

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CARLOS FUENTES'İN ARTEMİO CRUZ'UN
ÖLÜMÜ BAŞLIKLİ ROMANINDA MİT, DİL VE
YAPI

Büşra ŞEKER

2501190433

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Emire Zeynep ÖNAL

İSTANBUL – 2022

ÖZ

CARLOS FUENTES'İN ARTEMIO CRUZ'UN ÖLÜMÜ BAŞLIKL ROMANINDA MİT, DİL VE YAPI

BÜŞRA ŞEKER

Bu çalışma, Latin Amerika yazınına kırklı yıllardan başlayarak damga vuran Yeni Latin Amerika Romanı'nda uygulanan teknik ve biçimsel denemeleri ve dilde gerçekleştirilen olağanüstü değişimi ortaya koymayı amaçlar. Bu amaçla, yeni roman anlayışını karakterize eden özellikleri dikkate alarak, Carlos Fuentes'in **Artemio Cruz'un Ölümü** başlıklı romanında mit, dil ve yapıyı incelemeyi hedefledik. Meksikalı yazar, günümüzde romanın bu üç öge üzerine yapılandırıldığını ifade eder. Yeni Latin Amerika Romanı'nın öne çıkan örneklerinden **Artemio Cruz'un Ölümü**'nün mit, dil ve yapı üzerine kurulu olduğu; bu üç ögenin romanın inşasında birbirini desteklediği görülür. Metnin çözümlemesine geçmeden önce, bu yeni edebi anlatı biçiminin ortaya çıkmasına sebep olan tarihsel süreç anlatılır. Değişimin öncüsü olarak kabul edilen yazarların ve onların izinden giderek dilde devrim gerçekleştiren yazarların yeni bir çağ başlatarak ana kara yazınında var olan ulusal-evrensel ayrımını ortadan kaldırdıkları, geleneksel edebi anlayışın anlatıyı bölgeselleştirerek sınırlandıran özelliklerinden arındırdıkları görülür. Latin Amerikalı yazarın yeni romandaki birincil amacı, ulusunun toplumsal gerçekliğini aktarmak ve anlatıyı, kendisini baskı altında bırakmayan yeni ve yenilikçi bir dille modernleştirmektir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında etkisini gösteren avangart akımlardan etkilenen, Avrupalı ve Kuzey Amerikalı yazarların kullandıkları anlatı tekniklerini kendi gelenekleriyle birleştiren Latin Amerikalı yazar, sanatı aracılığıyla toplumda değişim yaratmayı hedefler. 1960'larda ortaya çıkan Boom fenomeniyle Yeni Latin Amerika Romanı evrensel olarak tanınmaya başlar. Çağdaş Latin Amerika Romanı, zaman içinde geçirdiği değişim sonucunda, yazınsal eleştirinin odağına yerleşir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Latin Amerika Romanı, Boom, Carlos Fuentes, mit, dil, yapı

ABSTRACT

MYTH, LANGUAGE AND STRUCTURE IN CARLOS FUENTES' NOVEL THE DEATH OF ARTEMIO CRUZ

BÜŞRA ŞEKER

This study aims to reveal the technical and formal experiments applied in the New Latin American Novel, which has left its mark on Latin American literature starting from the forties, and the extraordinary change in language. For this purpose, we aimed to examine myth, language and structure in Carlos Fuentes's novel **The Death of Artemio Cruz**, taking into account the features that characterize the new understanding of the novel. The Mexican writer states that today the novel is structured on these three elements. One of the prominent examples of the new Latin American novel, **The Death of Artemio Cruz** is based on myth, language and structure; it is seen that these three elements support each other in the construction of the novel. Before moving on to the analysis of the text, the historical process that led to the emergence of this new literary narrative form is explained. It is seen that the writers who are accepted as the pioneers of change and the writers who made a revolution in the language by following their footsteps, started a new era and eliminated the national-universal distinction existing in the mainland literature, and purified the traditional literary understanding from the features that limited the narrative by regionalizing it. The primary aim of the Latin American writer in the new novel is to convey the social reality of his nation and modernize the narrative with a new and innovative language that does not suppress itself. Influenced by the avant-garde movements in the first half of the twentieth century, and combining the narrative techniques used by European and North American writers with their own traditions, the Latin American writer aims to create change in society through his art. With the Boom phenomenon that emerged in the 1960s, the new Latin American novel becomes universally recognized. Contemporary Latin American Novel, as a result of the change it has undergone over time, is placed in the focus of literary criticism.

Keywords: the New Latin American novel, Boom, Carlos Fuentes, myth, language, structure

ÖNSÖZ

1940 yılı Latin Amerika'nın edebiyat tarihinde sembolik bir yıldır. 1940'tan başlayarak ana karada edebi yapıtların sunduğu geleneksel roman anlayışı ve bu yapıtlarda kullanılan dil değişim geçirir. Bölgesel özelliklerin sergilendiği geleneksel anlatının hem dilsel hem de biçimsel açıdan teknik eksikliğini fark eden Latin Amerikalı çağdaş yazarlar, söz konusu romanların vahşi doğayı başkaraktere dönüştürdüklerini, toplumsal gerçekliği ve bireyin toplumdaki durumunu yansıtmada yetersiz kaldıklarını söylerler. 1940 yılından başlayarak Yeni Latin Amerika Romanı olarak tanımlanan yeni bir edebi anlayışın yaratıcısı olurlar. Latin Amerika edebiyatını şekillendiren ve yeni romanın önde gelen yazarlarından Carlos Fuentes, romanın mit, dil ve yapıdan oluştuğunu ifade eder. Çalışmamız, **Artemio Cruz'un Ölümü** başlıklı romanda bu yeni roman anlayışının yansımaları; mit, dil ve yapıyı ortaya çıkarmayı amaçlar. Söz konusu yapıt, anlatıya bakış açısındaki değişimin dil ve yapı açısından dikkat çeken örneklerinden olması nedeniyle incelemeye elverişli bir metin ortaya koyar.

Meksika edebiyatı başta olmak üzere Latin Amerika edebiyatına duyduğum derin hayranlık bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca Latin Amerika edebiyatı üzerine verdiği derslerle beni Fuentes'in de hayalini kurduğu yalnızca yazarlardan oluşan o evrenle tanıştıran, her seferinde edebiyat okumayı seçmemin ne kadar doğru bir karar olduğunu hatırlatan, ilgisini ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Emire Zeynep Önal'a sonsuz teşekkür ederim. Yüksek Lisans derslerinde beni mitlerin büyüleyici evreniyle tanıştıran değerli hocam Doç. Dr. Mehmet İlgürel'e; verdikleri tüm emekler için İstanbul Üniversitesi İspanyol Dili ve Edebiyatı bölümündeki tüm hocalarıma çok teşekkür ederim. Her zaman yanımda olarak beni koşulsuz destekleyen sevgili aileme, ihtiyaç duyduğumda her zaman orada olduklarını bildiğim sevgili arkadaşlarıma ve canım kedime sonsuz teşekkür ederim.

Büşra ŞEKER

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
TABLolar	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKSİKALİ DÜNYA VATANDAŞI CARLOS FUENTES

1.1. Carlos Fuentes'in Yaşam Öyküsü	3
1.2. La edad del tiempo	16

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ LATİN AMERİKA ROMANI VE BOOM FENOMENİ

2.1. Değişimin Başlangıcı: Öncüler	19
2.2. Yeni Latin Amerika Romanı	21
2.3. Altmışlı Yıllar ve Boom Fenomeni	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CARLOS FUENTES VE ROMAN

3.1. Fuentes ve Roman Anlayışı.....	35
3.2. Meksika Devrimi ve Kimlik.....	36
3.3. Meksiko	37
3.4. Mit, Dil ve Yapı.....	38

3.4.1. Fuentes Yapıtlarında Mit	45
---------------------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARTEMIO CRUZ'UN ÖLÜMÜ'NDE MİT, DİL VE YAPI

4.1. Artemio Cruz'un Ölümü	47
4.2. Romanda Yapı	49
4.2.1. Tematik Yapı	51
4.2.2. Karakterin Yapılandırılması	57
4.2.3. Çoklu Bakış Açısı: Ben, Sen, O.....	61
4.2.4. Zaman Yapısı.....	68
4.2.5. Anlatı Teknikleri.....	70
4.3. Romanda Mit.....	73
4.3.1. El Malinchismo ve la Chingada.....	73
4.3.2. Kurban Etme	77
4.3.3. Döngüsel Zaman	78
4.4. Romanda Dil Kullanımı	80
SONUÇ	84
KAYNAKÇA	88

TABLÖLAR

Tablo 1 Artemio Cruz'un On İki Günü	70
---	----



GİRİŞ

Latin Amerika edebiyatı 1940 yılından itibaren geleneksel anlatı türünün dayattığı tema, yapı ve dil anlayışından keskin bir kopma yaşar ve bu tarihten başlayarak ana karada Yeni Latin Amerika Romanı adı verilen yeni bir roman anlayışı doğar. Hem yapıda hem dilde yapılan denemelerle roman türünde yerleşik kalıpları yıkan bu yeni anlatıyla Latin Amerikalı yazar yerel olmaktan çıkarak, yarattığı dille evrensel bir kimlik edinir. Bu evrensellik olgusu yazarların yalnız kendi halkları için değil tüm dünya okurları için yazdıkları anlamına gelirken, kendi toplumsal gerçekliklerini aktarmaya daha elverişli yeni bir dille romanlarında kitlelere ses verirler. Söz konusu roman anlayışının önde gelen temsilcilerinden Meksikalı yazar Carlos Fuentes'e göre roman, mit, dil ve yapıdan oluşur. Çalışmamızın amacı, Fuentes'in **La nueva novela hispanoamericana** romanında yer verdiği bu görüşten hareketle, Yeni Latin Amerika romanını karakterize eden özellikleri dikkate alarak **Artemio Cruz'un Ölümü** romanında mit, dil ve yapıyı incelemektir.

Çalışmamızın birinci bölümde Meksikalı yazarın yaşamında belirleyici bazı dönemlere, ana dil ve kimlik sorununun düşünce yapısına ve edebi yapıtlarına etkisine yer verilecektir. Tüm eserlerini tek başlık altında topladığı, yıllar içinde birçok kez değişime uğrayan ve eserlerin kronolojik olarak sıralandırılmadığı **La edad del tiempo** adlı on beş seriden oluşan edebi serisinde sergilediği, yapıtlarına bütüncül bakış açısı ve karmaşık zaman vizyonu ele alınacaktır.

İkinci bölümde Yeni Latin Amerika Romanı olarak adlandırılan yenilikçi roman anlayışının nasıl ortaya çıktığına ve onu meydana getiren tarihsel sürece, yeni bir dilin kurucusu olarak kabul edilen yazarlara değinilecektir. Yeni Romanın özelliklerine ve öne çıkan temsilcilerine yer vereceğimiz bu bölümde geleneksel romanın sınırlarından ve Latin Amerikalı yazarı ittiği yenilik arayışından söz edilecektir. Geleneksel romanın kalıplarından sıyrılan yazarın tema, yapı ve dilde yenilik arayışı başlar. Avrupalı ve Kuzey Amerikalı modern yazarların tekniklerini kendi gelenekleriyle birleştiren Latin Amerikalı yazarlar, böylece İspanyol dilinde anlatının olağanüstü gelişimi olarak değerlendirebileceğimiz yeni bir roman anlayışını yaratırlar. Dili dar alanından kurtararak yazara anlatıyı kişiselleştirme olanağı tanırırlar.

İkinci bölümün son kısmında, toplumsal ve politik olayların yarattığı etkiye bağlı olarak altmışlı yıllarda ortaya çıkan **Boom** fenomeniyle altın çağını yaşayan yeni roman anlayışının tüm dünyada yarattığı etkiye ve yeni romanı karakterize eden belirli özelliklere yer verilecektir.

Üçüncü bölümde **Boom**'un önde gelen temsilcilerinden Carlos Fuentes'in roman anlayışına yer verilecektir. Meksika devrimi ve kimlik sorununun yapıtlarına yansımaları ele alınacaktır. Bu bölümde ayrıca mit kavramı Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss ve Pierre Brunel gibi araştırmacıların ifadelerine yer verilerek genel bir çerçeve içinde sunulacak; Yeni Roman'da mit, dil ve yapının yapıtlarda kullanımından söz edilecektir.

Çalışmamızın son bölümünde incelememize konu olan **Artemio Cruz'un Ölümü** romanının yapısı, anlatıda yer verilen mitler ve dili incelenecektir. Romanın yapısını incelerken çeşitli alt başlıklara ayıracağımız bu bölümde metinde kullanılan anlatı tekniklerine de yer verilecektir. Meksikalı yazarın yapıtlarında sıklıkla kullandığı yerli mitler, mitik figürler ortaya çıkartılacaktır. Romanın dili incelenirken yapının karmaşık biçimine ve anlatının üç sese bölünmesine bağlı olarak birçok farklı biçim kullanıldığı görülecektir. İncelemede, yaşadığı toplumun gerçekliğini romanında iletmeyi amaçlayan yazarın bunu yaparken estetik kaygıları ve sanatın taleplerini de göz ardı etmediği göze çarpacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKSİKALI DÜNYA VATANDAŞI CARLOS FUENTES

1.1. Carlos Fuentes'in Yaşam Öyküsü

Roman, öykü, deneme, tiyatro ve sinema senaryosu yazarı, kuşağındaki diğer yazarlarla birlikte Latin Amerika yazınını yeniden şekillendiren Meksikalı yazar Carlos Fuentes Macías, 11 Kasım 1928 tarihinde babasının diplomatik kariyerine ataşe olarak başladığı Panama'da doğar. Bu sebeple çocukluk ve ilk gençlik yılları çeşitli ülkelerin şehirlerinde geçer. Bu durum tüm yaşamı boyunca süren bir serüvenin başlangıcıdır; gittiği her şehir, tanıştığı her insan Fuentes'e yeni bir bakış açısı sunar. Montevideo, Rio de Janeiro, Quito, Washington D.C., Santiago ve Buenos Aires on altı yaşında kalıcı olarak Meksika'ya taşınmasına kadar geçen süre zarfında yaşadığı şehirlerdir. Özellikle 1934 yılında, henüz altı yaşındayken yaşamaya başladığı Washington D.C. hayatında kayda değer bir yere sahiptir; böylece iki dilli olarak yetişir. İngilizceyi akıcı bir şekilde konuşması ilerleyen yıllarda çağdaşları arasında da kozmopolit bir yazar olarak tanınmasını sağlayan faktörlerden biridir. Fransızca'yı ise yirmilerinde ilk Avrupa seyahatine yol alırken elindeki sözlük yardımıyla Balzac okuyabilecek kadar iyi bilir.

Washington D.C.'de yaşadığı yıllarda ana vatani Meksika, Fuentes için yalnızca yaz tatillerini geçirdiği, ana dili ve kültürüyle bağının kopmaması için ebeveynleri tarafından yaz okuluna gönderildiği bir yerdir. Özellikle bu yıllarda ana dili İspanyolca'yı korumak zorunda olduğundan anne ve babası özel bir çaba sarf eder; evde yalnızca bu dil konuşulur.

“İngiliz dilinin konuşulduğu bir ülkede, İngilizce düşünülen ve yaşanan bir kültürde büyüdüm. İspanyolca'yı korumak için verdiğim sürekli mücadelem tüm çocukluğumu kapsayan bir mücadeleydi. Her yirmi dört saatte bir ana dilini kaybetmek üzere olan bir çocuktum. Dil benim için milliyet anlamına geliyordu: her zaman mücadeleye, yeniden fethedilmeye konu olan baskıcı bir anlamlar kümesiydi” (Carballo, 1965: 432).¹

¹ İspanyolca ve İngilizce eserlerden yapılan alıntılar tezin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Meksika yaz tatillerinde dahi okula gönderildiği bir yerdir, ama yine de Fuentes için hayalî bir ülkedir; belki de bu sebeple ebeveynlerinin anlattığı o ülkeye kendini tam anlamıyla ait hissedemez. Babasından dinlediği hikâyeler ile tanıdığı bu uzam hayalî ülke imgesini daha çok güçlendirir. O günleri Meksikalı yazar şu sözlerle anımsar:

“Evde, babam bana Meksika tarihini okuturdu, Meksika coğrafyasını öğretti ve Meksika'nın isimlerini, düşlerini ve yenilgilerini anlamamı sağladı: var olmayan bir ülke, sonra babam tarafından çocuk imgelemimi bir başka muhteşem kurguyla beslemek için icat edildiğini düşündüm: yeşil kaktüs yolu, tabiatı ve ruhuyla bir Oz diyarı, Amerika Birleşik Devletleri'ninkinden o kadar farklıydı ki bir hayal gibi göründü” (Fuentes, 1988: 4).

18 Mart 1938 yılı Fuentes'in hayatında bir dönüm noktasıdır. Meksika Başkanı Lázaro Cárdenas'ın bu tarihte aldığı, ülke içindeki petrolün kamulaştırılması kararı, etkisini yalnızca Meksika'da değil, Amerika Birleşik Devletleri'nde de gösterir. Ülke basınında başlatılan Meksika karşıtı söylemler bir anda küçük Carlos'u okulunda istenmeyen kişi yapar. “Babamın ülkesinin gerçek olduğunu ve o ülkeye ait olduğumu anladım” (1988: 8) diyerek anlatır o günlerde yaşadığı duyguyu. Meksikalı kimliğinin farkındalığı bu olayda saklıdır.

“O dönemin Kuzey Amerika basınında atılan bir manşet hatırlıyorum: *Meksikalı haydutlar petrolümüzü çalıyor*. İsyan ettim. Sam Houston (XIX. yüzyıl politikacısı ve Teksas Cumhuriyeti'nin üçüncü başkanı) hakkında bir film izlemeye gittim. Dokuz ya da on yaşındaydım, aniden ayağa kalktım ve bağırdım 'Yaşa Meksika! Gringolara² ölüm!'.

Babam beni hemen salondan çıkardı: 'Diplomatlık görevimi kaybetmeme neden olacaksın. Böyle şeyler söyleme'. O zamandan itibaren, ülkeme güçlü bir aidiyet duygusu besledim. Bana Meksikalı olduğumu hissettiren Kuzey Amerikalılardı” (Rizzante, 2012: 5).

1940 yılına kadar yaşadığı Washington D.C. sonrası babasının kariyeri nedeniyle eğitim hayatı üç yıl boyunca Santiago, Şili'de devam eder. Bu yıllar İspanyol dilinin sınırlarının keşfi için yazarın yaşamında kritik zamanlardır. Şiirle, Pablo Neruda ve Gabriela Mistral gibi usta şairlerin dizeleriyle ilk derin teması bu şehirde başlar. Burada **The Grange** adında bir İngiliz okuluna gider. Okulda en yakın

² Amerika Birleşik Devletleri'nden olan kişi.

arkadaşlarından biri olan Roberto Torretti ile birlikte bir roman yazarlar (MacAdam ve Ruas, 1999: 53). Üstelik ilk yazım deneyimi bununla sınırlı değildir. Okumaya ve yazmaya olan ilgisi ilk çocukluk günlerinden itibaren kendini belli eder. Daha önce Washington’da kendi çizimleri, kitap incelemeleri ve o döneme ait önemli haber parçalarından oluşan İngilizce kişisel dergisini çıkarmıştır (Fuentes, 1988: 10). Şili’nin Fuentes’in hayatındaki asıl değeri ise bu ülkede İspanyolcanın ona sunduğu evreni keşfedebilmesidir. Washington’da yaşadığı yıllarda hayatının büyük bir bölümünü kaplayan İngilizce ile ana dili arasında sıkışıp kaldığı zamanlar artık son bulur. Okuduğu okulun dergisi olan **Boletín del Instituto Nacional de Chile**’de İspanyolca ilk öyküleri yayımlanır. Şili yazarın kişisel tarihinde dikkate değer bir farkındalığa şahitlik eder.

“Yazmak istiyordum, kendime kimliğimin ve ülkemin gerçek olduğunu göstermek için yazmak istiyordum: şimdi Şili’de ilk öykülerimi karalamaya başlarken, hatta onları okul dergilerinde yayımlamaya başlarken, aslında İspanyolca yazmam gerektiğini öğrendim. Ne de olsa, İngiliz dilinin başka bir yazara ihtiyacı yoktu. [...] Şili’de dilimizin özgürlüğü ve şiiri kanatlandırma olanaklarını fark etmeye başladım. Etki kalıcı oldu; bu etki beni bu hüznü ve harikulade ülkeye sonsuza dek bağlıyor. Hâlâ içimde yaşıyor ve beni yalnızca İspanyolca hayal kurmayı, sevmeyi, hakaret etmeyi ve yazmayı bilen bir insana dönüştürdü” (1988: 12).

İspanyolca yazmak onun için bir boşluğu doldurmak anlamına gelir; yüzyıllardır edebiyat sahnesinde birkaç istisna hariç etkisini gösteremeyen bu dilde yazmak onun için bir meydan okumadır. Dahası çocukluğundan beri hayallerinde var olan ve hâlâ uzağında yaşadığı o ülkenin varlığını kendine kanıtlamanın bir başka yoludur. Santiago’dan sonra Buenos Aires’te devam eden serüveni kısa sürer fakat Şili’de oluşmaya başlayan bir ruhun devamı niteliğindedir. 1943 yılında gerçekleşen darbe sonrası Arjantin’de faşizm hüküm sürer ve gittiği okulun da böyle bir eğitim verdiğini dile getiren Carlos okula gitmek istemez. Günlerini hayranlık duyduğu Buenos Aires’i bir uçtan diğer uca gezerek, sinemalara, tiyatrolara, kitapçılara giderek geçirir (Rizzante, 2012: 6). Arjantin edebiyatı ve Borges evreniyle de o günlerde tanışır.

“Borges bana rüyalarımı İspanyol dilinde verdi; öyle yoğun verdi ki, ve bu rüyalar Buenos Aires’le, sokaklarıyla, geçici telaşlarıyla, seyir nabızıyla öyle

yakından ilişkiliydi ki, o anda karar verdim [...] İspanyol dilinde yazan bir yazar olacaktım, yalnızca rüya gördüğüm, küfrettiğim, seviştiğim dil İspanyolca olduğu için değil, Borges bana İspanyolca yazmanın İngilizce yazmaktan daha büyük bir macera ve hatta daha büyük bir risk olduğunu hissettirdiği için” (Fuentes, 1999: 294).

Ebeveynleri tarafından faşist bir ülkede eğitim alması uygun görülmediğinden, on altı yaşında ana vatanı Meksika’daki yaşamı başlar. Dindar olan annesi onu burada Katolik bir okula gönderir; “Okul beni bir yazara dönüştürdü çünkü günahı keşfettim” der Fuentes ve devam eder “eğer bir şeyler yasaksa, onları yazman gerekir ve işler yasak olduğu ölçüde zevkli olur” (MacAdam ve Ruas, 1999: 55). **Don Quijote**’yi de ilk kez bu yıllarda okur ve bu eser tüm yaşamı boyunca süren bir okuma deneyiminin başlangıcı olur; Quijote’yi ölümüne dek her yıl yeniden okur. Bu kitabın karşısındaki hayreti asla geçmez. Fuentes’e göre Cervantes gelmiş geçmiş en büyük romancıdır ve öyle de kalacaktır (Rizzante, 2012: 7). Onun yarattığı yeni bir türdür; bu sebeple tüm yaşamı boyunca ona layık bir okuyucu olmayı diler.

Bu yıllarda Meksikalı yazarın hayatındaki en önemli figürlerden biri çocukluğundan beri tanıdığı diplomat, aile dostu, Meksikalı yazar Alfonso Reyes’dir. Fuentes’in hayatında çocukluğundan itibaren bir akıl hocası gibidir. “Ondan öğrendiği en önemli şey edebiyatın ancak evrensel olduğu ölçüde başarılı bir şekilde ulusal olduğudur” (Williams, 1996: 223). Yaşamı boyunca sürdürmeye çabaladığı bu öğretisi sayesinde edebiyat dünyasında hem ulusal hem de evrensel bir yazar olarak tanınır ve bu onu birçok çağdaşı arasında da farklı bir konuma yerleştirir. Çocukluğundan itibaren yazar olmayı ister fakat liseden mezun olunca, ailesi hukuk fakültesine girmesi için ısrar eder. Akıl hocası Reyes yine imdadına yetişir.

“Meksika çok biçimci bir ülkedir. Eğer bir unvanın yoksa, hiçsin: *nadie*³, *ninguno*⁴. Unvan bir fincanın sapı gibidir; o olmazsa kimse seni tutup kaldırmaz. Bir *licenciado*⁵, bir avukat olmalısın; o zaman tıpkı benim gibi ne dilerse yapabilirsin” (Fuentes, 1988: 20).

³ Hiç kimse.

⁴ Hiç, hiçbir şey.

⁵ Üniversite mezunu.

Böylece Fuentes Meksika Ulusal Özerk Üniversitesi'nde hukuk öğrenimine başlar. Bu fakültedeki arkadaşları ve hocaları hayatında önemli bir yer edinir; özellikle hocası Manuel Pedroso'dan övgüyle söz eder:

“Sevilla Üniversitesi eski dekanı Don Manuel Pedroso, hukuk okumayı edebî eğilimlerimle uyumlu hale getirdi. Ceza kanunlarını ya da ticari kanunları ezbere öğrenmenin anlamsızlığından ve sıkıcılığından şikâyet ettiğimde, şöyle karşılık verirdi: 'Kanunları unut. Dostoyevski oku, Balzac oku. Orada ceza ya da ticaret hukuku hakkında bilmen gereken her şey var'” (Fuentes, 1988: 21).

1950 yılında başlayan yeni bir serüvenle Cenevre'ye Uluslararası Hukuk okumak için gittiğinde bazı önemli pozisyonlarda da görev alır. Fuentes aslında çocukluğundan beri gittiği her ülkede bir kimliği temsil eder: Meksikalı kimliğini. Burada Uluslararası Çalışma Ofisi'nin Meksika delegasyon üyesi olarak görev alır, aynı zamanda Meksika büyükelçiliğinin kültür ataşesidir (Harss, 1969: 344). 1951 yılında yeniden Meksika'ya döner ve hukuk fakültesine devam eder. Fakülteden arkadaşlarıyla birlikte 1953-1957 yılları arasında yönettikleri **Medio Siglo** dergisini kurarlar; Meksika'da ve dünyada yaşanan gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan bu topluluk dergiden de hareketle **Medio Siglo Kuşağı** olarak anılır (Alemán Velasco, 2012: 15-16). Bu yıllarda yazarın kendini adamak istediği alana, edebiyata yöneldiği görülür. Üniversitenin dergisi olan **Revista de la Universidad de México**'da yine bu dönemde birçok kitap ve sinema filmi incelemesi kaleme alır (Reeve, 1982: 53-54). Fuentes iyi bir yazar olmadan önce iyi bir okur olmak gerektiğinin bir örneğidir. Yalnızca kendinden önce gelenlere değil çağının edebiyatına da hakimdir. Meksikalı gazeteci yazar Elena Poniatowska'ya göre “Meksika'da yazarlığı bir meslek olarak gören anlayışı getiren ilk kişi Carlos Fuentes'tir” (1986: 11). Bu sebeple yazma eylemi onun için her zaman disiplin ve tam bir bağlılık gerektirir.

İlk öykü kitabı **Los días enmascarados**⁶ 1954 yılında Juan José Arreola'nın genç yazarlar için kurduğu **Los Presentes** yayınevi tarafından basılır (Ordiz, 1987: 27). Altı kısa öyküden oluşan kitap dönemine göre yenilikçi unsurlara sahiptir; içinde fantastik öğeler barındıran ve yenilikçi anlatı tekniklerine yer veren, Kolomb öncesi Meksika mitlerini çağdaş Meksika yaşamı ile bir araya getiren öyküler bulunur.

⁶ **Maskeli Günler.**

Bunların içerisinde en bilineni **Chac Mool** adlı öyküsüdür. Fuentes bu öyküyü tarihsel bir olaydan esinlenerek yazar ve öykü aracılığıyla hem Kolomb öncesi döneme ait söz konusu mitlere hem de modern Meksika yaşamına göndermeler yaparak, bu ikisi arasında doğan çatışmaya dikkat çeker.

1955 yılında yazar Emmanuel Carballo ile kurduğu ve 1957 yılına kadar birlikte yönettikleri **Revista Mexicana de Literatura**'nın önemli bir amacı vardır: Fuentes ve Carballo, Meksika Edebiyatı'nı modernleştirmek ve onu evrensel bir konuma getirmek isterler. Alfonso Reyes'e göre "Meksika edebiyatı, edebiyat olduğu için iyidir, Meksika edebiyatı olduğu için değil" (Fuentes, 1993: 20). Reyes'in de bu cümlesi ile altını çizdiği durum, Fuentes ve Carballo'nun uğruna çabaladığı evrensellik olgusudur. Nitekim bu amaçla Arjantinli yazar Cortázar gibi başka birçok ülkeden yazarın ve şairin yazıları dergide yayımlanır. Fuentes'e göre Meksika edebiyatını sekteye uğratan anlayış, ulusalcılığın karşısına kozmopolitizmi koymak, sosyal gerçekliği yansıtan sanatın karşısına bu gerçeklikten kaçan sanatı koymaktır; bu kavramların birbirine karşıt görülmesi bu dergiyle aşılar (Carballo, 1965: 444). Dönemin birçok kalıplaşmış tutumu modernleşme yolunda **Revista Mexicana**'da yıkılır.

1958 yılında yazarın ilk romanı **La región más transparente**⁷ yayımlanır. Roman başlığını usta deneme yazarı Alfonso Reyes'in Meksika vadisini tanımlamak için kullandığı "havanın en saydam bölgesi" (Mead, 1967: 231) ifadesinden alır. Yazarın Reyes'e olan bağlılığı düşünüldüğünde bu seçim şaşırtıcı değildir. Roman Meksika'da geniş yankı uyandırır; daha önce böyle bir roman yazılmamıştır. Meksika devrimini anlatan birçok eser yazılmıştır fakat bu eser, devrim sonrası şehrin anlatıldığı ilk roman olma özelliğini taşır. Başkent Meksiko romanda bir karakter gibi ele alınır ve işlenir. Fuentes'in eserlerinde öne çıkan temalardan kimlik meselesi bu romanın özünü oluşturur. Harss, **La región más transparente**'nin ana temasını "Meksika'nın 'gerçek yüzünün' umutsuz arayışı" (1969: 356) olarak tanımlar. Roman Meksika Devrimi sonrası ortaya çıkan kimlik arayışını, Kolomb öncesi Meksika, kolonyal Meksika ve çağdaş Meksika'yı konu edinir. Yazarın birçok mite yer verdiği

⁷ En Saydam Bölge.

ve bu mitleri modern Meksika toplumu ile bir araya getirdiği bu eser, şimdiki zamanda geçmişin izlerini arayan bir yazarın çabasının ürünüdür. Fuentes’e göre bu roman “Meksiko’nun temel bir gözleminin ve içinde olanlara tanık olma ihtiyacının bir parçasıdır” (Carballo, 1965: 433). Romanın Meksika’da yankı uyandırmasının önemli sebeplerinden biri birçok teknik yeniliğe yer vermesidir. Bu sebeple edebiyat dünyasından, Fuentes’in birçok Avrupalı yazarın etkisinde olduğu şeklinde eleştiriler gelir.

“*La Región más transparente* belirli bir amaca sahip bir roman: Meksika Edebiyatı ile daha önce kullanılmamış teknikleri tanıştırmak. Evrensel olarak bilinen ve aynı zamanda Meksika gerçekliğini ifade edebilecek teknikler. [...] Temel olarak Faulkner, Dos Passos, Lawrence ve Huxley’in teknik yenilikleri: bu romanın yaratımında bilinçli bir şekilde izin verdiğim dört büyük etki” (1965: 434).

Avrupalı yazarların etkilerinin yanı sıra Carlos Fuentes’in kişiliğine tesir eden ve yapıtlarında izlerini bulabildiğimiz yazarlardan biri de çağdaşı Meksikalı yazar, şair Octavio Paz’dır. Paz’ın **Yalnızlık Dolambacı**⁸’na (1950) ve Meksika kimliği hakkındaki sorulara **La región más transparente** romanını yazarak karşılık verir Fuentes (Williams, 1998: 53). Fuentes’e göre ellili yıllarda Meksika’da yazar olmak, Alfonso Reyes ve Octavio Paz gibi düşünmek, Meksika’nın kendi içine dönük, kapalı bir ülke olmasını değil, tüm dünya kültürleri ile iletişim halinde, açık ve çağının getirdiklerine uyum sağlayarak onun bir parçası olmayı istemek demektir (1988: 23). Nitekim Fuentes’in kozmopolit bir yazar olmasını sağlayan da bu ve bunun gibi faktörlerdir; ustaları Reyes ve Paz gibi, farklı kültürlerin ancak ve ancak birbirleri ile etkileşimde olduğu sürece ayakta kalabildiğine inanır.

“[...] XX. yüzyılda Meksikalı olmak tüm insanların çağdaşı olmaktır. Eğer bu rolü yerine getirmek için en iyi şekilde donatılmış biri varsa, geçmişi, mizacı ve eğitimiyle edebiyatımızın en kendinden emin karakterlerinden biri olan, dünyevi ve kozmopolit genç Carlos Fuentes’tir” (Harss, 1969: 343).

Tüm insanların çağdaşı olmak, Fuentes’in sahip olduğu gibi, sınırları ve farklılıkları engel olarak görmeyen bir anlayışın ifadesidir, fakat yazarı öne çıkaran

⁸ Özgün adıyla **El laberinto de la soledad**, Türkçesi Can Yayınları tarafından 1999 yılında yayımlandı.

niteliklerinden en dikkat çeken, ulusalcılık ve kozmopolitlik, gelenek ve yenilik arasında kurduğu ince dengedir.

“[...] Fuentes, tıpkı günümüzün Meksikası gibi bağımlı ama devrimci, köklerine sadık ama kayıtsız, gururlu şekilde eskiye ait ama tutarlı şekilde yenilikçi. Fuentes ne olduğumuzun ve ne olmak istediğimizin, ne yüzünden acı çektiğimizin ve hâlâ çekeceğimizin görüntüsünü sunuyor. Fuentes aynı anda ‘havanın en saydam bölgesi’nin sakinlerinden biri olmayı da bırakmayan bir dünya vatandaşı” (Carballo, 1965: 447).

Yazarın yapısal olarak Bildungsroman özelliği taşıyan ve yıllar içerisinde başka romanlarında da aynı isimle farklı bir karakter olarak işlediği Jaime Ceballos’un yaşamını anlattığı ikinci romanı **Las buenas conciencias**⁹ (1959) yayımlandığı yıl, Fuentes aktris Rita Macedo ile hayatını birleştirir. Devrimin başarıyla sonuçlanması dolayısıyla Küba’ya ziyareti de bu yıl gerçekleşir; üstelik oraya ilk giden yabancı entelektüellerden biridir (Williams, 1998: 54). Öyle ki o dönemde devrime açık desteği sebebiyle Amerika Birleşik Devletleri onu istenmeyen misafir ilan ederek vizesini iptal eder. Her zaman politik bir yazar olarak tanınır; ana vatanı Meksika ve Latin Amerika başta olmak üzere tüm dünyaya duyarlıdır; gelişmeleri yakından takip eder ve nerede durduğunu göstermekten çekinmez. Devrimden sonra Havana’da kurulan **Casa de las Américas**¹⁰’da aynı adla verilen ödülün jürisinde yer alması, bu topraklarla olan bağına güçlendirir; burada Alejo Carpentier gibi dönemin önemli yazarları ile tanışır. Küba o dönemde Latin Amerikalı yazarlar için bir tür buluşma yeri haline gelir ve ilişkilerin geliştirilmesinde önemli bir rol oynar. Dahası, Latin Amerika’da **Boom** kuşağını oluşturan zemini hazırlayan ana faktörlerden biri de devrimdir. Devrimin oluşturduğu atmosfer yazarları ortak bir noktada buluşturarak onlara Latin Amerika’ya dair bir amaç verir. Yine altmışlı yıllarda Meksika’da bir grup Meksikalı entelektüelden oluşan **La Mafia** adı verilen bir topluluk ortaya çıkar; bu topluluk ülkedeki kültürel hayatı ve en etkili edebi yayınları hakimiyeti altına alır. Fuentes de bu grubun yapı taşlarından biridir. **La Mafia**’ya dahil olmayan yazarlar bu grubu kendilerine var olabilecek alan bırakmadıkları gerekçesiyle eleştirse de, dönemin birçok genç yazarı yine bu topluluk tarafından desteklenerek edebi sahnede

⁹ İyi Vicdanlar.

¹⁰ Küba hükümeti tarafından Latin Amerika, Karayipler ve dünyanın geri kalanıyla sosyokültürel ilişkiler oluşturulması amacıyla kurulan organizasyon.

yerlerini alır (1998: 58-59). Burada dikkat çeken ortak yön topluluktaki tüm entelektüellerin Küba Devrimi'ne bakış açısıdır.

Carlos Fuentes'in yaşamında 1962 dikkate değer bir yıldır. Büyük kızı Cecilia dünyaya gelir ve biri kısa olmak üzere iki önemli romanı bu yıl yayımlanır: **Artemio Cruz'un Ölümü**¹¹ ve **Aura**¹². Birbirinden çok farklı görünen fakat temelde benzer niteliklere sahip olan, ölüm ve yaşam temasını birbirine karşıt görmeyen bir anlayıştan doğan romanlar, yazarın hem ana vatanı Meksika'da hem de evrensel bir yazar olarak edebiyat dünyasında yerini sağlamlaştırır. Fuentes, bu iki romanın birbirini tamamladığını ifade eder. "**Artemio Cruz** yaşamın ölümü üzerineyken **Aura** ölümün yaşamı üzerinedir" (MacAdam ve Ruas, 1999: 50). İlk roman yeni anlatı teknikleriyle ön plana çıkarken ikinci roman kullanılan gotik unsurlarla dikkat çeker. Tema haricinde iki romanda da ustalıkla işlenen **Sen** kullanımı ortak öge olarak karşımıza çıkarak metinlere şiirsel bir anlatım katar.

Fuentes aynı zamanda birçok film senaryosu da yazar; Cannes'da ödül kazanan **Los caifanes** ve Juan Rulfo'nun seçkin romanına dayanan **Pedro Páramo** da bunlar arasındadır (Reeve, 1982: 61). Sinema, yazarın çocukluğundan itibaren bir tutkusudur. **Artemio Cruz'un Ölümü**'nde de Orson Welles'in Yurttaş Kane'inin açık bir etkisi söz konusudur. Fuentes her zaman bu filmin hayaletiyle yaşadığını belirtir (MacAdam ve Ruas, 1999: 60). Kendi yazdığı birçok öykü ve bir romanı da sinema sahnesine taşınır. Yakın dostu Gabriel García Márquez ile yine Rulfo'nun öyküsüne dayanan **Altın Horoz**¹³ (1964) filminin senaryosunu yazarken tanışır. Kuşağındaki tüm yazarlar gibi Latin Amerika'da tanınan İspanyol yönetmen Luis Buñuel'e ise derin bir hayranlık duyar; bu hayranlık zamanla ikisi arasında bir dostluğa evrilir. Sanatın her türüne merakı vardır; çağdaşları arasında da entelektüel birikimiyle dikkat çeker. Öyle ki yakın arkadaşı Şilili yazar José Donoso'ya göre Fuentes "Dünyanın tüm başkentlerinde bütün tabloları ve bütün filmleri görmüştür" (1977: 47).

¹¹ Özgün adıyla **La muerte de Artemio Cruz**, Türkçesi 1981 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

¹² **Aura**, Türkçesi 2005 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

¹³ Özgün adıyla **El gallo de oro**, Türkçesi 2019 yılında Doğan Kitap tarafından yayımlandı.

1967’de yayımlanan **Deri Değiştirmek**¹⁴ romanı ise yazın dünyasında büyük bir etki yaratır. Franco hükümeti tarafından İspanya’da sansüre uğrayan ve yasaklanan roman, Barcelona’da bulunan **Seix Barral** yayınevinin **Biblioteca Breve** ödülüne layık görülür. Yazar sansürü uygulayanlarla müzakere etmeyi kesin olarak reddeder. Nitekim İspanya, yıllar sonra en seçkin edebiyat ödüllerinden birini bu kez Meksikalı yazara kralın elleriyle sunacaktır. Fuentes, Arjantinli yakın dostu, yazar Julio Cortázar’a ithaf ettiği ve diğer romanlarında olduğu gibi iki Meksikayı bir araya getirdiği romanını “birey ve dünya arasındaki çatışmanın hikâyesi” (Harss, 1969: 378) olarak tanımlar.

Fuentes roman yazarı kimliğiyle ön plana çıksa da, bunun gölgesinde kalan ve dikkate değer diğer bir kimliği de eleştirmen ve denemeci kimliğidir. İlk edebiyat eleştirisi olan **La nueva novela hispanoamericana**¹⁵ 1969 yılında yayımlanır. Yeni Latin Amerika Romanı’nın tanımını yaptığı bu eserde Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar ve Juan Goytisolo gibi, İspanyol ve Latin Amerika edebiyatlarının öne çıkan yazarları üstüne detaylı bir araştırma yapar. Yetmişli yıllar yazarın **Casa con dos puertas**¹⁶ (1970), **Tiempo mexicano**¹⁷ (1971) ve **Cervantes o la crítica de la lectura**¹⁸ (1976) başlıklı deneme kitapları ile denemeci yanının ön plana çıktığı yıllardır. Başlıca konusu Cervantes ve Don Quijote olan son eserde yazarın daha önce kullandığı metinler de yeniden işlenerek yer alır.

Daha önce hiç deneyimlemediği bir tür olan tiyatrodaki ilk eserlerini 1970 yılında **El tuerto es rey**¹⁹ ve **Todos los gatos son pardos**²⁰ ile verir. İki oyun aynı yıl yayımlanmasına rağmen birbirinden farklı üsluplara sahiptir. **El tuerto es rey** aynı yıl ilk olarak Viyana’da Theater An Der Wien’de, ertesi yıl Paris, Barcelona ve Brüksel gibi büyük Avrupa şehirlerinde sahnelenerek, Fuentes’in bu alandaki başarısını gözler önüne serer.

¹⁴ Özgün adıyla **Cambio de Piel**, Türkçesi 1983 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

¹⁵ **Yeni Latin Amerika Romanı.**

¹⁶ **İki Kapılı Ev.**

¹⁷ **Meksika Zamanı.**

¹⁸ **Cervantes veya Okuma Eleştirisi.**

¹⁹ **Tek Gözlü Adam Kraldır.**

²⁰ **Bütün Kediler Kahverengi-Gridir.**

Rita Macedo ile yollarının ayrılmasının ardından 1972 yılında gazeteci Silvia Lemus ile evlenir; bu evlilikten oğulları Carlos Fuentes Lemus ve kızları Natasha Fuentes Lemus dünyaya gelir. Fuentes iki evladını da genç yaşta kaybeder. “Çocuk sahibi olmanın sevinci, onları kaybetmenin acısı” (Fuentes, 2004: 248) diyerek, hayat arkadaşı Silvia ile ölümüne dek paylaştıkları bu hissi tarif eder.

Yazarın yazım sürecine yıllarını verdiği, eleştirmenler tarafından en “tutkulu ve karmaşık” yapıtlarından biri olarak değerlendirilen, 1977 **Rómulo Gallegos** ödülüne layık görülen **Terra nostra** (1975), epik bir romandır. Tarihe ve mitlere yer veren roman üç ana başlığa ayrılır. Her bir başlığın bir döneme denk geldiği roman boyunca okur aynı karakterlerin reenkarnasyonuna şahit olur. Eski Dünya, Yeni Dünya ve Diğer Dünya adı verilen bölümler zamansal olarak geçmiş, şimdi ve gelecek zamana karşılık gelir.

“Eserin adı, Fuentes'in karmaşık dil kullanımının bir örneğini sunar; en az üç anlam düzeyine sahiptir. Birincisi ve belki de en gerçek anlamıyla Terra Nostra'nın olumsuz bir anlamı vardır—İspanya İmparatorluğu'nun Yeni Dünya algısına ve onun yerli kültürlerine ilişkin hükmedilecek ve sömürülecek alana atıfta bulunur [...] İkincisi, Terra Nostra Yeni Dünya'nın nihayet kendi kendine sahip olduğunu ifade eder [...] Üçüncüsü ve belki de en önemlisi, başlık hayali bir bölgeye—romanın mekânına, muhteşem bir şekilde yalnızca bu çalışmada değil, aynı zamanda 1960'lardaki Boom'un tüm Latin Amerikalı romancılarının; Fuentes ve Cortázar'ın, García Márquez ve Vargas Llosa'nın ustaca başarılarının bir sonucu olarak genişleyen bölgeye gönderme yapar” (Gyurko, 1989: 1368).

Yaşamı seyahatlerle geçen Fuentes, Meksika'dan uzakta birçok ülkede yaşar. 1975'te Paris'te Meksika büyükelçisi olarak görevlendirildiğinde büyükelçiliğin kapılarını Latin Amerikalı siyasi mültecilere açar. İki yıl sonra diplomatlık görevinden istifa ederek yeniden yazabilmek için Paris'in eteklerinde bir ev kiralar; görevi süresince tek kelime yazamadığından söz eder (MacAdam ve Ruas, 1999: 38). Birikimin bir sonucu olarak istifasının ardından büyük bir tutkuyla yeniden yazmaya koyulur. Yetmişli yıllarda Fuentes'in eğitimci kimliği ile Cambridge, Pennsylvania, Columbia ve Princeton gibi saygın üniversitelerde dersler verdiği görülür. İlerleyen yıllarda da Columbia, Harvard, Cambridge ve Essex Üniversiteleri tarafından kendisine fahri doktora unvanı verilir.

1980 yılında yayımlanan romanı **Una familia lejana**²¹ yazarın edebi kariyerinde farklı bir yere oturtulabilir. Roman, Fuentes'in yazar kimliği ve edebi ilgi alanları hakkında en çok şey söyleyen kitabı olma özelliği taşır; romanın bizzat kendisi yazım üzerinedir ve yazma eylemi üzerine yazdığı tek romanı olması ile dikkat çeker (1999: 58). Roman, yazarın kendine sorduğu sorulara bir cevap aramasından doğar. Gerçek bir yaşam öyküsünü esin kaynağı olarak kullandığı **Koca Gringo**²² (1985) yayımlandığında ise çok ses getirir; romanda Kuzey Amerikalı gazeteci yazar Ambrose Bierce'in yaşamı Fuentes'in gözlerinden aktarılır. Yaşlı Ambrose Bierce 1913 yılında Meksika sınırını geçerek başlattığı yolculukta devrimin tarihi yürüngesinde kendisine soylu bir ölüm arar. Yalnızca birkaç yıl arayla yayımlanan bu romanlardaki farklı tema, biçim ve karakter kullanımı, Fuentes'i öne çıkaran niteliklerinden yalnızca birkaçıdır.

Deri Değiştirmek ile İspanya'da sansüre uğramasından tam yirmi yıl sonra 1987 yılında Fuentes İspanyol dilinin en prestijli ödülllerinden biri olarak kabul edilen **Miguel de Cervantes** ödülünü İspanya kralı Don Juan Carlos'un ellerinden alır. Yaptığı konuşmayla hem kökenlerine hem de İspanyol diline özel bir saygı duruşunda bulunur.

“Meksikalı ve Manchalı pasaportuma manevi nitelikteki mührünüzü vurduğunuz için teşekkür ederim. Şimdi pasaportumu açıyor ve okuyorum: Meslek: yazar, yani, Don Quijote'nin silahtarı. Ve dil: İspanyolca, imparatorluğun dili değil, hayal, sevgi ve adaletin dili; Cervantes'in dili, Quijote'nin dili” (Fuentes, 1987).

Fuentes kariyerinde farklı bir yerde duran, onu bu kez dinleyicileri ve izleyicileriyle buluşturan, öncesinde aynı adla ve geniş kapsamıyla kitap olarak yayımlanan **El espejo enterrado**²³ adını verdiği belgesel niteliğindeki, hem yazıp hem sunuculuğunu üstlendiği televizyon programı ile Latin Amerikalı kimliğinin derinlerine doğru bir yolculuk yapar. Bu yolculukta anlattığı baştan başa bir kıtanın, Yeni Dünya'nın ve onda izlerini sürdüren İspanya'nın tarihidir. Üstelik bu yolculuk yalnızca geçmişe değildir; köklerini çağdaş dünyaya değin uzatır.

²¹ **Uzak Aile.**

²² Özgün adıyla **Gringo Viejo**, Türkçesi 2004 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

²³ **Gömülü Ayna.**

Carlos Fuentes yapıtlarındaki tutumunu **sembolik gerçekçilik** olarak tanımlarken, “kendimi ancak semboller aracılığıyla anlaşılır ve bütünleştirici olabilen, en açık anlamıyla anlaşılabilen bir gerçekçilikle ifade etmeyi hedefliyorum” (Carballo, 1965: 429) der ve devamında sembol kavramını “şüpheli bir şeye, aranan bir şeye gönderme; gerçeği bulma çabası” (1965: 429) olarak tanımlar. Bu sözlerinden yola çıkarak Fuentes’in gerçeklik anlayışının kendinden önce var olan geleneksel realist, natüralist eğilimler gibi olmadığı ve sorgulanan bir olguya gönderme yaptığı görülür. Yazar, Meksika tarihini ve gerçekliğini yeniden yorumlar; semboller aracılığıyla tarihi ve kurguyu sentezleyerek yeni bir gerçekçilik yaratır.

Onu kendi yazar dostlarının hafızasında dahi unutulmaz kılan, yaşamı boyunca yalnızca kendi gelişimini değil hem ülkesindeki hem de Latin Amerikalı diğer tüm yazarların ilerlemesini amaç edinmesidir. Gabriel García Márquez yakın dostunun bu özelliğinden hayranlık ve hayretle karışık bir övgüyle söz eder:

“[...] Ne kendisinden sonra gelenlerden bu kadar haberdar ne de onlara karşı bu kadar cömert başka bir yazar olduğunu sanmıyorum. Hepimizin ilk zamanlarında olduğu gibi, kolunun altında yayımlanmamış el yazmasıyla yıllarını geçirmiş genç bir adamın kitabını yayımlamaları için yayıncılarla savaştığını gördüm. [...] Carlos Fuentes, sayısız işine ve yoğun kamusal yaşamına rağmen kendisine gönderilenleri okur ve ayrıca çaresiz yazarları cesaretlendirmek ve onlara yardım etmek için zaman bulur. [...] Dünyada tek olmayı dileyen pek çok yazarın aksine, o her geçen gün dünyada daha çok genç yazarın olduğu gerçeğini kutlamak istiyordu. Tümünüyle yazarların ve yalnızca onların yaşadığı ideal bir gezegenin hayalini kurduğunu düşünüyorum” (García Márquez, 2012).

Meksikalı yazara göre tanıdığı tüm ustaların, dostların, geçtiği tüm şehirlerin, okuduğu tüm kitapların tek bir nedeni vardır: “Ancak tüm paylaşılan dillerle, şehirlerimin, arkadaşlarımin ve ustalarımin dilleriyle, edebiyatın ateşine yaklaşabildim ve ondan birkaç kıvılcım isteyebildim” (Fuentes, 1988: 27) diyerek, o kıvılcımı bulmak uğruna geçirdiği yaşamından söz eder. 15 Mayıs 2012’de önce hayallerinde var ettiği ve ne kadar gerçekse o kadar hayalî kalabilen ana vatanı Meksika’da, seksen üç yaşında yaşamı son bulur.

1.2. *La edad del tiempo*²⁴

Carlos Fuentes 1980'lerin ortasından itibaren eserlerini bir başlık altında toplar. Meksikalı yazara göre yalnızca tek bir romanı vardır ve yazdığı her şey **La edad del tiempo** adını verdiği bu büyük romana dahildir (Fuentes, 2012). Hepsini, bir bütünü bir araya getiren parçalar gibidir. “Romanlarım birçok mozaikten oluşan bir fresktir” (Anadón, 1983: 630) diyerek, bu parçaların ayrılmaz bütünlüğünden söz eder. Romanlarındaki karakterler de bu düzene riayet eder; hatta kimi zaman bir romandaki karakter bir başka romanda yeniden karşımıza çıkar. Nitekim yazar romanlarını tüm karakterlerinin bir arada yaşadığı bir binanın daireleri olarak tasvir eder (Dotti, 1999: 211). Üstelik hiçbir romanını bir diğerinden bağımsız olarak düşünmez; aksine, her birinin diğerinin tamamlayıcısı olduğunu belirtir.

“Bir bakıma, romanlarım birçok bölümden oluşan tek bir kitaptır: *La Región Más Transparente* Meksiko'nun bir biyografisidir; *La Muerte de Artemio Cruz* bu şehirdeki bir bireyi ele alır; *Cambio de Piel* bir medeniyete ait olduğunu ve Meksika'ya karışan bir dış dünya olduğunu fark ederek dünyaya karşı koyan o şehir, o toplumdur. Bu kitaplarda reddedilen ve bireyselleştirilen kolektif bir ruh var. Ancak hiçbir karakter tek başına konuşmaz çünkü her sayfada, her karakterde bir hayalet olduğu hissi (öyle umuyorum) var” (MacAdam ve Ruas, 1999: 57-58).

La edad del tiempo'yu kafasında tasarlamaya **Doğmamış Kristof**²⁵ (1987) adlı romanını yazmaya giriştiğinde başlar (Williams, 1998: 180). İlk kez bu romanla duyurulan bu büyük anlatı serisi, 1954 yılında yayımlanan ilk öykü kitabından başlayarak yazarın eserlerinin büyük çoğunluğunu içine alır ve başlangıçta 14'lük bir seri olarak düşünülür. 1987'de **Fondo de Cultura Económica** yayınevinden çıkan ilk versiyonda ise yalnızca 12 seri yer alır. Daha sonra **Alfaguara** yayınevi tarafından anlatı zamanlarının tekrar düzenlendiği 1993 tarihli ikinci bir versiyon yayımlanır; ikisinde de dikkat çeken, yazarın henüz yazmadığı romanlarının da seriye dahil edilmesidir (1998: 205-206). Örneğin ölmeden önce Fuentes ile yapılan son röportajda yazmaya başlayacağını söylediği ve ölümü dolayısıyla asla bitiremediği, “sanki çoktan, çalışmasının somut haritasının bir parçası gibi” (Ortega, 2015: 229) olan

²⁴ **Zamanın yaşı.**

²⁵ Özgün adıyla **Cristóbal nonato**, Türkçesi 2020 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

romanı **El baile del centenario**²⁶ iki versiyonda da yerini alır. Yazarın büyük bir anlatı serisi tasarladığı, geçmiş ve hatta gelecekte yazacağı eserlerini de dahil etmesi sebebiyle açıktır. Bu ikinci versiyonda, başta hedeflediği gibi 14 seri bulunur fakat bu plan yazarın yıllar içerisinde başka eserler de vermesi ile birkaç kez değişikliğe uğrar. Fuentes'in ölümünün ardından son romanı **Friedrich Balkonunda**²⁷ (2012) Alfaguara tarafından yayımlandığında, serinin son hali okuyucuya sunulur: hiç yazamadığı romanlarının da yer almasıyla 15 seri olmuştur. Dikkat çeken özelliklerinden biri de kapsam genişliğidir.

“Bu çalışma İspanya'dan Amerika'ya, Arjantin'den Meksika ile Amerika Birleşik Devletleri arasındaki sınıra kadar olay yeri tüm Hispanik dünya olan, hem zaman hem de uzam açısından çok geniş bir eserdir ve aynı zamanda Romalıların döneminden günümüze tarihin yeniden yazılmasını temsil eder” (Williams, 1998: 195).

Yazarın böyle bir seri hazırlama fikrinin kökleri hayranlık duyduğu edebiyat dehalarına uzanır. Genç yaşta okumaya başladığı ve ustası olarak gördüğü Balzac'tan başlayarak onun gibi roman dizilerine sahip olan diğer yazarları takip ederek bir geleneği sürdürür (1998: 197). Balzac'ın tüm eserlerini **İnsanlık Komedyası** başlığı altında birleştirmesi gibi o da kendi serisini yaratır. “Balzac gibi sadece tek roman yazdığımı hissediyorum” (Gazarian-Gautier, 1999: 169) derken kastettiği de budur.

“Hiçbir zaman herhangi bir anlatımın veya romanımın kendi içinde tükendiğine inanmadım; açık kalmasını istiyorum, hem doğrudan okumada hem de başka bir eserde tamamlanmış gibi görünen, başka bir eserde yankısını bulan daha geniş bir bakış açısının bağlantıları ve açılımı ile. Bu hiç de yeni bir şey değil, bu, karakterlerin geri dönüşü vasıtasıyla Balzac tarafından verilen bir ders. Ben karakterlerin dönüşüne çok az yer verdim, daha çok kendi yankısını yapan, çoğaltan, uzayan, kökenini, hedefini başka bir eserde, başka bir romanda bulan eserlerin kendi içlerinde sonsuz dönüşüne yer verdim. Bunu anladıktan sonra, aşağı yukarı *La edad del tiempo*'nun yapısını düzenledim, ki bu da değiştirilebilir bir yapı” (Quemain, 1999: 235).

La edad del tiempo'da adından da anlaşılacağı üzere özne zamandır. Meksikalı yazar, zaman kavramının alışılmış düzeninden uzak, yeniden tanımlandığı bir rota çizer. Bu anlatı serisinde eserler yayın tarihine göre kronolojik olarak

²⁶ **Yüzüncü Yıl Dansı.**

²⁷ Özgün adıyla **Federico en su balcón**, Türkçesi 2015 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

sıralanmaz; aksine, onu alt üst ederek çizgisel zamana karşı koyar ve romanlar arasındaki bağlantıları konu edinir.

“[...] *La edad del tiempo* bir kelime oyunudur ve ekseni [...] zaman sorunudur, insan zamanını yapılandırma biçimimiz, tarih ile, başkalarının zamanı ile nasıl ilişki kurduğumuzdur. [...] Tarihte birçok zaman bulunur, yalnızca geri döndürülemez, geleceğe dönük tek bir zaman bulunmaz, geçmişe dönüşü, kökende sıhhati, birikimi telkin eden zamanlar da vardır” (Ortega, 1989: 645-646).

Fuentes’in zamanı tek boyutlu olarak düşünmediği ve ona farklı anlamlar atfettiği görülür. Değiştirilebilir bir yapıda olması sebebiyle yıllar içerisinde eserlerin serideki yerlerinin değişmesi, yazarın zaman anlayışının sürekli bir devinim halinde olduğunu gösterir. Fuentes’in her seferinde yarattığı yeni bir düzendir. Yazarın romanda zaman anlayışını ve ona olan obsesyonunu şu sözleri gözler önüne serer:

“[...] zamandan yoksun hiçbir roman yoktur ama romansız zamanlar olmuştur. Romanın içinde birçok zaman birlik olur: romanın yazıldığı zaman, yazarın zamanı, yazılabileceği zaman, okuyucunun onu okurken harcadığı zaman ve romanın içinde yaratılan zamanlar, yazma zamanı, romanın atıfta bulunduğu zaman ve romanın tarihsel zamanı. [...] Tüm bu zaman değişimlerinin roman için gerekli olduğunu düşünüyorum. Romanların olmadığı bir zaman olabilir, Antik Yunan’da ve Roma’da olduğu gibi. Değil mi? Ama zamansız bir roman olamaz. İşin merkezinde zaman faktörü olmadan bir roman yazmak imkânsız” (Williams, 1998: 198).

Fuentes, ***La edad del tiempo***’da zamanı yeniden şekillendirir ve okuyucusuna başka bir zamansallık, alternatif bir okuma düzeni vaat eder. Birbiriyle ahenk içinde, biri olmadan diğeri eksik kalacak hatta var olamayacak bir bağlantı ağı kurar.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ LATİN AMERİKA ROMANI VE BOOM FENOMENİ

2.1. Değişimin Başlangıcı: Öncüler

Latin Amerika yazını geçen yüzyılda birçok kez kırılma yaşar ve altmışlı yıllarda bu kırılmaların sonucu olarak değişimi tepe noktasına çıkaran edebi bir fenomen başlar: **Boom**. Bu fenomenden söz etmeden önce değişimi tetikleyen sürece, bu ihtiyacı doğuran sebeplere bakmak gerekir. Uruguaylı eleştirmen Emir Rodríguez Monegal'e göre Latin Amerika yazını geçen yüzyılda, 1920, 1940 ve 1960 yıllarında üç kırılma dönemi yaşar: Yirmili yıllarda varlığını sürdüren avangart akımların etkisi ile başlayan kırılma, kırklı yıllarda İspanyol İç Savaşının ve İkinci Dünya Savaşının sebep olduğu kültürel kriz ve altmışlı yıllarda Küba Devriminin artan etkisiyle başlayan kırılma (Rodríguez Monegal, 1988: 139).

1898 yılında Nikaragualı şair Rubén Darío'nun İspanya'ya gidişi ve İspanyol edebiyatı ile Modernizmi tanıştırması ile başlayan değişim süreci, altmışlı yıllarda Latin Amerika edebiyatının hem ana karada hem de tüm dünyada etkin varlığını hissettirme yolundaki ilk adımıdır. 1920'li ve 1930'lu yıllarda avangart akımların hakimiyet kurduğu görülür. Meksikalı şair José Emilio Pacheco'ya göre Latin Amerika'da iki avangart akımdan söz edilebilir: ilki şiir dilinin keşfini başlıca amaç olarak görerek sosyal temaları reddederken, diğeri sosyal ve politik olarak kendini adayan etik bir anlayışı ifade eder (Franco, 1987: 269). Yirmili yıllarda avangart akım temsilcileri hem bir isyanı hem de özgürleşmeyi başlatarak o güne dek sürdürülen Gerçekçiliğe ve dayattığı kalıplaşmış dar anlayışa karşı çıkarak kendi gerçeklik anlayışlarını farklı teknik ve biçim arayışı içerisinde ortaya koyarlar. Böylece dilde yaratıcılığı ön planda tutarak yazara özgür bir alan yaratırlar (1987: 282). Bu sebeple avangart akım temsilcileri dilde başlayan yenilenmenin yaratıcıları olarak, dili gerçekliği iletmek için yalnızca bir araç değil, gerçekleştirilmesi gereken amacın kendisi olarak görürler.

Kırklı yıllar Yeni Latin Amerika romanının temelini oluşturur; bu tarihten itibaren yeni bir anlatıdan söz edilebilir. 1940, Rodríguez Monegal'e göre rastlantısal

bir tarih değildir; İspanyol İç Savaşının Franco'nun zaferiyle bitişi ve II. Dünya Savaşının başlangıcını kapsayan bu dönem, Latin Amerika yazınında yeni bir devir başlatır. İspanya'da süren savaştan kaçan birçok entelektüelin Meksika ve Arjantin başta olmak üzere Latin Amerika ülkelerine sığınması ve II. Dünya Savaşının patlak vermesiyle ana karaya kitap ve dergi akışının durma noktasına gelmesi, Latin Amerika'da bir teşvik aracına dönüşür: bu dönemde yayınevleri, dergiler, enstitüler, kütüphaneler, müzeler kurulur (Rodríguez Monegal, 1970: 47). Birbirinden farklı sebeplere dayanan iki durumun bir kıtanın edebi manada kendi yazgısını tayin edebilmek adına ne denli etkili olduğu açıktır. Aslına bakılırsa o günlerde Latin Amerika kendi kültürel dünyasını inşa etmekte olan olaylar ile karşı karşıyadır. Bu sürecin en büyük katkılarından biri ise Latin Amerikalı yazarı artık edebiyat sahnesinde daha görünür kılmıştır; İspanyol göçmenlerin beraberinde getirdiği sermaye ile kurdukları yayınevleri bu dönemde baskısı tükenen birçok kitabın da yeniden basılmasını sağlar. Uruguaylı eleştirmen ana karada İspanyol göçmenlerin varlığıyla ve Avrupa'dan akan kaynakların durmasıyla ortaya çıkan kültürel değişimin asıl etkeninin, başkentlerin nüfusunun, insanların yurdun her yanından akın etmesiyle artmasına sebep olan demografik patlama olduğunu öne sürer; başkentlerde nüfusun artması ortaöğretime erişimin de artması anlamına gelir (1970: 48). Kültürel anlamda değişen kıta zamanla kendi yeni okurunu da yaratır.

Rodríguez Monegal, Latin Amerika'da üç kuşak okurun varlığından söz eder. İlk kuşak yerli edebiyat yerine dünya edebiyatını okumayı tercih ederken, ikinci kuşak zamanla ulusal edebiyatı da okumaya başlar. Üçüncü kuşak Latin Amerika'ya ait olmayan neredeyse hiçbir esere ilgi duymayarak yönünü tamamen değiştirir (48). 1939 sonrası oluşan okur kuşağı, eğitime, kütüphanelere, kitapçılara, dergilere ve en önemlisi aynı anda hem evrensel olanı tercüme eden ve kendi kültürüne uyarlayan hem de ulusal olanı ve Latin Amerika'ya ait olanı destekleyen Latin Amerikalı yayıncılara daha kolay ulaşım sağlar (Rodríguez Monegal, 1972: 15). Birçok faktörün bir araya gelerek bütün bir kıtanın kültürel bakış açısını değiştirdiği ve yalnızca okurun değil Latin Amerikalı yazarın da kendine yeni bir yön tayin ettiği görülür.

2.2. Yeni Latin Amerika Romanı

Kırklı yıllardan itibaren Latin Amerikalı yazar hem kendinden önce var olan geleneklere, hem Joyce, Kafka, Faulkner, Sartre gibi usta, yenilikçi Avrupalı ve Kuzey Amerikalı yazarlara, hem de ana karada var olan çağdaş yazarların yapıtlarına duyarlıdır. Böylelikle kendi kimliğini ve gerçekliğini yansıtmayı amaç edindiği, Yeni Latin Amerika Romanı olarak adlandırılabilen yeni bir edebi anlatı biçimi yaratır. Bireysel olarak her birini diğerinden ayıran özellikler bulunsun da, onları birleştiren öğeleri dikkate alarak bu yeni anlatının temsilcilerini dört gruba ayıran Rodríguez Monegal, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier ve Miguel Ángel Asturias ve diğer yazarlardan oluşan ilk grubun geleneksel roman ve dile karşı anlatı türünde gerçekleştirilen ilk yeniliğin öncüsü olduklarını ifade eder ve bu yazarları kurucu isimler olarak tanımlar. Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Juan Rulfo gibi yazarlardan oluşan ikinci gruptaki yazarları birleştiren ortak öğe, ilk gruptaki kurucu isimlerin etkilerini taşımaları ve oluşumlarında yabancı usta yazarların gözle görülür etkisidir. Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa gibi isimleri konumlandığı üçüncü grup ise anlatıda yapıya ve dilde yenilik arayışına son derece önem verir. Son grup özellikle genç kuşak yazarları içine alırken, geleneksel her türlü kalıbı reddederek deneysellikleriyle ön plana çıkar (Rodríguez Monegal, 1970: 49-59). Kırklı yıllarda yeni tema, teknik ve biçim arayışıyla edebiyat sahnesine giren bu yeni edebi anlatı biçimi, **Boom** hareketiyle birlikte altmışlı yıllarda en parlak dönemini yaşar.

Rodríguez Monegal'a göre yirmili ve otuzlu yıllarda Latin Amerika anlatısı okur tarafından keşfedilmişti; Horacio Quiroga, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos gibi dönemin yazarları çokça okunuyordu. Yeni Dünya'yı ve coğrafyasını anlatının merkezine yerleştiren bu yazarların kaleme aldığı **Doña Barbara** (1929), **Don Segundo Sombra** (1926) gibi eserler, çokça okunan eserlerdendi. Ancak bu eserlerin zayıf bir yönü bulunur. Karakterlerin içsel çatışmalarına yer vermeyen bu tür romanlarda birey vahşi doğa karşısında tüm güçsüzlüğüyle çaresiz kalır; anlatıda birey yok edilerek yalnızca bir arketipe indirgenir. Coğrafyanın insan karşısındaki mutlak hakimiyetini gösteren, onu hiçleştiren bu roman anlayışı kırklı yıllardan itibaren değişime uğrar. Anlatının

merkezini Tanrı tarafından yaratılan ve bireye düşman olan doğa yerine, insanın şekil verdiği, içinde var olacağı bir alan yarattığı şehir alır; burada hakimiyet artık şehirde hüküm süren bireydedir. Yeni Roman’da şehir insanı kendine sürükleyen, tüm içsel kaygılarını barındıran bir merkezdir. Kırsal temalar bu dönemde de devam etmekle birlikte, insanın coğrafya karşısındaki bitmek bilmeyen savaşı sona erer. Karakterler bir arketip olmaktan çıkarak gerçek kaygıları, hisleriyle karmaşık canlılar haline gelirler (1971: 498-499).

Şilili eleştirmen Fernando Alegría, bölgesel roman olarak adlandırdığı yirmili-otuzlu yıllardaki bu romanlarda bireyin durumunun yazarlar tarafından nasıl ele alındığını ve bu tür romanların barındırdıkları zayıflığı şöyle açıklar:

“Ruhun en aşkın bağlarını görmezden gelerek insanın kendisine düşman olan bir doğa ile fiziksel ilişkisini anlama görevine fazla önem verdiler. Pampaları, ormanları, dağları ve nehirleri insanileştirerek, aslında insanı insan olmaktan çıkardılar” (1964: 1).

Coğrafyayı kişileştiren fakat ona bu vasıfları yüklerken insanı onun karşısında hareketsiz bırakan bu geleneksel roman anlayışı zamanla kendini tüketerek Latin Amerikalı yazarı yenilik arayışına iter. Yeni Latin Amerika Romanı doğanın başkarakter olduğu ve bireyi ezerek yok ettiği bu geleneksel roman anlayışını ters düz ederek anlatının merkezine bireyi ve onun psikolojik, sosyal, politik durumunu yerleştirir. 1940 sonrası anlatıda yazarın asli amaçlarından biri de ulusal gerçekliği yansıtmaktır (Önal, 2011: 18). Bu yeni anlatıda bireyin yaşadığı toplumsal ve içsel çatışmaları, buna bağlı olarak kimlik arayışı ön plana çıkar. Kendi topraklarının ve ana karanın gerçekliğini kavrayan yazar hem bir ulusa ait olmanın hem de bir parçasını oluşturduğu bütünü, ana karanın kimliğini sorgular. Anlatının uzamını oluşturan şehir bu kimlik arayışına sahne olur (Bensa, 2005: 89). Sözü edilen, hem bireyin hem de ana karanın kimlik arayışıdır.

“Yeni romanla birlikte aranan şey yeniden inşa etme, kolektif ve aynı zamanda bireysel kökenlere geri dönüştür. Bir arada olan iki tema: Latin Amerika'nın yaratılışı-hayal gücü, köklerini bulmak isteyen insanın içsel arayışı” (2005: 90).

Kimlik sorununun temeline indiğimizde dilin etkisinden söz etmek kaçınılmazdır. Latin Amerikalı yazar gerçekliğini dil yoluyla iletir; dil kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır (90). Ancak temada olduğu gibi, Yeni Roman'da dil de değişime uğrar. Değişim ihtiyacının farkında olan Latin Amerikalı yazara Kafka, Joyce, Faulkner gibi yazarlar yeni bir yol açarak, yeni teknikler ve biçem konusunda fikir verir (Loveluck, 1965: 220). Borges, Carpentier, Juan Rulfo gibi, bu yenilikçi yazım tarzının öncüleri olan yazarlar, romanı geleneksel anlayıştan ve bölgeselcilikten kurtararak daha evrensel bir düzeye taşır. **Boom** fenomeni ile altmışlı yıllarda bu amaç gerçekleştirilir ve söz konusu yazarlar da bu dönemde evrensel olarak görünürlük kazanarak tüm dünya tarafından okunurlar. Kendi kimliğinin arayışında bir anlatı, Latin Amerikalı yazarı tüm dünyaya duyurarak misyonunu tamamlar. **Pedro Páramo, Yaprak Fırtınası, Sayın Başkan, Artemio Cruz'un Ölümü, Seksek** gibi kırklı yıllardan itibaren yayımlanan romanlar, Yeni Latin Amerika Romanı'nın anlatı teknikleri ve konularıyla yenilik barındırmaları açısından öne çıkan birkaç örneğidir (1965: 222-223).

Yeni romandan söz ederken dilde gerçekleştirilen devrimi de ele almak gereklidir. Rodríguez Monegal dil tanımını yaparken klasik anlamda akla gelen konuşma biçimine değil belirli bir yazarın veya türün konuşma tarzına atıfta bulunarak, Latin Amerika romanının dilinin kendi gerçekliğinin bir parçası olduğunu ve oluşumunda denemecilerin ve şairlerin önemli katkıları olduğunu belirtir. Örnek olarak Fuentes'in romanlarında Octavio Paz'ın etkilerinden söz ederek iddiasını güçlendirir (1970: 50). Bu yıllarda yeni bir roman ve dilden bahsedilmesinin en büyük nedenlerinden biri, romanın kendi içinde tüm diğer türlerden beslenebilmesi ve onlara anlatıda yer vermesidir. Kırklı yıllarda yazar temada olduğu gibi teknik ve biçimde de yenilik arayışına düşer. Dildeki devrimin özünü oluşturan etmenlerden biri de bu biçimsel değişikliklerdir. Şilili eleştirmen Juan Loveluck, yeni romanın çeşitliliği düşünüldüğünde ortak olarak değerlendirilebilecek dört temel noktadan söz eder: aralıksız süren teknik ve biçimsel deneysellik, farklı türlerin bir arada kullanılması, teknik hakimiyet ve karakterlerin prototip haline getirilmesi (1965: 224). Yeni bir anlatının oluşumunda tüm bu öğelerin bir araya gelmesi etkili olur.

1940 yılından itibaren Latin Amerika’da romanın tür olarak ön plana çıktığı görülür. Rodríguez Monegal’e göre o zamana dek “hiçbir edebiyat bu kadar kısa sürede gerçekten devrimci bu kadar çok yazar” (1971: 506) üretmemiştir. Günümüzde evrensel bir Latin Amerika yazınından söz ediyorsak, değişimin kökenini aramak için kırklı yıllara değin uzanmamızın sebebini şu sözlerle özetleyebiliriz:

“Otuzlu yılların vanguardist düzyazısının deneysel anlatı teknikleriyle birleşerek yeni anlatı biçimleri deneyen en önemli romanlar 1940’tan itibaren ortaya çıktılar ve Latin Amerika edebiyatının eleştirmenleri de bu nedenle 1940 yılını bir ayırım çizgisi olarak tanımladılar” (Önal, 2015: 190).

Edebi yaratıcılığın ön plana çıktığı bu yeni anlayışla birlikte anlatı zamanı, alışıldığı gibi çizgisel bir olgu olmaktan çıkar. Çoklu anlatıcı kullanımı romanı çok katmanlı bir yapıya kavuştururken, anlatıda kullanılan anlatı teknikleri ve dilde gerçekleştirilen denemeler dili yazarın elinde yaşayan, icat edilen bir şeye dönüştürürken, anlatıyı son derece kişiselleştirir. Aynı zamanda tema, yapı ve dilde yenilik arayışında olan Latin Amerikalı yazar için toplumsal gerçekliği yansıtmak da birincil hedefleri arasındadır. Karakter seçimleri, kullanılan dil, eserlerde tarihe ve mitlere yer verilmesi bu gerçekliğin bir parçasıdır. Elbette geleneksel anlayıştan gelen edebiyat eleştirmenleri tarafından bu yeni anlatıya bir dizi eleştiri de gelir. Bu yeni yaratımın Latin Amerika gerçekliğinden kaçtığını, onu ifade edebilecek güçte olmadığını ve dil için güdülen ölçsüz kaygının yabancı yazarlardan alınan tekniklerle birlikte yapıtları yapay hale getirdiğini ifade ederler (Osorio, 1972: 127). Ancak, genel kabule göre, bu edebi yaratımla beraber Latin Amerika yazını çok daha özgür ve kalıplarından sıyrılmış, yenilikçi bir çehre edinir.

2.3. Altmışlı Yıllar ve *Boom* Fenomeni

Yeni Latin Amerika Romanı kırklı yıllardan itibaren ortaya çıksa da uluslararası tanınırlığını altmışlı yıllarda **Boom** fenomeni ile kazanır. Latin Amerika **Boom**’u 1960 ve 1970 yılları arasında ortaya çıkan edebi bir fenomendir. Net olarak ne zaman, kiminle başladığı ya da bu fenomene hangi yazarların dahil olduğu bilinmemekle birlikte, dört Latin Amerikalı yazarın temsil açısından ön plana çıktığı ve **Boom**’un başkarakterleri olduğu, eleştirmenler ve diğer yazarlar tarafından ifade edilir: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ve Julio Cortázar.

Uruguaylı edebiyat eleştirmeni Ángel Rama, **Boom**'u Latin Amerika tarihindeki en seçkin kulüp olarak tanımlarken, bu kulüpte yalnızca beş koltuğa yer olduğundan, dördünün bahsi geçen yazarlara ait olduğundan, beşinci koltuğun sahibinin de Alejo Carpentier, José Donoso, José Lezama Lima, Guimarães Rosa gibi diğer yazarlar olabileceğinden söz eder (2005: 187). Etkisini yalnızca ana karada değil tüm dünyada gösteren bu edebi fenomen, Latin Amerikalı yazarı ulusal olmak veya evrensel olmak ayırımından kurtararak, tarih sahnesinde unutulmaz bir konuma yerleştirir.

Kelimenin kökenine bakacak olursak **Boom** patlama anlamına gelen bir onomatopedir ve tüketici toplumlarında bir üründe meydana gelen keskin bir artışı ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür (165). Bu ifadenin ilk olarak kim tarafından kullanıldığı hakkında çeşitli görüşler bulunsa da Emir Rodríguez Monegal bu terimin ilk olarak 1966 yılında Latin Amerikalı yazar ve eleştirmen Luis Harss tarafından Buenos Aires'te kullanıldığını ve böylece yayıldığını ifade eder (2003: 182).

“Aslında, 'boom' kelimesi bu yazarlara atıfta bulunmak için ne zaman kitlesel olarak kullanılmaya başladı, bilmiyorum. 9 Ağustos 1966'da Primera Plana dergisinde yaptığım şey, Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, Pepe Bianco'nun bulunduğu Buenos Aires'teki bir toplantı hakkında bir inceleme yazmaktı... Ve İtalyan Boom'u hakkında düşünürken (o ülkenin ellilerde ve altmışlarda olağanüstü ekonomik büyümesi), bu yazarlara atıfta bulunmak için tırnak içinde 'boom' kelimesini kullandım. Bunu parantez içinde (patlama) olarak açıklığa kavuşturmak zorunda kaldım çünkü o zamanlar İspanyolca konuşanlar tarafından bilinmeyen bir terimdi. Bir rastlantıydı, hareketi adlandırma niyetim yoktu. O an için benim fikrimdi ama ne zaman evrensel hale geldiğini bilmiyorum” (Ayén, 2019: 352-353).

Boom'un yalnızca bir pazarlama stratejisi, yayınevi hareketi olduğunu ifade eden birçok eleştirmen ve yazar da bulunur. Yazarların başarısını ve evrensel düzeyde görünürlüğünü salt buna indirgeyen bu eleştirilere **Boom**'un başkarakterlerinden biri olan Cortázar'dan yanıt gelir.

“[...] Bir Latin Amerika fenomeninin İngilizce bir terimle ifade edilmesi beni hep rahatsız etti; politik olarak bu zayıflık, bu utanç verici zayıflık çok manidar. Ben Boom'un tesadüfe karşılık geldiğine inanıyorum [...]; tesadüf, Latin Amerika için onu bir fabrikaya, koloniye dönüştürmek isteyen emperyalizmin egemen olduğu önemli bir tarihi dönemde mantıktan çok daha iyi işler. Yalnızca tesadüf, birçok kitap çıkaran ve aniden kıta boyunca yayılan bir bilinç durumu yaratan beş, altı, sekiz müthiş yazarın ortaya çıkmasına neden olur. [...] Boom'un nasıl saldırıya uğradığını biliyorsun; bir tür yayınevi hareketi olduğunu ve

yayıncıların tanıtımının Boom'u başlattığını düşündüler. [...] Bu konuda konuşmaya yetkili değilim çünkü Boom'un başkarakterlerinden biriym fakat sana şunu söyleyebilirim: benim kişisel eserlerim yalnızlıkta, yoksullukta, en ufak bir yayınevi desteği olmadan yazıldı ve yayıncılar benim kitaplarımın, Fuentes'in kitaplarının, García Márquez'inkilerin, Vargas Llosa'ninkilerin farkına vardıklarında... Farkına vardılar çünkü ilk belirsiz ve zor baskılar elden ele gezerek bir anda birçok insan tarafından okunmuştu ve aptal olmayan ve para kazanmak için orada olan yayıncılar da bu eserlerin yayımlanması gerektiğini çok iyi anladılar. Onlar bizi icat etmediler. Biz yazarken yalnızdık. Hem de Latin Amerika'dan uzaklarda. García Márquez uzakta yazdı, Vargas Llosa uzakta yazdı, Asturias uzakta yazdı, ben de öyle. Yayıncı arkadaşlarımız yoktu, yayıncımız yoktu, yayıncılar daha sonra geldi. Boom'un tanıtım amaçlı bir hareket olduğunu iddia etmek gerçeği çarpıtma girişimidir çünkü gerçek şu ki, hiçbir yayınevi tanıtımı bir yazarı veya bir edebiyatı kurtaramaz. Müthiş bir tanıtım kampanyasıyla bir kitabı, ilk baskısını yayımlayabilirsiniz, fakat kitap tek başına buna değmiyorsa, ne kadar sürer ki?" (Cortázar, 1977)

Arjantinli yazarın bu sözleriyle vurgulamak istediği nokta, **Boom**'da okurun rolüdür. Okunmadığı sürece hiçbir kitabın etkisinin kalıcı olamayacağını ifade eder. Rodríguez Monegal'e göre de durum aynıdır; hiçbir ödül, uluslararası ya da ulusal reklam, bir kitabın okunacağını güvencesi olamaz; son söz okura aittir (1972: 14). Burada 1939 sonrası oluşan okur kuşağının etkisi dikkate değerdir. Yeni bir bilinç kazanan Latin Amerikalı okur **Boom**'un gerçekleşmesinde büyük rol oynar.

Bu fenomeni meydana getiren sebeplere bakıldığında öncelikle Küba Devrimi'nin yarattığı politik ve kültürel atmosferi değerlendirmek gerekir. 1959'da Fidel Castro'nun galibiyetiyle sonuçlanan devrim belirleyici bir faktör olur. Devrimin temel ilkelerini oluşturan sınıf eşitliği, ırk eşitliği, okur yazarlık, kültürel anlamda kendi kaderini tayin edebilme gibi ilkeler, yalnızca politik bir amaç taşımadığını da gösterir (Harss, 1969: 41). Havana o günlerde eğitsel ve kültürel adımlarıyla dikkat çekerek tüm dünya entelektüellerinin ilgi odağı haline gelir ve bir dönüşümün başlangıcı olur. Birleşik Devletler tarafından Küba'ya uygulanan askeri ve ekonomik bloğu kaldırmak amacıyla Castro hükümeti tarafından **Casa de las Américas** kurulur. Bu enstitü uzun yıllar boyunca Latin Amerika **Boom**'unun kültürel merkezlerinden biri olarak varlığını sürdürür. Enstitünün kendi dergisi yayımlanır, baskıları tükenmiş kitapların yeni basımları da dahil olmak üzere birçok kitap okuyucu ile buluşturulur; çeşitli toplantılar, festivaller, yarışmalar düzenlenir. Özellikle 1960 yılından itibaren roman, şiir, öykü gibi farklı kategorilerde düzenlenen yıllık yarışmanın jüri üyeliğinde

dönemin öne çıkan birçok entelektüeli yer alır (Rodríguez Monegal, 2003: 112-113). Görüldüğü gibi o dönemde Küba birçok yazarın, entelektüelin toplanma yeri haline gelerek, Latin Amerika topraklarında ilişkileri canlandırma konusunda katkıda bulunur.

Edebiyat gazetecisi Xavi Ayén'e göre "Havana Boom'un niçin yekpare bir kardeşlik hissiyle sürdüğünü anlamak için önemlidir" (Ayén, 2019: 233). Aynı amaç uğruna bir araya gelen, birbirini, bir diğerinin ülkesini, problemlerini dinleyen Latin Amerikalı yazar bu birlik hissinin verdiği coşkuyu duyumsar. Donoso, Carlos Fuentes'in "altmışların Latin Amerika romanının uluslararası bir konuma gelmesinin ilk aktif ve bilinçli temsilcisi" (Donoso, 1977: 37) olduğunu belirtir. Bunun en çarpıcı sebeplerinden biri, Meksikalı yazarın Küba Devrimi'ne karşı tavrı ve devrime olan inancıdır; tüm Latin Amerika'nın yönünü Küba'ya çevirmesi gerektiğini düşünür. Altmışlı yıllarda devrim ana karada birleştirici bir unsur haline gelir ve 1971 yılında patlak veren **Padilla Vakası**'na dek böyle sürer.

Boom'da birçok faktörün rol oynadığı görülür; özellikle bu dönemde **Casa de las Américas**'ın yarattığı kültürel atmosferin de etkisiyle Meksika ve Arjantin başta olmak üzere ana karada birçok dergi kurulur. Farklı ülkelerden yazarların iş birliğiyle yayın hayatına devam eden bu dergiler o dönemde sınırların ötesini kavrayabilen kolektif bir bilinci kanıtlar niteliktedir. Altmışlarda enstitünün kendi dergisiyle beraber **Boom** fenomeninin ortaya çıkmasında belirleyici bir rol oynayan ve yazarların kendilerine var olabilmek adına bir alan bulabildiği dergilerden diğer ikisi **Primera Plana** ve **Mundo Nuevo** olur.

Yayınevleri çoğu eleştirmene göre kilit noktayı oluşturan diğer öğedir; bilhassa **Boom** yazarlarının uluslararası düzeyde bir ilgi görmesinde etkileri dikkate değerdir. Rama'ya göre altmışlarda yayımladıkları eserlere gösterilen ulusal ve uluslararası ilgi, verilen ödüller düşünüldüğünde merkezi rolü oynayan yayınevleri Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral ve Joaquín Mortiz'dir (2005: 173). Seix Barral tarafından verilen **Biblioteca Breve** ödülü gibi diğer ödüller de yeni yazarların keşfedilmesini sağlar.

Boom'un başlangıç tarihinin ya da hangi roman, hangi yazarla başladığının net bir bilgisi olmamakla birlikte, bu konuda farklı görüşler bulunur. Birçok eleştirmen tarafından varılan yaygın kanıya göre 1963 yılında Perulu yazar Mario Vargas Llosa'nın **Kent ve Köpekler**²⁸ romanı ile bu edebi fenomen başlar (Priego vd., 2020a). 24 yaşında genç bir yazar olan Vargas Llosa, bu romanıyla **Biblioteca Breve** ödülüne layık görüldüğünde, tüm edebiyat çevreleri onu konuşur (Donoso, 1977: 60-61). Böylelikle birçoklarına göre Latin Amerika **Boom**'u başlamış olur. Aynı ödülü Guillermo Cabrera Infante 1964'te **Kapanda Üç Kaplan**²⁹ ile, 1967'de Carlos Fuentes **Deri Değiştirmek** ile alır. Yazın dünyasından birçok yazar ve eleştirmene göre asıl **Boom** Gabriel García Márquez'in 1967 yılında yayımladığı **Yüzyıllık Yalnızlık**³⁰ ile gerçekleşir. Yalnızca yayımlandığı yıl 25.000 kopya satan roman daha sonra yılda 100.000 kopya satarak Latin Amerika edebiyatı tarihinde görülmemiş bir başarıya imza atar (Ayén, 2019: 39-40). Cortázar kendi patlamasını **Seksek**³¹ ile yaşarken, Fuentes 1958'de yayımlanan **En Saydam Bölge** ile yetmişli yıllarda büyük bir patlama yaşar.

Satışların patlamasında ve romanların uluslararası ilgi görmesinde çevirilerin de katkısı büyüktür. Özellikle Birleşik Devletler'de Latin Amerikalı yazarların yoğun bir şekilde okunmaya başlaması, **Boom**'a sebep olan etkenlerden biridir.

“Altmışların ve yetmişlerin roman serisini karakterize eden şey birkaç olağanüstü romanın zaman içindeki tesadüfüdür. [...] Çağdaş klasiklerin listesi ezicidir: Gabriel García Márquez'den *Yüz Yıllık Yalnızlık* (1967), Mario Vargas Llosa'dan *Kent ve Köpekler* (1963) ve *Yeşil Ev* (1966), Carlos Fuentes'ten *Artemio Cruz'un Ölümü* (1962), Ernesto Sábato'dan *Kahramanlar ve mezarlar* (1961), Juan Carlos Onetti'den *Tersane* (1961), Julio Cortázar'dan *Seksek* (1963) [...] *Yüzyıllık*'tan önce... Fuentes'in *Artemio Cruz*'u, Cortázar'ın *Seksek*'i ve Vargas Llosa'nın *Kent ve Köpekler*'i, yurtdışında çevirilerde çoktan kayda değer bir başarı elde etmişti” (Ayén, 2019: 360).

²⁸ Özgün adıyla **La ciudad y los perros**. Türkçesi 1984 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

²⁹ Özgün adıyla **Tres tristes tigres**. Türkçesi 2008 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

³⁰ Özgün adıyla **Cien años de soledad**. Türkçesi 1984 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

³¹ Özgün adıyla **Rayuela**. Türkçesi 1988 yılında Can Yayınları tarafından yayımlandı.

Elbette fenomenin etkisinden söz ederken eleştirmenlerin rolünden bahsetmek kaçınılmazdır. Harss, Rama, Rodríguez Monegal gibi eleştirmenlerin bu romanlar hakkında yazdıkları değerlendirmeler o dönemde **Boom**'u besleyen öğelerdir.

Mario Vargas Llosa'ya göre bu edebi fenomen “hiçbir zaman estetik, politik veya ahlaki bir ideoloji ile bağlantılı bir edebi hareket değildi” (Rama, 2005: 168). Özellikle üslup açısından **Boom** yazarları arasında bir benzerlik bulunmaz; üstelik “üslup çeşitliliği o kadar fazladır ki hiç kimse ortak bir edebi söylem kurmaya cesaret edemez” (Ayén, 2019: 359). Nitekim bahsi geçen bu çeşitlilik, fenomeni tanımlayabilecek özelliklerin başında gelir.

Estetik açıdan keskin bir benzerlik bulunmasa da **Boom** yazarlarının birçok ortak özelliği bulunur. Bunlardan ilki kozmopolit olmaları ve dünyanın birçok farklı şehrinde yaşamlarını sürdürmüş olmalarıdır. Bu sebeple birçok yazar eleştirmenler tarafından ulusal sorunlardan uzakta yaşamak, kendi ülkelerine yabancı olmak gibi eleştirilerin hedefi olarak, yurtsuz bir kozmopolit olmakla suçlanır; hatta bu durum gönüllü bir sürgün gibi görülür (Donoso, 1977: 65). Bu durumun altmışlı yıllarda Latin Amerika yazınına yeni bir soluk getirdiği açıktır. Bu fenomen sınır tanımaz, yalnızca Barcelona şehri bile en az üç **Boom** yazarına yıllarca ev sahipliği yapar; diğerlerinin yolları ise bir şekilde mutlaka oraya çıkar. Bu şehrin **Boom** tarihindeki yeri yadsınamaz; Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes ve Cortázar olmak üzere birçok yazarın edebiyat ajansı bu şehirdedir. Fuentes, diğer üç yazarın aksine Barcelona'da hiç yaşamamış olsa da, devamlı ziyaretçisi olduğu bu şehir için “hepimiz biliyorduk: Barcelona'dan geçmek zorundaydık” (Ayén, 2019: 57) diyerek, altmışlı yıllarda bu şehrin bir Latin Amerikalı yazar için neler vaat ettiğini ortaya koyar. Seix Barral, Lumen, Anagrama gibi büyük yayınevlerine ev sahipliği yapan ve her yazarı heyecanlandıran şehir başka bir şeye daha sahiptir: Carmen Balcells'e. Balcells kendi adını taşıyan edebiyat ajansını 1960 yılında Barcelona'da kurar. **Boom**'un dört başkarakterinin de temsilcisidir. **Mamá** ya da bir başka deyimle **Mamá Grande**, hepsi erkeklerden oluşan bir yazar topluluğunda güçlü kadın figürünü temsil ederek yazarlar için bir temsilciden fazlası olur.

“Tüm (günlük) işleri ben yapardım, onlara daire arardım, evrak işlerini hallederdim, daktilo için her zaman kâğıt ve mürekkepten sorumluydum, onlara banka hesapları açardım...” (2019: 128)

Altmışlı ve yetmişli yıllarda Balcells’in ajansı, **Casa de las Américas** ile birlikte **Boom**’un iki merkezinden biridir; enstitüde olduğu gibi ajans tarafından da yazarlar arasındaki ilişkileri canlandıracak çeşitli organizasyonlar düzenlenir. Dahası, Carmen Balcells temsil ettiği yazarların başarısının verdiği güven sayesinde yayıncılara karşı yazar haklarından yana bir tavır sürdürerek kendi döneminde kuralları baştan yazar (138). Onu **Boom** yazarlarının gözünde bu kadar unutulmaz kılan da yazarlarla arasında var olan dostane ilişkidir.

Bu fenomende Barcelona kadar etkili bir diğer şehir de şüphesiz Buenos Aires’tir. Barcelona altmışlı yıllarda edebiyat merkezi olsa da, birçok yazarın romanlarının ilk basımı Arjantin’de yapılır. Bunun ilk sebebi ülkede var olan mevcut okuyucu kitlesidir; ücretsiz ve laik eğitime ulaşım diğer Latin Amerika ülkelerine kıyasla daha kolaydır. İkincisi ise medya araçlarıdır; **Primera Plana** dergisinin bu fenomenin yayılımındaki rolü yadsınamaz. Haftalık olan bu dergi mevcut okuyucu kitlesi tarafından yoğun bir şekilde takip edilir; spordan politikaya kadar alanı çok geniş olan bu dergi o dönemde Tomás Eloy Martínez tarafından yönetilmektedir. Eloy Martínez, daha önce hiç yapılmamış bir şey yaparak hiç kimsenin adını duymadığı bir yazarı, Gabriel García Márquez’i derginin kapak fotoğrafı yapar. Bir yazara böyle bir dergide yer vermek dönemin anlayışı düşünüldüğünde sıra dışı bir olaydır (Priego vd., 2020a). Daha önce **Boom** ifadesinin de ilk olarak bu dergide Harss tarafından kullanıldığından söz etmiştik. Üstelik García Márquez **Yüzyıllık Yalnızlık**’ı bu şehirde yayımlamayı seçerek o dönemde Buenos Aires’in Latin Amerikalı bir yazar için ne ifade ettiğini açıkça gösterir.

Boom yazarlarının ortak yönlerinden biri de birçoğunun gazeteci olmasıdır. Zor şartlar altında yaşamlarını sürdürmeye çabaladıkları dönemlerde yazarlığın yanı sıra bu mesleği devam ettirirler. Fuentes gibi García Márquez de çok genç yaşlarda gazeteciliğe başlar. Ancak **Boom** yazarlarının birçoğunu farklı kılan özellik, yazarlığı yalnızca bir tutku değil meslek olarak görmeleri ve yaşamak için gelirlerini yazarak elde etmeleridir. Nitekim bu sebeple yaptıkları işi ciddiyetle ele alarak yalnızca ulusal

değil evrensel bir bakış açısıyla yazarlar. Fenomenin bir diğer önemli temsilcisi Vargas Llosa bu durumu şu sözlerle anlatır:

“Boom yazarları arasındaki farklar çok büyüktü fakat iş yazmaya gelince aralarında çok açık bir şekilde ortak bir şey vardı: taşralı değillerdi, yerel değillerdi, yerel bir bakış açıları yoktu, kendi insanlarına yazmıyorlardı, tüm dünyanın okurları için yazıyorlardı. Yazdıkları hikâyelerin yaratımında onları herhangi bir dilin, herhangi bir geleneğin herhangi bir okuyucusu için erişilebilir kılan bir şey vardı” (Priego vd., 2020b).

Tüm insanların çağdaşı olan bu topluluğun **Boom** adı verilen bu edebi fenomene niçin öncülük ettiği bu sebepte saklıdır. Fuentes, **Boom**’un bir anda ortaya çıkmadığını söyleyerek, Carpentier, Onetti, Borges ve Asturias gibi Latin Amerikalı yazarların, Neruda, Vallejo, Lezama Lima gibi şairlerin başlattığı bir geleneğin devamı olduklarından söz eder. Meksikalı yazara göre bu edebi fenomen, roman geleneğini evrenselleştirerek kendinden sonra gelen yazarların da yolunu açar (Fuentes, 2001).

Onları ortak bir paydada buluşturan bir diğer unsur da oluşumlarında dikkate değer bir etkisini görebildiğimiz bazı yabancı yazarlardır. Özellikle **Boom**’un dört başkarakteri de Latin Amerika romanında Kuzey Amerikalı yazar William Faulkner’in etkisinden sıklıkla söz eder. García Márquez bu durumu “Faulkner’ı okuduğumda şöyle düşündüm: yazar olmam gerek” (Harss, 1969: 396) diyerek ifade eder. **Boom** yazarları o dönemde Faulkner gibi yabancı yazarların kullandığı anlatı tekniklerine, kendi gerçeklik anlayışlarını yeni bir dille aktarmak için romanlarında sıklıkla başvurur.

Latin Amerika **Boom**’unun hem ana karada hem de evrensel düzeyde o güne dek görülmemiş bir etkiye nasıl sebep olduğunu kavramak için yazarları arasında var olan arkadaşlıktan söz etmek gerekir. Ortak projelerden, birbirlerinin evinde geçirdikleri akşam yemeklerine, birlikte kutlanılan doğum günlerinden verilen davetlere kadar, aralarında tüm sınırları kaldıran bir birlik hissi bulunur. Bunun en güzel örneklerinden biri romanlarında birbirlerinin karakterlerine yer vermeleridir. Örneğin, García Márquez **Yüzyıllık Yalnızlık**’ta Fuentes’in Artemio Cruz’una, Fuentes **Terra Nostra**’da **Yüzyıllık Yalnızlık** ve **Seksek** gibi romanların

karakterlerine yer verir. Bu durum kardeşlik duygusuyla yaratılan yeni bir edebi anlayışın da habercisidir.

“Cervantes Ödülü'nü aldıktan sonra kendisine Nobel verilme olasılığı sorulduğunda, Fuentes, dostu G. García Márquez'in almasına atıfta bulunarak 'Ben Nobel'i çoktan aldım' dedi” (Macías, 2014: 78).

Bu bütünlük anlayışının en iyi ifadesi ise Kolombiyalı yazarın Meksikalı yazara kurduğu cümlede saklıdır. “Hepimiz aynı Latin Amerika romanını yazıyoruz, ben Kolombiya bölümünü, sen Meksika, Julio Cortázar Arjantin, [...] Alejo Carpentier Küba bölümünü” (Fuentes, 1992: 38). Yalnızca ulusal değil bütün bir kıtayı kapsayan bir kimlik anlayışını, Latin Amerikalı kimliğini arayan, onu tanımlayan ve onunla kendilerini tanımlayan, tamamlayan **Boom** yazarları o günlerde ortak bir yazgıyı yeniden şekillendirirler. Ulusalcı ve evrensel olmanın birbirine karşıt görülmesi anlayışını ortadan kaldırarak Latin Amerika yazınına özgürlük getirirler. Yazarlar arasındaki kardeşliğe dayalı bir hareket olan **Boom**'da kimlik arayışı, kişisel ve kolektif benlik arayışı gibi temalar, Latin Amerikalı yazarlar için ortak temalar olarak karşımıza çıkar (Bensa, 2005: 88). Carlos Fuentes, **Boom** kuşağının etkisinden şöyle söz eder:

“[...] beş ana katkısı olduğunu düşünüyorum. İlk olarak, birkaç iyi roman. Boom, Latin Amerika romanını aniden uluslararası bir düzeye getirdi. Kurguya dayatılan türlerin (kırsal, kentsel, yerli vb.) darlığını kırdı. Bu nedenle, anlatı işini olağanüstü bir biçimde kişiselleştirdi. Ve son olarak, edebiyatımız için iç ve dış pazar yarattı” (Fuentes, 2011: 203).

Cortázar ise **Boom** adı verilen bu fenomenin, yazarların Latin Amerika kimliğini ve gerçekliğini keşfetmedeki etkisinden ve yarattığı farkındalıktan bahseder:

“[...] her şeyden önce, ilk kez yurttaşlarımız tarafından okunduk. Ben birkaç istisna hariç Latin Amerikalı yazarları okumayan bir kuşağa aitim. Borges'imiz, Arlt'ımız vardı, iki ya da üç yazarımız vardı, orada bitiyordu. Avrupa'ya geri dönüyorduk. Okuduğumuz, Graham Greene'in, François Mauriac'ın, Paul Bako'nun, Hemingway'in son romanıydı. Okumamız gereken tüm o müthiş yazarlar! Ve zamanı geldiğinde kendi gerçekliğimizi arkamıza aldık ve Boom dedikleri on yıl içinde, kendine güven duymanın müthiş gerçeğini fark eden milyonlarca Latin Amerikalı var; çünkü ben Arjantinli bir yazara güveniyorsam, kendime de güveniyorum demektir. Bir topluma, bir kültüre, tarihi bir ritme aitlik hususunda güvenim var, bu yüzden birdenbire bizi okuyan bir kıtaya sahip olduk.

Öyleyse bunun devrimci bir işaret olarak, bir kimlik arayışı olarak, ne anlama geldiğine bakmak gerek, Latin Amerikalı olduğumuzu her seferinde daha iyi anlıyoruz ve Darío'nun [...] söylediği gibi: 'milyonlarca insan İngilizce konuşmayacağız, İspanyolca konuşacağız!'” (Cortázar, 1977)

Kırkılı yıllarda Yeni Latin Amerika Romanı ile kolektif bir bilincin yansıması olarak başlayan bu kimlik arayışı, **Boom** fenomeniyle sesini kitlelere duyurma olanağı bulur. Latin Amerikalı olmak artık yazarlar için ulusal sınırların ötesinde birleştirici bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu fenomende yazarların bir bütünlük hissiyle hareket edebilmelerinin sebeplerinden biri de budur. Toplumsal olaylara karşı duyarlılık içerisinde, yazar kimlikleriyle kendi gerçekliklerini, ana karada var olan sosyal, politik meseleleri ele alırlar. Kimi zaman politik olarak farklı görüşlere sahip olsalar da, Küba Devrimi ve kazanımları **Boom** yazarları arasında birleştirici bir ögedir; 1971 yılında patlak veren Padilla Vakası'na dek bu durum böyle devam eder. Kübalı şair Heberto Padilla 1968 yılında Küba Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nden şiir kitabı **Fuera del juego**³² ile ödül alır; ardından 1971 yılında bu şiirlerin devrim karşıtı olduğu ileri sürülerek tutuklanır. Bu tutuklama Latin Amerika başta olmak üzere devrime desteği ile bilinen tüm entelektüeller arasında infial yaratır. Padilla devrim karşıtı tutumu nedeniyle bir öz eleştiri yazmak zorunda bırakılır. Bu durum karşısında Fidel Castro'ya ilk protesto mektubu Meksika'daki entelektüeller tarafından yazılır. Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo gibi isimlerin imzaladığı bu metin tutuklamayı onaylamadıklarını ifade eder. Bu metin haricinde Castro'ya devrim desteğiyle bilinen sol görüşlü Avrupalı ve Latin Amerikalı başka entelektüellerin de imzaladığı ve Kübalı şaire verilen hapis cezasını ve kamuoyuna yapmaya zorlandığı öz eleştiriye doğru bulmadıklarını ifade ettikleri iki mektup daha gönderilir (Miskulin, 2010: 162-163). Bu durum üzerine Padilla serbest bırakılsa da, bu olay yazarların devrime olan inançlarını sorgulamalarına neden olur. Donoso'ya göre “Padilla olayının yarattığı hayal kırıklığı bu inancı ve Boom'un birliğini” (1977: 50) yok eder. Fuentes ve Vargas Llosa bu olay üzerine Castro yönetiminden hızla uzaklaşırken, Cortázar ve García Márquez yaşamlarının sonuna dek desteklerine devam eder. Küba'nın tüm bu yazarları hem birleştirmesi hem de ayırması dikkat çekicidir. **Boom**'un tam olarak ne zaman başladığı bilinmediği gibi ne zaman bittiği de bilinmez;

³² Oyun dışı.

yalnızca politik değil kişisel problemlerin ve yazarların arasındaki ilişkinin de bu fenomenin sona ermesine sebep olduğu düşünülür. 1976 yılında kişisel bir sebeple Vargas Llosa'nın yakın dostu García Márquez'e attığı yumruk, **Boom** yazarları arasında o güne dek var olan birlik bağını kopararak, bu fenomenin sonlanmasında büyük bir rol oynar.

Özetle, Yeni Latin Amerika Romanı temsilcisi bu yazarlar, yirminci yüzyılın ilk yarısında etkisini yoğun bir şekilde gösteren Avrupa'nın ve Kuzey Amerika'nın büyük avangart yazarlarını ve kullandıkları teknikleri örnek alırken, aynı zamanda kendi toplumlarının gerçekliklerine de eserlerinde yer vererek, bunu evrensel bir boyutta sunmayı amaç edinirler (Van Delden, 2012, 206).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CARLOS FUENTES VE ROMAN

3.1. Fuentes ve Roman Anlayışı

Romanlarını hep açık bırakan ve okurdan devamını getirmesini bekleyen Carlos Fuentes, bu sebeple romanlarını **son** yazarak bitirmez. Hiçbir roman henüz bitmemiştir. Her okuyucu kitabı yeniden açtığında hikâye yeniden başlar; yazar ve okur arasında sessiz bir iş birliği yaratır. Böylelikle artık okur da bu yaratım sürecinin bir parçası olur. Nitekim Fuentes'e göre "okur romanın ikinci yazarıdır" (Rizzante, 2012: 7). Meksikalı yazarın ve kuşağındaki diğer Latin Amerikalı yazarların yenilik arayışı, 1940 sonrası verilen ürünlerde gözlemlenir.

Roman türünün avangart yazarlardan sonra yok olmak üzere olduğunu ifade eden birçok eleştiriye Carlos Fuentes **La nueva novela hispanoamericana** başlıklı kitabında "Ölen roman değil, romanın burjuva biçimi ve referans terimi olan realizmdir" (Fuentes, 1969: 17) diyerek karşılık verir. Aksine roman türünün biçimsel ve teknik denemelerle yeni bir soluk kazandığını ifade eder. Öncü olarak gördüğü yenilikçi roman ustaları gibi Fuentes'in de ilk yapıtlarından itibaren "romanın dili ve olası biçimleriyle yaptığı denemeler" (Loveluck, 1976: 255) öne çıkan özellikleri arasındadır.

Meksikalı yazar, uzun yıllar boyu ana karada süren roman geleneğini ve geleneksel romanda doğanın insan karşısındaki mutlak hakimiyetini "onları dağ yuttu, pampa yuttu, maden yuttu, nehir yuttu" (Fuentes, 1969: 9) sözleriyle ifade eder ve bu tür romanların "coğrafyaya edebiyattan daha yakın" (1969: 9) olduğunu söyler. Doğa, yutan, yıkan, karşısında bireyi güçsüz bırakan başkarakter haline gelir. Geleneksel romanın bu tutumunu, vahşi doğa tarafından yutulmayı, köleliğin olduğu bir toplumda ağır ağır ölmeye yeğ tutmak olarak açıklayarak, bu roman anlayışını fetihçiler ile bağdaştırır. Ana karanın kimliği için değil, zengin toprakları için gelen fetihçiler karşısında sonunda bağımsızlığını kazanan halklar, hem kendi kimliklerine hem de doğaya yabancılaşırlar (10-11). Geleneksel romanda doğayı zalim ve eli kanlı bireyin karşısında üst güç olarak göstermek bu sebeple bir tür zafer olarak da

değerlendirilebilir ancak birey, karşısında ezildiği bu güç karşısında artık hareket edemez hale gelir. Romanda dört faktörün varlığından söz eden Fuentes, vahşi doğanın yanı sıra, Latin Amerika romanının kendine ikinci bir arketip yarattığından söz eder: Diktatör arketipi. Üçüncü faktör ise bu iki güç arasında sıkışıp kalan kitlelerdir. Fakat dördüncü bir faktör daha bulunur. O da “kendi sesini duyuramayanların sözcüsü olan, asıl görevinin adaletsizliği kınamak, sömürülenleri savunmak ve ülkesinin gerçekliğini belgelemek olduğunu düşünen” (11-12) yazardır. Latin Amerikalı yazar, **uygarlık-barbarlık** olarak ifade edilen bir ikili karşıtlıkta tarafını uygarlıktan yana seçer. Ülkesinin gerçekliğini yazar kimliği ile kitlelere duyuran bu dördüncü faktör değişimin de yaratıcısı olacaktır; bu onun için halkına karşı bir ödevdir. Meksikalı yazar ana karada romancının rolünü şu sözlerle açıklar:

“Değişmeyen tek şeyin sömürü olduğu, diktatörlük ve anarşi arasındaki sarkaç salınımına maruz kalan ülkelerde, demokratik ifade kanallarından, gerçek kamusal bilgiden, sorumlu parlamentolardan, bağımsız ticaret birliklerinden veya özgürleşmiş bir entelektüel sınıftan yoksun ülkelerde, bireysel romancı aynı anda hem yasa koyucu hem de muhabir, devrimci ve düşünür olmaya zorlandı. Bir roman Ekvadorlu köylünün ya da Bolivyalı madencinin kaderini iyileştiresin diye yazılırdı” (Fuentes, 1969: 12).

Latin Amerika’da ekonominin merkezinin şehirlere kayması ve şehirlerin büyümesiyle eş zamanlı olarak romanda da merkez olarak vahşi doğanın yerini şehir alır. Fuentes, Meksika’daki büyümenin ekonomik bir temelden ziyade devrimci toplumsal bir harekete bağlı olarak geliştiğini ileri sürer (1969: 13). Romanda şehir ve şehirdeki bireyin varlığını, bu varlığın farkında olmanın getirdiği psikolojik durumu, yalnızlığı konu edinen yazar, kimlik sorununu açığa çıkarır. Şehir ve o şehirde kimliğini arayan, bir cevap bulmayı uman birey Yeni Latin Amerika Romanı’nın asli unsurlarından biri haline gelir. Carlos Fuentes, Meksika’da kimlik sorununun ilk izlerini ise devrimde arar.

3.2. Meksika Devrimi ve Kimlik

Meksika Devrimi birçoklarına göre ekonomik ve sosyal açıdan başarısız olsa da sonuç itibarıyla kültürel anlamda güçsüz kalmış bir ulusu canlandırır. Bir geçmişini olduğunun farkına varan ve kim olduğunu, nereden geldiğini bilmek isteyen bireye kimliğini sorgulatır (Franco, 1999: 175). O güne dek hem Kolomb öncesi yerli

kültürlerin hem de bağımsızlık sonrası İspanyol kökenlilerin görmezden gelindiği modern Meksika’da geçmiş kaçınılması gereken bir şey olmaktan çıkarak, artık su yüzüne çıkarılması gereken bir meseleye dönüşür. Meksikalı kimliğinin sorgulanması ile başlayan ulusal bilinç edebiyatta da etkili olur. Carlos Fuentes için çocukluğundan itibaren bir tür saplantı olarak değerlendirilebilecek kimlik meselesi tüm yaşamı boyunca yapıtları ve yer verdiği karakterler aracılığıyla cevabını aradığı bir sorudur. Meksika tarihine, mitlerine, gerçekliğine yapıtlarında sıkça yer vermesinin sebebi de bununla ilintilidir. Kimlik meselesinin hem Fuentes hem de diğer Meksikalı yazarlar için bir saplantıya dönüşmesinin sebebini Octavio Paz şöyle açıklar:

“Meksikalı ne yerli ne de İspanyol olmak ister. Onların soyundan gelmek de istemez. Onları reddeder. Kendini metis olarak da görmez, soyutlar: o yalnızca insandır. Yoktan var olmuştur. O kendisiyle başlar” (Paz, 1950: 78-79).

Meksikalı yazar inkâr edilen bir geçmiş ile bugün ve gelecek arasında bir halka oluşturur. Kendisinin de cevabını aradığı bir soruyu roman aracılığıyla sorar. Devrim sonrasında yazılan romanlarda bir sorgulama söz konusudur. Sömürenin kötü, sömürülenin iyi olarak kabul edildiği, iyi veya kötülerin direkt olarak adlandırıldığı tek anlamlı roman anlayışı, Meksika devrimi sonrası geliştirilen edebiyatta ters düz edilir. Sosyal bir devrim olması nedeniyle anlatıya halkın da dahil edildiği bu romanlarda isimsiz kitlelerin karakteristik özelliklerle kişileştirildiği görülür. Tüm teknik eksikliklerine rağmen anlamda belirsizlik/çokanlamlılık kavramını üreten bu edebiyat, devrimde yaşandığı gibi iyilerin kötü, kötülerin iyi olabildiği, bir şeyin birçok farklı biçimde yorumlanabileceği yeni bir anlayış getirir (Fuentes, 1969: 14-15). Latin Amerika romanında kişilerin/durumların yalnızca iyi veya kötü olarak değerlendirilmesi tutumu sona erer. Ancak bu romanlarla ilgili temel sorun iletmek istediklerine yetebilen bir dilin ve tekniğin eksikliğidir; bu da yazarı yenilik arayışına iter.

3.3. Meksiko

Yeni romanla birlikte şehir anlatının merkezi haline gelerek karakterlerin sahnesine dönüşür. Ancak şehrin insanı olmak, bu varoluşun farkında olmak, beraberinde yalnızlığı da getirir. Karakterlerin yalnızlığı ve arayışı başta Carlos

Fuentes olmak üzere birçok Latin Amerikalı yazarın temel konusudur. Meksikalı yazarın yapıtlarına sahne olan, karakterlerinin içinde hareket ettiği, dönüştüğü şehir başkent Meksiko'dur. Kimi eserlerinde bir karakter gibi ele aldığı bu şehrin çocukluk yıllarından itibaren hayallerinde yarattığı bir yer olması sebebiyle ona göre Meksiko'yu anlatmak, şehri ve gerçekliğini icat etmeye benzer. Yaptığı şey bu şehre sözcükleriyle şekil vermektir. Karakterleri aracılığıyla bu şehrin sahne olduğu tüm duyguları yansıtır. Kimi romanlarında sevilen, kimi romanlarında nefret edilen, ihanet edilen bu şehir, kimi zaman bir sahneden çok karakterin kendisidir.

Meksika gibi çok ırklı ve çok kültürlü bir ülkenin yazarına sunduğu evren uçsuz bucaksızdır. Fuentes, kitaplarında Meksika tarihine, geleneklerine, devrim sonrası duruma ilişkin izlenimlerine sıklıkla yer vererek ona saygı duruşunda bulunur; “şüphesiz bir sevgilin bakış açısı ile ülkesinin bir imajını” (Van Delden, 2012: 205) yaratır. Avrupalı, yerli, melez birçok kökene ve kültüre sahip bu ülke, yazarın romanlarında ve öykülerinde sürekli bir çatışma yaşar. Meksiko onun için hem şimdiki zamanı hem geleceği hem de geçmişe dönüşü temsil eder. Bu şehirde yürürken duyduğu seslerin, gördüğü imgelerin, aldığı kokuların kaynağını bilemez; şehrin her yanında geçmişin izlerinin bulunduğunu düşünür (Goetschel vd., 1999: 70). Çoğu kez bu bilinmezlik romanlarının da çıkış noktasıdır. Mitlere sıklıkla yer vermesinin sebebi bu üç zaman arasında kurduğu bağ ile ilişkilendirilebilir. Meksikalı yazar yapıtlarında kaynağını tam olarak bilemediği bir şeyin arayışına düşer ve bunu romanda mit, dil ve yapı yoluyla gerçekleştirir.

3.4. Mit, Dil ve Yapı

Carlos Fuentes'in roman tanımına geçmeden önce yirminci yüzyılda edebi yapıtlarda sıklıkla kullanılan mit kavramına değinmek gerekir. Fransız edebiyat eleştirmeni Pierre Brunel çok geniş bir tanıma sahip olan miti din tarihçisi Mircea Eliade'nin yaptığı gibi işlevlerini dikkate alarak tanımlar ve mitin ilk işlevinin anlatmak olduğunu ifade ederek, mitin bir hikâye olduğunu belirtir (Brunel, 1992: X).

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü,

bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *varolmaya* başladığını anlatır” (Eliade, 1963: 15-16).

Brunel, mitin ikinci işlevinin açıklamak olduğunu ifade eder (Brunel, 1992: X). Eliade'nin ifade ettiği gibi bir hikâyenin nasıl meydana geldiği bilgisini bize anlatan, açıklayan, mittir. Bu sebeple mit analizi yapmak için de o hikâyenin özüne dönmemiz gerekir (1992: XI). Mitin işlevleri toplumların içinde yaşadığı dünyayı ve olup bitenleri anlama çabasının sonucu olarak ortaya çıkar. Mitin üçüncü işlevi ise “ortaya çıkarmasıdır” (XI). Diğer iki işleviyle bağlantılı olarak mitin bir şeyin nasıl var olduğunu ortaya çıkardığını ifade edebiliriz. Claude Lévi-Strauss yaptığı tanımla mitin kaynağının belirsizliğini ve kolektif yapısını vurgular:

“Mitler anonimdir: mit olarak algılandıkları andan itibaren, gerçek kökenleri ne olursa olsun, yalnızca bir gelenekte cisimleşmiş olarak var olurlar. Mit tekrarlandığında, bireysel dinleyiciler, doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir yerden gelmeyen bir mesaj alırlar; bu yüzden mitlerin doğaüstü bir kökene sahip olduğu kabul edilir” (Lévi-Strauss, 1964: 18).

Tarihsel sürece bakacak olursak tanımlaması güç bir kavram olan mitle ilgili gerçek bir teoriden söz edebilmek için on dokuzuncu yüzyıla ve Romantizme değin uzanmak gerekir. Bu dönemde geleneksel toplumlar ve inanç sistemleri ilkel olarak kabul edilir; dolayısıyla mit de tarihsel yönden incelenmesi gereken bir kavram olarak düşünülür. Yirminci yüzyıl itibarıyla mit insan türünün zihninde yaşayan bir kavram olarak ele alınır. Bu bakış açılarının ışığında zaman içerisinde birçok düşünür tarafından mite dair bilimsel teoriler ortaya atılır (Ordiz, 1987: 7-8). Mit kavramının farklı alanlarda farklı şekillerde tanımlandığı görülür. Kimi araştırmacılar tarafından bir düşünce biçimi olarak ele alınan, kimileri tarafından sembolik, sosyal yönü temel alınan mit çok farklı şekillerde tanımlanmıştır. Carlos Fuentes'in yapıtlarında özellikle yapısalci görüşlerin, antropolog Lévi-Strauss'un etkisi görülür. Antropoloğun yazarın üzerindeki etkisi şu cümlelerle karşımıza çıkar:

“Dünyanın tüm halklarında ortak olan mitik bir alt tabaka olduğuna inanıyorum. Lévi-Strauss bir keresinde mitlerin seyahat ettiğini söylemişti ve aslında insanlık tarihi boyunca kendini tekrar eden mitleri akla gelebilecek tüm coğrafyalarda bulabiliriz” (Fuentes, 1977: 72).

Mitlerin kolektif yapısına ve tekrarlanabilirliğine dikkat çeken Fuentes, temelde mitin evrenselliğine gönderme yapar. Nitekim mitler “özün evrensel olanda aranması” (Ordiz, 1986: 66) olarak ifade edilebilir. Mit, değişime ihtiyaç duyan Latin Amerika yapıtlarında yirminci yüzyılda hem bir düşünce tarzı hem de geleneksel anlatı kimliğiyle yoğun bir şekilde kullanılır (1986: 68-69). Bu temaların daha önce kullanılmamış olması romancı açısından ana karayı zengin bir kaynak haline getirir. Başka bir deyişle mit, kökenlere dönüş anlamına gelir ve yazarlar kaynaklarını kıtanın kendi geleneklerinde bulur (65). Bu okur için de yeni bir şeydir; kökenlerin, halkların tarihinin ve kültürünün edebiyata entegre edilmesi romana derin bir gerçeklik katar. Kökenlere dönen fakat yenilik arayışı bitmeyen Latin Amerikalı yazar geleneksel olan aracılığıyla evrensel olana ulaşmaya çabalar. Fuentes, mitlere eleştirel bir bakış getirir:

“Mitlerin işlevi, mitin doğduğu toplumun yapısında mevcut olan karşıtlıkları içermek ve sergilemektir. Mit, bir toplumun kendi yapısını anlama ve görmezden gelme biçimidir; bir varlığı, ama aynı zamanda bir eksikliği de ortaya çıkarır. Bunun nedeni, mitin kültürel ve sosyal olayları özümsemesidir” (Fuentes, 1990: 155).

Çalışmamızda edebi mit incelemesi yapabilmek için Brunel’in de değindiği gibi edebi mit kavramına yer vermeyi uygun buluyoruz. Kimi eleştirmenlerin mit ve edebi mit kavramını reddederek yalın olarak **tema** kavramını kullandıklarını ileri süren Fransız eleştirmen, kimi eleştirmenlerin ise tema ve edebi mit kavramı arasında yaptığı keskin ayrıma yer verir. Bu eleştirmenlere göre mitin aktardığı hikâyeye eklenen yeni bir anlam veya değişiklik yoksa bahsi geçen şey temadır; yeni bir anlam eklenmiş ise edebi mittir. Bu görüşten hareketle metinde yazarın miti esas alarak üzerinde özgürce yaptığı değişikliklerle edebi mitleri yarattığı sonucuna varırız. Ancak Brunel bu keskin ayrımı kabul etmediğini söyleyerek, edebi mit incelemesinin amacının temel olarak miti ortaya çıkarmak olduğunu ifade eder (Brunel, 2006: XIII). Buradan, edebi incelemelerde konunun özüne inerek mite ulaşabildiğimiz anlamını çıkarabiliriz.

Mit ve tarih arasındaki ilişkiye de değinen eleştirmenler ikisi arasındaki ilişkinin edebi yapıtlardaki yansımalarını sorgular. Yeni romanla birlikte Latin Amerikalı yazar tarihsel ve mitik yapıları bir arada kullanarak tarihi yeniden yaratır (Leal, 1982: 8-9). Kabul edilen resmî tarih anlayışını irdeler. “Reddettiği tarih ile

arzuladığı tarih arasında yer alan entelektüel” (Fuentes, 1969: 29), bu ikisi arasında doğan çatışmayı mit aracılığıyla gözler önüne serer. Yapıtlarda geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrılmazlığın tarih ve mit ilişkisi ile bağlantısı kuşkusuzdur. Ancak tarihsel ve mitik yapıları bir araya getirerek gerçekçi kılmanın zorluğu, anlatıda yeni teknik biçimlerin aranması ihtiyacını doğurur. Bu yeni roman anlayışıyla birlikte romancıların reddettiği, romanın kökenleri değil, geleneksel romanda kullanılan eski tekniklerdir; bu teknikler romana sınırlar çizer ve romanı bölgeselleştirir (Lamb, 1982: 102). Latin Amerikalı yazar romanı bu bölgesellikten kurtarmak ister. Bu sebeple yeni bir dile ihtiyaç duyar.

Carlos Fuentes’e göre “roman, mit, dil ve yapıdır ve bu terimlerin her biri aynı anda diğer ikisini de kapsar” (1969: 20). Birbirinden bağımsız düşünölemeyecek bu üç terim Meksikalı yazara göre romanın tanımıdır. Buradan mit, dil ve yapının, yazarlar tarafından olası tüm denemelerle kurguda geliştirilmesi gereken ögeler olduğunu ifade edebiliriz. William Faulkner, Hermann Broch gibi yazarlar edebiyatın poetik kökenlerine dönerek dil ve yapı aracılığıyla bilinenden farklı ikinci bir gerçeklik yaratırlar; bu gerçekliğe ise mit yoluyla ulaşırlar (19). Bu roman anlayışı yirminci yüzyıl itibarıyla birçok yazarın ve eleştirmenin bakış açısını da yansıtır. “Bu üçlü, yeniliği dilde, tarıfsız ve gizemli olanı mitlerde, karmaşıklığı yapılarda aramaya kararlı bir edebiyat eleştirmeni için bir tür mihenk taşı” (Dávila, 1981: 76) haline gelir. Bu ifadeden söz konusu üç terimin yazarlar için romanı yapılandıran vazgeçilmez ögeler olduğu sonucuna varabiliriz.

Meksika’da devrim romanında belgesel nitelikli geleneksel roman türüne geri dönüşsüz bir biçimde son veren Juan Rulfo, **Pedro Parámo** adlı romanıyla birlikte Meksika edebiyatına durumların, kişilerin, dilin mitleştirildiği yeni bir roman anlayışı getirir. Rulfo, bu romanda evrensel mitler ile Meksika geleneklerini, yaşamını, devrimi bir araya getirerek, tüm bunları evrensel bir bağlama oturtur (Fuentes, 1969: 16). Romanda klasik mitlerden yerli mitlere kadar birçok mite gönderme yapılır. Mit aracılığıyla öz evrensel bir biçimde sunularak anlatıya yeni bir boyut kazandırılır.

Realist romanın dar gerçeklik anlayışının alanını daralttığıının bilincinde olan yazar, mit ile kendine bir çıkış yolu arar. Yeni bir gerçeklik yaratarak yeni bir dilin ve

yapının da yaratıcısı haline gelir. Realist romanın aksine yazarlar bu kez psikoloji aracılığıyla değil, mit, dil ve yapı aracılığıyla bu yeni gerçeklik anlayışına ulaşırlar. Evrensellik olgusunu yakalayabilmek için mitin ve dilin yapılarını keşfetmek, yazarın birincil hedefine dönüşür.

Fuentes, geleneksel Latin Amerika anlatısında mitleştirme, eleştiri, dilde anlamın belirsizliği/çokanlamlılığı, komedi, parodi, kişileştirme gibi öğelerin eksikliğinden söz eder. Cortázar, Vargas Llosa gibi yazarların yapıtlarında tüm bu öğelere yeni bir tarihsellik ve dil anlayışıyla farklı bir boyut kazandırılır (Fuentes, 1969: 24). Burada dikkat çeken, mit, dil ve yapının birbirini tamamlayan ve tanımlayan kavramlar oluşudur. Geleneksel romanın belgesel eğilimini bir kenara bırakarak modern romana geçiş yapan Latin Amerika yazını, aynı anda hem ulusal hem evrensel olmayı başarır. Fuentes’e göre romanda yenilikçiliği getiren iki büyük isim vardır: Jorge Luis Borges ve Miguel Ángel Asturias. Borges’in dilde devrimin öncülerinden olduğunu ifade eden Meksikalı yazar, o olmadan modern Latin Amerika romanının var olamayacağını vurgular:

“Tüm türleri karıştırır, tüm gelenekleri kurtarır, tüm kötü alışkanlıkları öldürür, ironinin, mizahın, [...] üzerinde yükelebileceği yeni bir talep ve titizlik düzeni yaratır, aynı zamanda özgürlüğü hayal gücüyle eşitleyen ve her ikisiyle de yeni bir Latin Amerika dili oluşturan derin bir devrim yaratır” (1969: 26).

Asturias’ın anlatısında ise mitik unsurları kullanma becerisi ön plana çıkar. Geleneksel romanda var olan anonim karakterleri bir kenara bırakarak, dil aracılığıyla karakterlerin kişileştirilmesini romana kazandırır (Rodríguez Monegal, 1968: 142-143). Yeni romanda yazar sürekli bir dil arayışındadır. Venezuelalı yazar Ángel Rosenblat’a göre dile evrensellik kazandırmak için onu bölgesel söylemlerin egemenliğinden kurtarmak gerekir. Yalnızca böylelikle iletilmek istenen mesaj hispanik dünyanın tüm okurları tarafından okunur ve anlaşılabilir hale gelir. Söz konusu olan popüler, günlük söylemler değildir; aksine tüm bunlar romanı gerçekçi kılan ve okuma eylemini zevkli hale getiren öğelerdir. Bölgesel söylemlerin romanda egemen olmasından bahsederken kastettiği, ulusal edebiyatın belirli bir noktada edebiyatın geleceği için tehlike teşkil edebileceğidir. Karakterlerin Venezuela’nın, Arjantin’in, Meksika’nın yerel diliyle konuştuğu romanlarda bu durum anlatıyı

sınırlandırarak, ortak bir edebi dilin varlığını engeller. Hatta çoğu kez yazarlar da karakterlerinin diliyle özdeşleşmiş hissedemez (Rosenblat, 1971: 140-141). İşte dili bu dar alandan kurtarmak için dilde bir devrim gerçekleştirilir. Nitekim özellikle **Boom** kuşağıyla birlikte Latin Amerikalı yazarların eserlerinin tüm Amerika kıtasında dolaşması, onlarca dile çevrilebilmesi, bu dil birliği sayesinde mümkün hale gelir. Bir bütünün parçalarını oluşturan her bir ulus, günümüzde Latin Amerika edebiyatı olarak adlandırdığımız olguyu söz konusu dil devrimi sayesinde gerçekleştirir. Bu durumu, sömürgeleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan baskı altında bir dilden (Fuentes, 1969: 31), kendine ait bir dil yaratabilen bir edebiyatın yeniden var olma süreci olarak değerlendirebiliriz.

Dili kalıplaşmış yapılardan kurtarmak isteyen yazarın elinde dil sürekli aranan, icat edilen bir olguya dönüşür. Aynı zamanda “dil, Latin Amerikalı olma gerçekliğini tanımanın bir yoludur” (Önal, 2015: 191). Dilde yenilik arayışı durmadan devam eden yazar bir mesaj iletme görevi üstlenir. Avrupalı ve Kuzey Amerikalı yazarları kendine rehber edinerek yapıtlarında bu yazarların kullandığı yeni deneysel teknikleri kendinden önceki geleneklerle bir araya getirerek özgün bir dil yaratır. Her yazarın romanlarında dili kullanma biçimi, kullandığı teknikler kendine has olsa da yenilik arayışı ortak bir amaç olarak göze çarpar (2015: 191). Dil ve sunduğu tüm olanaklar her an yazarlar tarafından yeniden keşfedilir. Fuentes, çağdaş anlatıda dilin gerekliliğinden ve dilin sanat ve toplum arasındaki ilişkinin dinamiğindeki rolünden şu sözlerle bahseder:

“Benim için çok önemli bir gerçek var: Latin Amerika'daki tüm yeni romanlarda açık bir dil arayışı var. Dilin kaynaklarına geri dönüş. Latin Amerika'da bir romanda dil arzusu yoksa, benim için o roman yoktur. Sanırım bu Cortázar'da var, her şeyden önce, benim için o adeta Latin Amerika romanının Bolívar'ı. O, bizi özgürleştiren, bize her şeyin yapılabileceğini söyleyen bir adam. García Márquez'de, Vargas Llosa'da, Donoso'da, Vicente Leñero'da, açıkça yazarın hem sanatın taleplerine hem de toplumun taleplerine yanıtı olan bir dil bulma arzusu var ve bence çağdaşlık olasılığı da burada yatıyor” (Fuentes, 1966: 17).

Deneyselliğin ön plana çıktığı bu romanlarda dil yalnızca gerçekliği yansıtmak için değil onu dönüştürmek için de kullanılır. Bu dönemde ortaya konulan yapıtlarda anlatı bir mesaj iletme görevini sürdürürken aynı zamanda yazarın imgeleminde ve

ellerinde dil yaratımıyla bir sanata dönüşür. Oysa geleneksel romanda bu yenilikçi tavır gözlemlenmez.

“Dil karşısında çekingen olan Latin Amerikalı yazar, kurallara bağlılıkla barbarlık arasında gidip geliyordu. Bugün kendini serbest bıraktı. Dil kendine ait ve hiçbir yere bağlı değil. Ve kendine ait olduğu için dilin içinde özgürce ilerliyor, sözcükleri birleştiriyor, sözcükler icat ediyor, kutsal söz dizimi ile oynuyor, daha önce dilin toprağına mahkûm edilmiş sözcükleri eski haline döndürüyor [...] ama artık Sarmiento'nun zamanında olduğu gibi dili inkâr etmiyor, dile bağlı hissediyor ve dile içten bir sevgiyle yaklaşıyor. Birinci sınıf birkaç eseri böyle vermiştir. Dilden bekleyecek daha çok şey yok mu?” (Rosenblat, 1971: 162)

Yeni romanda yapı daha karmaşık bir hale bürünür. Zaman ve anlatıcı gibi öğelerin birbirini etkileyen ve bir labirenti andıran iç içe geçmiş yapısı, Fuentes'in **Artemio Cruz'un Ölümü** başlıklı eserinde de karşımıza çıkar. Bu yenilikçi romanlarda bilinç akışı, iç monolog, çoklu bakış açısı, farklı zaman ve mekân kullanımları, parçalama gibi anlatı teknikleri ile romana yalnızca tema bakımından değil yapısal olarak da yenilik getirilir. Öte yandan, daha önce yazarın özgürce hareket etmesine engel olan geleneksel anlatının ve dilin sınırları aşılarak, “tarihin susturduğu her şeyi” (Fuentes, 1969: 30) ifade edebilecek güçte evrensel bir dil ve bu gerçekliği iletme görevini paylaşan daha karmaşık bir yapı yaratılır. Özellikle çoklu bakış açısı tekniği ve zaman kullanımı birçok romanda okuyucuyu zahmetli bir okuma sürecine tabi tutar. Zamanın yalnızca çizgisel bir olgu olarak ele alınmaması, zamanda sıçramalar ile romanın dinamiğini belirlerken, anlatıya karmaşanın içinde bir düzen sunar. Roman bu yeni karmaşık yapı anlayışı ile içerisinde sinematografik öğeler başta olmak üzere şiir gibi birçok türe de yer vererek, yirminci yüzyılda bu edebi türün tarih sahnesinde görünürlüğünü belirgin kılar. Latin Amerikalı yazar aynı anda hem ahlaki hem de estetik bir kaygı güttüğünden, eleştirel bir edebiyat ortaya çıkar (1969: 35). Sürekli bir devinim içerisinde olan bu edebiyat karşıtlıklar arasında incelikli bir denge kurarak metin yoluyla bir mesaj iletirken, estetik değerlerin göz ardı edilmeyebileceğini gösterir. Araştırmacı akademisyen Lanin A. Gyurko, Fuentes'in anlatı evrenini şu sözlerle özetler:

“Fuentes'in tematik, yapısal ve dilsel yenilikleri, yeni, canlı ve bereketli bir roman dili yaratması, karakter oluşumunda, zaman, uzam kullanımında ve bakış açısında cesur ve göz kamaştırıcı deneyseiliği, toplumsal, tarihsel ve politik

konuları mit, hayal ve doğaüstü dünyalarıyla ustalıkla birleştirmesi, yazarın anlatı sanatına damga vurarak, bu sanatı geliştirmesini ve zenginleştirmesini sağlamıştır” (1989: 1354).

Özetle, tüm romanlarında yeni bir dil ve yapı arayışında olan Meksikalı yazar, yenilikçi tekniklerle hem romanı hem de kendi dil sınırlarını her seferinde bir üst boyuta taşımayı başarır.

3.4.1. Fuentes Yapıtlarında Mit

Carlos Fuentes, yayımlanan ilk öykü kitabından itibaren yapıtlarında mitlerden ve sembollerden yoğun bir şekilde beslenir. Özellikle belirli temalar, semboller, yerli mitler, öykülerinde ve romanlarında okuyucunun karşısına sıklıkla çıkar.

“[...] insan sonsuza kadar hayaletleri ve takıntılarıyla dolaşır. [...] Kimliğe, eşzamanlılığa, mitik organizmaya, mitin mutlak varlığına ilişkin bazı hayaletler ve takıntılarla doğdum. Yazdığım her şeyde bu eğilimler kaçınılmazdır” (Fuentes, 1972: 494).

Tekrar eden mitler aracılığıyla cevabını aradığı soruların peşine düşerken, geçmiş ve şimdi arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkaran Fuentes, bu çatışmaya eleştirel bir bakış getirir. Yayımlanan ilk öykü kitabı **Los días enmascarados**’u “modern hayatta hâlâ geçerli olan Meksika geçmişinin sürekli mitlerine ilk reverans” (Harss, 1969: 348) olarak nitelendiren yazar, daha sonraki yapıtlarında da mitlere yer vermeyi sürdürür.

Mitleri “sessizliğin sesleri” (Reyzábal, 1999: 123) olarak tanımlarken, bu seslere kulak vermenin gerekliliğini vurgular. Yalnızca yerli mitleri değil aynı zamanda klasik mitleri, Hristiyan kültürüne ait mitleri ve doğu mitlerini anlatı evrenine dahil eden Meksikalı yazar için mit temel bir kaynaktır. Yerel mitlerle evrensel mitleri karıştırarak kurguyu zenginleştiren yazara bu durum karmaşık karakterler yaratma olanağı verirken, okuyucu için okuma eylemini zorlu fakat çok anlamlı kılar (Ramírez Mattei, 1990: 244-245).

Meksika toprakları yazarlara mit kullanımı açısından zengin bir kaynak sunar. Aztek, Maya gibi yerli kültürlerle ait geçmişten gelen, modern dünyada etkisi devam eden geleneklere, ritüellere yapıtlarda yer verilmesi ve tekrar eden temalar ile bu

mitlerin evrensel düzeyde yazına aktarılması, Fuentes'in romanlarını eşsiz kılar. Evrensel olmak için kökenlerin terk edilmeyebileceğini gösterir.

“Fuentes'in asıl niyeti, uzak dünyalardan gelen mitolojik anlatıların ve karakterlerin temel kimliklerini ortaya çıkaran kesişme noktalarını nasıl bulduğunu göstermektir. Mit, tıpkı insanın derin düşünce biçimleri gibi evrenseldir ve bu perspektiften Meksikalıyı dünyanın geri kalanından izole edilmiş bir birey olarak analiz etmek abestir” (Ordiz, 1992: 534).

Yerli kültürler ile modern Meksika yaşamı arasındaki çatışmadan doğan etkileşim Fuentes'in yapıtlarında mitler aracılığıyla açığa çıkartılır. Yapıtlarının önemli bir kısmında bu çatışmanın yarattığı karmaşa işlenirken, yazarın zihninde tarihi algıladığı, yorumladığı ve yeniden yarattığı görülür.

Özetle, Meksikalı yazarın eserlerinde ve genel olarak “yirminci yüzyıl Yeni Romanının ürünlerinde gerçeklik ve imgelem, tarih ve mit, geçmiş ve şimdi, uzlaştırmacı bir kavrayışla birbirine geçer” (Önal, 2015: 192). Gerçeklik tek boyutlu olarak ele alınmamış, mitle ikinci bir gerçeklik yaratılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARTEMIO CRUZ'UN ÖLÜMÜ'NDE MİT, DİL VE YAPI

4.1. Artemio Cruz'un Ölümü

Artemio Cruz'un Ölümü 1962 yılında **Fondo de Cultura Económica** yayınevi tarafından Meksika'da yayımlanır. Bu romanda Fuentes yirminci yüzyılın ilk yıllarında etkisini sürdüren avangart Avrupa ve Kuzey Amerika edebiyatlarından alınan iç monolog, anlatı çizgisinin parçalanması gibi yenilikçi tekniklerle geleneksel Meksika devrimi temasını bir araya getirir (Van Delden, 2012, 206). Meksikalı yazar, romanı 1960 yılında Küba'da bulunduğu sırada yazmaya başlar; bu sebeple romanın devrim perspektifinden yazıldığını söylemek mümkündür. Politik bir roman olmasa da, politik bir yazar olan Carlos Fuentes'in sosyal ve politik görüşleri yapıta yansır (Harss, 1969: 367). Romanda yazarın dünyasında erken yaşta politika ve sosyal meseleler hakkında ufuklar açan Orson Welles'in Yurttaş Kane'inin etkisi açıktır. Yazar bu romanın filme bir tür saygı duruşu olduğunu belirtir (Oviedo vd., 1999: 100). Charles Foster Kane ve Artemio Cruz karakterleri arasında bulunan birçok benzerliğin yanı sıra, Fuentes'in üzerindeki Welles etkisi romanda kullanılan çoklu bakış açısı ve zaman kullanımında net bir şekilde görülür (Gyrko, 1982: 82).

Roman, ölüm döşeginde on iki saat boyunca ıstırap çeken Artemio Cruz'un yaşamında belirleyici on iki gün üzerine kuruludur. Artemio “romanın başından sonuna kadar yatağında hareketsiz bir şekildedir; geçmişini görebilir, yeniden yaşayabilir ve düzeltebilir, ancak onu değiştirecek kudreti tamamen yitirmiştir” (Franco, 1987: 335). Zaferlerini, ilk aşkı Regina'yı, devrimi, evliliğini, oğlu Lorenzo'yu kaybedişini anımsadığı tüm bu anlar, aynı zamanda onun için kaderini şekillendiren anlardır. Ancak bu anı parçaları doğumdan ölüme kronolojik bir ilerleme şeklinde değildir. Zamanda ileri ve geri sıçramalar ile okuyucuya aktarılır. Perulu edebiyat eleştirmeni Julio Ortega, romanın yaşam ve ölüm yörüngesindeki gelişimini “itiraf, yargılama ve hüküm” (2002: 199) olarak tasvir eder.

Artemio Cruz karmaşık ve güçlü bir karakterdir. Devrim idealleri ve sonrasında yaşananlarla birlikte şekillenen yaşamı, romanın ana hatlarını oluşturur. Romanın tek

bir karakterin yaşamına odaklandığı ve olayların onun çevresinde geliştiği düşünüldüğünde, karakterin yapılandırılmasının da karmaşık oluşu şaşırtıcı değildir. Artemio Cruz'un ve Meksika tarihinin yazgısı birbirine bağlıdır. Roman boyunca Cruz'un yaşamı dönemin önemli tarihsel olayları ile örülerek yapılandırılır (Gyurko, 1980: 30). Karakterlerin başından geçenler ve tarihi olaylar arasındaki benzerlikler dikkat çeker.

Genç bir devrimciden yozlaşmış, yasa dışı işler yapan bir iş insanı ve politikacıya dönüşen Artemio, ölüm döşeğinde geriye dönüşlerle yaşamının dönüm noktasını oluşturan olayları hatırlar. Metinde aynı zamanda bu geriye dönüşler sekreteri Padilla'nın her akşam yaptığı gibi günlük olarak aldığı kayıtları Cruz'a dinletmesi yoluyla da gerçekleşir. "**Artemio Cruz'un Ölümü**, bireysel bir psikolojiyi, yirminci yüzyıl Meksika'sının kaleidoskopik değişimlerine karşı çizilmiş bir yazgıyı sunar" (Sommers, 1971: 148). Bir tür eleştiri olarak değerlendirilebilecek romanda devrim ideallerine karşı gerçekleştirilen bireysel ve kolektif ihanet işlenirken, aynı zamanda devrim sorgulanır. Artemio Cruz bir metafor olarak ele alınır. Hem bireysel hem de ulusal bir sembol olarak işlenir (Gyurko, 1989: 1356). Bu sembol aracılığıyla yazar hem antik hem de modern Meksika tarihine gönderme yapar. Güç ve para elde etmek için kişisel çıkarları uğruna karşısına çıkan herkesi ve her şeyi feda eden Artemio Cruz, tüm bunları elde ettiğinde ailesi tarafından dahi sevilmeyen birine dönüşür. Ölüm döşeğinde geçmiş anılarına giderek yüzleştiği, bu katı gerçekliktir.

Romanın tarihi çerçevesine, yaptığı toplumsal eleştirilere de değinmemiz gerekir. Artemio Cruz'un yaşamı üzerinden ilerlediği için kapsadığı dönem, karakterin doğum ve ölüm yılları olan 1889 ve 1959 arasındadır. Fakat tek bir karakteri anlatan bireysel bir roman olsa da, anlatıda ilgili yıllarda Meksika'da meydana gelen tarihî, politik, ekonomik, sosyal gelişmelere de yer verilir. Anlatı ve tarihin çoğu noktada örtüştüğü görülür (Harss, 1969: 368). Bu durum romana gerçeklik kazandıran ve ona toplumsal yönden eleştirel bir bakış açısı ekleyen öğelerden biridir. Yazarın başkarakterin yaşamı aracılığıyla kendi perspektifinden tarihi yeniden yorumladığı anlatıda Artemio'nun ve Meksika'nın yazgısı birbirine bağlıdır. Roman boyunca başkarakterin yaşamında ve toplumda gerçekleşen olaylar tarihsel olarak benzer bir şekilde sıralanır. Meksika kaynaklarının Kuzey Amerikalılar tarafından güç kullanma

yoluyla sömürülmesine izin verilmesi, devrim sonrası yaşanan yolsuzluklar, tarım reformunun gerçekleştirilememesi gibi olaylar, Artemio Cruz karakteri üzerinden eleştirel bir üslupla işlenerek, okuyucuya dönem hakkında genel bir bilgi verilir (Faris, 1983: 55-56). Bunlara ek olarak, 1939 yılında Cumhuriyetçiler'in safında İspanya İç Savaşı'na katılan Cruz'un oğlu Lorenzo'nun hikâyesiyle, dönemin başka tarihsel olaylarına da göndermede bulunulur. Tüm bu olaylar başkarakterin yaşamı ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilidir.

Fuentes, deneyselliğini ön plana çıkardığı bu romanda yenilikçi bir üslup kullanır. Karmaşık yapısıyla dikkat çeken romanda parçalama tekniğine yer verir. Tek anlatıcıya ait üç ses (geçmiş, şimdi ve gelecek imleyen sesler) ve üç zaman kullanılır; her biri üç parçadan oluşmak üzere on iki kesit ve iki bağımsız olmak üzere toplamda otuz sekiz kesit bulunur. Başkarakter ölüm döşğinde acı çekerken kişiliği üç sese bölünür: **Ben**, **Sen** ve **O**. Bu şahıs kullanımları geçmiş, şimdi ve gelecek zaman ile ilintilidir. **Ben** anlatımında ölüm döşğinde ıstırap halindeki Artemio'nun şimdiki zamanda iç monoloğunu izlerken, **Sen** kullanımında gelecek zaman kipi kullanan karakterin bir çeşit hayatta kalma içgüdüsüne şahitlik ederiz. **O** kullanımında ise geçmiş zaman kipiyle Artemio'nun hayatında belirleyici olan on iki gün anlatılır. Yazar, yarattığı bu karmaşık yapı ile Artemio Cruz'un yaşamına kendi sistemi içinde bir düzen getirir. Bu üç ses ve üç zaman kullanımı, başkarakterin karmaşık iç dünyası hakkında okuyucuya farklı perspektifler sunarak, onu zorlu bir okuma deneyimine tabi tutar ve anlatının etkin bir katılımcısı haline getirir. Çalışmamızın bu bölümünde romanda yapıyı tematik yapı, karakterin yapılandırılması, çoklu bakış açısı ve zamansal yapı olarak inceleyeceğiz.

4.2. Romanda Yapı

Fuentes için yapı romanın temel unsurlarından biridir; yazar bir mühendis gibi çalışır (Gazarian-Gautier, 1999: 150). Yenilikçi tekniklerle bu yapıyı inşa eder. José Emilio Pacheco, romandaki dil kullanımı ile ilgili "Fuentes, doğası gereği, Carpentier gibi retorik bir yazardır; ama onun retorisi [...] neredeyse her zaman etkili bir retoriştir" (1962: 20), der. Dilde olduğu gibi yapının da retorisinden söz etmek

mümkündür. **Artemio Cruz’un Ölümü**’nde, Fuentes’in yapıtlarını karakterize eden deneysel tekniklere, yapı ve dilde yenilik arayışına yoğun bir şekilde rastlanır.

“Farklı anlatı bakış açıları, geçmişe uzanan ya da geleceğe akan zamansal ve uzamsal örtüşmeler, Fuentes’in roman mimarisinin temelini oluşturur. Ona göre roman ‘mit, dil ve yapı’dır; yapı için bir destek olarak dil, anlatı söylemlerinde alışılmadık bir esneklik ve çok yönlülük kazanır: yabancı kelimeler, yerel kelimeler, popüler sesler, jargonlar, yerli sesler, anlamsal oyunlar, zıtlıklar, karşıtlıklar, dilin tüm çok anlamlı olasılıkları roman yaratımının özüdür” (Castellarín, 1988: 11).

Romanda okuyucu karmaşık bir yapı ile karşı karşıyadır. Nitekim bu yapıyı bir araya getiren tüm öğeleri zihninde bir düzene sokmak da onun görevidir. Uruguaylı gazeteci yazar Mario Benedetti, **Artemio Cruz’un Ölümü**’nden ve genel olarak Fuentes’in romanlarından şu sözlerle bahseder: “Hepsinin bilinçli ve sağlam bir yapısı var; çağdaş anlatının kutsal canavarlarının birçoğunda olduğu gibi, (Joyce, Faulkner, Dos Passos geliyor aklıma) milimetrik bir düzenlemeye bağlı olmayan hiçbir kaos parçacığı yok” (1974: 206). Buradan hareketle, metnin yapısındaki her bir ögenin bilinçli bir düşüncenin ürünü olarak orada olduğu sonucuna varırız. Bu karmaşık yapı romanın başkarakteri Artemio Cruz ile yakından ilişkilidir. Kendisi de karmaşık bir karakter olan Artemio’nun yaşamının kaotik evrelerine, bu yapı aracılığıyla yeni bir düzen sunulur.

“Artemio Cruz’un Ölümü’nde yapı çok önemlidir. Fuentes’in romanlarının çoğu çok daha açık bir şekilde bir araya getirilir, ancak burada yapı, edebi bir dış iskelet gibi, hatta bazen anlatının üzerindeki bir deli gömleği gibi yüzeyde görünür. Yapı sadece Cruz’un karakterini tasvir etmek için bir araç değil, aynı zamanda başkarakterin bir özelliğidir. Her üç anlatı sesi de Cruz’un zihninin çeşitli yönlerini yansıtır ve hızla parçalanmış benliğini sembolize eder” (Gyurko, 1980: 30).

Yapıdaki parçalanma gibi başkarakterin benliği de seslere ve düşüncelere bölünür. Tüm bu sesler birbiriyle çatışarak Cruz’un psikolojik durumuna dair ipuçları verir. Artemio Cruz, doğum gününden bir gün sonra, henüz yetmiş bir yaşını doldurduğu 10 Nisan 1959 günü ölüm döşeginde yatarken, yaşamında belirleyici olan on iki günü anımsar. Romanın zamansal anlamda temel olarak bu yapı üzerine kurulduğu söylenebilir.

4.2.1. Tematik Yapı

Roman bir karakter üzerinden Meksika devrimini ve toplumunu konu edinir. Anlatının parçalı yapısını Meksika devrimi sonrası ülkenin bölünmüş, parçalanmış yapısına bir eleştiri olarak da değerlendirebiliriz. Fuentes'in ilk romanı **La región más transparente**'den farklı olarak bu kez devrimi bir karakter üzerinden aktardığı bu romanda, devrim sonrası toplum, yolsuzluklar, ihanet başta olmak üzere, seçim, yalnızlık, ölüm gibi evrensel temalar işlenir. Artemio Cruz sembolik bir karakterdir; devrimle birlikte oluşmaya başlayan modern Meksika'nın temsilidir. Devrim ideallerine ihanet eden tüm diğerleri gibi, kurulan yeni düzende kendine önemli bir konum elde eder. Zenginlik ve gücün verdiği hırsla etrafındaki her şeyi bu uğurda feda eder; karşılığında ise ailesi tarafından maddi varlığı dışında istenmeyen biri olur ve yalnızlıkla çepeçevre sarılır. Toplum tarafından saygı duyulan birine dönüşürken çevresindeki herkesi kaybeder. Roman, zamanda geriye dönüşlerle okura karakterin yaşamındaki tüm iniş çıkışları, geçirdiği dönüşümü gösterir.

Ölüm döşğinde ıstırap çeken başkarakter kendini ölüm düşüncesinden kurtarmak, hayatta kalabilmek için anıları vasıtasıyla geçmişini zihninde yeniden canlandırır. Kendi eylemlerini haklı göstermenin bir yolunu arasa da, zaman zaman pişmanlıkları da dile gelir.

Ele alacağımız ilk tema devrime ihanet ve güçtür. 1910 yılında başlayan Meksika Devrimi uzun yıllar boyunca Meksikalı yazarlar için önemli bir anlatı teması olmuştur. Artemio Cruz ne uğruna savaştığını bilmeden savaşan, Meksika Devrimi'nden doğan bir karakterdir. Devrim sona erdiğinde ise kazanan saftadır. Kazanan safta olmanın verdiği ayrıcalıkları kullanarak bu ideallere ihanet eder. Devrimi kullanarak devrim adına ülkeyi yöneten grubun içinde yer alır. Uğruna savaştığı her şeyi, herkesi ezerek, onlardan faydalanarak ve sonunda onları feda ederek kendine devrim sonrası Meksika'da güçlü bir konum elde eder (Gyurko, 1980: 29). Artemio Cruz'un tüm yaşamı devrim ve sonrasında gerçekleşen modernleşme sürecinin bir temsilidir. Yerine ölmesine izin verdiği hücre arkadaşı Gonzalo Bernal'e ihaneti romanın en çok dikkat çeken kesitlerinden biridir. Gonzalo'nun bahsettiği gibi

“caudillo”³³ olmaya çabalamayan bütün şerefli askerlerin” (Fuentes, 1962: 292) varlığı ve devrimin amacı unutulurken, çıkarları uğruna savaşanlar yükselerek devrimi “bir hizipler savaşına” (1962: 292) dönüştürürler. Böylece devrim, liderler ve destekçileri arasında bir güçler savaşına dönüştüğünde, ruhunu yitirerek başarısızlığa uğrar. Bu güç hırsı ilerleyen yıllarda da devam ederek tüm alanlara sirayet eder; yozlaşmış bir grubun kişisel arzuları uğruna yaptıklarının toplumu getirdiği nokta net bir şekilde görülür. Bu süreç, devrimin ve ortak bir idealin yarattığı kişilerin elde ettiği güçle zalim yöneticilere dönüştüğü bir süreçtir. Cruz, devrimden faydalanarak sayısız suçla modern Meksika’da güç elde edenlerden yalnızca biridir.

“Artemio Cruz. İç savaştan doğan yeni dünyanın adı buydu demek; eskisinin yerine gelenlerin adı buydu demek. Talihsiz ülke —diye söylendi ihtiyar, kütüphaneye ve o istenmeyen ama büyüleyici varlığa doğru tekrar ağır ağır yürürken kendi kendine—; her kuşağın önceki efendileri yıkıp, yerine öncekiler kadar açgözlü ve hırslı yeni efendiler getirdiği talihsiz ülke” (Fuentes, 1962: 155).

Artemio Cruz, devrim sona erdikten sonra büyük toprak sahibi Don Gamaliel’in yanına giderek devrimde oğlu Gonzalo Bernal ile aynı hücreyi paylaştığını anlatır ve ona oğlunun ölümüyle ilgili yalan söyler. Don Gamaliel’in kızı Catalina ile zorla evlenerek yaşlının ölümünden sonra tüm mal varlığına el koyar. Artemio aynı zamanda bir gazete sahibidir. Basın gücünü de elinde tutar; insanları manipüle ederek gerçeği saptırır. Yaşamı boyunca etrafındaki tüm insanları kontrol etme çabası, ölüm döşeginde dahi iradesini diğerlerinin üzerinde kullanmaktan vazgeçmemesi ve gururundan asla ödün vermemesi güç hırsından kaynaklanır. Hastalığın verdiği güçsüzlüğün sebep olduğu iradesizliği ve zayıflığı reddeder (González, 2007: 40).

Artemio Cruz yaşamı boyunca insanların gözünde kendinden bir kahraman yaratmaya çalışır fakat tüm ihanetleri, yolsuzca elde ettiği zaferleri, anıları yoluyla karşısına dikilir. Başkarakterin devrim sona erdikten sonra bireysel ve kolektif olarak işlenen tüm suçların sonuçlarından bahsederken kullandığı üslup, açıkça ifade etmese de, yaşadığı pişmanlığı ele verir.

³³ Bir orduya veya silahlı bir gruba komuta eden kişi.

“[...] anlamsız ölümleri, ölü adları, senin adın yaşasın diye ölenlerin adlarını, sen adına sahip olabilesin diye adlarından yoksun kalmış insanları, senin adın asla unutulmasın diye unutulmuş insanların adlarını miras bırakacaksın:

bu ülkeyi miras bırakacaksın; gazeteni, dirsekleri ve yaltaklanmaları, vasat adamların yalan konuşmalarıyla uyuşmuş vicdanları miras bırakacaksın; ipotekleri miras bırakacaksın, toplumdan dışlanmış bir sınıfı, büyüklükten yoksun gücü, kutsanmış bir aptallığı, cüce hırsı, soytarı bağıllığı, çürümüş bir söylevi, kurumsallaşmış korkaklığı, kaba bencilliği miras bırakacaksın;

hırsız önderlerini, tutsak edilmiş sendikalarını, yeni büyük mülklerini, Amerikan yatırımlarını, hapsedilmiş işçilerini, istifçilerini ve büyük basını, tarla işçilerini [...] yurtdışındaki paralarını, kurnaz tefecilerini, köle milletvekillerini, dalkavuk bakanlarını, güzel toplu konutlarını, yıldönümlerini ve anma günlerini, pirelerini ve kurtlu ekmeklerini, okuma yazma bilmeyen yerlilerini, işsiz işçilerini, ağaçsız tepelerini, [...] tırnaklarından başka silahı olmayan sıksa adamlarını miras bırakacaksın onlara: işte onların Meksikası: işte senin mirasın” (Fuentes, 1962: 368).

Yabancı sermayecilerle iş birliği yapan Artemio Cruz, ülkesine ve halkına ihanet eder. Bu ihanetin temelinde Artemio’nun kendi kimliğini reddetmesi yatar. Artemio onlar gibi olmak ister. Bir çeşit aşağılık kompleksiyle her seferinde daha zengin, daha güçlü olmaya çabalarırken, elde ettiği gücün verdiği sarhoşlukla geçmişte olduğu kişiden ve sahip olduğu kimlikten rahatsız olduğunu ve tüm bunları geride bırakmak için çabaladığını görürüz.

“[...] Çünkü şu an olduğun gibi olmaya başladığından bu yana, kaliteli kumaşı, iyi likörün tadını, kaliteli kolonyanın kokusunu, yani son yıllarda senin tek ve eşsiz zevkin olan her şeyi takdir etmeyi öğrendiğinden beri, o zamandan beri bakışlarını daha yükseğe, kuzeye sabitledin ve o zamandan beri onlardan biri olmanı engelleyen coğrafi yanlışlığın acısını duydun: onların verimliliğine, konforuna, temizliğine, gücüne, iradesine hayransın ve etrafına bakıyor ve hiçbir şeyi olmayan bu zavallı ülkenin beceriksizliği, sefaleti, pisliği, güçsüzlüğü, çıplaklığı sana katlanılmaz geliyor; ve ne kadar çabalarsan çabala onlar gibi olamayacağını, yalnızca onların bir kopyası, yakın bir benzeri olacağını bilmek canını daha çok acıtıyor” (1962: 138).

Yazar, başkarakter aracılığıyla, modern Meksika yaşamına yaptığı eleştirilerle yapıta kendi politik bakış açısını ekleyerek toplumsal gerçekliği yansıtır. Artemio Cruz, başarısızlığa uğramış devrimi, ihanete uğrayan idealleri ve sonrasında toplumsal ve politik olarak yaşanan yolsuzluğu, güç savaşlarını gösterir (Ortega, 2002: 199). Romanın zamansal olarak uzun bir dönemi kapsaması ve tarihsel olaylarla paralellikler

göstermesi, devrim sürecini, gelişimini ve sonuçlarını yansıtmaları açısından okuyucuya bütünsel bir yaklaşım sunar. Genel olarak güçlü olanın gücü istismarını ve daha zayıf olana uyguladığı şiddeti görebildiğimiz romanda, tüm bunlar ihanete ve bunun neticesinde başarısızlığa uğrayan Meksika devriminin beraberinde getirdikleridir (Hernández de López, 1989: 699). Artemio Cruz, yeni ve modern Meksika'nın temsilidir; kendini bir seçim yapmak zorunda hisseder.

“[...] bu dünyanın anasının gözü ve korkaklar olarak ikiye ayrıldığını, insanın bunlardan biri olmayı seçtiğini söyledi” (Fuentes, 1962: 229).

Başkarakter yalnızca iki seçeneğe sahip olduğunu düşünür: güçlü veya zayıf olmak. Tüm seçimleri de bunun üzerine kurulur. Politik ve ekonomik olarak onu güçlü kıldığı sürece hiçbir şeyi yapmaktan çekinmez; hiçbir ahlaki sınırı yoktur.

Ölüm ve yaşam romanda öne çıkan diğer bir temadır. Ölüm teması Carlos Fuentes'in ve Meksikalı diğer birçok yazarın ısrarla vurguladığı temalardan biridir. Meksika kültüründe ölümün yaşam kadar konu edilmesi ve yaşam kadar doğal kabul edilişi, bu temayı sık sık karşımıza çıkarır. Fuentes bu romanı yaşamın ölümü olarak tanımlarken, daha okuma süreci başlamadan okura başlıkla birlikte onu bekleyen sonu haber verir. Romanın sonunda mezenter enfarktüsünden öldüğü anlaşılan Artemio'nun hastalığı doktorlar tarafından son ana kadar tespit edilemez. Artemio Cruz ölecektir, bu son daha roman başlamadan okuru bekler. Başkarakterin hastalanması ve ölüm süreci ile başlayan ve geriye dönüşlerle doğumuna değin uzandığımız yapıtta, ıstırap içinde yatan, gücünü yitirmiş fakat ölüme direnen başkarakterin bölünen ve çoğalan sesine kulak veririz. Ölüm ve yaşam temasının birlikte kullanılma sebebine bağlı olarak romanda 9 Nisan tarihi iki kez geçer. Ortega bunun sebebini şöyle açıklar:

“[...] başlangıçta, Cruz'un klinikteki endişeli bilincinden 9 Nisan 1959'un 'dün' olduğu belirtilir; bu tarih aynı zamanda Cruz'un 70. doğum günüdür, ve sonunda, 9 Nisan 1889, doğum tarihidir. Bu kronolojik tersine çevirme nedensiz değildir: son sayfalarda, Cruz ölümünde doğar; ilk sayfalarda ise kendi yaşamı ölmeye başlar. Çember başka bir çemberde kapanır: sarmaldır, ölümün/yaşamın hikâyesi sonundan başka başlangıcı olmayan bir hikâyedir” (2002: 200).

Yaşam ve ölüm döngüsünün, başlangıç ve sonun birbirini tamamlaması romanın yapısındaki daireselliği gösterir. Açıkça başkarakterin ölüm sürecini izlerken

her şeyin başladığı noktaya geri dönmesi, romanın son parçasının Artemio'nun doğumunu konu edinmesi, yaşam ve ölüm kavramlarının birbirinden ayrılmaz kavramlar olduğunu gösterir.

“Ölmek ve doğmak: yaşam döngüsü kapanır. *Artemio Cruz'un Ölümü*, Artemio'nun hastanede başlayan ıstırapıyla başlar, kendine geldiğinde 'Uyanıyorum...' ve onu kendi ölümünün anlatıcısı ve tanığı haline getirir” (Gutiérrez Vélez, 2012: 76).

Ağır ağır başlayan bir ölümün tanığı olan okur, aynı zamanda başkarakterin kendi ölümüne olan bakış açısına da şahitlik eder. Onun gözlerinden olayların nasıl geliştiğini, özellikle psikolojik açıdan farkında olduğu bir durumu redderek anıları ile yaşama tutunma çabasını görür. Artemio Cruz ölümü açıkça reddeder. Kitabın başında yer alan ölüm ve yaşamla ilgili epigraflardan biri, Meksikalı şair José Gorostiza'ya ait olan **Muerte sin fin**³⁴ adlı şiirdir. Başlığıyla romanda ölümün ağır ve sonsuz görünen içeriğine gönderme yapar. Cruz yaşamı boyunca birçok insanın ölümüne tanıklık eder. Zihninde anılarını yeniden canlandırırken bu ölümlerin kimisinde tanık kimisinde sanık durumundadır. Roman boyunca ağır ve ıstıraplı bir ölümün tasvirinin sebebini Meksikalı akademisyen Ruisánchez Serra “Artemio Cruz'un [...] birden fazla kez ölmesi gerekir. Artemio Cruz, borçlu olduğu ölümlerinin her biri için ve kendisi için son bir kez ölmek zorundadır” (2008: 43), sözleriyle açıklar.

Bu ölüm, başkarakterin feda ettiği her bir kişi için yaşanmak zorundadır. Nitekim karakterin sonunu daha baştan öngörebilmemizin sebebini de bu olduğu sonucuna varabiliriz. Yerini, yaşamını aldığı tüm insanlar için ölümü kaçınılmaz bir ağırlıkta ve etkide olur. Romanda üç ayrı sesin kullanıldığından söz etmiştik. Anlatı boyunca ayrı olan bu üç sesin son bölümde Cruz'un ölümünde birleştiğı, tek bir sese dönüştüğü görülür. Burada ölümün nihai ve birleştirici unsur oluşu dikkat çeker.

Yer vereceğimiz diğer bir tema seçimdir. Romanın genelinde göze çarpan öge Artemio Cruz'un tüm eylemlerinin bir seçim yapmayı gerektirdiğı ve bu seçimlerin sonucunda bir şeyin ya da birilerinin feda edildiğidir (Ruisánchez Serra, 2008: 42). Artemio kendi arzularının yolunda engel olarak gördüğü hiçbir şeyi feda etmekte

³⁴ Sonsuz Ölüm.

tereddüt etmez. Tüm bu seçimler onun yaşaması veya daha iyi bir yaşam sürmesi için önüne sunulan seçeneklerdir ve o her seferinde kendini seçer. “Artemio Cruz’un dünyasında seçim her zaman yıkım anlamına gelir” (González, 1975: 14). Yaptığı her seçimle birlikte Artemio Cruz kendini baştan yaratırken bir şeyi, bir kimseyi yok eder.

“[...] kendini tanıyacaksın:

başkalarını tanıyacaksın ve seni tanımlarına izin vereceksin: her birine karşı çıkacağını bileceksin, çünkü her biri arzularına ulaşma yolunda o arzularla arana giren bir engel olacak:

seçeceksin, hayatta kalmak için seçeceksin, sonsuz aynalar içinden sadece birini, geri dönüşsüz olarak seni yansıtacak; öteki aynalara karanlık gölge düşürecek olan tek bir aynayı seçeceksin, sana bir kez daha seçim için sonsuz yollar sunmadan önce ötekileri yok edeceksin:

karar vereceksin, yollardan birini seçeceksin, diğerlerini feda edeceksin: bu seçimi yapmakla kendini feda etmiş olacaksın, olabileceğin tüm diğer kişiler olmayı bırakacaksın, diğerlerinin -ötekinin- yaptığı seçimle yok ettiğin yaşamı senin yerine yaşamasını isteyeceksin” (Fuentes, 1962, 304-305).

Artemio Cruz kendi çıkarları için yol arkadaşlarını, halkının çıkarlarını, sevgiyi feda etmeyi seçer. Seçim bu romanın en öne çıkan alt temalarından biridir. Tüm eylemleri bir seçim gerektirir. Geriye dönüp baktığında kafasındaki kimi sesler bu seçimleri haklı çıkarmaya çalışırken, kimileri her şeyin başka türlü olabileceğini fısıldar. Cruz hayatta kalabilmek için seçim yapar. Anlatıda bu seçimlerin getirdiği iyi veya kötü sonuçların neticesinde ulaştığı noktadan tüm bu anılara bakar.

Son olarak romanda aşk ve yalnızlık teması dikkat çeker. Başkarakterin tüm seçimlerinin sonucunda elde ettiği şey sevgisizlik ve bunun beraberinde getirdiği yalnızlıktır. Özellikle yaşamında değer verdiği insanları, ilk gerçek aşkı Regina’yı ve oğlunu kaybettikten sonra duygularını görmezden gelir; o duyguları yaşamayı ve göstermeyi reddeder. Şimdiki zamanda ise yaşlı ve ıstırap dolu Artemio fiziksel acısını unutmak için anılarına sığınır. Şimdi ve geçmişte anımsamayı seçtiği ya da belleği tarafından anımsamaya zorlandığı her türlü duyguyu görmezden gelmek için zihnini zorlar.

“Gözlerini kapatacak ve daha fazlasını gördüğünü düşüneceksin: ama sadece beyninin görmeyi istediğini göreceksin: dünyanın sana sunduğundan daha fazlasını: gözlerini kapatacaksın ve dış dünya hayalindeki dünya ile yarışamayacak artık. Gözkapaklarını kapatacaksın ve güneşin o hareketsiz, değişmez, kendini yineleyen ışığı gözkapaklarının ardında sana hareket halinde başka bir dünya yaratacak: hareketli ışık, seni yorabilecek, korkutabilecek, kafanı karıştırabilecek, mutlu edebilecek, hüznlendirebilecek ışık: kapalı gözkapaklarının ardında, o küçülmüş ve kusurlu levhanın dibine nüfuz eden bir ışığın yoğunluğunun, iradenin, durumunun dışında duyguları uyandırabileceğini bileceksin. Ancak yine de gözlerini kapatıp geçici bir körlük yaratabileceksin” (Fuentes, 1962: 165).

Romandaki kadın karakterler ve Artemio Cruz ile ilişkileri dikkate değerdir. Devrimciyken önce tecavüz edip daha sonra aşık olduğu, vahşice öldürülen Regina dışında hiç kimseye tam anlamıyla bağlanamaz. Roman boyunca Regina’nın hatırasının zihnini sürekli meşgul etmesi onu asla unutmadığını ve ondan sonra sevgiyi bir daha bulamadığını gösterir. Regina, Artemio için gerçek ve kaybedilmiş bir aşıktır. Catalina ise kötücül tüm eylemlerinin tanığıdır ve ona umduğu fakat asla talep etmediği sevgiyi vermeyi reddeder. Orta yaşlarında sevgilisi olan Laura ise başkarakterin kimseye bağlanmak istemediğini, duyguları reddettiğini gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkar. Artemio Cruz’un karısı Catalina’dan ayrılıp onunla olmasını istediğinde terk edilir. Gücünü ve insanların zihnindeki görüntüsünü her zaman daha çok önemser. Genç yaşlardaki sevgilisi Lilia ise onun yalnızca gücü ve zenginliğiyle ilgilenir. Bunu bilmesine rağmen rahatsız hissetmez; terk edilmekten ve yalnız kalmaktan korkar. Artemio’da ahlaki ve etik tüm değerler önemini yitirir. Tüm insani duyguları görmezden gelen başkarakter ölüm döşeğinde yalnızlığı ve ailesinin sevgisizliğiyle baş başadır. Bu sebeple anılarını sevgisiz kaldığı bu dünyadan bir tür kaçış olarak değerlendirdiğini ifade edebiliriz.

4.2.2. Karakterin Yapılandırılması

Romanda birçok karakter bulunsa da temel olarak roman tek bir karakterin, Artemio Cruz’un yaşamını konu edinir. Catalina’nın düşünceleri ve diğer karakterlerin diyalogları metne dahil edilmekle birlikte anlatıcı Artemio’dur. İlk aşkı Regina, oğlu Lorenzo, karısı Catalina gibi romandaki tüm karakterler onunla ilişkisi yönünden ele alınır. Toprak sahibi bir beyaz ile onun tarafından tecavüze uğrayan bir melezin gayrimeşru çocuğu olarak dünyaya gelen ve on dört yaşına kadar melez Lunero

tarafından yetiştirilen Artemio, yerli, siyahi ve İspanyol olmak üzere üç farklı ırkı temsil ederek tüm kıta tarihine güçlü bir göndermede bulunur. Artemio Cruz “çağdaş Meksika romanının ilk büyük melez karakteridir” (Giacoman, 1972: 12). Ancak yazar roman boyunca onun tüm geçmişini göz ardı etme çabasını ve kendini konumlandırmayı seçtiği yeri vurgular.

“Fuentes, başkarakterin yerli kültürüyle olan yakın ilişkisini seyreterek ve çağdaş durumuna birincil bir vurgu yaparak Artemio Cruz'un aile geçmişini kreol ve melez geçmişle yapılandırmayı seçti” (Sommers, 1971: 153).

İleride analiz edeceğimiz gibi romanda üç farklı bakış açısı ve zaman kullanımı, karakterin dünyasını daha iyi kavrayabilmek, gerçekliğini mevcut tüm açılardan değerlendirebilmek için tercih edilmiştir. Fuentes, diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da birey ve tarihin yazgısını bir araya getirerek bu ikisi arasındaki bağlantıyı konu edinir. Tarihin geçmiş, şimdi ve gelecek olarak ayrılması gibi, Artemio Cruz'un kişisel tarihinin de bir geçmişi, şimdisi ve geleceği vardır ve üç farklı ses ve zamanla yazar karakterin tüm niteliklerine ve yaşadıklarına farklı açılardan bakma olanağı verir. Romanda kullanılan üçlü bakış açısı gibi Artemio'nun soyadı olan ve haç anlamına gelen **Cruz**, Hristiyan inancında üçlemeyi temsil eden bir işarettir (Blanc, 1988: 92).

Yazar, Artemio Cruz'u klasik kötü bir roman karakteri olarak değerlendirmez; olumlu ve olumsuz tüm nitelikleriyle Artemio okuyucunun önündedir. Devrim sonrası modern Meksika gibi tezatların, çatışmaların yarattığı, çözümlemesi güç bir karakterdir (Gazarian-Gautier, 1999: 153). Kişiliğini üç farklı bakış açısıyla izlediğimiz başkarakterin benliğinde bir belirsizlik vardır. O ne kahraman ne anti kahramandır veya aynı anda her ikisidir. Artemio iyi ve kötü, vatansever ve hain, hassas ve vicdansız gibi tüm karşıtlıkları aynı anda benliğinde barındırarak kalıplaşmış kahraman-anti kahraman tanımlarını yıkar. Karakterin eylemleriyle söylemek istediği, “Hepimiz suçluyuz ya da hepimiz masumuz” (Pacheco, 1962: 20) olur. Üç ses aracılığıyla anılarına tanıklık ettiğimiz karakterin yaşam öyküsünde okur bu karşıtlıkların doğurduğu çatışmaya ve uyumsuzluğa şahit olur. Okur, zihninde tüm bu parçaları bir araya getirerek farklı bakış açılarını sentezlemekten sorumludur (Gyurko,

1982: 113). Özellikle **Ben** ve **Sen** sesleri arasındaki çatışma, Artemio Cruz'un kişiliği ve kendine bakış açısı hakkında çok şey söyler.

“Çünkü ne yaparsan yap, itiraf et ki, en kötü ve en iyi anlarında olaylara bakışın onlarınki gibi yalın mıydı? Hiçbir zaman değildi. Hiçbir zaman olayları siyah ve beyaz, iyi ve kötü, tanrı ve şeytan olarak değerlendirmedin: itiraf et ki, sana başka türlü de gelse, her zaman siyahın içinde karşıtının yansımaları buldun: zalim olduğun zaman kendi acımasızlığında bile biraz sevecenlik yok muydu? Her aşırılığın kendi karşıtını da içerdiğini bilirsin: zalimlik şefkat, korkaklık cesaret, yaşam ölüm: bir şekilde -neredeyse bilinçsizce, kim olduğun, nereli olduğun ve yaşadıkların yüzünden- bunu biliyorsun ve bu yüzden onlara, bunu bilmeyenlere benzeyemezsin hiçbir zaman. Rahatsız mı ediyor seni bu? Evet, rahat değil, can sıkıcı, işte bu iyi, işte bu da kötü diyebilmek çok daha rahat” (Fuentes, 1962: 138-139).

“Devrimci bir savaşçıdan oportünist ve plütokrat” (Gyurko, 1989: 1356) bir insana dönüşümüne tanıklık ettiğimiz Artemio Cruz'un yaşamında bu karşıtlıklar göze çarpar. Ülkesini seven bir devrimciyken ona ihanet etmeye başlar. Daha fazla güç elde etmek uğruna en sevdiklerini bile feda edebilen Artemio, yaşamının son saatlerinde anımsadığı tüm bu eylemlerini üç sese bölünerek kimi zaman haklı çıkarmaya kimi zaman belleğinde yeniden yaşatarak telafi etmeye çalışır.

Artemio Cruz, Catalina Bernal'e gördüğü anda aşık olsa da, onunla zorla evlendiği için bu evlilik Catalina için bir iş sözleşmesi gibidir. Kardeşi ölmüşken Artemio'nun yaşıyor olması ona ihanet ettiğini düşündürür; bu yüzden ona karşı apaçık bir öfke ve kinle doludur. Pasif fakat güçlü bir karakter olan Catalina'nın sevgisi, Artemio'nun tüm gücüne rağmen ne yaparsa yapsın elde edemediği tek şeydir. Üstelik Catalina roman boyunca Artemio ile sürekli bir etkileşimde bulunan tek karakterdir. Carlos Fuentes bu karakterin Artemio Cruz'un dünyasındaki yerini, edebiyat eleştirmeni Emmanuel Carballo'ya verdiği röportajda şu sözlerle açıklar:

“[...] Varlığının önünde, gücünün önünde eğilmeyen tek insandır. Diğer karakterler Artemio Cruz'un kaderini yerine getirmesi için kendilerini feda eder. Seçimlerinin her biri, bir insanın feda edilmesini, bir aşkın, bir var olma olasılığının feda edilmesini gerektirir. [...] Artemio Cruz için Catalina, saygı duyulan ama aynı zamanda yok edilmesi gereken bir tanık demektir. Onun, eylemlerinin kırgın bir tanığı olduğunu, ancak onu kurtarabilecek bir tanık olduğunu bilmektedir. Artemio ve Catalina o anda, köyde konuşmuş olsalardı, Artemio yaşadığı gibi yaşamaz, öldüğü gibi de ölmezdi. Aşk ve yaşam olasılığının gurur, iletişimsizlik, ölümcül görünen bir sessizlik yüzünden

yitirildiği, ama tevazu ve sevgiyle üstesinden gelinebilecek bir an her zaman vardır” (Carballo, 1965: 441-442).

Devrimde her ne kadar kadınlar da yer alsada, o dönemde ve sonrasında oluşan toplumsal ve politik güç **machismo**³⁵’nin egemen olduğu bir anlayıştan doğar. Devrimden doğan Artemio da maço bir karakterdir ve hayatındaki tüm kadınlarla ilişkisinde bu özellik gözlemlenir. Romanda kadınların pasif ve güce boyun eğen yapılarını da yine toplumda kadınların durumuna yönelik bir eleştiri olarak değerlendirebiliriz (Zamora, 1999: 182). Romandaki tüm kadın karakterler Artemio’nun gücünü beslemek, arzularını tatmin etmek için oradadır. Bu sebeple sesleri çoğu kez duyulmaz. Artemio’nun karısı Catalina “geceleri sen beni yeniyorsun, gündüzleri ben seni yeniyorum” (Fuentes, 1962: 205) diyerek, aralarında sürmekte olan sessiz savaşı anlatır. Geceleri kendini tüm tutkusuyla ona verse de, gündüzleri nefreti ve öfkesi geri döner. Catalina, Artemio’yu en çok ihtiyaç duyduğu şeyden, sevgiden mahrum bırakır.

“[...] Belki de tek bir hareket bu ayrılık ve kin düğümünü çözebilirdi. Sadece birkaç kelime, ya şimdi söylenmeliydi ya da bir daha asla. Eğer kabul ederse, unutup baştan başlayabilirlerdi. Ama eğer kabul etmezse...

'Evet, benim yerime başkalarının ölmesine izin verdiğim için şimdi hayattayım ve burada senin yanıdayım. Ölenleri anlatabilirim sana, çünkü ellerimi yıkadım ve omuz silktim. Beni böyle, bu suçlarla kabul et ve bana bir şeye ihtiyacı olan bir adam gözüyle bak... Benden nefret etme. Merhamet et bana, sevgili Catalina. Çünkü seni seviyorum; bir kefeye suçlarımı, bir kefeye aşkımyı koy, sevgimin daha büyük olduğunu göreceksin...' Bunları söylemeye cesaret edemedi. [...] O da yeniden denemenin, geriye dönmenin olanaksızlığını kabul etti” (Fuentes, 1962: 215-216).

Romanın geneline bakıldığında tüm karakterlerin Artemio Cruz’un yazgısının bir parçası olarak yapıya yerleştirildiğini, her birinin işlevinin onun isteklerini yerine getirmek, yazgısını gerçekleştirmesine yardım etmek ve gerektiğinde bu sebeple kendilerini feda etmek olduğunu ifade edebiliriz.

³⁵ Erkeklerin kadınlara yönelik üstünlük taslayan tutumu. (<https://dle.rae.es/>)

4.2.3. Çoklu Bakış Açısı: *Ben, Sen, O*

Romanın yapısında ilk dikkat çeken unsur anlatının parçalı yapısıdır. Kullanılan teknik ile yapı karmaşık bir hale bürünür. Bölümlere değil parçalama tekniği ile anlatı parçalarına ayrılan romanda üç ses ve üç zaman kullanılarak her biri üç parçadan oluşmak üzere on iki kesit ve iki bağımsız olmak üzere toplamda otuz sekiz kesit bulunur. Bu teknik anlatıya sinematografik unsurlar da ekler. Sinemada sekansların bir araya getirilmesi gibi anlatıda da parçalar bir araya getirilerek yapıya bütünlük kazandırılır. Bu teknik yazara anlatı düzeninde ve zamanında dilediği değişimi yapabilme imkânı verir. Yazarın yapıyı üç farklı parçaya bölerek karaktere üç ses vermesi, onun yaşamının tüm cephelerine ışık tutarak karakteri her açıdan görebilmemizi sağlar. “Burada Fuentes'in biçimsel yeniliği özellikle başarılıdır çünkü anlatı stratejileri psikolojik yapılandırmaya karşılık gelir” (Faris, 1983: 60). Bu, anlatıda kullanılan tekniklerin işlevinin doğrudan başkarakterin psikolojik durumuyla ilişkili olduğu anlamına gelir. Artemio Cruz geçmiş, şimdi ve gelecektedir; kendi içinde çatışmalar yaşar. Kişiliğinin bu bölünmüş yapısı romanın yapısına da yansır. “Bu romanın son derece parçalı yapısı, Cruz'un kalıcı tecridini, yabancılaşmasını ve fiziksel ve psikolojik parçalanmayı aktarır” (Gyurko, 1989: 1358). Bu durum, yazarın romanın yapısına yansıttığı bu biçimsel seçimi, bilinçli bir şekilde karakterin yapısıyla özdeşleştirdiği için yaptığını düşündürür.

Romandaki karmaşık yapının keyfi olarak oluşturulduğunu söyleyen bazı eleştirmenlerin aksine birçok eleştirmen, “hem bireysel bölümlerin düzenlenmesinde hem de romanın genel yapılanmasında açık bir sanat iradesinin keşfedilebileceğini” (Shaw, 1988: 104) ifade eder. Bu nedenle metindeki ögeler arasında açık bir neden sonuç ilişkisi aramak yanlış olmayacaktır.

Ben, Sen ve **O** sesleri sırasıyla bilinç, bilinçaltı ve belleğe karşılık gelir (Osorio, 1972: 133). Her bir ses için kullanılan zaman kipi, dil ve biçem farklıdır. Artemio'nun psikolojik ve ruhsal durumundaki ani değişimler bu kullanımlar ile daha net görülür. Anlatıcı, yaşamında belirleyici olan geçmiş on iki günü üçüncü kişinin, hasta yatağında konuşmalarını birinci kişinin, kriz anlarını ise ikinci kişinin ağzından aktarır. Fuentes, romanın ana temasını ve üç sesin işlevini şöyle açıklar:

“Bu on iki saat boyunca, yaşamında kesin olarak kabul ettiği on iki gün araya girer. nc bir unsur daha vardır, bilinçaltı, ona cehenneminin on iki dairesinde rehberlik eden ve aynasının diğer yüzü, Artemio Cruz'un diğer yarısı olan bir tür Virgil'dir: gelecekte konuşan *Sen*'dir. *Ben*'in —lmekte olan yaşlı adamın— asla bilemeyeceği bir geleceğe tutunan bilinçaltıdır. O Artemio Cruz'un geçmişini su yüzüne çıkarırken, yaşlı *Ben* şimdiki zamandır. Bu, bu katı ve ıldırımış karakterin hayatını oluşturan üç kişi, üç zaman arasındaki aynalar diyalogunu konu alır. [...] Artemio ıstırabı içinde on iki kesin günü, gerçekte on iki seçenek olan günleri bellek yoluyla yeniden kazanmaya çalışır” (Carballo, 1965: 440-441).

Ben anlatımının kullanıldığı ve hasta yatağında hezeyan içindeki Artemio Cruz'un psikolojik ve ruhsal bilinç durumunun sunulduğu kesitlerde şimdiki zaman kullanılır. Özellikle bu anlatımda Artemio Cruz'un fiziksel ve psikolojik acıları yoğun bir şekilde tasvir edilir. Hareketsiz ve güçsüz durumdaki başkarakterin yaşamında ilk kez seçim özgürlüğü yoktur. Bu gerçeklik ile yüzleşerek ölüm düşüncesini kesin olarak reddeder. Sanrıları boyunca sevdiklerinin ölümü belleğinde tekrar edip duran Artemio'nun anıları sürekli olarak fiziksel acılarıyla bölünür ve kendini şimdiki zamanda hasta yatağında karısı ve kızıyla çevrili bulur.

Roman, 10 Nisan 1959 günü başlar; geçirdiği kalp krizi sonrası uyanan Artemio Cruz hasta yatağında çevresi ailesiyle sarılı bir halde yatmaktadır. Kendine, vücuduna, etrafını saran her şeye yabancıdır; anlam veremez bir haldedir. Aynı zamanda etrafını saran her şeyi ve herkesi ayrıntılı bir şekilde gözlemler. Gerçeklik ve hezeyan arasında gidip gelir. Anlatı başkarakterin i monoloğu ile başlar. Etrafındaki tüm sesleri, karısı Catalina'nın, kızı Teresa'nın duymak istemediği seslerini susturmak için kendi iç sesiyle onları bastırmaya çabalar. İ monoloğu buradaki işlevi metne verdiği derinliğin yanı sıra, karakterin etrafını çevreleyen her şeye ve herkese rağmen yalnızlığını ortaya koymasıdır (Faris, 1983: 62-63).

“Uyanıyorum... O soğuk cismin uzvuma değmesi beni uyandırıyor. İnsanın bazen farkına varmadan işeyebileceğini bilmezdim. Gözlerimi kapalı tutuyorum. En yakın sesler bile duyulmuyor. Gözlerimi asam duyar mıyım acaba?... Ama gzkapaklarım ağır: iki parça kurşun gibi, dilim paslı, kulaklarımda çekiş sesleri [...] Farkına varmadan işiyorum. Belki bu saatler süresince -bilinsizdim, korkuyla hatırlıyorum- farkına varmadan yemek de yedim. Çünkü uzanıp telefonu -istemeden de olsa- yere devirdiğimde hava yeni yeni aydınlanıyordu ve yüz üstü, kollarım sarkımış bir şekilde yatakta yatıyordum: bilek damarlarımda bir karıncalanma hissettim. şimdi uyanıyorum ama gözlerimi açmak istemiyorum. İstemesem de yüzümün yakınında ısrarla bir şey parlıyor. Kapalı göz kapaklarımda ardında siyah ışıklar ve mavi halkalar halinde bir şey oynuyor.

Yüz kaslarımı sıkıp sağ gözümü açıyorum ve bir kadın çantasını kaplayan aynalarda yüzümün yansımasını görüyorum. Ben buyum. Buyum ben. Ben, dağınık cam çerçevelerin böldüğü yüzün sahibi bu yaşlı adamım. Ben bu gözüm. Bu gözüm ben. Birikmiş öfkenin, geçmiş, unutulmuş, hep var olan öfkenin kökleriyle çatlamış bu gözüm. Ben bu göz kapaklarının arasındaki şişkin yeşil gözüm. Göz kapakları. Göz kapakları. Yağlı göz kapakları. Ben bu burnum. Bu burun. Bu burun. Kırık. Geniş pencere. Ben bu elmacık kemikleriyim. Elmacık kemikleri. Gri sakalların doğduğu yer. Doğduğu. Surat. Surat. Surat. Ben yaşlılık ya da acıyla ilgisi olmayan bu suratım. Surat” (Fuentes, 1962: 115).

Ben anlatımında başkarakter kendi eylemlerini bir aynadan seyreder gibi yorumlar. Bilinç akışı ile okuyucuyu aralıksız bir düşünce seline maruz bırakır. Kullandığı dil de bu düşüncelerin getirdiği şekilde doğal ve filtresizdir. Psikolojik ve ruhsal durumunda yaşanan sürekli ani değişimler gibi anlatıdaki hızın da buna bağlı olarak değiştiği görülür. Şimdiki zaman kullanımının görüldüğü bu kesitlerde anlatıcı geçmiş ve şimdi arasındadır. Geçmiş olaylara şimdiki zaman bakış açısıyla öfke, özlem, pişmanlık gibi tepkiler verir. Bu sebeple bu kesitlerin duyguların en yoğun dile getirildiği parçalar olduğunu ifade edebiliriz. Zaferlerini, kayıplarını, nefretini, tüm duygu durumlarını en bariz şekilde gösterdiği bu anlatı yapısında başkarakter kendisiyle mücadele eder.

Sen sesinin kullanıldığı kesitlerde geçmiş olaylara gönderme yapmak için gelecek zaman tercih edilir. Ancak burada gelecek zaman gerçekleşecek bir olayı aktarmak için kullanılmaz; “yaşanmış gelecek” (Loveluck, 1976: 257) olarak farklı bir boyut kazanır. Bu kesitlerde Artemio Cruz’un bilinçaltı düşünceleri su yüzüne çıkar. Yaşananlar geçmişte kalsa da gelecek zaman kullanımı burada Cruz’un geçmişi telafi etme, yeniden ele alma isteğini gösterir. Bu bölümde geçen “Yatak odasının loşluğunda yatarken, zaten olup bitenleri değil de olacakları anımsamayı dilerdin” (Fuentes, 1962: 118) ifadesi, geçmişi henüz yaşanmamış ve yaşanabilme ihtimali olan bir fenomen gibi ele almak istediğini gösterir. Yaşananları anımsayarak değiştirebileceğine inandığı fikriyle, geçmiş zaman anılarını aktarırken gelecek zaman kipi kullanır (Gyurko, 1989: 1357). Gelecek zamanın seçilmesinin en önemli sebeplerinden biri, Artemio’nun ölümün varlığını kesin olarak reddi ve bu düşünceyle başa çıkma çabasıdır (Faris, 1983: 63). İkinci şahıs anlatısı şu cümlelerle başlar:

“[...] Evet; dün dokuz nisan 1959'da, Hermosillo'dan uçacaksın, Compañía Mexicana de Aviación'un günlük uçuş seferi ile, havanın cehennem gibi sıcak olacağı Sonora'nın başkentinden sabah 9:55'te ayrılacak ve saat tam 16:30'da Meksiko'ya varacaksın” (Fuentes, 1962: 118-119).

Romanda tarihlendirilmiş on iki gün, on iki seçim anı anlamına gelir. İkinci şahıs anlatısında başkarakter seçme ihtimali olan fakat seçmediği yolları kendine hatırlatır. Bunları dile getiriş şeklinden yaptığı seçimlerinden memnun olmadığı veya pişman olduğu sonucuna varabiliriz. Tüm bu diğer sonları dile getirme biçimi onu ele verir (Faris, 1983: 64). Aslında başkarakter bütün bu ihtimallerle birlikte her şeyin başka türlü de olabileceğini fark ederek seçimlerinin doğurduğu sonuçlarla yüzleşir.

“[...] yine seçim yapacaksın: başka bir yaşam seçeceksin:

Lorenzo'yu Catalina'nın kollarında bırakmayı seçeceksin, onu o topraklara götürmeyeceksin, onu kendi seçiminin eşiğine getirmeyeceksin: onu, aslında senin yazgın olabilecek o ölümlü yazgıya itmeyeceksin: onu senin yapmadığın şeyi yapmaya, senin yitik yaşamını kurtarmaya zorlamayacaksın: bu kez izin vermeyeceksin, taşlı bir yolda sen öleceksin, kız kurtulacak;

çalılığa kadar gelen o yaralı askeri kucaklamayı [...] adı unutulmuş kerpiçten yapılma o tozlu kasabada kurşuna dizilmeyi seçeceksin: askeri ve seni kurşuna dizecekler, mezar taşı olmadan infaz edilenlerin mezarına gömülü iki isimsiz çıplak adam: yirmi dört yaşında bir ölü, artık önünde ne yollar ne labirentler ne de yapılacak seçimler var; canını kurtardığın isimsiz askerle el ele ölü olacaksın: ölü:

[...] orada Bernal ve Tobías'la kalmayı, onların yazgısını paylaşmayı [...] seçeceksin

[...] o gece sessizliği bozacak, Catalina ile konuşacaksın, seni affetmesini isteyeceksin, onunla senin yüzünden ölenler hakkında konuşacaksın, ondan seni tüm suçlarınla birlikte böyle kabul etmesini isteyeceksin

[...] Lunero ile çiftlikte kalacak, orayı asla terk etmeyeceksin

[...] kuzeydeki devrime katılmayacaksın

[...] Artemio Cruz olmayacaksın, yetmiş bir yaşına gelmeyeceksin” (Fuentes, 1962: 339-340).

İkinci şahıs anlatısında başkarakter başka seçimler yapmış olsa yaşamından daha memnun olacağını düşündüğü izlenimini verir; bu sebeple kullanılan zaman kipi

de, kendinde değiştirebilme gücünü bulabildiği tek zaman olan gelecek zamandır. Akademisyen Richard Reeve metinde gelecek zaman kullanımının işlevini “Cruz’un gelecekteki varoluşunda yeni bir olaylar döngüsü önermek” (1972: 86) olarak ifade eder. Anlatıda ikinci şahıs kullanımının temel olarak yazar, anlatıcı ve okur arasındaki keskin ayrımı yok ederek, diğer anlatıcı türlerine kıyasla metinle daha yakın bir bağ kurmaya yardımcı olduğunu belirtir (86).

Carlos Fuentes bu romandaki ikinci şahıs kullanımını Avrupalı yazarları taklit ederek uyguladığı yönündeki eleştirilere, bu kullanımın şiir ile doğrudan bağlantısını hatırlatarak şiirde şairin direkt olarak bir **Sen**’e hitap ettiğini ve bu kullanımın şiir aracılığıyla anlatıma kazandırıldığını ifade ederek cevap verir (Quemain, 1999: 237). Meksikalı yazarın ifadesinin de öne sürdüğü gibi, ikinci şahıs kullanımı anlatıma şiirsel bir nitelik kazandırır.

Artemio Cruz, birinci şahıs kullanımında seçim özgürlüğü olmayan, güçsüz, hasta yatağında yaşlı bir adamken, ikinci şahıs kullanımında aynı noktadan kontrolü yeniden ele almaya çalışır. Gelecek zaman kullanımı hâlâ seçme şansı olduğuna ve bir şeylerin sonucunu değiştirebileceğine olan inancını yineler. Ancak bu kesitlerde kendisinin ve diğerlerinin eylemlerini değerlendiren “suçlayıcı bilinci” (Franco, 1987: 336) n plana çıkar. Metin boyunca **Sen** ve **Ben** sesleri arasında sürekli bir çatışma yaşanır. Kendini yücelten **Ben** ile kendini suçlayan **Sen** sesleri sık sık karşı karşıya gelir (Gyurko, 1982: 86). Okur olarak sürekli bir üslup değişimine maruz kalırız.

Eleştirmenlere göre birinci şahıs kullanımı okurun anlatıya daha derin bir şekilde girebilmesini sağlar; özellikle i monoloğun kullanımı karakterlerin en derindeki seslerini dahi yansıttığından, okur ve metin arasındaki mesafe azalır. Ancak yine de bu mesafe tamamen ortadan kalkmaz. Bu durumda devreye ikinci şahıs anlatımı girer; bu kullanım okuyucuyu başkaraktere dönüştürerek aradaki mesafeyi siler ve ayna etkisiyle tüm düşünceleri okura yansıtır (Reeve, 1972: 83). Bu sebeple yazar, Artemio Cruz karakteri hakkında bir yargıya varma görevini de okura bırakır.

İkinci şahıs kullanımında Artemio’nun bilinçaltındaki en derin duygular yansıtılır. Belirli bir düzene uymadan, düşünce ve duygular keyfilik prensibiyle aktarılır; bilinçaltı da öyledir (De Guzmn, 1972: 111). Dürtüsel olarak işleyen bu

yapıda anlatıcı zihnindeki her şeyi filtresiz dile getirerek, anlatma eylemini daha gerçekçi kılar. Üstelik aynadan kendi görüntüsüne bakıyor gibi konuştuğu, ikinci benliğidir.

“[...] beni yoruyorsun; beni yeniyorsun; beni de seninle o cehenneme inmeye zorluyorsun; bunu değil, başka şeyleri anımsamak istiyorsun [...]

yoruluyorsun

dinlen öyleyse

suçsuzluğunu düşünle” (Fuentes, 1962: 246-247)

Son olarak, anlatıcının roman kişisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsetmesi, geleneksel anlatıcı türüdür. Bu tür anlatıda, hikâye her şeyi bilen ilahi anlatıcının bakış açısından anlatılır. Aynı zamanda metinde tarihsel referansların bulunduğu tek anlatıdır. Artemio Cruz, hayatını şekillendiren on iki önemli tarihi üçüncü bir ses olarak aktarır. Bu on iki tarih kronolojik olarak sıralanmaz, zamanda ileri ve geri sıçramalarla anlatıya yerleştirilir. Anlatının en çok dikkat çeken özelliği, karakter ile arasına mesafe koyarak nesnel bir bakış açısı sunmasıdır. **Ben** ve **Sen** seslerinin aksine, olayları tarafsızca, belirli bir mesafeden görebildiğimiz bir anlatıdır. Ancak yine aynı sebeple, duygu durumuna karakterin gözünden şahitlik edemediğimiz için, Artemio Cruz’un en fazla yargılanabildiği kesitler de bu kesitlerdir (Faris, 1983: 65).

“Don Gamaliel Bernal'in evine gitmeden önce Puebla'da altı gün geçirdi. [...] Perales'te Gonzalo Bernal ile yaptığı konuşmayı hatırladı ve Puebla'ya doğru yola koyuldu: bunun sebebi yalın bir içgüdüydü ama aynı zamanda Devrimden artakalan bu yıkılmış ve karmaşık dünyada -birinin soyadını, adresini, şehrini- bunu bilmenin çok şey bilmek olduğu kesindi. Puebla'ya gidenin infaz edilen Bernal değil de kendisi olması ironisi onu eğlendiriyordu. Bu, bir bakıma, son derece ciddiyetle oynanabilecek bir maskeli balo, bir yer değiştirme, bir şakaydı; ama aynı zamanda yaşamının, hayatta kalabilme ve kendi yazgısını başkalarının yazgısıyla güçlendirebilme yeteneğinin bir kanıtıydı. Puebla'ya vardığında, [...] Gonzalo Bernal'in yaşamının kendi yaşamına eklenmesiyle, ölü adamın yazgısının kendi yazgısına katılmasıyla, oraya iki kişi olarak varmış gibi hissetti: sanki Bernal öldüğünde yarım kalmış yaşamının olanaklarını ona devretmiş gibi” (Fuentes, 1962: 148-149).

“Cruz belleğini ölüme karşı savaşmak için kullanır” (Faris, 1983: 47). Onu ölüm düşüncesinden uzaklaştırarak yaşamı hatırlatan anıları yeniden yaşamak için

zihnini zorlar. Metinde belleğin ölüm karşısındaki geçici zaferine tanıklık ederiz. Zihin yapısının üçe bölünüşü de bu hayatta kalma savaşının bir parçasıdır. Artemio Cruz yaşama tutunur. Kendini parçalara bölerek her bir parçanın varlığını sürdürmek için belleğine sığınır (1983: 58-60). Anılarını ele alış biçimi geçmişini idealize ederek olduğundan daha güzel ve şimdiye nazaran tercih edilebilir gördüğünü gösterir. Artemio Cruz, geçmişin temsil ettiği güven hissini ararken, kontrolü elinde tutabilme gücünü geri kazanmaya çalışır (Gyurko, 1982: 91). Roman boyunca oğlu Lorenzo'yu ve Regina'yı aralıklarla fakat sürekli anımsaması, teselli bulduğu en güzel anıların bunlar olduğunu düşündürür. Bu iki karakterin de ölmüş olması, ancak ikisine de geçmiş, şimdi ve gelecek düşüncelerinde sıklıkla yer vermeye devam etmesi, belleğini onların ölümlerinden duyduğu suçluluk ve acı duygusundan kaçmak için de kullandığı sonucuna varmamıza neden olur. Artemio Cruz'un kişiliğindeki bölünmeyi ve bunun metnin diline yansımaları Gyurko şu sözlerle anlatır:

“Fuentes'in dili dışsal karakterin gelişiminde betimleyici, Cruz'un bilinçaltını çağrıştırırken analitik ve kavramsal, can çekişen bilincinin sunumunda parçalayıcı ve dramatiktir. [...] Artemio Cruz'un yaşamı, iç dünyasını yansıtan anlatı aracılığıyla, yalnızca yirminci yüzyıl Meksikası'nın toplumsal ve ahlaki gelişimiyle değil, aynı zamanda ölümlü insanın varoluşsal ıstırapıyla da bağlantılıdır” (Gyurko, 1980: 31-32).

Bu üçlü anlatım yapısı okuyucuya başkarakterin benliğine dair birçok farklı cepheden ışık tutsa da, aynı zamanda benlikleri arasındaki uyumsuzluğu da gözler önüne serer (Gyurko, 1982: 103). Öte yandan yapıdaki bu üçlü anlatımın Artemio Cruz'un benliğindeki bölünmeye direkt bir gönderme olması açık bir tercihtir. Roman boyunca sürekli olarak anlatı bakış açısı değiştiğinden okuyucunun da duyguları ve olayları değerlendirme biçimi değişir; Artemio'yu iyi ya da kötü olarak değerlendirme kararı yazar tarafından okura verilse de, bir yargıya varması her seferinde güçleşir (Faris, 1983: 65). Artemio Cruz'un bizzat kendisi, kendini suçlayan, yargılayan, aklayan, yüceltendir.

“Hayatta kaldım. Regina. Neydi adın? Hayır. Sen Regina. Senin adın neydi, isimsiz asker? Hayatta kaldım. Siz öldünüz. Ben hayatta kaldım. Ah, kendi halime bıraktılar beni. Uyuduğumu sanıyorlar. Seni anımsadım, adını anımsadım. Ama adın yok senin. İkisi el ele tutuşmuş, boş gözlerle, beni ikna edeceklerine, kendilerini acındırabileceklerine inanarak bana doğru geliyorlar. Yo hayır. Hayır.

Yaşamımı size borçlu değilim. Kendi gururuma borçluyum, duyuyor musunuz beni? Gururuma borçluyum. Meydan okudum. Cesur davrandım. Erdem? Alçakgönüllülük? Hayırseverlik? Ah, bunlar olmadan da yaşayabilirsin. Ama gururun olmadan yaşayamazsın” (Fuentes, 1962: 188).

“Çoklu sinematik vizyon” (Franco, 1987: 336) olarak ifade edilen üçlü kullanım, Artemio Cruz’un yaşamının ve zihin yapısının birçok farklı açıdan görülebilmesine olanak sağlar. Her sesin farklı bir dil ve üslup kullanması, her bir sesin geçmiş olayları değerlendirme biçiminin farklı olduğunu gösterir. Romanın son kesitinin **Sen** sesi ile başlaması tesadüf değildir. Kendisiyle doğrudan yüzleşebildiği bu ses, tüm diğer sesleri de birleştirerek **Biz** yapar. Artemio Cruz’un yaşamı boyunca ayrılan tüm sesleri ölümden birleşir. Parçalama bu romanda “hem temel bir tema hem de önemli bir yapısal tekniktir” (Gyurko, 1982: 102).

Özetle, okur roman boyunca sürekli gerçekleşen anlatı sesi değişikliğini takip etmek zorundadır (Sommers, 1971: 149). Bu döngüdeki düzeni çözebildiğinde, Artemio Cruz’un bölünerek çoğalan benliğinin boyutlarını ve kaotik dünyasındaki karmaşık yapıyı keşfeder.

4.2.4. Zaman Yapısı

Yirminci yüzyıl romanlarında zaman geleneksel lineer yapının ötesine geçer. Zamanda ileri ve geri sıçramalarla çizgisel olmayan yeni bir zaman anlayışı kurguya kazandırılır. Karakterin ruhsal durumunda göze çarpan değişimler ve zihninin işleyişi neticesinde, olayları kendi bilinç durumuna göre sıralandığı diğer bir zaman anlayışı devreye girer. **Artemio Cruz’un Ölümü**’nde başkarakterin farklı zaman dilimlerinde yaşanmış anıları arasında sürekli, fakat bilincin gerektirdiği biçimde sırasız yolculuğunu görürüz. Metinde zaman, anılarının meydana geldiği tarihsel referanslar aracılığıyla kavranır ve zamanın yapılandırılma biçimi belirli bir düzen izlemez. Daha önce belirttiğimiz gibi, üçüncü şahıs kullanımıyla aktarılan bu anlatı kesitlerinde yer verilen tarihler kronolojik bir şekilde dizilmez ve zamanda ileri ve geri sıçramalar şeklinde gerçekleşir. Düzensiz gibi görünen bu zaman yapısı ve sıçrayışlar, Fuentes’in zaman kullanımına bakışındaki farklılığını ortaya koyar. Bu karmaşık düzenin keyfi olduğunu, bilinçaltının keyfiliğini yansıttığını ifade eden eleştirmenler olduğu gibi, bilinçli bir tercih olduğunu ve neden sonuç ilişkisi içinde gerçekleştiğini ifade eden

eleştirmenler de bulunur. Akademisyen Daniel de Guzmán, Artemio Cruz'un anı akışının zamansal olarak çizgisel olmayışını, metne ve karakterin psikolojik ve ruhsal durumuna kazandırılmak istenen gerçekçilik anlayışı ile açıklar:

“[...] sunumun gerçekçiliği, kesintileri, dizilimleri, örtüşmeleri ve bir insanın bilinçaltı süreçlerinin tuhaf işleyişinin dayatacağı tüm unsurları gerektirir. Ve içeriğin gerçekçiliği, yazarın bu bölümleri kronolojik sıranın dışında ve ölmekte olan bir adamın zihninde, yaşamının geçtiği farklı aşama ve dönemlerin gerçek bir anımsama izlenimini verecek incelikte değişen biçimlerde sunmakta özgür olmasını gerektirir: hemen ölecek olan Artemio, genç Artemio, acımasız, başarılı Artemio, olgun, tutkulu aşık Artemio, vb.” (1972: 108).

Edebiyat eleştirmeni Donald Shaw, zaman aktarımının kararlı yapısından ve kesitler arasında kurulabilecek anlamlı bağlantılardan şöyle bahseder:

“Anlatı sekanslarının düzeni, Fuentes'in bir yandan bir neden sonuç ilişkisi zinciri yaratma çabasına (Artemio'nun 1941'de zengin olması, 1919'da evlenmesiyle açıklanır; evlenmesi de, 1913 ve 1915'de ideallerini kaybetmesiyle açıklanır), öte yandan, bir dizilim ve karşıtlıklar yaratma çabasına (1915'deki ihanet -olay örgüsünü belirleyen vaka- iki sekans arasına yerleştirilir; bu sekanslar paralel olarak, Artemio'nun, Lilia ve Laura karşısındaki utanmazlığını gösterir) karşılık gelir” (1988: 104).

Artemio'nun yaşamında belirleyici on iki günü, romandaki sırasıyla tarih, olay ve bahsi geçen kişi/ler olarak aşağıdaki gibi bir tablo haline getirmeyi uygun buluyoruz. Bir özet niteliğinde değerlendirilebilecek ilgili tabloda, tarihlerin çizgisel bir şekilde ilerlemediği görülürken, tarihler arasında anlamlı bağlantılar kurulup kurulamayacağına karar verme görevi aynı zamanda romanın etkin bir katılımcısı olan okura düşer.

Tablo 1

Artemio Cruz'un On İki Günü

Tarih	Olay	Kişi/ler
6 Temmuz 1941	Kuzey Amerikalı iş adamlarıyla toplantı	Padilla, Catalina ve Teresa
20 Mayıs 1919	Artemio'nun Gamaliel Bernal'i ziyareti	Gamaliel Bernal ve Catalina
4 Aralık 1913	Devrim	Regina
3 Haziran 1924	Catalina ile evliliği	Catalina
23 Kasım 1927	Politik kararları	Albay Jiménez
11 Eylül 1947	Evlilik dışı ilişkisi	Lilia ve Lorenzo
22 Ekim 1915	Devrime ihanet	Gonzalo Bernal ve Regina
12 Ağustos 1934	İşleri ve ilişkileri	Laura
3 Şubat 1939	İspanya İç Savaşı sırasında Lorenzo'nun ölümü	Lorenzo Cruz
31 Aralık 1955	Coyoacán şöleni	Lilia, Jaime Ceballos
18 Ocak 1903	Artemio'nun çocukluğu	Lunero
9 Nisan 1889	Doğum	Isabel Cruz ve Artemio Cruz

Romanda başlangıç ve son birbirinden ayıramaz. Zamanın döngüselligi romanın yapısına da yansır. Ölmekte olan bir adamın düşünce akışıyla başlayan metin doğum anı ile sona erer ve karakter öldüğünde başlangıç ve son, yaşam ve ölüm çemberi kapanır. Çalışmamızda zamanın döngüsel yapısını ileride mit açısından inceleyeceğiz.

4.2.5. Anlatı Teknikleri

Fuentes **Artemio Cruz'un Ölümü**'nde, Joyce, Dos Passos, Faulkner gibi modern romancıların kullandığı anlatı tekniklerini ve bu yazarların etkisiyle Yeni Latin Amerika Romanı'na giren teknikleri harmanlayarak, yoğun bir şekilde kullanır. Bilinç akışı, iç monolog, sinematografik unsurlar, montaj, kamera gözü, çoklu görüntü, zamanda geriye dönüşler ve ileri sıçramalar gibi birçok tekniğe yer verir.

Robert Humphrey'e göre bilinç akışı bir teknik değildir; bilinç akışını göstermek için kullanılan birçok teknik vardır (Humphrey, 1958: 4). Bu anlayışa göre, Humphrey'in bilinç akışı terimini daha geniş bir kapsama oturttuğu sonucuna varılabilir. Bu görüşten hareketle, Fuentes'in kullandığı tekniklerin bilinç akışına dayalı olduğunu ifade edebiliriz. Humphrey, bilinç akışı terimini "kurguda karakterin psikolojik yönlerinin sunumuna yönelik bir yaklaşımı belirtmek" (1958: 1) olarak tanımlarken, bu tekniğin kullanıldığı romanların "bir veya daha fazla karakterin bilincini" (1958: 2) konu edindiğini söyler. Bu romanda da Artemio'nun psikolojik süreçleri, farklı bilinç durumları okuyucunun karşısına çıkar. Bilinç akışında bilincin katı bir düzeni olmaması gibi, bu akışı yansıtmak için kullanılan öğelerin de keskin bir zaman düzenini takip etmemesi gerekir; bu yüzden zamanda ileri ve geri sıçramalara, farklı zamanların bir arada kullanılmasına sıkça rastlanır (1958: 50). Artemio Cruz'un zihninin hareket halinde sürekli olarak şimdi, geçmiş ve gelecek arasında gidip gelmesinin sebebi de bilinç akışının yansımasıdır.

Sıklıkla iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinin birbiriyle karıştırıldığını ifade eden Humphrey (1958: 24), iç monoloğu "kurguda karakterin kısmen veya tamamen dile getirilmeyen psişik içeriğini ve süreçlerini temsil etmek için kullanılan teknik" (24) olarak tanımlar. Buradan iç monoloğun karakterin en mahrem düşüncelerini yansıttığı sonucuna varırız. Birinci tekil şahıs üstünden aktarılan aşağıdaki örnekte Artemio'nun kendini ve etrafındaki her şeyi algılayış şekli göze çarpar. Metinde üç nokta, noktalı virgül gibi noktalama işaretlerinin aşırı kullanımı da dikkat çeker. Özellikle üç nokta kullanımının kararlı bir tercih olduğu ve karakterin düşünceleri, duyguları, algıları arasında var olan, kısaca bilincindeki duraksamaları yansıttığı sonucuna varabiliriz.

"O iğneyle kolumun derisini deldiklerini biliyorum; daha acı hissetmeden çılgılık atıyorum; acının haberi daha derim hissetmeden beynime varıyor... ah... beni hissedeceğim acıya hazırlamak için... farkına vararak kendimi korumaya almam için... acıyı daha güçlü hissedebilmek için... çünkü farkına varmak... zayıflatır... beni bir kurban yapar... farkına vardığımda... bana danışmayan güçleri... beni dikkate almayacaklar... işte: acı çeken organlar... daha yavaşlar... [...] beni nereye taşıyacaklarını, kimden yardım dileneceğimi, nereden kalkıp gideceğimi bilmiyorum... ıkınıyorum... ıkınıyorum... kan gitmiyor... gitmesi gereken yere gitmiyor biliyorum... ağızımdan fişkırması gerek... kıcımdan... akıyor... onlar bilmiyorlar... sadece tahmin yürütüyorlar... [...] beni yatırıyorlar... kapı açılıyor...

pencereler açılıyor... koşuyorum... beni itiyorlar... gökyüzünü görüyorum... gözümün önünden geçen bulanık ışıkları görüyorum... dokunuyorum... kokluyorum... görüyorum... tadıyorum... duyuyorum... götürüyorlar beni... geçiyorum... geçiyorum... bir koridordan... süslü... götürüyorlar beni... yanından geçerken dokunuyorum, kokluyorum, tadını alıyorum, görüyorum, kokusunu duyuyorum [...] onlar bunlara dokunamayacaklar... onların olmayacak bu... göz kapaklarım... göz kapaklarımı açmalıyım... pencereleri açın... [...] kocaman ellerim... koskoca ayaklarım... uyuyorum... açık göz kapaklarımın önünden geçen ışıklar... göğün ışıkları... yıldızları açın... bilmiyorum..." (Fuentes, 1962: 397-398)

Romanda sinematografik tekniklere de yer verilir. **Yurttaş Kane**'in Fuentes ve bu roman üzerindeki etkisinden daha önce söz etmiştik. Bilinç akışına dayalı teknikler arasında sinematografik teknikleri de sayan Humphrey, yirminci yüzyılda sinema ve edebiyat arasında var olan etkileşimden söz eder (1958: 49). Montaj, kamera gözü, geriye dönüşler, çoklu görüntü gibi, sinemada yoğun bir şekilde kullanılan teknikler, edebiyatta bilinç akışını destekleyen tekniklerdir.

Artemio Cruz'un Ölümü'nün birçok kesitinde sinematografik boyut ön plana çıkar. Bu boyut gerçekliğin dışarıdan bir kamera gözü ile gösterildiği hissi verilerek elde edilir (Loveluck, 1976: 261). Bu teknik, anlatıyı ve art arda yaşanan olaylar dizisini görsel olarak zihinde canlandırabilmeyi sağlar. Kamera gözü tekniğini ilk kullanan kişi Dos Passos'tur (De Guzmán, 1972: 117). Daha önce Fuentes üzerindeki Dos Passos etkisinden söz etmiştik. Yazar, metinde zamansal ve mekânsal montajlar, zamanda ileri ve geri sıçramalar, sahneler arasında hızlı geçişler, üst üste bindirmeler gibi sinematografik teknikler ile kendi düzenini kurar ve okuyucuyu kullandığı kamera merceğini izleyerek olayları takip etmek zorunda bırakır (Loveluck, 1976: 261-262).

Burada özellikle montaj³⁶ tekniğinden söz etmek gerekir. Ölüm döşeğinde hareketsiz, sabit bir şekilde yatan Artemio Cruz'un bilinci hareket halindedir. Metinde birçok kesitte zaman montajı kullanılarak farklı olay ve görüntülerin birbiri üstüne bindirildiği görülür. Kronolojik olarak ilerlemeyen bu düzen belleğin tutarsız ve kesik yapısını da ortaya koyar.

³⁶ "Montaj' sinemada, görüntülerin hızlı bir şekilde birbirini takip etmesi, bir görüntünün diğerinin üzerine bindirilmesi veya bir odak görüntünün ilgili diğerleri tarafından çevrelenmesi gibi fikirlerin birbiriyle ilişkisini veya çağrıştırılmasını göstermek için kullanılır. Esasen tek bir konunun bileşik veya çeşitli görüşlerini gösterme, kısacası çokluğu gösterme yöntemidir" (Humphrey, 1958: 49).

4.3. Romanda Mit

Carlos Fuentes “ölü bir geçmişle, yaşayan bir şimdiye sahip olamazsın; geçmiş şimdidir” (Gazarian-Gautier, 1999: 146), der. Romanlarında geçmiş olayları sıklıkla ele almasının nedeni susturulan bir geçmişin şimdiyi ve geleceği de etkisi altına aldığını düşünmesinden kaynaklanır. Tam da bu nedenle, geçmişte yaşanan olaylardan gereken dersi çıkaramamanın yankıları modern Meksika’da etkisini sürdürür. Yerli kültürlerin izleri, Hernán Cortés’in fethi, bağımsızlık, Meksika Devrimi gibi birçok tarihsel olay Meksikalı yazarın romanlarında mitler ile günümüze taşınır. Fuentes, Modern Meksika’nın geçmişi ile çatışmak yerine onu kabullenmesi, içine alması ve onunla sentezlenmesi gerektiğini ileri sürer. Yazarın yapıtlarında ve tezimize konu olan **Artemio Cruz’un Ölümü** romanında da karşımıza çıkan bu diyalektiktir. Geçmişten günümüze nesiller boyu taşınarak modern yaşamda etkisini sürdüren izlere ışık tutar. Bu bölümde romanda yer verilen mitik unsurları analiz etmeyi hedefliyoruz. Edebi mitler olmaları sebebiyle kurmaca yoluyla geliştirilen söz konusu mitler Fuentes’in bakış açısıyla aktarılır. Olay örgüsünde karşımıza çıkan mitik unsurlar **el malinchismo** ve **la Chingada**, kurban etme ve döngüsel zamandır.

4.3.1. *El Malinchismo ve la Chingada*

El malinchismo ve **la Chingada** terimlerini açıklamadan önce **la Malinche**’ye, İspanyolca adıyla Doña Marina’ya değinmemiz gerekir. Doña Marina, Malinal, Malintzin ya da yaygın olarak bilinen adıyla **la Malinche** Meksika’yı fetheden İspanyol fetihçi Hernán Cortés’in sevgilisi, Cortés için Nahuatl dilinden maya diline çeviri yapan Nahuatl kadınıdır. Cortés için çevirmenlik ve danışmanlık yapması kendi halkına ihanet olarak değerlendirilir. Bu olay, geçmişten günümüze **el malinchismo**³⁷ teriminin ulaşmasını sağlar. Bu ihaneti sürdürenler ise **malinchista**³⁸ olarak tanımlanır. Günümüzde **la Malinche** olarak bilinen Doña Marina’nın ve bu tarihsel olayın yüzyıllar içinde bir mite dönüşerek kurmaca metinde yapılan eklemeler ve değişimlerle edebi bir mit haline gelmesi ve sıklıkla karşımıza çıkmasını Brunel şöyle açıklar:

³⁷ Kendini küçümseyerek yabancıya bağlılık gösteren kişinin tutumu. (<https://dle.rae.es/>)

³⁸ Kendini küçümseyerek yabancıya bağlılık gösteren. (<https://dle.rae.es/>)

“Kimi zaman da edebiyat, tarihsel bir kişi hakkında bir mit yaratmıştır [...] Bazen bir kişinin mite dđnüşmesi süreci kolektif bilinçte gerçekleşir ve edebiyat onu basitçe kaydeder” (Brunel, 1992: XV).

Tarihsel bir kişilik olan **la Malinche** de mitselleştirilen figürlerden biridir. **La Malinche** ve temsil ettiği **malinchista** olma eylemi mitik bir olguya dđnüşerek nesiller boyu aktarılır ve günümüze değin tekrarlanır; edebiyat da bunu yüzyıllardır bir kaynak olarak ele alır. Mircea Eliade’nin “tarihsel bir kahramanın mitsel bir kahramana başkalaşımı” (1949: 53) olarak ifade ettiği gibi, sıklıkla edebi yapıtlarda hem temsil ettiği fikir aracılığıyla hem de bir karakter olarak karşımıza çıkan mitik bir figür haline gelir.

La Chingada terimine geçmeden önce kelimenin kökeni olan **chingar** fiiline değinmemiz gerekir. Fiilin İspanyolca’da birçok anlamı bulunsa da temel olarak “şiddeti, kendinden çıkıp bir başkasına zor kullanarak nüfuz etmeyi, ayrıca incitmeyi, yırtmayı, tecavüz etmeyi -bedenlere, ruhlara, nesnelere- ve yok etmeyi işaret eder” (Paz, 1950: 69). Burada dikkat çekilen **zor kullanarak** ifadesi belirleyicidir. Birine, bir şeye karşı iradesinin dışında gerçekleştirilen bir eylemi ifade eder. Octavio Paz’a göre **la Chingada** Meksika’da anneliğin temsillerinden biridir; mitik bir figür olarak karşımıza çıkar (1950: 68). İncelememizde de edebi bir mit olarak ele almamızın sebebi bu figürün temsil ettiği durumun metinde de yansımısını görebilmemizdir. Belirtmemiz gerekir ki bu fiil, bu terim, Meksika’da birçok farklı anlama gelen, birçok duyguyu ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür.

Meksikalılığın sembollerinden biri olarak görülen “**la Chingada**, zorla tecavüze uğramış, alay edilmiş açık Annedir; ‘**la Chingada**’nın çocuğu’ tecavüzün, kaçırmının, alayın ürünüdür” (Paz, 1950: 72). Bu sebeple **la Chingada**’nın çocuğu olmak demek, bu etiket ile işaretlenmek ve onu yaşamı boyunca taşımak demektir. **Chingar** erilliği çağırır, saldırganlık ifade eder. Bu eyleme maruz kalan taraf ise pasif ve yaralanabilir konumdadır. Bu sebeple eril ve aktif olan tarafı ifade eden **el Chingón**³⁹ sözcüğu direkt olarak erkek ile ilişkilendirilirken, pasif ve söz konusu eyleme açık olan **la Chingada** dişilikle, kadınla ilişkilendirilir. Burada söz konusu

³⁹ Anasının gözü.

olan, eylemi gerçekleştirenin eyleme maruz kalan üzerindeki rızasız eylemi, tecavüzdür. Diğer bir deyişle, erilin dişil karşısındaki güç gösterisidir (1950: 70). Octavio Paz, **la Chingada**'yı, yani tecavüze uğramış Anne temsilini, İspanyol fethi ve **la Malinche** ile bağdaştırır.

“Teslimiyetin sembolü, Cortés'in sevgilisi Doña Malinche'dir. Kendisini gönüllü olarak konkistadora adadığı doğrudur, ama konkistador kendisine faydalı olmayı bıraktığı anda onu unuttur. Doña Marina, İspanyollar tarafından büyülenen, tecavüze uğrayan veya baştan çıkarılan yerli kadınları temsil eden bir figür haline gelmiştir” (77-78).

Bu açıklamadan, Paz'ın **la Malinche**'yi **la Chingada** olarak değerlendirdiğini ve eril şiddete maruz bırakılanı somutlaştıran mitik figürlerden biri olarak gördüğünü anlarız. Kendi halkına ihanet ederek tecavüze uğramasına ve işgal edilmesine göz yuman, İspanyol konkistadorun safında olmayı seçen Doña Marina, her ne kadar kendi iradesiyle bunu yapsa da, Paz'a göre o da tecavüze uğramış kadın temsillerinden biri olarak karşımıza çıkar; çünkü o da eril, aktif ve zor kullanarak nüfuz eden, yok eden gücün etkisi altındadır.

Artemio Cruz'un Ölümü'nde kimlik sorununun önemli bir yer edindiğinden söz etmiştik. Artemio Cruz, Meksika'nın kendi içinde yaşadığı bölünmeyi ve ayrılığı temsil eder. Kendi kimliğine olan yabancılığı çoğu kez onu bu kimliğin reddine kadar götürür. Cruz, beyaz efendi Atanasio'nun melez Isabel Cruz'a tecavüzü sonucu dünyaya gelir. Bu olay bize tarihsel olarak İspanyolların ana karaya fetih için gelişini ve yerlilere karşı kullandıkları fiziksel, cinsel şiddet ile bugün melez olarak adlandırdığımız türün meydana gelmesini hatırlatır. Artemio, **la Chingada**'nın çocuğudur. Roman boyunca bu kimliği reddi ile karşılaşırız. Meksika tarihinin ve Artemio'nun yazgısının ortaklığı bir kez daha dikkat çeker. Cruz **la Chingada**'nın çocuğu olsa da, başkalarına şiddet uygulayarak, yaşamlarına zorla sahip olarak, onları yok ederek, eril şiddeti uygulayanlardan birine dönüşür. Paz'a göre Meksikalı için iki seçenek vardır: **el Chingón** veya **la Chingada** olmak. İlki kişiyi güçlülerin safında konumlandırırken, ikincisi ezilen, aşağılanan tarafta olmayı seçmek demektir (Paz, 1950: 71). Artemio Cruz **el Chingón**'dur. Özellikle yaşamındaki tüm kadınlarla ilişkisi bunu gösterir. Regina'ya tecavüzü, Catalina ile tehditle evlenmesi, hayatına

giren tüm kadınlara gücünü kullanarak sahip olması kadınlara yönelik kibirli tutumunun göstergesidir. **La Chingada**'nın çocuğu olma gerçeğini reddederek yok eden tarafta olmayı seçerken, geçmişin travmasını yok sayma çabası dikkat çeker.

“Onu telaffuz edeceksin: bu senin sözün: ve senin sözün de benim [...] tarihimizin özeti: Meksika'nın parolası, senin sözün: [...]

Anası bellendiği için doğmak, birilerinin anasını belleyerek ölmek ve anası bellenerek yaşamak; [...] Sen ananı bellemelerine fırsat vermeden analarını bellediğin için sensin; sen ananı bellemelerine izin verdiğin analarını bellemediğin için sensin: hepimizi hapseden anası bellenmişler zinciri: üstteki halka, alttaki halka, bizden önce ve bizden sonra gelecek tüm anası bellenmişlerin çocuklarına eklisin: senden yukardakilerin ananı bellemeleri miras kalmış sana; sen de bunu aşağıdakilere miras bırakacaksın: sen anası bellenmişlerin çocuğunun çocuğusun; daha çok anası bellenmişlerin çocuğunun babası olacaksın [...]

sözcükle birlikte kökenlere döneceğini mi sanıyorsun: hangi kökenlere? seninkine değil: kimse altın çağ yalanına, uğursuz kökenlere, hayvan homurtularına, ayının eti için savaşa, mağaraya ve çakmaktaşına, kurbanlara ve çılgınlığa, kökenlerin adsız dehşetine, kurban edilen fetişe, güneşten, fırtınadan, tutulmadan, ateşten duyulan korkuya, maskelerden, putlardan, ergenlikten duyulan korkuya, sudan, açlıktan duyulan korkuya, terk edilme korkusuna, kozmik dehşete dönmek istemez [...] sözcüğü arkanda bırak, [...] öldür onu: öldürelim onu: [...] öldürelim ki, bizim yanıtımız ya da yazgımız olmasın: [...]

bugün var olabilmek için kimin anasını belleyeceksin? ya yarın kimi? kimin anasını belleyeceksin: kimi kullanacaksın?” (Fuentes, 1962: 243-246)

Artemio Cruz **malinchista**'dır. Meksika'nın dışarıya bağımlı/açık olmasını ister; bu da ne kadar reddetse de özünde **la Chingada**'nın çocuğu olmasından kaynaklanır (Paz, 1950: 78). Cruz, hep hayranlık duyduğu yabancılar gibi olmak ister. Onların yaşamına özenir. Yabancılarla iş yaptığında kendini onların eşiti olarak görme uğraşı ve bu sebeple kendini güç sahibi hissetmesi aşağılık kompleksini su yüzüne çıkarır. Kendi çıkarını gözetirken ülkesine ve insanına ihanet eder. Bu ihanet ve **la Malinche**'nin ihaneti paraleldir. Fuentes'in bu romanda birçok yerli mite ve mitik figüre gönderme yaptığı açıktır. Bu, aynı zamanda çok güçlü bir eleştirinin ifadesidir. Başkarakterin kimliğine dair her şeyi küçümsemesi fakat yabancı olana hayranlığı, aynı zamanda kayıp, arayışta olan bir kimliği açığa çıkartır. Yerlilerin konquistadorları

başta tanrı olarak görmeleri gibi, Artemio Cruz da yabancı olanı böyle algılar ve derin bir hayranlık duyar (Gyurko, 1982: 94).

Başkarakter yaşamı boyunca hep **el Chingón** olmak için mücadele etse de, sonunda kendine ve kimliğine yabancılaşması, benliğinin üçe bölünmesi ile su yüzüne çıkar. Ölüm döşeginde bu üç sesin yarattığı karmaşa, kim olduğunu bilmeyen Artemio Cruz'un kimliğinin yansımasıdır; nitekim başkarakter bu belirsizlik içinde ölür. Kendine inşa etmek istediği yaşam ve kimlik için başkalarını yok ederek geldiği noktada sonunda kendini de yok eder.

4.3.2. Kurban Etme

İspanyolca **sacrificio**⁴⁰ sözcüğü Latince **sakrum** ve **facere** sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşur. “Şeyleri kutsal hale getirmek” anlamına gelen bu sözcük, aynı zamanda tanrısal varlıklara saygı veya kefareti için sunulan adak anlamına gelir. Antik medeniyetlerin birçoğunda ve Aztek medeniyeti başta olmak üzere tüm Mezoamerika’da uygulanan ritüellerden biri olan insan kurban etmenin birçok sebebi ve uygulanış biçimi bulunur. Aztekler’e göre “İnsan, tanrıların kendini kurban etmesiyle yaratılmıştır ve onlara kendi kanını sunarak karşılık vermelidir” (Caso, 1953: 22). Bu açıklamadan, ritüelin amacının bu düzeni sürdürmek olduğunu ifade edebiliriz. Özetle, insan kendi kanıyla tanrıları beslemeli ve varlığının karşılığını ödemelidir (1953: 22).

Fuentes’in yapıtlarında geçmişin modern Meksika’da yansımalarını gördüğümüzden söz etmiştik. **Artemio Cruz’un Ölümü**’nde de birini, bir şeyi kurban etme fikriyle sıklıkla karşılarız. Azteklerin kurban etme anlayışı ile başkarakterin eylemleri arasındaki fikirsel paralellik incelendiğinde, bu kurbanları mitik bir bakış açısıyla değerlendirmemiz gerekir. Artemio Cruz’un Aztek kralı Moctezuma ve Aztek tanrısı Huitzilopochtli’nin modern bir versiyonu olarak kabul edilebileceğini ifade eden Gyurko, onun da yaşamını sürdürebilmek için uğruna kan feda edilmesi gerektiğinden söz eder (1982: 84). Cruz’un “belki de yaşamımızı uzatan şey başkalarının ölümleridir” (Fuentes, 1962: 149) cümlesi ile bunu doğrularız. Artemio,

⁴⁰ Kurban etme.

kendisini bir tür tanrı olarak görür ve bu kurbanları kendi yaşamını beslemek için gerekli bulduğu sonucuna varabiliriz.

“[...] Artemio Cruz, melez Lucero'dan, iyi bir köylü ailesinden olan genç adam Gonzalo Bernal'den, kurtarmak için zaman ayırmadığı isimsiz askerden, iki bacağı kırık yankeeden, on dört yaşında öldürdüğü amcasından ve İspanya İç Savaşı'nda kahraman olmaya çalışırken ölen oğlundan ona miras kalan gizil güçlerin -erdemlerin değil- farkına varır. [...] Onları hayatta tutar, yerlerinde, evlerinde ve servetleriyle yaşar, ama onların çeşitliliğini, seslerini yok ederek” (Ruisánchez Serra, 2008: 42).

Ritüelde tanrılar için kanın bir besin ve güç kaynağı olması gibi, başkarakter için de tüm bu kurban ettiği yaşamlar elde ettiği gücün kaynağı haline gelir. Artemio Cruz, kendi yaşamını yenileyebilmek ve var olabilmek için başkalarını kurban eder.

4.3.3. Döngüsel Zaman

Artemio Cruz'un Ölümü'nde yapı döngüsel zaman anlayışı üzerine inşa edilir ve bu da bizi yerli kültürlerin mitik zaman anlayışına götürür (González Boixo, 1995: 87). Çizgisel zamanın kullanılmadığı romanda, zamanda ileri ve geri sıçramalarla akış sağlanırken, hikâyenin ölüm döşeğinde başlaması, başkarakterin doğumuna kadar uzanarak ölümüyle sonlanması ve yaşam döngüsünün kapanması, zamanın dairesel işleyişini vurgular. Yaşam ve ölüm temasını işlerken sözünü ettiğimiz gibi burada öne çıkan unsur döngünün tamamlanışı ve Meksika kültüründe ölüm ve yaşam kavramlarının birbirini tamamlaması, ölümün de yaşamın bir parçası, devamı niteliğinde olmasıdır.

Mircea Eliade **Ebedi Dönüş Mitosu** adlı kitabında, toplumlarda zaman ve yıl kavramı farklı şekillerde algılansa da, her yerde ortak olan “zamansal periyodun başlangıcıyla bitişi ve yaşamın periyodik yenilenişi kavramından” (1949: 62) söz eder. Burada yılların uzunluğu, takvimler gibi ögeler çeşitlilik gösterse de, her kültürde bitiş ve yenilenmeye vurgu yapıldığı sonucuna varırız.

“[...] zamanın bağımsız birimlere, 'yıllara' bölünmesi sırasında belirli bir zaman aralığının sona ermesi ve başkasının başlaması yanında geçmiş yılın ve geçmiş zamanın da yok edilmesine tanık oluruz. [...] Yeniden doğuş adından anlaşıldığı gibi yeniden doğmaktır” (64).

Eliade, Yeni Yıl kavramının modern dünyada hâlâ bir şeyin sonunu getirerek yeni bir başlangıç yapma anlamına geldiğini belirtir (82). Burada sürekli bir tekrarın, döngünün vurgulandığı görülür. Romanda Artemio Cruz'un da 31 Aralık 1955 gecesi Coyoacán'da düzenlediği yeni yıl şöleninde bu yenilenmeyi arzulayarak geçmişi yok etmek için çabaladığını düşünürüz. Döngülerin vurgulandığı bu şöleni Cruz ölüm döşeginde şu sözlerle anımsar.

“[...] herhangi bir gün, ancak istisnai bir gün olacak; üç, dört yıl önce; hatırlamayacaksın; hatırlamayı hatırlayacaksın; hayır, hatırlayacaksın çünkü hatırlamaya çalıştığında ilk hatırladığın şey ötekilerden ayrılmış bir şölen günü, ötekilerden kırmızı sayılarla ayrılmış bir gün olacak; ve bu, bir döngünün tüm adlarının, insanların, sözcüklerinin, gerçeklerinin mayalanıp yer kabuğunu çatlattığı gün olacak —bunu kendin düşüneceksin—; yeni yılı kutlayacağın bir gece olacak” (Fuentes, 1962: 343).

Coyoacán'da gerçekleştirilen bu şöleni Şilili eleştirmen René Jara dini bir tören olarak tanımlarken, bir yılın bitişi ve yeni bir yılın gelişle birlikte bu törenin kutsal ve mitik bir tarihte gerçekleştiğinden söz eder (1972: 178-179). Burada okuyucunun dikkatini çeken, başkarakterin bu şöleni yıllardır tekrar etse de ilk kez özel bir önem atfediyor oluşudur. Metinde mitik zamana gönderme yapıldığını belirten Jara, Meksikalıların her yıl gerçekleştirdiği **yeni ateş seremonisinden**⁴¹ söz ederken, 52 yıllık bir döngü tamamlandığında bu törenin özel bir anlamı olduğunu ve kutlandığını belirtir (179). 52 yıl olmasının sebebi, İspanya'nın fethinden önce Mezoamerika takvimlerinde takvim döngüsünün 365 günlük bir döngüden oluşan **xiuhpohualli** adlı ve 260 günlük bir döngüden oluşan **tonalpohualli** adlı iki takvimin birleşimi olmasıdır. Her 52 yılda bir başlangıçları çakışan bu iki takvim, bir döngünün sona erışı ve yeni bir döngünün başlangıcı olarak kabul edilirken, bu anma **xiuhmolpilli** (yıl bağı) olarak adlandırılır (Zúñiga Bárcenas, t.y.). Fetihten önceki dönemde bu 52 yıllık döngüye özel bir değer atfedildiği açıktır; romanda da Fuentes'in bu döngüye gönderme yaptığı düşünülür.

31 Aralık 1955 yılında 66 yaşında olan Artemio, 14 yaşında doğduğu yerden ayrılır; bunun anlamı, yaşamının yeni bölümünün 52 yılını geride bıraktığıdır. Birçok eleştirmen 1955 gecesi gerçekleştirilen bu şölenin öneminin Cruz'un bu 52 yıllık

⁴¹ Ceremonia del fuego nuevo.

döngüyü tamamlamasını kutlamak olduğunu ileri sürer (Jara, 1972: 179). Başkarakterin romanda bu olaydan bahsediş biçimi bu iddiayı güçlendirir:

“[...] yeni yıl naraları başladı: orkestra **Las golondrinas**⁴²’ı çalarken kadehler yere çarptı ve kollar okşandı, kenetlendi, bu zaman festivalini, bu cenazeyi, bu hatıra yığının, döngünün tüm eylemlerinin, sözlerinin ve ölü şeylerinin mayalanarak yeniden dirilişini kutlamak için kalktılar” (Fuentes, 1962: 352).

Artemio Cruz, söz konusu günü hem bir cenaze, bir son, hem de yeni bir başlangıç olarak değerlendirir. Yaşamında yeni bir döngü başlatma, yenilenme, canlanma arzusunu açıkça gösterir. Buradaki her bir referans bizi yeniden doğuş fikrine, döngüsel zaman anlayışına götürür.

4.4. Romanda Dil Kullanımı

Yeni Latin Amerika Romanı’nda dilde yenilik hedeflenerek, dil tüm yerleşik kalıplardan arındırılır. Fuentes’in “belirsiz dil: anlam çokluğunun dili” (Fuentes, 1969: 32) olarak ifade ettiği bu yeni edebi anlayışta, dilde gerçekleştirilen olası tüm denemelerle yaratılan dil devrimi **Artemio Cruz’un Ölümü**’nde de karşımıza çıkar. Öncelikle, roman söz dağarcığı açısından oldukça zengindir. Bu durum yazarın dilde ustalığını gösterirken, yapının karmaşık düzeni dilin inşasını da etkiler. Artemio’nun üç farklı sese bölünmesi ve bu seslerin her biri için farklı bir biçem kullanılması, dilin karmaşık yapısını gösterir. Aynı zamanda biçemdeki bu çeşitlilik romana lirizm katarak duygusal boyutunu da etkiler (Faris, 1983: 68).

Fuentes’in Guillermo Cabrera Infante için kullandığı “Kendi *İspanyolca dilini* yaratarak, Kastilya dilini yenilenebileceği, tanınabileceği ve kirlenebileceği tüm tuhaflıklarla cezalandırır” (1969: 31) ifadesi, bu romanın dili için de geçerlidir. Metinde **elote**⁴³, **sarape**⁴⁴, **tepetate**⁴⁵ gibi, Meksika’da kullanılan İspanyolcaya özgü yerel birçok sözcük bulunur. Kuzey Amerikalı iş ortaklarının kullandığı **O.K.** gibi

⁴² **La Golondrina** (veya **Las Golondrinas**), hüznü vedaları simgeleyen geleneksel bir Meksika şarkısıdır. Meksikalı besteci Narciso Serradell tarafından 1862’de yayımlanır.

⁴³ Meksika ve diğer Orta Amerika ülkelerinde yemek olarak tüketilen, pişirilen veya kavrulmuş yumuşak mısır koçanı. (<https://dle.rae.es/>)

⁴⁴ Genellikle yün veya pamuktan yapılmış parlak renkte battaniye veya örtü. (<https://dle.rae.es/>)

⁴⁵ Yol kaplaması ve duvar blokları yapmak için kullanılan sert kireçtaşı toprak tabakası. (<https://dle.rae.es/>)

kısaltmalar, uzun İngilizce cümleler, Artemio'nun ölüm döşeginde son anlarında ona eşlik eden papazın kullandığı “*Domine, non sum dignus...*”⁴⁶ (Fuentes, 1962: 222) gibi Latince ifadeler, metindeki yabancı sözcük kullanımını göstermesi açısından öne çıkar (Ramírez Mattei, 1983: 207). Düz yazıya katılan lirizm Yeni Romanı karakterize eden dil özelliklerinden biridir ve bu romanın dilinde de baskındır. Şiirsel bir dil kullanan yazar bu sayede Cruz'un ölüm döşeginde yaşadığı fiziksel ve ruhsal acıyı, şiddetli duygu değişimlerini aktarır. Buna ek olarak, birinci tekil şahıs anlatısında başkarakterin kendini çevreleyen insanlara, uzama, kendi duygu durumuna duyarlı ayrıntılı tasvirleri ve okuyucunun zihninde yarattığı imgelem dikkat çeker.

Fuentes, geleneksel romanda ironinin eksikliğinden söz eder. **Artemio Cruz'un Ölümü**'nde ironi tekniği karşımıza çıkan kullanımlardan biridir. Devrime ihanet ettiğini bildiğimiz Artemio Cruz'un kahraman ilan edilmesi, “devrimci erdemlerinin, tarım reformunun ilkelerini yerine getirmek için ordudan ayrılarak verdiği iyi örnek” (Fuentes, 1962: 211) övülerek kendisine federal milletvekilliği adaylığının verilmesi, bunun açık bir örneğidir (Ramírez Mattei, 1983: 216). Burada ironiyle birlikte göze çarpan eleştirel ton da belirgindir.

Metinde noktalama işaretlerinin kullanımı da dikkat çeken dilsel öğelerin başında gelir. Metnin birçok yerinde cümleye küçük harfle başlanması ve yine küçük harfle devam edilmesi, üç nokta kullanımının aşırılığı, yer yer noktalamanın tamamen çıkartılması, yazarın dildeki deneyseiliğini gösterir. Aynı zamanda bu kullanımlar kişiliğinin üç farklı boyutunu görebildiğimiz başkarakterin duygu durumlarını aktarması açısından da etkin rol oynar. Örneğin fiziksel ve ruhsal acısını en yoğun şekilde dile getirdiği **Ben** kullanımında sıklıkla üç nokta kullanılır.

“satın alınabilen... her şey ve... satın alınamayan her şey... Regina'ya sahiptim... beni duyuyor musunuz?... Regina'yı sevdim... Regina'ydı adı... ve beni sevdi... beni beş parasız sevdi... peşimden geldi... bana hayat verdi...” (Fuentes, 1962: 364)

⁴⁶ Tanrım, ben layık değilim.

Romanın ilk satırlarından itibaren tekrarlara ve laytmotife⁴⁷ yer verilir. Artemio Cruz'un sözcük tekrarları, "özellikle **Ben** kesitlerinde bir tür zihinsel kekemelik" (Faris, 1983: 67) olarak değerlendirilebilir. Psikolojik durumunu ve hafızanın kesik yapısını bu durumun sebepleri olarak ifade edebiliriz. Buna benzer laytmotifler anlatının duygusal gücünü artırır. Romanda birçok kez geçen "O sabah sevinçle bekledim onu. Nehri at sırtında geçtik" (Fuentes, 1962: 117) ifadesi, metin akışında en çok dikkatimizi çeken cümlelerden biridir. Kaybettiği oğlu Lorenzo'yla olan bu anısını belleğinin sürekli olarak yeniden canlandırma çabası belirgindir. Gyurko, laytmotifin romandaki işlevinin romanın parçalanmış kesitleri arasında süreklilik sağlamak ve anlatıma gizem duygusu katmak olduğunu belirtir (1982: 87). Metinde defalarca kez karşımıza çıkan bu ifade, başkarakterin zihninin takılı kaldığı, ona hem acı hem mutluluk veren bir noktayı göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Roman boyunca yirmi dokuz kez tekrar eden ayna imgesini ise bir sembol olarak ele alarak, başkarakterin benliğindeki bölünmeye, kendisiyle yüzleşmesine ve bunun neticesinde kendi kimliğine yabancılaşmasına bir gönderme olarak değerlendirebiliriz.

Romanda **biz** kullanımı nadirdir. Özellikle oğlu Lorenzo ile anısından **biz** olarak söz etmesi ve anlatı boyunca birbirinden ayrılan üç sesin, romanın sonunda ölümünün yaklaştığını fark ettiğinde bir araya gelerek **biz** olması dikkat çeker. Ancak yine de başkarakter başladığı gibi **Ben** diyerek bitirir.

"[...] umutsuz diyorlar... umutsuz diye tekrar ediyorlar... üçümüz. pıhtı patlıyor, kara kan dışarı boşalıyor... kan akacak ve duracak... durdu... suskunluğun... açık gözlerin... görmeyen gözlerin... buz gibi parmakların... hissiz... mor-siyah tırnakların. titreyen çenen... Artemio Cruz... adı... umutsuz... kalp... masaj... umutsuz... artık bilmeyeceksin... seni içimde taşıdım ve seninle birlikte ben de öleceğim. biz üçümüz... öleceğiz... sen... ölüyorsun... öldün... öleceğim" (Fuentes, 1962: 404-405).

Romanın dilini incelediğimizde yapıdaki yenilikçi tutumla tutarlı olarak dildeki yenilik arayışının metne yansıdığını ifade edebiliriz. Çoklu bakış açısı kullanımına bağlı olarak biçimde de ortaya çıkan çeşitlilik yazarın dilde yaptığı denemeleri belirgin kılar. Özellikle büyük küçük harf seçimi, noktalama gibi dilsel

⁴⁷ Bir eserde, ana duyguyu, düşünceyi veya kişiliği göstermek için kullanılan motif, ana motif. (<https://sozluk.gov.tr/>)

ögelerin bilinçli seçimler olması, dili ve okuma eylemini daha karmaşık hale getirerek, metnin dilini birçok farklı yoruma açık hale getirir.



SONUÇ

Çalışmamızda Carlos Fuentes'in **Artemio Cruz'un Ölümü** başlıklı romanında mit, dil ve yapı, Yeni Latin Amerika Romanı'nın ve **Boom** fenomeninin dilde ve biçimde yarattığı değişimler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Roman, hem bu yeni edebi anlayışın önde gelen örnek yapıtlarından biri olarak geleneksel romanın dayattığı kalıpları yıkması sebebiyle, hem de yenilikçi dili, karmaşık yapısı ve yer verdiği mitler sebebiyle incelememiz için uygun bulunmuştur.

Eserin incelemesine geçmeden önce romanı daha iyi kavramak adına Carlos Fuentes'in yazınsal serüvenine yer verilmiştir. Ardından, Yeni Latin Amerika Romanı'yla birlikte anlatıya kazandırılan teknik ve biçimsel özelliklere değinilmiştir. Fuentes'in roman anlayışı sunulurken, söz konusu eserde mit, dil ve yapı kullanımının nasıl işlendiği incelenmiştir.

Çözümlememizi yaparken mit, dil ve yapı terimlerinin her birinin aynı anda diğer ikisini de içerdiği ve aralarında keskin geçişler olmadığı sonucuna vardık. Bu sebeple romanın yapısını incelerken yapıyı destekleyen dil kullanımına, mit incelemesi yaparken romanın mitik yapısına yer verdik. Çalışmamızda bu üç ögenin bir romanın inşası için vazgeçilmez olduğu saptanmıştır. Roman, Artemio Cruz'un ölüm döşeginde yaşamının son saatlerinde yetmiş yıllık yaşamını oluşturan anı parçalarını anımsamasını konu edinir. Anlatının parçalara ayrılarak, başkarakterin üç sese bölündüğü romanın yapısı bu temel üzerine inşa edilmiştir. Eserin ilk satırlarından itibaren karmaşık ve çözülmesi gereken bir yapıyla karşı karşıya olduğumuzu fark ederiz. Bu yapıyı zihnimizde düzenleyerek yapının anlatıdaki işleyişini çözme görevi okur olarak bize düşer. Yazar, parçalama tekniğini kullanarak metinde yapı içinde yapı yaratmıştır. Yapısal bir teknik olarak kullanılan parçalama tekniği, romanın başkarakteri Artemio Cruz ile doğrudan ilişkilidir. Yapıdaki parçalanmanın kişiliğinin üç sese bölünmesine gönderme yaptığı görülür. Bu seslerin birbiriyle çatıştığı ve birbirine karşıt olduğu saptanmıştır. Parçalama aynı zamanda, Meksika Devrimi sonrasında toplumda kimlik sorunuyla birlikte baş gösteren, bölünmüş toplum yapısına da gönderme yapar. Son olarak, Artemio Cruz'un yaşamının çeşitli evrelerinde yaşadığı evlilik dışı ilişkileri, bölünmüş yaşamını gözler önüne serer.

Yapısal bir teknik olan parçalamanın romanın bütününde tematik olarak da işlendiği belirlenmiştir.

Avangart akımların etkisiyle Yeni Latin Amerika Romanı'nda sıkça kullanılan çoklu bakış açısı tekniği bu romanda üç ses ve üç ayrı zaman kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Metne sinematografik bir etki kazandıran bu kullanım, başkarakterin yaşamının çeşitli yönleri hakkında okura farklı bakış açıları sunar. Öte yandan, anlatıcının bu üç ses aracılığıyla, gerçekliği tek boyutlu olarak ele almadığı saptanmıştır. Tek bir durum/olay karşısında birden fazla fikir, duygu ortaya çıkabileceği gibi, gerçeklik de karmaşık bir olgudur ve çeşitli şekillerde algılanabilir. Artemio Cruz'un üç sesinin sürekli olarak birbiriyle çatışması bu karmaşık gerçeklik anlayışının bir temsilidir. Şimdiki zamanın kullanıldığı **Ben** anlatımında, ölüm döşeginde ıstırap çeken Artemio'nun bilinci, gelecek zamanın kullanıldığı **Sen** anlatımında suçlayıcı üslubuyla bilinçaltı ve geçmiş zamanın kullanıldığı **O** anlatımında, nesnel bir değerlendirmeye başkarakterin belleği ön plana çıkar. Bu anlatım yapısıyla, Artemio Cruz'un benliğinin üç farklı cepheden görülebildiği belirlenmiştir. Metnin genelinde anlatıcının yaşadığı fiziksel ve ruhsal acılarından kaçış için anılarına sığındığı gözlemlenir. Ölen oğlu Lorenzo Cruz ve kaybettiği ilk aşkı Regina ile olan anıları, bu isimlerin metinde sürekli tekrarı, belleğinin takılı kaldığı noktayı göstermesi açısından dikkate değerdir. Metinde tarihi referanslarla karşılaştığımız tek anlatı kesitleri üçüncü şahıs anlatılarıdır. Bu kesitlerde verilen tarihi referanslarda zamanın kronolojik olarak ilerlemediği görülür. Bazı araştırmacıların bilinçaltının keyfilliğini yansıtmaması açısından anlamlı bağlantılar içermediğini ifade ettikleri tarihi referansların sıralanma şeklinin, romanın yapısındaki tüm öğelerin birbirlerini tamamlayıcılığı düşünüldüğünde, bilinçli bir yapıda olduğu sonucuna varılmıştır.

Birçok alt temaya sahip olan romanda, ölüm teması baştan sona kadar metne hakimdir. Meksika kültüründe ölüm ve yaşam kavramlarının birbirinden ayırt edilemediği gibi, Artemio Cruz'un ölüm döşeginde yaşam savaşı verirken şimdiki zamanda kalmayı reddetmesi ve anılarını tekrar canlandırma çabası yaşadığı hayattan koptuğunu gösterir. "Ölecek misin? İlk kez olmayacak. Öyle çok ölü hayat yaşamış olacaksın ki" (Fuentes, 1962: 139) cümleleri başkarakterin sürdürmüş olduğu

yaşamdan duyduğu memnuniyetsizliği gösterir. Özellikle **Ben** ve **Sen** kesitlerinde kullanılan iç monologlarda, Cruz'un kendine dair söylediklerinin, en mahrem düşüncelerini gözler önüne serdiği saptanmıştır.

Yeni Latin Amerika Romanı'nı karakterize eden zamanda geriye dönüşler ve ileri sıçramalar, bilinç akışı, iç monolog ve sinemadan edebiyata kazandırılan montaj gibi anlatı tekniklerinin **Artemio Cruz'un Ölümü**'nde ustalıkla bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu dilsel teknikler metnin deneyselliğini gösterir. Romanda, dildeki yenilik denemeleriyle estetik değerler gözetilirken, bu durum toplumsal gerçekliği yok saymak anlamına gelmez. Söz konusu romanda anlatıcı, modern Meksika toplumunun ve o toplumda yaşamını sürdüren bireyin içsel, toplumsal ve politik kaygılarını eksiksiz yansıtabilmek için dili etkin bir araç olarak kullanmıştır.

Romanın karmaşık yapısı dilin kullanımını da etkiler. Dildeki belirsizliğin/çokanlamlılığın eserde öne çıkan niteliklerden olduğu saptanmıştır. Karmaşık bir karakter olan Artemio Cruz'un karakterini değerlendirme biçimimiz ve olaylara bakış açımız metin boyunca sürekli olarak değişir. Bunun sebebi, ses değişikliğine bağlı olarak üslubun da çeşitliliğidir. Hem zalim hem sevecen, hem vatansever hem hain tarafını görebildiğimiz başkarakterin eylemleri, bize yoruma açık bir metinle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Nitekim anlatıcının "ne iyi ne kötü, ne cömert ne bencil, ne de tamamıyla hain olacaksın. İyi niteliklerini ve kusurlarını başkalarının belirlemesine izin vereceksin" (1962: 139) ifadesi okura da söz hakkı verir. Üç sese bölünen Artemio Cruz'un kişiliğinin farklı boyutlarını gözlemliyoruz. Bu nedenle romanda kullanılan çoklu bakış açısının karakter hakkında kesin bir yargıya varılmasını güçleştirdiği saptanmıştır. **Ben** kullanımında, fiziksel ve psikolojik acısını yakından gözlemleyebildiğimiz başkarakterin yaşamının çeşitli dönemleri hakkında itiraflarına kulak veriyoruz. Bu, bir nevi içten bir şekilde suçlarından söz ederek günah çıkartmaya ve kendini aklamaya çabaladığını gösterir. **Sen** kullanımında, Cruz'un kendine yönelttiği suçlayıcı üslupla, okur olarak kendimizi bir suçun tanığı durumunda hissederiz. **O** kullanımında ise olayları tarafsız olarak izleyen bir kamera merceğini takip eder konumda buluyoruz kendimizi. Bu durum, metnin çok katmanlı bir anlam düzeyine sahip olduğunu gösterir.

Noktalama işaretlerinin kullanımı, bazı cümlelerde noktalamanın metinden tamamen çıkartılması, büyük-küçük harf kullanımı anlatı boyunca dikkatimizi çeker. Özellikle **Ben** ve **Sen** anlatımlarında çokça rastladığımız bu düzen, metnin yapı/biçim ve dil yoluyla da bir mesaj ilettiğini gösterir. Ölüm döşeginde yatan, belleğindeki anıların kesik kesik ve sırasız akışına maruz kalan Artemio Cruz'un, fiziksel ve psikolojik durumunun, yaşadığı tereddüt, pişmanlık gibi duyguların bu yolla metnin diline yansıdığı saptanmıştır.

Romanda yerli mitlere doğrudan ya da dolaylı olarak atıfta bulunulduğu gözlemlenmiştir. Döngüsel zaman fikri üzerine inşa edilen roman, mitik bir yapıya sahiptir. Romanın son sayfaları 1889 yılına uzanarak Artemio Cruz'un doğumuna yer verir ve hemen ardından şimdiki zamana geri dönerek başkarakterin ölümüyle sona erer. Romanın bütününde **la Malinche** miti ve bununla ilişkili olarak **la Chingada/la Chingada**'nın çocuğu olma olgusu işlenmiştir. Karakterin bu mit üzerine yapılandırıldığı sonucuna varmak yanlış olmaz. Melez bir hizmetçiye beyaz efendisi tarafından tecavüz edilmesi neticesinde dünyaya gelen Artemio Cruz, Meksika tarihinin ve kökenlerinin güçlü bir sembolüdür. Ancak, bu kimliği reddi belirgindir. Yaşamı boyunca yabancı olana hayranlığı ve benzeme çabası, ölüm döşeginde "Hep onlar gibi olmak isterdin ve şimdi yaşlılığında bunu neredeyse gerçekleştirdin. Ama neredeyse. Yalnızca neredeyse." (Fuentes, 1962: 139) ifadesi kimliğini yeniden inşa etme isteğini ve uğradığı başarısızlığı gösterir. Bu uğurda yaptığı seçimlerle her şeye ihanet eden, etrafındaki herkesi kurban eden başkarakterin, bu ölümlerle kendi yaşamını canlı tuttuğuna inandığı görülür.

Çalışmamız sonucunda, Yeni Roman'la birlikte gerçekleştirilen tekniksel ve biçimsel denemelerin, **Artemio Cruz'un Ölümü**'nde uygulandığı belirlenmiştir. Yazar, romanda mit kullanımıyla ikinci bir gerçeklik anlayışı yaratırken, inşa ettiği karmaşık yapıyla metni çok katmanlı bir yapıya kavuşturur. Metin aracılığıyla yaşadığı toplumun sesi haline gelirken, aynı zamanda yeni ifade biçimleri deneyerek, aktarmak istediğini iletmeye yetkin, yüksek nitelikli yeni bir dil ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Alegría, Fernando: **Novelistas contemporáneos hispanoamericanos**, Boston D. C., Heath and Co., 1964.
- Alemán Velasco, Miguel: “Un amigo entrañable”, **Revista de la Universidad de México (Universidad Nacional Autónoma de México)**, 106, 2012, s. 15-17.
- Anadón, José: “Entrevista a Carlos Fuentes (1980)”, **Revista Iberoamericana**, 49(123), 1983, s. 621-630.
- Ayén, Xavi: **Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo**, Buenos Aires, Debate, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- Benedetti, Mario: **Letras del continente mestizo**, Montevideo, Arca, 1974.
- Bensa, Tatiana: “Identidad latinoamericana en la literatura del Boom”, **Revista de Estudios Iberoamericanos**, 2, 2005, s. 87-92.

- Blanc, Mario A.: “La complejidad apasionante de La muerte de Artemio Cruz”, **La Palabra y el Hombre**, 67, 1988, s. 83-93.
- Brunel, Pierre (1992): “Preface”, **Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes**, Çev. Wendy Allatson, Judith Hayward, Trista Selous, Ed. Pierre Brunel, New York, Routledge, 2016, s. IX-XVI.
- Carballo, Emmanuel: **Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX**, México, D.F., Empresas Editoriales, 1965.
- Caso, Alfonso (1953): **El pueblo del sol**, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Castellarín, Teresita M.: “Los mitos y la historia de Méjico en Carlos Fuentes”, **Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete**, (2), 1988, s. 9-30.
- Cortázar, Julio: “A fondo: Julio Cortázar”, Röportajı yapan Joaquín Soler Serrano, 1977, (Çevrimiçi)
<https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>, 25 Nisan 2021.

Dávila, Luis: “Carlos Fuentes y su concepto de la novela”,
Revista Iberoamericana, 47(116), 1981, s. 73-78.

De Guzmán, Daniel: **Carlos Fuentes**, New York, Twayne Publishers,
1972.

Donoso, José: **The Boom in Spanish American Literature: A
Personal History**, New York, Columbia
University Press in association with the Center for
Inter-American Relations, 1977.

Dotti, Andrea: "Elogio de la saudade", **Carlos Fuentes:
Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**,
Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de
Cultura Económica, 1999, s. 209-213.

Eliade, Mircea (1949): **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev. Ümit Altuğ, Ankara,
İmge Kitabevi, 1994.

_____(1963): **Mitlerin Özellikleri**, Çev. Sema Rifat, İstanbul,
Om Yayınevi, 2001.

Faris, Wendy B.: **Carlos Fuentes**, New York, Frederick Ungar
Publishing Company, 1983.

Franco, Jean: **Historia de la literatura hispanoamericana**, Barcelona, Editorial Ariel, 1987.

Franco, José M.: "Profecías y exorcismos", **Carlos Fuentes: Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 171-181.

Fuentes, Carlos (1962): **La muerte de Artemio Cruz**, Ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1995.

_____: "Entrevista de Emir Rodríguez Monegal", **Mundo Nuevo**, 1, 1966, s. 5-21.

_____: **La nueva novela hispanoamericana**, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

_____: "An Interview With Carlos Fuentes", **Modern Fiction Studies**, Röportajı yapan Herman P. Doezenia, 18, 1972, s. 491-503.

_____: "Entrevista a Carlos Fuentes", **Románica**, Röportajı yapan Gladys Feijóo, 14, 1977, s. 72-85.

_____(1987): “Discurso Carlos Fuentes, Premio Cervantes 1987”, 2014 (Çevrimiçi)

<https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-carlos-fuentes-premio-cervantes-1987/1034427.shtml>, 23 Ekim 2020.

_____: **Myself with Others: Selected Essays**, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.

_____: **Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____: “García Márquez: complicidades amistosas que no terminan”, **Gabriel García Márquez: celebración 25o. aniversario de Cien años de soledad**, Ed. José Francisco Conde Ortega, Óscar Mata & Arturo Trejo Villafuerte, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1992, s. 37-39.

_____: **Geografía de la novela**, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ : “Jorge Luis Borges: La Herida de Babel”, **Borges: Desesperaciones Aparentes y Consuelos Secretos**, Ed. Rafael Olea Franco, México, D.F., El Colegio de México, 1999, s. 293-312.

_____ : “Entrevista con Carlos Fuentes”, **El País**, 2001, (Çevrimiçi)

https://elpais.com/cultura/2001/05/31/actualidad/991326360_991326489.html, 17 Kasım 2020.

_____ : **This I Believe: an A-Z of a Writer's Life**, London, Bloomsbury, 2004.

_____ : **La gran novela latinoamericana**, México, D.F., Alfaguara, 2011.

_____ : “No tengo ningún miedo literario”, Röportajı yapan Francisco Peregil, 2012, (Çevrimiçi)

https://elpais.com/cultura/2012/05/14/actualidad/1336991040_045502.html, 30 Aralık 2020.

García Márquez, Gabriel: “Carlos Fuentes dos veces bueno”, 2012, (Çevrimiçi)
<https://www.jornada.com.mx/2012/05/18/opinion/a05a1cul>, 5 Ağustos 2020.

Gazarian-Gautier, Marie L.: “Universos de la novela”, **Carlos Fuentes: Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 144-170.

Giacoman, Helmy F.: “Prefacio”, **Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra**, Ed. Helmy F. Giacoman, New York, Las Américas, 1972, s. 9-13.

Goetschel, Willi, Leslie Dunton-Downer, Cyrus R. K. Patell: “Terra Fuentes”, **Carlos Fuentes: Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 64-95.

González, Aralia Lopez: “Artemio Cruz y lo mexicano ser doble... doble ser y múltiple”, **Revista de la Universidad de México**, 12, 1975, s. 14-19.

- González, Alfonso: “La muerte de Artemio Cruz: El placer del poder”, **Revista de la Universidad de México**, 44, 2007, s. 38-41.
- González Boixo, José C.: “Introducción”, **La muerte de Artemio Cruz**, Madrid, Cátedra, 1995.
- Gutiérrez Vélez, Georgina: “Fuentes y la muerte”, **Revista de la Universidad de México**, 100, 2012, s. 70-76.
- Gyurko, Lanin A.: “Structure and Theme in Fuentes' La Muerte de Artemio Cruz”, **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures**, 34(1), 1980, s. 29-41, DOI 10.1080/00397709.1980.10733433.
- _____: “La muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane A Comparative Analysis”, **Carlos Fuentes: A Critical View**, Ed. Robert Brody & Charles Rossman, University of Texas Press, 1982, s. 82-118.
- _____: “Carlos Fuentes”, **Latin American Writers Volume III**, Ed. Carlos A. Solé & Maria Isabel Abreu, New York, Charles Scribner's Sons, 1989, s. 1353-1375.

Harss, Luis: **Los nuestros**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

Hernández de López, Ana M.: “Pedro Páramo y Artemio Cruz dos personajes de la revolución mexicana”, **Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanista**, I-IV, 1989, s. 691-699.

Humphrey, Robert: **Stream of Consciousness in the Modern Novel**, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1958.

Jara, René: “El mito y la nueva novela hispanoamericana: A Propósito de "La muerte de Artemio Cruz", **Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra**, Ed. Helmy F. Giacomani, New York, Las Américas, 1972, s. 147-208.

Lamb, Ruth S.: “El mundo mítico en la nueva novela latinoamericana”, **Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas**, Vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, s. 101-108.

Leal, Luis: “History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes”, **Carlos Fuentes: A Critical View**, Ed. Robert Brody & Charles Rossman, University of Texas Press, 1982, s. 8-25.

Lévi-Strauss, Claude (1964): **The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology**, Vol. 1, New York, Harper & Row, 1969.

Loveluck, Juan: “Notas sobre la novela hispanoamericana actual”, **Hispania**, 48(2), 1965, s. 220-225.

_____: “Forma e intención en La muerte de Artemio Cruz”, **Novelistas hispanoamericanos de hoy**, Ed. Juan Loveluck, Taurus Ediciones, 1976, s. 249-269.

MacAdam, Alfred, Charles Ruas: “Bajo la nieve”, **Carlos Fuentes: Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernandez, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 37-63.

Macías, Claudia: “El magisterio de Carlos Fuentes frente a la crítica”, **Revista de Letras**, 54(1), 2014, s. 71-92.

Mead, Robert G.: “Carlos Fuentes, Airado Novelista Mexicano”, **Hispania**, 50(2), 1967, s. 229-235.

Miskulin, Sílvia C.: “La Revolución Cubana y el caso Padilla en las revistas Plural y Vuelta”, **Estudios Revista del Centro de Estudios Avanzados da Universidad Nacional de Córdoba**, 23-24, 2010, s. 159-171.

Ordiz, Javier: “Funciones del mito en la novela hispanoamericana contemporánea”, **Contextos**, 8, 1986, s. 63-70.

_____: **El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes**, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1987.

_____: “Carlos Fuentes y la identidad de México”, **Revista Iberoamericana**, 58(159), 1992, s. 527-538.

Ortega, Julio: “Carlos Fuentes para recuperar la tradición de La Mancha”, **Revista Iberoamericana**, 55(148), 1989, s. 637-654.

_____: “La muerte de Artemio Cruz y el relato de la desfundación nacional”, **Hispania**, 85(2), 2002, s. 198–208.

_____:

“Carlos Fuentes y la escena de la lectura”, **Carlos Fuentes en el siglo XXI: una lectura transatlántica de su obra**, Ed. Julio Ortega, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2015, s. 227-240.

Osorio, Nelson:

“Un aspecto de la estructura de La muerte de Artemio Cruz”, **Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra**, Ed. Helmy F. Giacomán, New York, Las Américas, 1972, s. 125-146.

Oviedo, José M., Richard
Reeve, John Skirius,
Raymond Paredes:

“A través del cristal Fuentes en la UCLA”, **Carlos Fuentes: Territorios del Tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 96-114.

Önal, Zeynep:

“Roots of the Contemporary Latin American Literature”, **Litera**, 24(2), 2011, s. 17-27.

_____:

“Las claves de la nueva novela hispanoamericana en el siglo XX”, **Estudios y Homenajes Hispanoamericanos III**, Ed. Efthimía Pandís Pavlakis, Haralambos Symeonidis, Dimitrios

Drosos & Anthí Papageorgíou, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, s. 185-192.

Pacheco, José E.: “Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz: La hora del lector”, **Revista de la Universidad de México**, 1962, s. 19-20.

Paz, Octavio (1950): **El laberinto de la soledad**, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

Poniatowska, Elena: **Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La Literatura de la Onda**, México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1986.

Priego, Cecilia, Blas E. Martínez, Ana Cohan: “Impriman la leyenda: Capítulo 1”, Yönetmen Cecilia Priego, Yapımcı Blas Eloy Martínez & Vanessa Ragone, 2020, **Canal Encuentro**, (Çevrimiçi) <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/9960>, 12 Şubat 2021.

Priego, Cecilia, Blas E. Martínez, Ana Cohan: “Impriman la leyenda: Capítulo 2”, Yönetmen Cecilia Priego, Yapımcı Blas Eloy Martínez & Vanessa Ragone, 2020, **Canal Encuentro**, (Çevrimiçi)

<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/9960>, 12

Şubat 2021.

Quemain, Miguel Á.: “La edad del tiempo según Carlos Fuentes”, **Carlos Fuentes: Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 234-252.

Rama, Ángel: “El boom en perspectiva”, **Signos literarios** 1(1), 2005, s. 161-208.

Ramírez Mattei, Aida E.: **La narrativa de Carlos Fuentes: afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo**, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.

_____: “El nivel mítico-simbólico de lectura en la narrativa de Carlos Fuentes”, **Revista de Estudios Hispánicos**, 17, 1990, s. 237-246.

Reeve, Richard M.: “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona Un ensayo exploratorio”, **Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra**, Ed. Helmy F. Giacomani, New York, Las Américas, 1972, s. 75-87.

_____: “The Making of La región más transparente: 1949-1974.”, **Carlos Fuentes: A Critical View**, Ed. Robert Brody & Charles Rossman, Austin, University of Texas Press, 1982, s. 46-80.

Reyzábal, María V.: “Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio”, **Carlos Fuentes Territorios del tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 115-130.

Rizzante, Massimo: “Entrevista con Carlos Fuentes Todo es presente”, **Revista de la Universidad de México**, 102, 2012, s. 5-13.

Rodríguez Monegal, Emir: **El arte de narrar: Diálogos**, Caracas, Monte Ávila Editores, 1968.

_____: “La nueva novela latinoamericana”, **Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas** (México, D.F., 26-31 Agustos 1968), El Colegio de México, 1970, s. 47-63.

_____: “Una escritura revolucionaria”, **Revista Iberoamericana**, 37(76), 1971, s. 497-506.

_____: **El boom de la novela latinoamericana**, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____: “Tradición y renovación”, **América Latina en su literatura**, México, Siglo XXI Editores, 1988, s. 139-166.

_____: **Obra selecta**, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

Rosenblat, Ángel: **Nuestra lengua en ambos mundos**, Navarra, Salvat Editores-Alianza Editorial, 1971.

Ruisánchez Serra, José R.: “Artemio Cruz, testigo”, **Revista de la Universidad de México**, (58), 2008, s. 42-44.

Shaw, Donald L.: **Nueva narrativa hispanoamericana**, Madrid, Cátedra, 1988.

Sommers, Joseph: “Individuo e historia: La Muerte de Artemio Cruz”, **La novela hispanoamericana actual: compilación de ensayos críticos**, Ed. Ángel Flores & Raúl Silva Caceres, New York, Las Américas, 1971, s. 145-155.

Van Delden, Maarten: “Breve retrato de Carlos Fuentes”, **Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades**, 14(28), 2012, s. 203-208.

Williams, Raymond L.: “Carlos Fuentes: The Reader and the Critic”, **Hispania (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese)**, 79(2), 1996, s. 222-233.

_____: **Los escritos de Carlos Fuentes**, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

Zamora, Lois P.: “Entre memoria e imaginación: Una conversación con Fuentes”, **Carlos Fuentes: Territorios del Tiempo: Antología de entrevistas**, Ed. Jorge Hernández, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, s. 182-188.

Zúñiga Bárcenas, Beatriz: “Sepulcro de los años, xiuhmolpilli y la ceremonia del Fuego Nuevo”, t.y. (Çevrimiçi) https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/opinion/14626-sepulcro-de-los-a%C3%B1os-xiuhmolpilli-y-la-ceremonia-del-fuego-nuevo-14626.html?lugar_id=444, 4 Nisan 2022.