelede bizi cesaretlendirirken, aynı zamanda da keder ve yıkımın ağırlığıyla bize köstek oldukları bir ortamda ileriye doğru devam edebilmek için birçoğumuzun kendi içimizde her gün verdiğimiz savaşı temsil eden o yazarları düşünüyorum. Ben eskisi gibi yazmayı beceremiyorum, kafamı ne tarafa çevirirsem çevireyim Haroldo Conti'nin imgesiyle, Rodolfo Walsh'un gözleriyle, Paco Urondo'nun sevecen gülümsemesiyle, Miguel Ángel Bustos'un uçarı siluetiyle karşılaşıyorum. Seçkinci bir ayıklama yapmıyorum, beni kardeşçe taciz edenler sadece onlar değil, ama bir yazar başka yazılardan beslenir ve şayet liberalizmin fildişi kulelerinin anakronik bir sakini ya da gerçeklerden kaçan bir aydın değilse, o haksız ve rezil ölümlerin boğazından sarkan albatros, onlara her gün yeniden hayat verme, onları doğrulayarak reddetme, onları şu öteki ölümün, Pablo Neruda'nın kâhince bir biçimde "amiral kıyafetli" olarak göreceği ölümün suratına tükürme yükümlülüğü olduğunu hisseder.

Eğer bütün bunlar günün birinde sürgündeki Latin Amerikalı yazarların eserlerinden yansımazsa, Videla'lar, Pinochet'ler ve Stroessner'ler –kültürel olarak düşmanla onun kendi yüzeysel sözcük dağarcığıyla, bir şekilde diyalog kurarak, el ilanlarının,

partizanca sloganların ve politik gerçekliğe titizlikle oturtulmuş tematiklerin seviyesinden çıkılmadığı ölçüde onu muteber bir muhatap kabul ederek yüzleşmek gerektiğine inanmayı sürdürenler kabul etmek istemeseler de– bir anlık maddi zaferlerinin çok ötesinde bir zafer kazanmış olacaklar. Eğer bizi sarmalamaya ve ezmeye çalışan olumsuzluğu temel olarak değiştirmeye muktedir değilsek, kendimize özgü misyon ve seçimimizde çuvallamış olacağız; sadece yurtlarından sürülmüş ve teselliyi romanlarda, şiirlerde arayan yazarlar olacağız; karşılığında acıma dolu bir tebessüm ya da yeni bir sığınma yeri almak için kendimizi dünyanın önünde "Arjantinli sürgünler" ya da "Paraguaylı sürgünler" olarak takdim eden kişiler olmaya devam edeceğiz. Ben öyle olmadığımıza inanıyorum, diğer birçok şehirde yazılanların günlük olarak elime geçtiği bir şehirde yaşıyorum ve biliyorum ki, eleştirmenler ve uzmanların günümüz Latin Amerika Edebiyatının panoramasını çizme zamanı geldiğinde, sürgünde gerçekleştirilen yaratımlar kendine özgü özelliklere sahip ama topyekûn gerçekliğimize sıkı sıkıya bağlı bir bölüm olacak ve o bölüm yeni güçlerin, değişik ve verimli istikametlerin, kimliğimizin ortak kaynağına belki de baş döndürücü katkıların doğuşunu ve gelişimini gözler önüne serecek. Baskı, şiddet ve aşağılamadan perişan haldeki uluslarımızdan spritüal bir ulus doğmuş gibi olacak, Güney Konimizin işkenceye uğramış karnı adeta, hakikati ve adaleti içinde barındıran bir varlığı, birçok mitoloji ve peri masalında yırtıcı hayvanlara atılan ya da bir nehrin akıntısına bırakılan ama vakti geldiğinde halkıyla kesin bir şekilde birleşmek için geri dönecek olan (tıpkı José Martí'nin yaptığı gibi, tıpkı bir gün benim küçük Manuel'imi hayal ettiğim gibi) geleceğin çocuğunu doğurmuş gibi olacak.

Artık hiçbir şüphem yok ki, bu diğer Latin Amerikalı ulusun, yani sürgün ulusunun edebiyatı, aydınlarının kendi bağlamları içinde çalışabildiği o ülkelerden çıkanlara eklenmek suretiyle hem okurları hem de yazarları, yani biz halkları topyekûn ilerletecek kültürel ürünleri bize vermeye devam edecek. Söz konusu ilerleme, insanların zihinsel ve ahlaki potansiyellerini zenginleştiren tuhaf ve tarifi imkânsız bir maya gibi zihinlerde ve bilinçaltlarında kendine yol açan o sözel icadın en uzak ve en cüretkâr boyutlarını kapsayacak. Tema ya da bahane olarak ideolojik diyalektiğe illaki girmese de, o koşullarda doğmuş olan edebi unsurun işte orada, ismi konulmamış ama uygarlıkların tümünün tarihinde açıkça algılanabilir o karanlık operasyonda çok daha büyük bir politik değeri olacak. Bugün çoğunlukla ıstırap, öfke ve kopuşun en kötüsünden doğmuş olan o edebiyatın aktaracağı deneyim bizi işte orada, onun tek başına yürüdüğü ama bütün yakınlarıyla paylaşmak istediği o yolda, derin kimliğimize, kıta olarak, dilsel blok olarak ve Valéry'nin dizesini hatırlamak için, dost benzerliklerle dolu çeşitlilik olarak bize en sonunda tarihsel istikametimizi gösterecek kimliğe doğru giden yolda ilerletecek.

O anlamda, şu son yirmi, otuz yılda daha duru bir hal alan edebiyat, ister ülkelerimizin içinden gelsin ister dışından, denemeler, öyküler, romanlar ve şiirler vasıtasıyla hep aynı şeyi gösteriyor: Uluslarımızın en özgürü bile özgün ve tam anlamıyla özgür olmaktan çok uzak ve yurdumuzda yaşayalım ya da yaşamayalım, Latin Amerikalı yazarlar olarak neredeyse hepimiz sürgün yazarlarız. Biz aydınların arasında üzerine bastıkları jeopolitik topraktan tamamen emin oldukları izlenimini veren ya da diğer zeminler sarsıldığı ya da çatırdadığı için kendilerini nispeten sağlam zeminde görenlerin olması beni hâlâ şaşırtıyor. Onlar, mesela, konu baskı sayıları ya da edebi ödüllerden açıldığında

okurlardan olumlu bir gerçeklik olarak bahsedenlerle aynı aydın türüne mensuplar ve onlara göre, yayınlanmış ve yorumlanmış olmak görevlerini yerine getirdiklerinin yeterli kanıtı. Kıtasal gerçekliğimizin –özellikle Güney Konisi'ni kastediyorum ama bu ülkelerimizin çoğu için geçerli– bakış açısından, biz aydınlar her türlü istikrar ve güvenceden mahkûm bir kesim olmayı sürdürüyoruz. İktidar bizi vahşi bir biçimde ya da fikrimizin hiçbir zaman alınmadığı yasal düzenlemelerle kontrol ediyor, bizi frenliyor, bizi sansürlüyor ya da bizi kovuyor; şu son yıllardaysa eğer sesimiz konformistler ya da temkinli eleştiriler korosunun ahengini bozuyorsa bizi doğrudan öldürüyor. General Videla'nın suratına hakikati söylemeye cüret ettiği için kinik bir biçimde ortadan kaldırılan Rodolfo Walsh'un adını bir kez daha anacağım; ayrıca Bolivya'da katledilen, çünkü Banquo'nun hayaleti Macbeth'in vicdanı için neyse, onun salt gölgesi de askeri darbeciler için aynı şey olan Marcelo Quiroga Santa Cruz'u düşünüyorum. O alçaklık çemberini kırma konusunda ısrarcı olmadıkça, sürgünün ya da nispeten daha az baskı altındaki ülkelerin mevcut şartlarında hangi edebiyat bizimkisi olabilir? Aklın bizzat akıl için kullanımı, bugün bazı Avrupa ülkelerinde görülenler gibi ama Avrupalıların uzun zaman önce elde ettikleri, yazının saf zevklerinin keyfini bizden daha çok çıkarma hakkına sahip olmadan; seçkinci kültürü popüler saygınlıkla karıştıran onca okur ve onca yazar için üzücü bir kendi kendini kandırmaca; seçkinci bir oyun, ama dürüst yazarlarımız seçkinciliği kabul ettikleri için değil, dış koşullar onlara bir kapalı devre, dışarıda pretoryenler hem ekmekten hem de sirkten mahrum muazzam kalabalığı zapt ederken, giriş ücretini ödeyebilmiş herkesin gladyatörleri ve palyaçoları alkışladığı bir sirk dayattığı için. İçimde hissettiğim ve kanımla canımla yaşadığım bir şeyi imgelerle anlatıyorum; ki-

tapların yüksek baskı sayılarından sanki bu üst düzey bir kültürel yoğunluğun kanıtını teşkil ediyormuş gibi bahsedildiği söyleşileri her okuduğumda bunun sorumlusu sanki benmişim gibi utanıyorum; en önemli kültürel zaferleri, onlara ulaşabilecek kadar şanslı olduklarında, çizgi romanlar ve televizyon dizileriyle sınırlı olan milyonlarca okuma yazma bilmez insanla çevrili bir halde yaşadığımız çıplak ve korkunç gerçeğini hâlâ göz ardı eden aydınların aramızda olması bana utanç veriyor. Bütün bunların arkasında, herkesin bildiği gibi, Kuzey Amerika emperyalizminin "arka bahçe" politikası ve ayrıcalıklarını kaybetmemek için her şeyi yapmaya hazır –sadece bir örnek vermek adına, El Salvador'da olduğu gibi– oligarşileri koruyan diğer bütün ulusal güçlerin suç ortaklığı var. Biz yazarlar, sadece orada burada, tek tük, hayranlık verici kamp ateşlerinin parıldadığı bu panoramanın neresiyle övünebiliriz? Kitaplarımız denize bırakılmış şişelerden başka bir şey değil; cehalet ve sefaletin enginliğine fırlatılmış mesajlar; ama bazı mesajların sonunda gideceği yere ulaştığı oluyor ve o mesajların anlamlarını ve varoluş sebeplerini işte o zaman göstermeleri gerekiyor, onları okuyanlara ve bir gün okuyacak olanlara zihin açıklığı ve umut götürmeleri gerekiyor. Bizi milyonlarca potansiyel okurdan ayıran şeye karşı doğrudan hiçbir şey yapamayız; biz ne okuma yazma öğretmeniyiz ne de toplumsal asistan, ne mülksüzlere dağıtacak topraklarımız ne de hastaları iyileştirecek ilaçlarımız var; buna karşılık bize o yabancı çıkarlar koalisyonunu ve onların, *statu quo*'yu, daha güzel bir ifadeyle Latin Amerika *stand by*'ını yaratıp kalıcılaştıran içerdeki muadillerini başka türlü haklama imkânı verilmiş. Sözlerimi bitirirken bir kez daha söylüyorum: Ben burada sadece her aydının politik alanda verebileceği savaştan bahsetmiyorum, ben aynı zamanda ve özellikle edebiyattan bahsediyorum, yazarın ve okuyanın vicdanından bahse-

diyorum, etrafındaki gerçekliğin üzerini örtmeyen bir edebiyatla, onda kendilerini bulmanın yanı sıra onun tarafından vicdan, tarihsel bakış, politika ve estetik konusunda daha önce bulundukları noktanın ötesine taşınan okurlar arasında kurulan bazen tanımlanamaz ama her daim mevcut o bağlantıdan bahsediyorum. Ne zaman ki bir yazar, gerçek bağlaşıklığını, hatta diyeceğim o ki, bugünlerde varoluş nedenini teşkil eden o bağlantıyı işler kılmayı başarır, işte ancak o zaman, salt entelektüel çalışmasının –en baş döndürücü deneyimleri, daha önce ona güven duymuş olanların hassasiyetlerine ve kültürlerine bir özümseme, bir içine katma arzusuyla kabul edileceği ölçüde– bir anlamı da olur. İşte bu yüzden, felaketin tam ortasında tercihlerini saf entelektüel oyunlardan yana kullanan ve böylece her gün kapılarını çalan şeyle olası bir bağlantıdan ve iştirakten kaçanların pekâlâ Belçikalı ya da Danimarkalı olabilecek Latin Amerikalı yazarlar olduklarına inanıyorum; onlar bilinçli bir seçimin değil, genetik bir tesadüfün sonucu olarak aramızdalar. Bizim aramızda, oysaki şu son yıllarda önemli olan Latin Amerikalı bir yazar olmak değil yazarlıkla uğraşan bir Latin Amerikalı olmak.

İSİMLER DİZİNİ

Alegría, Ciro 317
Allen, Woody 168, 169
Anacreon 271
Anderson, Sherwood 45
Aramburu, Pedro Eugenio 127
Aristoteles 21, 228
Arlt, Roberto 13, 44, 46
Armstrong, Louis 191, 299
Arvanitas, Georges 167
Asturias, Miguel Ángel 2, 20, 293, 307
Atahualpa Yupanqui 282
Azorín 166
Azuela, Mariano 317

Backhaus, Wilhelm 167
Batista, Fulgencio 18
Baudelaire, Charles 189
Bierce, Ambrose 50
Bioy Casares, Adolfo 44
Bonapart, Napolyon 117, 124
Borges, Jorge Luis 2, 12, 13, 35, 44, 193
Brailowsky, Alexander 167
Brâncuşi, Constantin 76
Breton, André 188
Buñuel, Luis 295, 297
Bustos, Miguel Ángel 324
Calvino, Italo 265
Câmara, Hélder 127
Camus, Albert 221
Cardenal, Ernesto 114, 116
Carpentier, Alejo 211, 290, 295
Carter, Johnny 14, 15, 16, 55, 63, 222
Cartier-Bresson, Henri 26
Castro, Fidel 33, 126, 220
Castro, Raúl 32
Céline, Louis-Ferdinand 278
Cervantes Saavedra, Miguel de 302
Christie, John 132
Cienfuegos, Camilo 32
Coleridge, Samuel Taylor 115, 120, 317
Coltrane, John 298
Conrad, Joseph 28
Conti, Haroldo 313, 324
Coronel, Luis 117
Coronel Urtecho, José 116
Çehov, Anton 143

Dalí, Salvador 296
Dalton, Roque 114, 116, 122, 125, 126
Darío, Rubén 159
Dolphy, Eric 298
Donne, John 303
Dunlop, Carol 269
Dunne, John William 48

Echeverría, Esteban 40
Eco, Umberto 25
Edison, Thomas Alva 299
Einstein, Albert 48
Eliot, Thomas Stearns 253
Evans, Timothy John 132
Ezop 206

Felipe, II. 189, 295
Fernández, Macedonio 171, 193, 247
Fernández, Margarita 167
Fernández Retamar, Roberto 95
Fidias 273
Fijman, Jacobo 247, 248
Freud, Sigmund 156
Fuentes, Carlos 279, 294

Galeano, Eduardo 322
García Márquez, Gabriel 129, 319
Gardel, Carlos 166, 254
Gide, André 210
Gieseking, Walter 167
Gómez de la Serna, Ramón 187, 188
Gray, Dorian 84, 85
Guevara, Ernesto (Che) 212
Gulda, Friedrich 167

Haas, Monique 167
Haebler, Ingrid 168
Hampton, Lionel (Hamp) 59, 60
Harvey, William Fryer 74
Haskil, Clara 167
Hegel, Georg Wilhelm 229
Heisenberg, Werner Karl 68, 70
Heraklitos 218
Herrera y Reissig, Julio 159
Hines, Earl Kenneth 167, 168, 298, 299
Horacio Oliveira 16, 17, 222, 223, 224, 234, 250, 252
Hugo, Victor 72

Icaza, Jorge 317

Jeanne d'Arc 284, 285
Johnny Parker 63
Joyce, James 221
Juan Manuel, Infante 22

Kafka, Franz 130
Kant, Immanuel 48, 229
Karındeşen Jack 132
Keats, John 286

Lane, Mark 263, 264
Lanusse, Alejandro Agustín 128, 256, 257, 320
Lawrence, David Herbert 24, 272
Levingston, Roberto Marcelo 128
Lewis, Jerry 168, 169
Lezama Lima, José 216, 217, 218, 279, 296, 307
Lipatti, Dinu 167

London, Jack 212
Lope de Vega y Carpio, Félix 214
Lugones, Leopoldo 44
Lynch, Benito 44

Mann, Thomas 229, 230, 242
Mansfield, Katherine 24
Martí, José 325
Martínez Rivas, Carlos 117
Maugham, William Somerset 38
Maupassant, Guy de 23, 36, 143
Mauriac, François 211
Mayakovski, Vladimir 239
McPartland, Marian 168
Mérimée, Prosper 23
Michaux, Henri 249
Miller, Henry 272, 279
Monk, Thelonious Sphere 168
Moravia, Alberto 265
Morselli, Giovanni Enrico 250
Morton, Jely Roll 167, 298
Mozart, Wolfgang Amadeus 33, 119, 168, 219

Nalé Roxlo, Conrado 247
Naranjo, Carmen 115
Nasıralı (İsa) 117
Neruda, Pablo 306, 317, 324

Ocampo, Silvina 44
O'Hara, John 73
Onetti, Juan Carlos 24
Onganíα, Juan Carlos 128
Oppenheimer, Julius Robert 69
Ortega y Gasset, José 12

Padilla, Heberto 284, 285
Papini, Giovanni 253
Parker, Charlie 14, 55, 298
Parmenides 36
Payró, Roberto Jorge 44, 193
Paz, Octavio 226, 266, 267
Perec, Georges 215
Pérez de Ayala, Ramón 190
Petrus, Aziz 115
Piana, Sebastián 167
Pinochet, Augusto 319, 324
Piriz, Ceferino 244, 245, 246, 247
Poe, Edgar Allan 27, 215
Pollini, Maurizio 168
Powell, Bud 167
Praksiteles 273

Quevedo y Villegas, Francisco de 215
Quiroga, Horacio 44, 46, 143, 250
Quiroga Santa Cruz, Marcelo 327

Rama, Ángel 222
Ramírez, Sergio 115
Rilke, Rainer Maria 188
Roa Bastos, Augusto 192, 307
Romero Galdámez, Monsenyör Oscar Arnulfo 127

Roosevelt, Theodore 294
Rovinski, Samuel 115
Rovinski, Sara (Sarita) 120
Rubinstein, Arthur 167

Sabato, Ernesto 116
Sartre, Jean-Paul 229
Schnabel, Artur 168
Scott, Ronnie 168
Shakespeare, William 302
Shepp, Archie 151, 152
Sinatra, Frank 202
Smith, Bessie 298, 299
Solomon (Solomon Cutner) 168
Somoza, Anastasio (Tacho) 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 114
Somoza Morand 77
Sontag, Susan 265
Stein, Gertrude 117
Stieglitz, Alfred 26
Stravinsky, Igor 211
Stroessner, Alfredo 324

Teokritos 271
Thomas, Aziz 228

Urondo, Francisco (Paco) 313, 324

Valéry, Paul 326
Vallejo, César 317
Vargas Llosa, Mario 164
Vergilius 302
Verne, Jules 46
Vian, Boris 190, 191, 192
Videla, Jorge Rafael 324, 327
Villiers de l'Isle-Adam 23
Vivaldi, Antonio 211
Voltaire 22, 218

Walsh, Rodolfo 313, 324, 327
Wells, H.G. 46
Wilde, Eduardo 44
Wilde, Oscar 84, 189
Wilhelm Richard Wagner 217, 219

Julio Cortázar'ın *Edebiyat Dersleri*, Borges'in, Calvino'nun, Nabokov'un meşhur edebiyat dersleriyle birlikte anılmayı kesinlikle hak eden; yazarı, yazma eylemini, Latin Amerika edebiyatını, dünya edebiyatını anlamak açısından paha biçilmez bir belge.

Sekiz dersten oluşan *Edebiyat Dersleri*'nde, fantastik öyküdeki zaman ve kader unsurlarından gerçekçi öykünün sınırlarına, edebiyattaki müzikalite, mizah, oyun ve erotizm gibi başlıklardan *Seksek*'in yazımına kadar birçok ayrıntı, ipucu ve dilin tuzaklarından kaçma yöntemleri ilk ağızdan aktarılıyor.

1980 sonbaharında, Kaliforniya Üniversitesi'nde verdiği derslerin bu on üç saatlik dökümünü okurken şunu düşünebilirsiniz: Dünyanın en az bilgiçlik taslayan hocası... Julio Cortázar olabilir mi?

EVEREST

www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786051 855158