

# KIRMIZI PAZARTESİ: ÖLÜMÜNE FİESTA

ALPER AKÇAM

Kolombiyalı Garcia Marquez, Yüzyıllık Yalnızlık adlı yapıtla adını tüm dünyaya duyurmuş, 1982 Nobel Ödülü'nü almış bir yazardır. Hem Yüzyıllık Yalnızlık'ta, hem diğer yapıtlarında Latin Amerika kökenli Büyülü Gerçekçilik akımı içinde değerlendirilen groteskçi bir tarzı vardır.

"Grotesk" sözcüğünün yazın alanında kullanılışında Rus kültürbilimci Mihail Bahtin'in çalışmaları öncü olmuştur diyebiliriz. Önceleri, Roma kalıntılarında tuhaf bir sütun başlığı süslemesi karşılığı olarak kullanılan grotesk sözcüğü, edebiyat alanında daha zengin bir anlam içeriği kazanmıştır. Bahtin, Rabelais ve Dünyası adlı yapıtında halk gülmece kültürünün ana ögesi olan grotesk imgeyle ilgili ayrıntılı bilgiler verir; grotesk imge karşısında çeşitli eğilimlerin, akımların duruşlarını özetleyerek, imgenin tarihsel gelişimi için-

de hayat ve sanat arasındaki ilişkiye ışık tutan ipuçları bulur. Bahtin'in verdiği örnekler groteskin özünü göz önüne serer: "Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası, bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm." (Rabelais ve Dünyası, s 53).

Mihail Bahtin, çoksesli Dostoyevski romanı ve Avrupa Rönesansı'nın kapısı açan Rabelais romanı incelemesinde, çoksesliğin, yazından yaşama uzanan değişimçi, yenilikçi tutumun temelinde, "grotesk halk kültürü"nü bulur. Grotesk halk kültürünün genel yaşam içinde doruğa ulaştığı karnaval zamanları, onun için "karnavalesk" bir tarz olarak romana da yansımıştır.

Mihail Bahtin'in Hıristiyan Batı ve Rus kültürü içinde tanımladığı "karnavalcılık" geleneği, Latin Amerikalı kültürbilimci Octavio Paz'ın Latin Amerikan kültüründeki "fiesta" tanımı ile örtüşmektedir.

Bahtin, karnavalcılığı şöyle tanımlıyor:

*"bağdaştırmalı, debdebeli gösteri, hiyerarşi ve ayıbın ortadan kalktığı karnavalesk yaşam,*

*. sahnesiz, katılımlı karmaşa, sıcak, karşılıklı temas, tuhaflık, uygunsuz birleşmeler, saygısızlık,*

*. Karnaval kralına şaka yollu taç giydirme ve tacı alma; dünyevi otoriteyle alay edip onu küçük düşürme, kendisini yenilemeye zorlama,*

*.Yüksek/alçak, genç/yaşlı, üst/alt, hamile olan ölü gibi ikicikli imgelerin kullanımı, giysilerin ters giyilmesi, başa geçirilen don ya da pantolon, şapka yerine tas,*

*.Yok eden ve yenileyen ateş,*

*.Parodinin karnavalımsı doğası, her şeyi eğip büken bir aynalar sistemi.."*



(M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 186-190).

Octavio Paz'ın Fiestası da, neredeyse özdeş bir tanıma sahiptir:

*“Fiesta coşkuyla büyülenmiş bir ortamda yaşanır; bazen mitolojik bir geçmişe, bazen de şimdiye dönüşür; fiestanın yeri sevinçle süslü bir mekândır. Katılanlar, onları birbirinden ayıran tüm sosyal ve sınıfsal simgelerini bırakıp gelmişler ve yaşayan birer simge olmuşlardır. (...) Bazı fiesta’larda, düzen kavramı tümüyle ortadan kalkar. Kargaşa geri gelir ve her şeye izin verir. Toplumsal, cinsel, kültürel, ırksal ve tecimsel ayrımların ortadan kalkmasıyla geleneksel katmanlar da yıkılır. Erkekler kadınlar gibi giyinir, efendiler sanki köleler, yoksullar da zenginler gibi! Askerler, rahipler ve yasalarla alay edilir. Kutsal şeyler çalınır, dinsel ayinlere küfürler savrulur. Her önüne gelenle cinsel ilişki de kurulabilir. Bazen de fiesta bir kara ayin’e dönüşür (Dip not: Şeytan ya da kötü ruhların kutsandığı toplantı). Kurallar, alışkanlıklar ve gelenekler çiğnenir. (...) Fiesta yoluyla toplum kendini, kendine vurduğu zincirlerinden kurtarır: Tanrı’yla, ilkeleriyle, yasalarıyla alay eder. Kendi benliğini yadsır. (...) Fiesta evrensel ölçekte deneyder.: yeniden bir yaşam ve doğuş için karşıt öğelerle ilkeleri bir araya getiren bir deney. Törensiz ölüm, yeniden doğuşa destek olur; kusmak açlığı kamçılar. Aşırıdır kendi başına verimsizdir ama toprak ananın doğurganlığını uyardır. Fiesta doğum, varoluş, toplumsallaşma öncesi ve çok uzaklardaki ilkel duruma dönüşür. Toplumsal süreçlerin diyalektiğine göre, bu geriye dönüş aynı zamanda ileriye atılımdır. (...) Seyirci ile oyuncu, yönetici ile yönetilenler arasındaki sınır kuleleler kalkar. Fiesta’ya herkes katılır ve bırakır kendini onun sarıp sarmalayan akışına. Havası, anlamı, özelliği ne olursa olsun, Fiesta koşulsuz katılımdır ve bu niteliği onu bütün öteki törenlerden ve toplumsal olgulardan ayırır. (...) Günlerin güzelliği, parlaklığı ve gerilimi ile katılanların coşkusu ve kendinden geçmeye yatkın tavırları gösteriyor ki; fiesta’larımız iç gerilimimizi zaman zaman düşürmeseydi, toplumumuz kolayca patlayabilirdi.” (Octavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, s 55-56-57).*

Bahtin ve Paz'ın dünyanın iki ucundan yaptıkları bu tanımla, yazınla yaşam arasındaki sınır çizgileri silikleşir, yeryüzünü kültürler ve inançların savaş alanına çevirmeye çalışan ve herşeyi nesneleştiren kapitalist-emperyalist kültür saldırganlığının karşısına, yeryüzünü bir ve büyük insanlık kültürünün paylaşma alanı olarak gören imececi halk kültürü anlayışı selamlanmış olur.

Batı Rönesansı sonrasında, modernizmin tetiklediği geniş yeniden üretim ve piyasa kültürünün etkisiyle 17. yüzyılın ilk çeyreğini izleyerek grotesk halk kültürü öğeleri geri plana itilmiş, değersizleştirilmiştir. Ancak bu yozlaşma Doğu’da olduğunca yıkıcı olmamıştır. Bahtin’e göre, Batı toplumunda groteskin gözden düşmesinden sonradır ki, kültürel yapı içinde kasvet (*“Aslında kasvet, Romantik döneme kadar, bu dünyanın gelişimine tamamen yabancı bir şeydir.”* -M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 75) ön plana çıkar, gülmenin yerine onun düşmanı olan dar kafalı ve aptal ciddiyet etkisini göstermeye başlar. Estetik ve edebiyatta grotesk halk kültürü ya hiç görülmez, ya belirli parçalar halinde tanımlanır, bütünlüğünden koparılır. Hegelci estetiğin groteski belirli alanlarla sınırlaması ve onun gülmeceye dayalı gücünü gözardı etmesi, Hegel sonrası kimi düşünürleri de etkilemiştir. *“Farklı doğal evrenlerin birbirinin içinde erimesi; ölçülemez, abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalmasa (Hint tanrılarının elleri, ayakları, gözleri). Hegel, komiğin groteskin yapısı içindeki rolünü tamamen gözardı eder, hatta groteski, komikten oldukça bağımsız bir şeymiş gibi inceler.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 72)

20 yüzyıldan sonra Batı’da grotesk imgeler kültürel alanda yeniden canlılık kazanmışlardır. Ancak 20. yüzyılın groteski halk kültürünün kendine özgü bedensel dilini, neşeli, ışıltılı gücünü tam kavrayamamıştır. (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 83-84)

Bahtin, 20. yüzyıl groteski üzerine yaptığı değerlendirmede, mimus üzerine ayrıntılı çalışmalar yapmış Reich’in ve yenedendoğuş imgesinin Doğulu halkların ve antikitenin en eski mitolojik düşüncesinden doğduğunu kanıtlamış olan Konrad Burdach’ın grotesk

imgesi eksiklikleri üzerinde durur. 20 yüzyılın varoluşçulukla ilgili modernist hattında Alfred Jary'nin, groteskin halk kültürü ve karnavalla ilişkisini kurabilmiş grotesk gerçekçilik çizgisinde de Bertolt Brecht, Thomas Mann, Pablo Neruda'nın adlarını anar.

«Grotesk gerçekçilik» ve onun çağımızdaki bir açılımı sayılabilecek, «büyülü gerçekçilik», bu çoğulcu yazın anlayışının ürünüdür. Bahtin'in bu konuda yaptığı bir vurguyu anımsatmak, Türkiye edebiyat ortamı tarafından yeterince anlaşılammış, Anadolu grotesk kültürünü yazınsal alana taşımış köy ve Köy Enstitüsü kökenli yazarlar hakkında oluşturulmuş yanlış bir kanının yok edilmesine de olanak sağlayacaktır. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: *"Bu kitapta o denli üzerinde durulan 'grotesk gerçekçilik', 1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir"*. (Rabelais ve Dünyası, s 20)

Gabriel Garcia Marquez'in diğer tüm yapıtlarında olduğu gibi, Kırmızı Pazartesi'nde de "karnavalcı", "fiestacı" bir tutum egemendir. Bahtin'in Rönesans yazınının giriş kapısı olarak gördüğü Rabelais yapıtları ile beş yüz yıl sonra kaleme alınmış Marquez yapıtları arasında olağanüstü koşutluklar bulunur.

Romanda, ölümle yaşam arasındaki kasvet duvarı yıkılmıştır.

Kırmızı Pazartesi'nin kapanış sahnesinde, roman kahramanı Santiago Nasar, elinde salkım saçak iç organlarını tutarak evin kapısından içeri girmiştir. *"Halam Wenefrida Marquez, ırmağın öte yanındaki evinin avlusunda bir tirsibaliğinin pullarını temizlemekle uğraşıyordu, Santiago Nasar'ın eski rıhtımın merdivenlerini inip kendinden emin adımlarla evine doğru yürüdüğünü görmüştü.*

*'Santiago, yavrum!' diye bağırıyordu. 'Neyin var?'*

*Santiago Nasar, onu tanımıştı. Beni öldürdüler, Wene Hala', demişti.*

(Kırmızı Pazartesi, s 107)

Bağırsak, Bahtin'in ayrıntısıyla incelediği Rabelais romanının ana grotesk imgelerindedir. Rabelais ve

Dünyası adlı yapıtta, Rabelais yazınına ilişkin olarak tam yirmi ayrı yerde bağırsağa ilişkin değiniler vardır. Bağırsak dışındaki çeşitli beden parçaları da grotesk imgeler dokusu içindeki yerlerini alırlar. *"Kiminin beynini patlatıyor, kolunu bacağını kırıyor, kiminin boyun kemiklerini birbirinden ayırıyor, belini iki büklüm, burnunu dümdüz ediyor, kiminin gözünü patlatıp kiminin çenesini darmadağın ediyor, kimine dişlerini yutturuyor, kürek kemikleri çökertiyor, baldırlarını morartıyor, kiminin kalçasını, kiminin bileğini dirseğini yerinden oynatıyordu."* (Gargantua, I. Kitap, XXVII. Bölüm, s 136, aktaran M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 221.)

Kırmızı Pazartesi'nde, henüz can çekişmekte olan Santiago Nasar' bağırsaklarını köpekler yemeye çalışmaktadır. 67-70. Sayfalar arasında yer alan otopsi anlatımı da grotesk imgeleri olan kan ve iç organ tanımları ile yüklüdür.

Karnavalcı, Fiestacı tutum, çıplaklık, pisboğazlık gibi öğelerin işlenmesiyle bir kez daha vurgulanır. Ölüm, yaşam, çıplaklık, beden, yemek iç içe geçmiştir. *"Maria Alejandrina Cervantes'i her zamanki gibi şafak vakti uyanık bulmuştum, evde yabancılar bulunmadığı zamanlar olduğu gibi yine çırılçıplaktı. Kraliçelere yaraşır yatağının içinde, çeşitli yiyeceklerle Babil Kulesi'ni andıran koca bir tepsinin karşısına bağdaş kurup oturmuştu: Dana pizolaları, haşlanmış tavuk, domuz bonfilesi, beş kişiye yetecek kadar muzla sebze garnitürleri vardı. Ölçüsüz miktarda yemek yemek her zaman onun tek ağlama yöntemi olmuştu, onu böylesine büyük bir acı içinde hiç görmemiştim."* (Kırmızı Pazartesi, s 71)

Mektup yazın türünün metne eklenmesi, mektup içeriğindeki tuhaflikler, uygunsuz buluşturmalar, grotesk imgelem dünyasını doruk noktasına çıkarmaktadır: *"Hayatının yarısını ona her hafta bir mektup yazarak geçirmiştin. 'Bazen ne yazacağımı bilemiyorum' demiştin bana gülmekten kırılarak, 'ama onların eline geçtiğini bilmek bana yetiyordu'. Başlangıçta aşk pusulalarıydı bunlar, sonra kaçamak bir sevgilinin gönderdiği kâğıt parçaları, geçip gidiveren nişanlılık döneminin mis kokulu notları, iş mektupları, aşk belgeleri, en sonunda da onu geri dönmeye zorlamak*

*için acımasız hastalıklar icat eden terk edilmiş bir eşin yazdığı öfkeli mektuplar olup çıkmıştı. Keyifli olduğu bir gece mürekkep hokkası yeni bitirdiği mektubun üzerine devrilmiş, mektubu yırtıp atmak yerine altına bir dip not eklemişti: 'Aşkımın kanıtı olarak sana gözyaşlarımı yolluyorum.' Bazı zamanlar ağlamaktan usanç getirerek kendi çılgınlığını alaya alıyordu. Postanede çalışan altı kızı değiştirmişler, altısının da işbirliğini sağlamıştı.” (Kırmızı Pazartesi, s 85)*

Roman, alt başlığı olarak da kullanılan “İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü” üzerine kurulmuştur. Buna karşın, metnin ana dokusuna egemen olan, kasvet ve dramatik bir hava değil, sinsî bir gülmedir. Bahtin’in çoksesli romanın kaynağı olarak gördüğü, ortaçağ metinleri ve halk anlatılarındaki “yari komik yari ciddi” atmosfer, Kırmızı Pazartesi’nin de ana izleği olmuştur.

**Kaynakça:**

*Gabriel Garcia Marquez, Kırmızı Pazartesi, Çeviren İnci Kut, Can Yayınları, 31. Basım, Ekim 2011*

*Mihail Bahtin, Rabelais ve Dünyası, Çev.: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005,*

*Mihail Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Çev.: Cem Soydemir, Metis Eleştiri, İstanbul 2004*

*Octavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, Çeviren Bozkurt Güvenç, Can Yayınları 1999*

alperakcam@gmail.com