TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI) ANABİLİM DALI

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS'IN *EL SEÑOR PRESIDENTE (BAY BAŞKAN)* VE MARIO VARGAS LLOSA'NIN *LA FIESTA DEL CHIVO (TEKE ŞENLİĞİ)* ADLI ROMANLARINDA DİKTATÖRLÜK TEMASI VE DİKTATÖR FİGÜRÜ

Doktora Tezi

Neslihan KADIKÖYLÜ

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI) ANABİLİM DALI

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS'IN *EL SEÑOR PRESIDENTE (BAY BAŞKAN)* VE MARIO VARGAS LLOSA'NIN *LA FIESTA DEL CHIVO (TEKE ŞENLİĞİ)* ADLI ROMANLARINDA DİKTATÖRLÜK TEMASI VE DİKTATÖR FİGÜRÜ

Doktora Tezi

Neslihan KADIKÖYLÜ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet Necati KUTLU

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI) ANABİLİM DALI

Neslihan KADIKÖYLÜ

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS'IN *EL SEÑOR PRESIDENTE (BAY BAŞKAN)* VE MARIO VARGAS LLOSA'NIN *LA FIESTA DEL CHIVO (TEKE ŞENLİĞİ)* ADLI ROMANLARINDA DİKTATÖRLÜK TEMASI VE DİKTATÖR FİGÜRÜ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet Necati KUTLU

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Nil ÜNSAL	.....
Prof. Dr. Aytül KASAPOĞLU	.....
Prof. Dr. Perihan YALÇIN	.....
Prof. Dr. Mehmet Necati KUTLU	.....
Prof. Dr. Mehmet Seyfettin EROL	.....

Tez Sınavı Tarihi 27.11.2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(……/……/2017)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Neslihan KADIKÖYLÜ

İmzası

……

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ii

ŞEKİL LİSTESİ v

TABLO LİSTESİ v

KISALTMALAR vi

ÖNSÖZ 1

GİRİŞ 2

BİRİNCİ BÖLÜM: LATİN AMERİKA'DA DİKTATÖRLÜK VE DİKTATÖR ROMANLARI 8

1.1. Diktatörlük Kavramının Tanımı ve Latin Amerika'da Gelişimi.....8

1.2. Latin Amerika Diktatörlük/Diktatör Romanlarının Temel Özellikleri 14

İKİNCİ BÖLÜM: OLUŞUMCU YAPISALCI ELEŞTİRİ YÖNTEMİ…….34

2.1. Edebiyat Sosyolojisi ve Lucien Goldmann'ın Oluşumcu Yapısalcı Eleştiri Yöntemi.....34

2.2. Oluşumcu Yapısalcı Yöntemin Uygulaması.....54

2.2.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme.....54

2.2.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar) 54

2.2.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri.....56

2.2.1.3. Zaman.....56

2.2.1.4. Uzam 59

2.2.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri 59

2.2.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler.....60

2.2.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme.....61

2.2.2.1. Tarihsel Çerçeve 61

2.2.2.2. Yazarın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri.....61

2.2.2.3. Simgesel Çözümleme 62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: *BAY BAŞKAN*'IN OLUŞUMCU YAPISALCI BİR ANALİZ.....63

Romanın Özeti

3.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme.....67

3.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar.....67

3.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri.....71

3.1.3. Zaman 82

3.1.4. Uzam 87

3.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri.....88

3.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler.....97

3.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme.....111

3.2.1. Tarihsel Çerçeve.....111

3.2.2. Miguel Ángel Asturias'ın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri.....126

3.2.3. Simgesel Çözümleme.....142

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: *TEKE ŞENLİĞİ*'NİN OLUŞUMCU YAPISALCI BİR ANALİZİ……..……151

Romanın Özeti

4.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme 158

4.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar).....158

4.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri.....162

4.1.3. Zaman 171

4.1.4. Uzam 175

4.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri 177

4.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler 191

4.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme.....202

4.2.1. Tarihsel Çerçeve.....202

4.2.2. Mario Vargas Llosa'nın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri.....220

4.2.3. Simgesel Çözümleme 232

SONUÇ 242

KAYNAKÇA 256

ÖZET 267

ABSTRACT 269

RESUMEN 271

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 – Romanın Şematik Gösterimi……66

Şekil 2 – Kahramanın Dönüşümü……93

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 – Romanda Anlatının Ritmi …..……85

Tablo 2 – Eserlerde Benzeşen Kahramanlar……..246

KISALTMALAR

Ed.	: Editör
Çev.	: Çeviren
A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.s.	: Adı geçen sözlük
A.g.m.	: Adı geçen makale
A.e.	: Aynı eser
PR	: Partido Revolucionario (Devrimci Parti)
SIM	: Servicio de Inteligencia Militar (Askeri İstihbarat Teşkilatı)
FREDEMO	: Frente Demócratico (Demokratik Cephe)

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Latin Amerika romanında diktatörlük temasını ve diktatör figürlerini, *El Señor Presidente* (Bay Başkan) ve *La Fiesta del Chivo* (Teke Şenliği) adlı romanlar ekseninde incelemeyi hedeflemektedir. Ayrıca, otorite-itaat ilişkilerinin sözkonusu eserlerde ne şekilde yer bulduğunu, eserlerdeki toplumsal yapıları oluşturan anahtar kavramların neler olduğunu ve nasıl bir ilişki bütünü sayesinde oluştuklarını anlamayı ve açıklamayı amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışmamız, eserlerdeki "anlam yaratan yapıların" ortaya çıkarılmasını hedefleyerek ilerlemiştir.

Bu çalışma sürecinde, değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Mehmet Necati KUTLU'ya destek ve emeklerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca tezimin değerlendirme aşamalarında katkılarda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Aytül KASAPOĞLU ve Prof. Dr. Nil ÜNSAL'a teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak, çalışmanın öncesinden sonrasına kadar yanımda olan sevgili Yasin Emre OĞUZ'a, değerli dostlarım Emre ÖZMEN ile Selinay Başak ERDEMLİ'ye, varlığıyla hayatıma güzellikler katan Yıldız KİRMANLI'ya ve beni destekleyen, her fırsatta sabırla yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunmak isterim.

GİRİŞ

1789 Fransız Devrimi'nin getirdiği siyasi fikirlerin giderek yayılması, 1776 yılında Kuzey Amerika'da kurulan federal cumhuriyetin bölge açısından örnek teşkil etmesi ve 1808'de Napolyon'un İspanya'yı işgal etmesi gibi süreçler neticesinde İspanyol sömürgelerinde bağımsızlık hareketleri dönemi başlar. Böylece, çoğunluğunu Avrupa'da eğitim görmüş kültürlü *criolloların*[1] oluşturduğu, İspanya'ya olan sosyo-ekonomik bağımlılıktan kurtularak kıtada kendi etkinliğini arttırmak isteyen burjuva sınıfı tarafından desteklenen ve yürütülen bağımsızlık hareketi neticesinde bölgede üç yüzyıldan fazla süredir devam etmekte olan İspanyol hakimiyeti son bulur.

Latin Amerika'da XIX. yüzyılın başında Haiti ile başlayan bağımsızlık dalgası, güçlü önderler olan "kurtarıcıların" ve *caudilloların*[2] ortaya çıkması için uygun ortamı yaratır ve giderek güçlenmelerine zemin hazırlar. Böylece özgürlük için yola çıkarak İspanya'dan bağımsızlığını kazanmayı başaran bu ülkelerde bu kez de otoriter ve merkeziyetçi yönetimler filizlenmeye başlar ve XIX. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın başlarına doğru bu otoriter güç, tek adamların elinde toplanarak yeni bir dönemin, diktatörlerin döneminin başlangıcını oluşturur. Bu dönemde, diktatör ve toplumu yönetme biçimi Latin Amerikalı yazarlar tarafından sıklıkla işlenen bir konu haline gelir ve edebiyatın kurgusal dünyası ile kelimenin gücü, sistemin eleştirisine yönelik önemli bir araca dönüşür.

Arjantin'de 1816'da gerçekleşen bağımsızlığın ardından ülkede kendini göstermeye başlayan üniterci-federasyoncu çatışması neticesinde iç savaşa varan fikir ayrılıkları, edebiyatta da etkisini gösterir ve diktatörlük romanlarının ilk örnekleri, romantik dönem Arjantinli yazarların (Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol,

[1] Latin Amerika'da, Avrupalı anne ve babadan doğan çocuklara verilen ad. Kıtadaki diğer kesimlerden farklı olarak Avrupalıların sahip olduğu ayrıcalıklara yakın haklara sahiplerdi.
[2] Latince *capitellum* kelimesinden türeyen *caudillo* sözcüğü, otoriter güce sahip siyasi, askeri ya da ideolojik lider, şef anlamına gelir. Latin Amerika'da karizmatik halk liderlerini tanımlamak için kullanılan terimdir.

Esteban Echeverría) eserlerinde görülür. 1835 yılından 1852'ye kadar süren Juan Manuel Rosas diktatörlüğünü hedef alan ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında yayımlanan *Facundo* (Domingo Faustino Sarmiento), *Amalia* (José Mármol) ve *Matadero* (Mezbaha, Esteban Echeverría) adlı bu üç eser ile diktatörlük Latin Amerika romanında ilk kez ana tema olarak karşımıza çıkar.

Bu ilk dönem eserlerinin ardından, 1946'da Miguel Ángel Asturias'ın *El Señor Presidente*'sinin (Bay Başkan) yayımlanmasına kadar neredeyse yüzyıl geçer. Özellikle Ramón del Valle-Inclán'ın *Tirano Banderas*'ında (Zorba Banderas) rastladığımız, diktatörün olağanüstü özellikler taşıması, *Bay Başkan*'da diktatörün mitleştirilmesi ile doruk noktasına ulaşır ve sonraki eserlerde de sıklıkla kullanılan bir öge haline gelir. 1970 öncesi diktatörlük romanlarının, diktatöre uzak durma ve onu mitleştirme özelliklerini kendinde taşıyan ve ayrıca büyülü gerçekçilikten de yararlanan *Bay Başkan*, bu özellikleri sebebiyle incelememizin ilk eseri olarak seçilmiştir.

1970 sonrası dönemde ise diktatör figürünün ele alınışı giderek daha karmaşık bir yapıya kavuşur. Önceleri ağırlıklı olarak diktatörlük temasını esas alan ve diktatörü uzak bir açıdan anlatan romanlar yazılırken, 1970'li yıllardan itibaren diktatör artık başkahramandır ve oldukça ön plandadır. Bu nedenle, bu ikinci dönem romanları içinde hem diktatörü son derece yakın bir plandan okura aktaran hem de onu gerçekçi bir açıdan ele alarak tüm kusurlarıyla yaşlı, hasta, yalnız ve kimseye güvenmeyen bir karakter olarak tanıtan Mario Vargas Llosa'nın *La Fiesta del Chivo*'su (Teke Şenliği) incelememizin ikinci eseridir. Aynı zamanda bir tarihi roman olan *Teke Şenliği*'nde diktatörün yalın bir gerçekçilikle sunulması, *Bay Başkan* ile arasında tam anlamıyla bir zıtlık yaratmış ve bu durum *Teke Şenliği*'ni ikinci eser olarak seçmemizde belirleyici rol oynamıştır. Ayrıca, iki eserde tasvir edilen toplumsal yapıların belli başlı açılardan benzerlikler göstermesi ve *Bay Başkan*'dan farklı olarak *Teke Şenliği*'nde özellikle

diktatörlüğün psikolojik sonuçlarının da ele alınıyor olması iki eseri bir arada incelememiz açısından elverişli şartları oluşturmuştur.

a. Araştırmanın Problemi ve Amaçları

İki örnek eser olarak seçtiğimiz *Bay Başkan*[3] *ve Teke Şenliği'*nde[4] yazarların Latin Amerika diktatörlerine ilişkin dünya görüşlerinin ne yönde olduğunun belirlenmesi, eserlerde tasvir edilen tarihsel-toplumsal yapının, otorite-itaat ilişkilerinin nasıl şekillendiğinin irdelenmesi, diktatör figürlerinin tarihteki hangi liderlere karşılık geldiğinin ve bu diktatörleri tanımlayan belli başlı kişisel özelliklerin neler olduğunun ortaya çıkarılması bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Araştırmayı gerçekleştirmek için öncelikli olarak şu sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır:

- Diktatör ve diktatörlük temalı romanların Latin Amerika'da ortaya çıkışını hazırlayan tarihsel ve toplumsal gelişmeler nelerdir?
- 1970 yılı öncesi ve sonrası romanları birbirinden ayıran temel farklılıklar nelerdir?
- Farklı yazarların kaleminden çıkan diktatör figürlerinin benzerlik ve farklılık gösteren yönleri nelerdir? Ortak bir diktatör figürünün varlığından bahsedilebilir mi?
- Eserlerde yer alan toplumsal yapı ve kişiler arası otorite-itaat ilişkileri nasıl şekillenmiştir? Şekillenmesinde rol oynayan önemli faktörler nelerdir?

Çalışmanın amacı ise, Latin Amerika Edebiyatı'nda diktatör kimliğinin ve diktatörlük temasının, *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği*'ndeki kurgulanışını incelemek ve

[3] Çalışmada eserin, "Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000" künyeli baskısı kullanılmıştır. Bu eserden yapılan alıntılar, paranteze alınarak metin içinde kitap adı ve sayfa numarasıyla verilecektir. Sözkonusu eserin Tükçe çevirisi de bulunmaktadır ancak, özgün metinle arasında ciddi farklılıklar ve eksiklikler olduğundan Türkçe çevirisi yerine İspanyolcası tercih edilmiştir.

[4] Çalışmada eserin, "Mario Vargas Llosa, *Teke Şenliği*, (Çev. Peral Bayaz Charum), Can Yayınları, İstanbul, 2003" künyeli baskısı kullanılmıştır. Bu eserden yapılan alıntılar, paranteze alınarak metin içinde kitap adı ve sayfa numarasıyla verilecektir.

kıta toplumlarının yaşadığı değişime uygun olarak, bu edebi türün de geçirdiği dönüşümün başlıca etkenlerini ortaya koymaya çalışmaktır. Eserlerdeki benzerlik ve ayrılıklar üzerinden yapacağımız yorum ve çıkarımlar, Latin Amerika'da diktatörlük ve diktatör romanlarının geçirdiği evreleri ortaya koymamıza yardımcı olacağı gibi, yazarların, içinde bulundukları siyasal, toplumsal, kültürel ortamı kavrayış biçimlerindeki benzerlik ve ayrılıkları da ayırt etmemizi sağlayacaktır.

b. Araştırmanın Yöntemi

Dört bölümden oluşan araştırmamızda, *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği* adlı romanlar –eserlerin tarihsel toplumsal bağları ön planda tutularak– kapsamlı bir biçimde incelenmeye, diktatörlüğün ve diktatör figürlerinin eserlerde ne şekilde ele alındığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, edebiyat incelemesi alanında kendisinden önce yapılmış çalışmalara yenilerini ekleyen ve tarihsel, toplumsal, kültürel, vb. değerlerin oluşturduğu anlamlı yapıların eseri doğrudan etkilediğini, bu sebeple de bir edebi eserin, yazar-eser-toplum bağlantısı ön planda tutularak incelenmesinin daha kapsamlı sonuçlar ortaya koyacağını söyleyen Lucien Goldmann'ın (1955) *oluşumcu-yapısalcı* yöntemi kullanılmıştır.

Bununla birlikte, farklı dönemlerde yazılan bu iki eserdeki toplumsal yapı ve kültür ilişkilerini daha kapsamlı olarak açıklayabilmek amacıyla, Norbert Elias'ın ifade ettiği kavramlar doğrultusunda –süreç temelli bir bakışla– ilişkisel sosyolojiden yararlanılmış ve süreç içinde değişime uğrayan yapılar edebiyat-sosyoloji işbirliği ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diktatörler ve sarayları ile geniş halk kitlelerinin gündelik yaşam içerisindeki ilişkilerini değerlendirebilmek üzere Elias'ın *Uygarlık Süreci* ve *Saray Toplumu* adlı eserlerine başvurulmuştur.

Son olarak; otoritenin tanımı, itaat ve özgürlük konuları Max Weber ve Hannah Arendt ile Erich Fromm'un düşünceleri doğrultusunda açıklanmış ve özellikle

eserlerdeki otorite-itaat ilişkileri üzerine Fromm'un "özgürlükten kaçış" ve "robot uyumluluğu" kavramlarından yararlanılmıştır.

c. Araştırmadaki Sınırlılıklar

Coğrafi olarak temelde üç bölüme (Kuzey Amerika, Orta Amerika ve Antiller, Güney Amerika) ayrılan Latin Amerika; Kolomb sonrası dönemde giderek "İspanyollaşarak" ortak bir dili, dini ve geçmişi paylaşması sebebiyle tek bir büyük halk olarak algılanabilmektedir. Zira İspanyolların XVI. yüzyıla doğru kıtaya gelişiyle birlikte başlayan sömürü, asimilasyon ve katliam tarihi, sonraki yüzyıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nin müdahaleci dış politikasının da etkisiyle, darbeler ve diktatörlükler tarihi olarak devam etmiş ve bu durum, bir bakıma kıta halkları arasında ortak bir kader birliği yaratmıştır.

Bu doğrultuda Latin Amerika edebiyatında, kıtanın farklı bölgelerinde ve farklı dönemlerde yazılan diktatörlük/diktatör romanlarının ortak bir gerçeği ifade ettiği ve bu nedenle geniş bir coğrafyayı kapsayıcı nitelikte olabildiği görülmektedir. Bununla birlikte, neredeyse her bir eser için söz konusu olan bölgesel ve dönemsel farklılık, karşılaştırmalı bir inceleme yaparak toplumsal yapıyı ve kültürel ilişkileri değerlendirme aşamasında araştırmamızdaki en büyük zorluğu yaratmakta ve bu çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında incelediğimiz eserler, ele alınan edebi tür itibariyle en çok öne çıkan eserler arasında yer almaktadırlar ve biri diktatörlük romanı (*Bay Başkan*), diğeri ise diktatör romanı (*Teke Şenliği*) olmak üzere iki farklı dönemi temsil etmeleri açısından incelenmek üzere seçilmişlerdir.

Araştırmanın bir diğer sınırlılığı da, bu türde verilen diğer eserlerin araştırmaya dahil edilememesidir. Bu çalışmanın kapsamına alınamayacak kadar çok sayıda olan söz konusu eserler araştırmanın birinci bölümünde kısmen ele alınmış ancak her birini, yararlanılan yöntem ışığında değerlendirmeler yaparak ayrıntılarıyla incelemek

mümkün olmadığından araştırma *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği* adlı eserlerle sınırlı tutulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM: LATİN AMERİKA'DA DİKTATÖRLÜK VE DİKTATÖR ROMANLARI

1.1. Diktatörlük Kavramının Tanımı ve Latin Amerika'da Gelişimi

Latincede *buyurmak*, *dikte etmek* anlamına gelen *dictare*[5] kelimesinden türeyen diktatörlük, Roma'da ilk dönemlerde cumhuriyetin bir parçasıydı ve olağanüstü zamanlarda başvurulan bir icra makamı, bir memuriyetti. Kriz anlarında Roma senatosu –altı aydan fazla olmamak üzere– uygun bir kişiyi sınırlı bir süre için sınırsız güçlerle donatarak diktatör seçerdi[6]. Bu konu hakkında Romalı tarihçi Titus Livius (M.Ö.59-M.S.17) *Roma Tarihi* (*Ab urbe condita libri*, yaklaşık olarak M.Ö. 27-25) adlı eserinde şöyle yazar:

> "[…] Büyük endişeler, ilk defa bir diktatör tayin edilmesi fikrinin doğmasına yol açtı. […] En eski yazarlar arasında, Titus Largius'un ilk diktatör seçilmiş olduğunu ve Spurius Cassius'un da süvarilerin başı olduğunu buldum. Onlar konsül rütbesindekileri seçtiler. Böylece diktatör seçimini düzenleyecek bir kanun yürürlüğe girmiş oluyordu"[7].

Günümüzde ise diktatörlük, Roma'daki gibi kriz anlarında geçici süreyle başvurulan bir makam niteliği taşımamakta, "egemen ve mutlak siyasi bir gücün bir veya birçok kişinin oluşturduğu bir yürütme organınca denetimsiz olarak yürütüldüğü siyasi düzen"[8] anlamına gelmektedir. Maurice Duverger *Diktatörlük Üstüne* (*De la dictature*, 1961) adlı eserinde, diktatör yönetimlerin tarihin belirli dönemlerinde yaşanan büyük toplumsal çalkalanmalarla, savaşlarla ya da derin ekonomik krizlerle ortaya çıktığını ve her zaman mevcut olduğunu belirtir. Yunanlı tiranlardan Sezar'a, Sezar'dan Savonarole'e, Savonarole'den Cromwell'e, Cromwell'den Napolyon'a,

[5]Sevan Nişanyan, *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, http://bit.ly/1WLfxTy, (05.05.2011).
[6] Halil Demircioğlu, *Roma Tarihi*, Cilt I, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998, s. 73.
[7]Titus Livius, *Roma Tarihi***,** Kitap II, (Çev. Sabahat Şenbark), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1994, s. 35-36.
[8] TDK Güncel Türkçe Sözlük http://bit.ly/2l233GW (05.05.2011).

Napolyon'dan Mussolini'ye, Hitler'e ve Stalin'e kadar insanlığın gelişme safhalarından her birine eşlik etmektedir ve veba ya da kolera gibi büyük salgınlara benzer bir biçimde ortaya çıkmaktadır[9].

Duverger'ye göre, tarihte iki büyük diktatörlük salgını yaşanmıştır: Birincisi M.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Antikite devrinin Akdeniz şehir devletlerinde yaşanmış olan tiranlık dönemleridir. Bu dönemde salgın Helen dünyasının bütününe yayılmış ve "Yunanlı yazarlar, bu diktatörlüklere başlangıçta hiç de kötüleyici bir anlama gelmeyen *Uranlıklar* adını takmışlardır (etimolojik olarak tiran, efendi ya da şef demektir). Fakat, birçok tiranın aşırılıkları o derece büyük olmuştur ki, lakapları zamanla zulmedenle eş anlama gelir"[10]. İkinci büyük diktatörlük salgını ise, 1789 Fransız devrimi ile özellikle Avrupa'da doğmuş, ardından XIX. yüzyılda Latin Amerika'ya sıçramış ve 1920-1945 yılları arasında Lenin, Musolini, Hitler, Franco, Salazar ve artık isimleri az çok unutulmuş bulunan bütün Balkanlı diktatörlerle en üst seviyesine ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın son bulmasının ardından, salgın Asya, Ortadoğu ve Afrika'ya kaymıştır[11].

Latin Amerika'da diktatörlük salgını, siyasal ve toplumsal bir fenomen olarak ortaya çıkan ve geniş halk yığınlarını etkilemeyi başaran *caudilloların* XIX. yüzyılda tarih sahnesine çıkışları ile başlamıştır. *Caudillismo* ya da *caudillo* yönetimi, kriz anlarında ortaya çıkan karizmatik liderlerin, geniş halk yığınları üzerinde sahip oldukları etkileme gücü sayesinde iktidara gelmeleriyle oluşmuştur. Halk *caudilloyu* sıra dışı özelliklere sahip bir lider olarak görmüş ve kendisini temsil ettiğine, haklarını koruyacağına inanmıştır. Bu inanç ve itaat *caudilloların* sahip olduğu otoritenin temelini oluşturmuştur.

Max Weber, otorite kavramı ile ilgili görüşlerine en sık başvurulan düşünürlerin başında gelmektedir. Weber, çoğu kez birlikte anılan "güç" ile "otoriteyi" birbirinden

[9] Maurice Duverger, *Diktatörlük Üstüne*, (Çev. Bülent Tanör), Dönem Yayınları, İstanbul, 1965, s. 12-13.
[10] a.e., s. 13-14.
[11] a.e., s. 14-15.

ayrı tutar. Ona göre güç; "bir sosyal ilişki içinde, bir aktörün hangi temele dayanırsa dayansın, direnmeyle karşılaşsa bile istediğini yapabilme konumunda olma ihtimalini ifade eder"[12]. Otoriteyi ise, güç kavramından farklı olarak, belli bir grup insanın belli bir kaynaktan çıkan emirlere itaat etme ihtimali olarak tanımlar ve buna göre, "her gerçek otoritenin ayırt edici kriteri, en düşük düzeyde bile olsa, belli bir ölçüde gönüllü kabuldür"[13]. Weber, meşruluk esasına dayandırdığı otoriteyi *yasal, geleneksel* ve *karizmatik* olmak üzere üç başlıkta inceler.

Weber'e göre, rasyonel temellere sahip olan yasal otorite, kuralların meşru kabul edildiği ve bu kurallara göre egemenlik konumuna getirilenlerin emir verme yetkisinin olduğu inancına dayalıdır. Bürokratik otorite olarak da adlandırılan bu türde, yasalarla oluşturulmuş ve şahsi nitelikte olmayan bir düzen sözkonusudur. Geleneksel otorite, geçmişten gelen kural ve güçlerin kutsallığına ve bu geleneklere göre iktidarı elinde bulunduranların meşruluğuna olan yerleşik inanca dayalıdır. Otoriteye sahip olan kişi ya da kişiler geleneksel kurallara göre belirlenir ve gücü elinde bulunduran bu kişi bir üst, amir olmak yerine, kişisel anlamda bir efendi konumundadır. Karizmatik otorite ise, bir bireyin kutsallığına, kahramanlığına, örnek özelliklerine ve onun tarafından açıklanan bir kuralın kutsallığına olan inanca ya da bağlılığa dayalıdır[14]. Bu noktada belirleyici olan karizmatik liderin gerçekte hangi özelliklere sahip olduğu değil, destekçileri tarafından nasıl algılandığıdır.

Weber'in karizmatik otorite analizi *caudilloların* Latin Amerika'da edindiği gücü kavrayabilmek açısından son derece açıklayıcı olmaktadır. Weber karizma kavramını, bir bireyi diğerlerinden ayıran, onun doğaüstü ya da insanüstü güçlere veya olağandışı kabul edilen bir takım istisnai özelliklere sahip sayılmasına yol açan nitelik olarak tanımlar. Karizmatik gücün geçerliğini belirleyen, güce bağımlı olanların kabulüdür. Bu doğrultuda, karizmatik otorite, başkalarını etkileyen bireysel özellikleri

[12] Max Weber, *Bürokrasi ve Otorite*, (Çev. H. Bahadır Akın), Adres Yayınları, Ankara, 2011, s. 40.
[13] a.e., s. 49.
[14] a.e., s. 54-69.

nedeniyle karizmatik nitelik kazanmakta ve sözkonusu niteliklere mutlaka sahip olması gerekmeksizin, bu özelliklere sahip olduğuna inanılması yeterli olmaktadır. Bu inanç, otorite sahibi gücün meşruluğunu oluşturacak ve insanların karizma sahibine itaat etmeleri sonucunu da beraberinde getirecektir[15]. Weber'in karizma kavramının ve karizmatik otorite analizinin önemli noktalarından birini oluşturan olağanüstülük, Latin Amerika diktatörlük ve diktatör romanlarında *insanüstülük*, *doğaüstülük* ya da *kötücül tanrısallık* olarak karşılığını bulmakta ve bu eserlerde diktatöre atfedilen niteliklerin başında gelmektedir.

Ayrıca Weber, liderin karizmatik niteliklerinin kanıtı uzun süre görülmezse ya da sözkonusu lider, yönetimi altındakilere artık herhangi bir yarar sağlamıyorsa tanrısının, sihirli güçlerinin veya kahramanlık özelliklerinin kendisini terk ettiği fikrinin oluşacağını, karizmatik gücün ortadan kalkacağını belirtmektedir[16]. Halkın desteğini alarak iktidar olan *caudillo* da, kendisinden bekleneni yerine getirmemesi ya da getirememesi durumunda artık kendisine "inanmayan" toplumla çatışma sürecine girmiş ve sahip olduğu gücü kaybetmiştir. Doğal afetler de bu anlamda belirleyici rol oynayabilmektedir. Örneğin, 1917 ve 1918'de yaşanan Guatemala depremleri, Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) diktatörlüğünün devriliş sürecini tetikleyen faktörlerin başında gelmektedir. Bu dönemde, uluslararası yardımlar ihtiyaç sahiplerine ulaştırılamamış ve hükümet şehrin yeniden inşası için gerekli adımları atmada yetersiz kalmıştır. Sonraki süreçte tablo daha da kötüleşmiş ve 1918 yılının sonları ile 1919'un başlarında yaşanan grip salgını, sarı humma gibi hastalıklar ülkenin çeşitli bölgelerini etkisi altına almıştır[17]. Bu gelişmeler Estrada Cabrera'nın yetersizliğini ön plana çıkararak sonraki dönemde şekillenecek olan muhalefetin ve diktatöre isyanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

---

[15] a.e., s. 50-91.
[16] a.e., s. 91-92.
[17] Jorge Luján Muñoz, *Breve Historia Contemporánea de Guatemala* (Çağdaş Guatemala'nın Kısa Tarihi), Fondo de Cultura Económica, Meksika, 1998, s. 213.

Meksikalı sosyolog Pablo González Casanova, *Dictaduras y Democracias en América Latina* (Latin Amerika'da Diktatörlük ve Demokrasi) adlı çalışmasında Latin Amerika'da diktatörlerin ve güçlü liderlerin ortaya çıkışında dört temel dönemin belirleyici olduğunu belirtir. XIX. yüzyılın başlarında bağımsızlık savaşlarıyla başlayan birinci dönemde ilk güçlü liderler, halkın içinden gelen *caudillolar* ile despotça bir biçimde kendi çıkarlarını savunan büyük toprak sahipleri olmak üzere iki temel biçimde karşımıza çıkar. González Casanova, ilk grubu oluşturan *caudilloları* kendi içinde de iki gruba ayırır: Miguel Hidalgo y Costilla ya da José María Morelos gibi otoriter ve paternalist bir yönetim anlayışı benimseyen ve önderlik ettikleri halkın çıkarları için savaşarak ölen halkçı *caudillolar* ile büyük toprak sahipleri ve işadamlarıyla yaptıkları çıkar anlaşmaları neticesinde kendisini egemen güç olarak halka dayatan *caudillolar*. Bu liderler, eski oligarşinin ve sömürgeci bürokrasinin ya da yeni başlayan kentli ticaret burjuvazisinin çıkarlarıyla uzlaşabildikleri ölçüde zorba ve diktatörlere dönüşeceklerdir[18].

González Casanova, diktatörlerin Latin Amerika'daki ikinci dönemini ise emperyalizmin doğuşu, hegemonyacı devletlerin ortaya çıkışı ve profesyonel orduların oluşumuyla karakterize eder. 1880 yılından I. Dünya Savaşı'na kadar devam eden bu süreçte diktatörler; güçlü kapitalist devletlerin, yerli yöneticiler ve oligarşiler vasıtasıyla ya da doğrudan/dolaylı olarak gerçekleştirilen askeri müdahalelerle azgelişmiş eski sömürge ülkelerini kontrol altına aldığı bir yönetim biçimi olan yeni-sömürgeciliğin öncüleridirler. Bu dönemde, "*caudilloların* birçoğu ya kendi güçsüzlüklerinin ve çelişkilerinin kurbanı olurlar ya da hegemonyacı süreçle bütünleşerek, onların müttefiklerine ve diktatörlerine dönüşürler"[19].

[18] Pablo González Casanova, "Dictaduras y democracias en América Latina" (Latin Amerika'da Diktatörlük ve Demokrasi), Julio Labastida Martín del Campo (Ed.), *Dictaduras y dictadores* (Diktatörlükler ve Diktatörler), , UNAM, Meksika, D.F., 1986, s. 228.
[19] a.e. s. 230.

I. Dünya Savaşı'ndan 1958'e kadar uzanan üçüncü dönemde ise, Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasi ve ekonomik egemenliği bütün Latin Amerika'yı kontrolü altına almıştır. Bu dönem boyunca emperyalist müdahale doğrudan ya da dolaylı bir şekilde devam etmektedir. Diktatörlükler, Amerika Birleşik Devletleri'nin çıkarlarına hizmet etmektedirler ve ülkedeki özgürlükçü ve halkçı söylemler ile aralarında –sert bir baskı politikasını da beraberinde getiren– sürekli bir çatışma sözkonusudur.

Dördüncü dönem ise iç çatışmalardan son derece antrenmanlı olarak çıkmış bir diktatörün dönemidir. Toplumu mutlak iradesine boyun eğmeye zorlayan ve var olan yasal yaptırımları, kurumları kendi gücü karşısında işlevsizleştiren diktatör, iktidarına yönelik tehdit oluşturduğuna inandığı kişi ya da kurumlara karşı –çeşitli yöntem ve şekillerde– baskı, yıldırma, şiddet uygulamaktan çekinmez ve Amerika Birleşik Devletleri tarafından her türlü olağanüstü tedbir yetkisiyle, gerilla karşıtı her türlü silah ve askeri birlik gücüyle, istihbarat ve provokasyon hizmetiyle, her türlü işkence, imha ve yolsuzluk hizmetiyle desteklenir. González Casanova'ya göre "bu diktatör, büyük başkentin yöneticilerinin ve liderlerinin isteği doğrultusunda, Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanlığı, Pentagon, büyükelçilik ve CIA tarafından kendisine kriz dönemlerinde devrim karşıtı görevler yüklenen, emperyalizmin profesyonel diktatörüdür"[20].

[20] a.e., s. 233.

1.2. Latin Amerika Diktatörlük ve Diktatör Romanlarının Temel Özellikleri

> "[…] Başkan, kent dolaylarında aynı anda birçok evde oturduğu için, nerede yaşadığı bir muammaydı; nasıl uyuduğu bilinmiyordu, çünkü elinde kırbaç devamlı telefonun başında olduğu anlatılıyordu; ne zaman uyuduğu da anlaşılamıyordu, çünkü arkadaşlarının söylediğine göre asla uyumuyordu". (*Bay Başkan*, s. 12)

> "Eğer cehennem varsa, o, bu mutlak yalnızlıktaki bu mutlak hiçliktir. Tek başına. Yalnız. Siyahta, beyazda, gride, belirsizlikte, yaratılmamışta hep tek başına"[21].

Diktatörlüğün Latin Amerika'da geçirdiği siyasal süreç bu çalışmanın temel amacını teşkil etmediğinden, sözkonusu coğrafyada yaşanan diktatörlük süreçlerinin ve uygulanan politikaların değerlendirilmesi işini bu konuyu temel alan diğer çalışmalara bırakarak incelememizin merkezinde yer alan diktatörlük temasının ve diktatör figürünün Latin Amerika romanında geçirdiği değişimi ve gelişimi tartışacağız. Bu bölümde, Latin Amerika'da diktatörlük ve diktatör romanlarının edebiyat tarihi boyunca geçirdiği gelişim ve dönüşüm, bu edebi türü oluşturan unsurlar da göz önünde bulundurularak ele alınacak ve José Mármol'ün *Amalia*'sından (1851) başlayarak Mario Vargas Llosa'nın *Teke Şenliği*'ne kadar belli başlı eserler en önemli yönleriyle değerlendirilecektir.

Latin Amerika'da oldukça uzun bir tarihe sahip olan diktatörlük süreçleri, toplumun çeşitli kesimlerinin hafızalarında derin izler bırakmıştır. Aynı şekilde bu süreçlerin yine toplumun bir parçası olan çeşitli nesil yazarların eğitiminde, yetişmesinde ve yaşantısında oynadığı rol de yadsınamayacak bir paya sahiptir. Latin Amerika edebiyatında kıtanın siyasal ve toplumsal yaşamına atıflarda bulunma eğilimi her zaman mevcuttur ve diktatörlük temasını doğrudan ya da dolaylı olarak ele alan birçok roman bulunmaktadır. Sözkonusu romanların kurgusu gerçekçi bakış açısından

[21] Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (Ben En Üstün), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997, s. 488.

fazla uzaklaşmamakta; bireysel ve toplumsal yaşamda var olan baskı ortamını, tarihsel, toplumsal ve siyasal açılardan vurgulamaktadır. Diktatörlükler ve diktatörler üzerine yazan bütün romancılar, konu edindikleri diktatörlere ve onların rejimlerine karşı her zaman eleştirel bir tavır içinde olmuşlardır. Ancak ilerleyen bölümlerde açıklayacağımız gibi, bu konunun ele alınışı zaman içerisinde dönüşerek gelişmiş, farklılaşmıştır.

a. Öncü Roman: Amalia

Latin Amerika edebiyatında diktatörlük temasının kökleri, Arjantin'de 1829'dan 1852'ye kadar sürmüş olan Juan Manuel de Rosas diktatörlüğünü konu edinen XIX. yüzyıl romantik dönem Arjantin edebiyatında bulunur. José Mármol'ün 1850 yılında yazıp ertesi yıl yayımladığı *Amalia* adlı romanı ile Esteban Echeverría'nın 1838'de yazdığı (yazarın ölümünden sonra 1871'de yayımlanır) *Mezbaha* ve Domingo Faustino Sarmiento'nun 1845 tarihli *Facundo: Civilización y Barbarie* (Facundo: Uygarlık ve Barbarlık) adlı öyküleri Rosas'ın dikta rejimine karşı yazılmış üç önemli eserdir. Arjantin'de 1816'da gerçekleşen bağımsızlık sonrası dönemin ilk kuşak yazarları olan bu isimler, büyük ölçüde romantizmin etkisinde eserler vermiş ve ulusal değerleri yücelterek milli Arjantin edebiyatının temellerini atmışlardır.

José Mármol'ün *Amalia* adlı romanı Latin Amerika edebiyatında diktatörlük temalı romanlar arasında öncü olarak kabul edilir. Gençliğinde diktatör karşıtı faaliyetlerde bulunması sebebiyle kısa bir süreliğine tutuklanmış olan ve sonrasında takip edildiği için diğer birçok Arjantinli gibi sürgüne gitmeye mecbur kalan yazar, Arjantin toplumunun 1840'lı yıllardaki bu siyasi durumundan yola çıkarak, Rosas'ın korku, baskı ve işkencelerle ülkeyi yönettiği yılları konu alır. Roman, kurgusal ve tarihsel karakterlerin bir sentezi olarak yapılanmıştır ve önsözde yazar okura şöyle seslenmektedir: "Bu romanda yer alan tarihsel kişiliklerin büyük bir kısmı halen hayattalar ve okuyacağınız olayların gerçekleştiği dönemdekiyle aynı siyasal ve

toplumsal pozisyonlarda yer almaktalar"[22]. Bununla birlikte, eserde Rosas ve destekçileri alt toplumsal sınıftan gelen kültürsüz kişiler olarak sunulurlar. Buna karşılık Rosas karşıtları ise, daha üst bir toplumsal sınıfa mensupturlar ve bu görgüsüz diktatör ve destekçileriyle bir arada yaşamak zorunda olmaktan dolayı öfkelidirler. Eserde diktatöre yönelik eleştiri büyük oranda bu çerçevede ilerlemektedir.

Amalia anlatısal açıdan oldukça düzensiz ve zayıf bir yapıya sahip olmasına karşın, bu çalışmanın kapsamında değerlendirildiğinde, diktatör ve diktatörlük temalı romanlar arasında öncü olması açısından önem taşımaktadır.

b. Zorba Banderas'tan Bay Başkan'a

Diktatörlük romanının sonraki dönemlerdeki şekillenişini çeşitli yönleriyle etkileyen *Amalia*'nın sahip olduğu belli başlı özellikler, bu türde 1970'li yıllara kadar yazılan eserlerin ortak paydasını oluşturmaktadır. İlk olarak, eserin yapısında yer alan *iyi/kötü* çatışması daha sonraki eserlerde de temel unsurlardan biri olarak devam ettirilmiştir. Bir diğer özellik ise, romanda mekânın, diktatörlüğün hüküm sürdüğü bir felaketler diyarı gibi tasvir edilmesi ve bu sahne içinde zalim diktatör Rosas'ın, *La Sombra del Caudillo* (Liderin Gölgesi) ya da *Bay Başkan* gibi daha sonraki eserlerde de göreceğimiz gibi, göz önünde olmayıp daha çok hikayenin ikincil bir kahramanı olarak karşımıza çıkmasıdır. Diktatörün kötücül varlığının yanısıra, onun anlatı boyunca fark edilen bu görünmezliği, ulaşılmazlığı ya da çok az kereler görünüyor oluşu diktatöre mitik bir özellik yükler ve okurda, diktatörün her yerde, her zaman var olan, ulaşılmaz hatta neredeyse mevcudiyeti olmayan bir muamma olduğu hissini yaratır. Bu mitik özelliğe uygun olarak, *Zorba Banderas*, *Bay Başkan* ya da *El Otoño del Patriarca* (Başkan Babamızın Sonbaharı) gibi diğer eserlerde de görüleceği gibi, diktatörün

[22] José Mármol, *Amalia*, Imprenta Americana, Buenos Aires, 1855, s. 3.

şeytani ve karanlık özelliklerinin tasviri yapılır: "[Rosas] işte o anda kan içiyordu, bedeni kan terliyordu ve kan soluyordu […]"[23]

Diktatörlük teması XX. yüzyıl boyunca evrimine devam eder ve 1926 yılında Ramón del Valle-Inclán'ın *Zorba Banderas*'ının, 1928'de Martín Luis Guzmán'ın *Liderin Gölgesi* adlı romanının yayımlanmasının ardından gelişen süreçte farklı bir dönem başlar. Bu yeni dönem, Miguel Ángel Asturias'ın *Bay Başkan* (1946), Jorge Zalamea'nın *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (Büyük Burundún-Burundá Öldü, 1952) ve Enrique Lafourcade'in *La Fiesta del Rey Acab* (Kral Acab Şenliği, 1959) adlı eserleri ile doruğuna ulaşacaktır.

Zorba Banderas'ta Valle-Inclán diktatörlük temasına daha önceki yazarlardan son derece farklı bir açıdan yaklaşır; onun getirdiği yenilikler, sonraki yıllarda yazılacak olan romanlarda da devam ettirilecektir. Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978* (Latin Amerika romanında diktatörler ve diktatörlük 1851-1978) adlı incelemesinde *Zorba Banderas* üzerine şöyle yazar:

> "Diktatör ve diktatörlük konulu romanlar arasında *Zorba Banderas*, diğer romancıların da izinden gideceği bir çığır açar: bu, diktatörün absürt, gülünç ve *esperpentik*[24] niteliklerinin, ironi ve hiciv ile ele alınarak ifade edilmesidir. Yine de, her yazarın kendine has bir estetik anlayışının olmasından ötürü diktatör temasının ele alınışı ile ilgili genellemeler yapmak oldukça zordur; öte yandan diktatör figürünün ele alınışında kullanılan biçim bozma ve mübalağa tekniklerinin, birçok romanda görülen genel bir özellik olduğunu söylemek mümkündür. Doğrudan Valle'den miras kalan bu *esperpentizmin*, Asturias'tan, Zalamea ve Lafourcade'e ve sonunda García Márquez'e varana kadar hatırı sayılır bir devamlılık gösterdiği görülmektedir"[25].

[23] a.e., s. 348.
[24] *Esperpento*: 1. Grotesk ve gülünç olan; 2. Ramón del Valle-Inclán tarafından yaratılmış, gerçekliğin, grotesk yönlerinin öne çıkarılarak, gündelik ve kaba bir dilin kullanımıyla deforme edildiği üslup; 3. (gündelik dilde) çirkinliği, dağınıklığı ya da kötü görünümüyle dikkat çeken kişi ya da nesne. [Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, http://bit.ly/1OkYFAl, (01.06.2011)].
[25] Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978* (Latin Amerika Romanında Diktatörler ve Diktatörlük 1851-1978), UNAM, Meksika, D.F., 1989, s. 13.

Valle-Inclán'ın bu türe kattığı yeniliklerden bir diğeri de, kapsayıcı özellikte temsili bir Latin Amerika ülkesi yaratmak amacıyla eserdeki olayların geçtiği ülkenin belirsiz bırakılmasıdır. Latin Amerika edebiyatında kıtanın sosyal gerçekliğini anlayabilmeyi kolaylaştıracak bir anahtar figür, *Latin Amerikalı bir diktatör modeli* arayışı her zaman olagelmiştir. Bu yüzdendir ki birçok yazar, kendi ülkesine ya da tek bir ülkeye denk düşen bir tarihsel kişiliği kaynak almak yerine, Latin Amerika'daki diktatörlerin farklı özelliklerini bir araya getirerek bir diktatör modeli yaratmak için kahramanlarını genelleştirme gayretinde olmuşlardır. Ángel Rama[26] *Los Dictadores Latinoamericanos* (Latin Amerika Diktatörleri)[27] adlı eserinde bu açıdan önceliği *Bay Başkan*'a verdiğini yazsa da biz, ortak bir diktatör modelinin ilk kez *Zorba Banderas*'ta kullanıldığını söyleyebiliriz.

Zorba Banderas adlı eserde anlatı, diktatör *Santos Banderas* tarafından baskı ve şiddetle yönetilen hayali bir Latin Amerika ülkesinde, 1 Kasım öğleden sonra başlayıp 3 Kasım sabahı sona eren yaklaşık kırk sekiz saatlik kısa bir zaman dilimini kapsar. Eserde diktatörlüğün çöküşü ve diktatörün ölümü anlatılmaktadır. Yazar yukarıda da belirtildiği gibi temsili bir ülke yaratmaya çalışarak Latin Amerika'nın farklı bölgelerini ve çeşitlilik gösteren bir takım dil özelliklerini (deyimler ve bölgesel söyleyişler) harmanlamış ve eserin diline farklı bir form kazandırmıştır[28]. Kullanılan İspanyolca, Meksika'da sıklıkla kullanılan küçültme eklerinden, Nikaragua ve Arjantin'de tipik olan *voseo*[29] ya kadar çeşitlilik gösterebilmektedir: "—Mi **jefesito**, en estas bolucas somos

[26] 1926-1983 yılları arasında yaşamış Uruguaylı yazar, akademisyen ve edebiyat eleştirmeni.
[27] Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos* (Latin Amerika Diktatörleri), Fondo de Cultura Económica, Meksika, DF, 1976, s. 9.
[28] Valle-Inclán 1923 yılında Alfonso Reyes'e gönderdiği mektuplardan birinde şöyle yazar: "Şu sıralar; Doktor Francia, Rosas, Melgarejo, López ve Bay Porfirio'nun özelliklerinde bir tiranı konu alan *Zorba Banderas* adında bir roman üzerinde çalışıyorum. Eserin kahramanı bir sentez ve anlatının dili, İspanyolcanın konuşulduğu Latin Amerika ülkelerine özgü farklı ağızların bir toplamı" ["Cartas Inéditas de Valle-Inclán a Alfonso Reyes" (Valle-Inclán'ın Alfonso Reyes'e Gönderdiği Yayımlanmamış Mektupları), *Revista de la Universidad de México*, No: 2, Ekim 1966, s. 11].
[29] İspanyolcada ikinci tekil şahıs için *tú* yerine *vos* kullanılması.

baqueanos"[30] ya da "— **Vos** no **vendés** la conciencia. **Vendés** la pluma, que no es lo mismo"[31].

Eserin bir başka önemli yönü de içinde dinsel özellikler barındıran bir dünyanın varlığıdır. Bu dünyada kötülük hüküm sürmekte ve asla uyumayan, çok az konuşan, yüksek bir yerden aşağısını gözlemleyen ilahi bir varlık olan *Santos* (Aziz) *Banderas*, şeytani özelliklerle donatılmış, kötücül bir kutsallığa sahip bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu evrenin merkezinde yer alan diktatör, yazarın *kutsal kuş*[32] ya da –*Çocuk İsa*'ya (*Niño Jesús*) göndermede bulunarak– *Niño Santos (Çocuk Santos)*[33] gibi lakaplarla adlandırdığı bir anti kahramandır. Eserde görülen bu kutsallık teması, *Bay Başkan* ya da *Yo el Supremo*'da (Ben, En Üstün, 1974) görebileceğimiz gibi, sonraki yazarlara diktatörün ve onun dünyasının *mitleştirilmesi* ilhamını verecektir: "Hayır, Céspedes, ruh halimi kutsal lisana çevirecek hiçbir haddini bilmeze ihtiyacım yok. Ben, Tanrı ile aynı kaynaktan besleniyorum"[34].

Martín Luis Guzmán'ın *Liderin Gölgesi* adlı eserinde ise *caudillismo* teması ele alınmaktadır. Yaşanmış olayları konu alan eserde, Álvaro Obregón[35] ve Plutarco Elías Calles'in[36] başkanlıkları döneminde gerçekleşmiş olan tarihsel olayların yarattığı şiddet dolu siyasal ortam kolaylıkla fark edilir. Romanda mutlak gücün vücut bulmuş halini simgeleyen *Caudillo* figürü, ülkenin siyasi kaderine tartışmasız bir otorite ile yön vermektedir. Eserde çok fazla öne çıkarılmaz; o, aydınlığı söndürüp ülkenin üzerine çöken karanlığı var eden bir gölgedir. Herhangi biri *Caudillo*'ya itaatsizlik edecek olursa, *Aguirre* ve arkadaşlarının romanın sonunda katledilmeleri gibi, acımasızca yok edilecektir. Guzmán, *Liderin Gölgesi*'nde ihanete uğramış devrim temasına vurgu yapar

[30] Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (Zorba Banderas), Unidad Editorial, Madrid, 1999, s. 5.
[31] a.e., s. 25.
[32] a.e., s. 13.
[33] a.e., s. 17.
[34] Augusto Roa Bastos, a.g.e., s. 587.
[35] Álvaro Obregón Salido (1880-1928): 1920-1924 yılları arası Meksika devlet başkanı.
[36] Plutarco Elías Calles (1877-1945): 1924-1928 yılları arası Meksika devlet başkanı.

ve mutlak gücün vücut bulmuş hali olan *caudilloyu* ve iktidarını, eserde anlatılan olayların bütünüyle örneklendirmeye çalışır. Bu konuda John Brushwood şöyle yazar:

> "Eser, Calles rejimine karşı açıkça bir saldırı niteliği taşımasının yanısıra, bu konunun çok daha ötesine geçmeyi de başarmıştır. Zira önemli olan, kişilerden ziyade (siyasette var olan) gölgelerdir. Gölge, sanki kaçınılamaz bir şekilde vücut bulmuşçasına bir çeşit doğaüstü gücün içinde yer alır. Ona tâbi olanlar gücü karşısında boyun eğerler. Gücün vücut bulmuş hali gelip geçici hatta yenisiyle değiştirilebilir özellikte olabilir, ancak gölgenin hâkimiyetini kabul etme eğilimi her zaman kalıcıdır. Gölge ve ona boyun eğiş, Meksika ve diğer Latin Amerika ülkelerinde demokrasinin önüne dikilmiş en büyük engeldir"[37].

Miguel Ángel Asturias'ın ise *Bay Başkan'*da bazı açılardan Valle-Inclán'ın yolundan gittiğini görmekteyiz. Tiranın krallığını mitoloji ve kutsallık öğelerini öne çıkararak sunma eğilimi bu eserde de dikkati çeker. Ancak, Valle-Inclán'dan farklı olarak Asturias, bir adım daha ileri gider ve acımasız diktatörünü Maya tanrısı Tohil ile özdeşleştirir; yaşanan kabusun acımasız dünyasını okura daha güçlü bir biçimde hissettirmeyi başarır. Bunun en temel sebebinin –Latin Amerika diktatörlüklerini *dışarıdan* bir bakış açısıyla gözlemlemiş olan İspanyol yazar Valle-Inclán'ın aksine– Asturias'ın, çocukluk ve gençlik yılları boyunca ailesi ile birlikte diktatörlüğün zulmüne doğrudan maruz kalması, eserde tasvir ettiği toplumun bireyleriyle aynı talihsiz kaderi paylaşması, benzer acıları yaşaması olduğu düşünülebilir. Bu nedenle, *Zorba Banderas* ile *Bay Başkan*'ı bu açıdan karşılaştırdığımızda, Valle-Inclán'ın diktatörlüğe dair yargılamalarının daha mantıksal, Asturias'ınkilerin ise daha duygusal ve daha kişisel olduğunu görmekteyiz. Edebiyat eleştirmeni Giuseppe Bellini *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: siglo XX.* (Latin Amerika Edebiyatında Diktatörlük Teması: XX yüzyıl) adlı çalışmasında bu noktaya şöyle değinir: "[…] İspanyol yazarın romanına karşılık Guatemalalı yazarın romanı, hem kullanılan dil özelliklerinin son derece değişik ve özgün olması açısından, hem de Estrada Cabrera

[37] John S. Brushwood, *México en su novela: Una nación en busca de su identidad* (Romanlarda Meksika: Kimliğini Arayan Bir Halk), Fondo de Cultura Económica, Meksika, D.F., 1987, s. 349.

diktatörlüğüne karşı verilen mücadele yıllarında, yazar tarafından doğrudan hissedilmiş acıların, gençlik yıllarında yaşanmış deneyimlerin bir ürünü olması bakımından bir üstünlüğe sahiptir"[38].

c. Satirik Romanlar: Büyük Burundún-Burundá Öldü ve Kral Acab Şenliği

Bay Başkan çalışmamızın devamında incelenecek eserlerden biri olduğu için eser hakkındaki diğer ayrıntıları üçüncü bölüme bırakarak bu türün diğer romanlarıyla devam edeceğiz. 1950 yılından itibaren diktatörlük romanı içerik olarak oldukça zenginleşir. Daha önceki eserlerde bulunan grotesk unsurlara *Büyük Burundún-Burundá Öldü* ve *Kral Acab Şenliği* gibi satirik eserlerde de rastlanır ancak bu eserlerde diktatörlük temasının ele alınışı, sahip oldukları yoğun ironi ve hiciv içeriği bakımından dikkati çeker. Jorge Zalamea *Büyük Burundún-Burundá Öldü*'yü 1952 yılında Buenos Aires'te yayımlar. Yazarın diktatörlük kavramına bakışı ve bu gerçeklik karşısında aldığı tavır, trajik unsurları grotesk ve gülünç olan ile harmanladığı satirik anlatımında ifadesini bulmaktadır. Eserin ana teması, artık ölmüş olan diktatör *Büyük Burundún-Burundá*'nın cenaze geçidi etrafında dönmektedir. Yazar bu cenaze geçidi boyunca, sağlığında diktatöre hizmet etmiş kişilerin ve diktatörlüğün tasvirlerini sunar. Zalamea, bu kişilerin fiziksel tasvirlerini yapıp, rejimde oynadıkları rolleri açıklarken, hepsini *Büyük Burundún-Burundá*'ya hizmet eden gülünç ve grotesk karikatürler olarak tanıtır.

Sahip olduğu eşsiz hitabet gücüyle yığınları etkisi altına alan ve ülkenin yönetimini ele geçiren *Büyük Burundún-Burundá*, günün birinde aniden bu yetisini kaybeder. Zalamea diktatörün hitabet gücünü beklenmedik bir kekemeliğe dönüştürmüştür. Diktatör sahip olduğu bu yeni engel yüzünden konuşmayı yasaklayarak sessizliği emreder, böylece kendisini diğerlerinden küçük görmesine sebep olan farklılığı ortadan kaldırdığına ve halk üzerinde daha güçlü bir kontrol sağladığına

[38] Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: siglo XX*. (Latin Amerika Edebiyatında Diktatörlük Teması: XX yüzyıl), Edición digital, Roma, 2000, s. 8.

inanmaktadır. Zalamea'nın bu şekilde sessizliği dayatmasının, her türlü yönteme başvurularak rejim karşıtlarının susturulduğu baskı dönemlerini ve bu dönemlerin Latin Amerika tarihi boyunca yarattığı sonuçları, hatta dar anlamda düşünecek olursak, yazarın kendi yaşamını işaret ettiği düşünülebilir.

Büyük Burundún-Burundá'dan farklı olarak, Lafourcade'in *Kral Acab Şenliği*'nde ise, –önsözünde romanının tamamen kurmaca ve olayların geçtiği yer ile roman kişilerinin hayal ürünü olduğunu belirtiyor olmasına karşın–, Dominik Cumhuriyeti'ni 1931'den 1961'e kadar yönetmiş olan Rafael Leónidas Trujillo'nun (1891-1961) diktatörlük rejimine son derece fark edilir bir biçimde göndermeler yer almaktadır. *Kral Acab Şenliği*, diktatör *Carrillo*'nun yaşamının son yirmi dört saatini konu alır; bu gün aynı zamanda diktatörün doğum günüdür ve kutlamalar tüm gün boyunca devam edecektir. Lafourcade diktatörün ölçüsüzlüğünün, zalimliğinin ve kaba davranışlarının etkili bir portresini çizer. *Carrillo* okura sinirli, seks ve şiddet düşkünü, teşhirci, entrikacı ve zalim bir karakter olarak sunulmaktadır. Doğum günü kutlamalarında içkinin de etkisiyle son derece sinirli, güvensiz ve kabadır:

> "Efendi benim! – diye gürledi Carrillo, elindeki cam kadehi duvara fırlatırken–. Ne istersem yapabilirim... Ne istersem! –terini kuruladı–. Hepinizi öldürebilirim... [...] Ben evimdeyim –diye ekledi yarı açık dizlerini sallayarak –, bu ülkenin sahibi benim ve eğer canım isterse –elleriyle göstererek– sizi ezerim... Beni duyuyor musunuz? Hepinizi böcek gibi ezerim! Hepinizi!"[39]

Romanın anlatımı, korku, ihanet ve güvensizlik ortamını yeniden yaratmayı başarmıştır. Diktatörlüklerin tipik bir özelliklerinden biri olan bu devamlı korku ve güvensizlik hissi, diktatörün kendisini dahi tehdit edecek noktaya varmıştır: "<<Hiç kimsem yok yanımda!>> diye patladı Carrillo bir yandan elindeki bardağı mozaik kaplı döşemeye fırlatırken, <<Güvenecek hiç kimse!>> diye ekledi sinirli bir şekilde

[39] Enrique Lafourcade, *La fiesta del rey Acab* (Kral Acab Şenliği), Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1969, s. 254.

bürosunda volta atarken, <<Her bir hareketimize dikkat etmek zorundayız! Bizi izleyen milyonlarca göz var!>>"[40]

d. 1970'li yıllar: Ben En Üstün, Yöntem Üzerine Öneri, Başkan Babamızın Sonbaharı

Buraya kadar ele alınan eserlerin ardından, 70'li yıllarda yayımlanan ve yeni bir dönem başlatan diğer romanlara geçmeden önce, *diktatörlük* ile *diktatör* romanları arasındaki ayrımı belirtmek uygun olacaktır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Latin Amerika romanında diktatörlük teması sıklıkla kullanılmıştır. Ancak bu eserlerde diktatör, başkarakter olarak yer almamış, romanın kurgusunun ikincil bir karakteri olarak sislerin ardında tasvir edilmiştir. Bu romanlarda, yazarların diktatör figürlerine nispeten mesafeli durdukları ve Ángel Rama'nın ifade ettiği gibi, "başkanlık sarayının mahremiyetine çekinceyle sokularak"[41], diktatörlerini dışarıdan gözlemledikleri fark edilmektedir. 70'li yıllardan itibaren, Augusto Roa Bastos'un 1974 tarihli eseri *Ben, En Üstün*, Alejo Carpentier'in *El Recurso del Método*[42] (Yöntem Üzerine Öneri, 1974) ve Gabriel García Márquez'in 1975 tarihli *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndan oluşan üçlemenin yayımlanmasıyla yeni bir dönem başlamıştır. Carpentier, García Márquez ve Roa Bastos'un farklılığı, diktatörlerini romanın merkezine yerleştirmiş olmalarıdır. Onların diktatörleri okurda, korkudan sempati ve acımaya varacak kadar birçok duygu çeşitliliği yaratabilecek yetenektedir. *Zorba Banderas* ve *Bay Başkan*'daki mitolojik karakterlerden ya da *Büyük Burundun-Burunda Öldü* ve *Kral Acab Şenliği*'ndeki karikatürize edilmiş figürlerden farklı olarak maskelerini çıkarırlar. Diktatör figüründe yaratılan bu çok yönlülüğün, bir bakıma yazarın kahramanına olan perspektif

[40] a.e., s. 27.
[41] Ángel Rama, a.g.e., s. 15.
[42] Romanın adı, Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserinin adı ile oldukça fark edilir bir benzerlik gösteriyor olmasına karşın eser içerik olarak Descartes'ın öne sürdüğü düşünceler ile bir uzlaşma içinde değildir. Aksine Carpentier romanında sözkonusu esere ironik göndermelerde bulunmaktadır.

yakınlığının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Yazar artık başkanlık sarayının dışında değildir; içeriye cüretkâr bir adım atmıştır. Kahramanının bizzat bilincine yerleşmiştir; onu içeriden gözlemlemekte ve dünyaya diktatörün gözleriyle bakmaktadır. Ángel Rama bu *yeni romancılar* hakkında şöyle yazar:

> "Yeni romancılar, daha öncekilerin aksine, boşluğa adımlarını atarlar: sadece saraya girip, bütün köşelerini koklamakla, yöneticinin çeşitli sığınaklarını, Avrupa stili odalarını gözden geçirmekle kalmazlar, özgürce karakterlerinin bizzat bilincine yerleşirler ve bu şekilde gücün kaynaklandığı merkezi işgal ederler; kendilerini kuşatan evreni, diktatörün somut uygulamaları arasından görürler. Bu, resmin tam olarak tersten görünen halidir. Bu yüzden, diktatörlerin birbirlerinden farklılaşan kendilerine has özellikleri ne olursa olsun, bu yeni yazınsal metinlerin birliği, doğrudan mutlak gücü sorgulamalarında, işleyişini görmelerinde, (diktatörün) uygulamalarının göz ardı edilmiş sebeplerini keşfetmelerinde ve tarihsel sürekliliğinin inatçı ve mantıksız görünen işleyişini resmetmelerinde yer alır"[43].

Paraguaylı yazar Augusto Roa Bastos'un, Latin Amerika edebiyatının şaheserlerinden biri olarak kabul edilen *Ben, En Üstün* adlı eseri, Paraguay'ı 1811'den 1840 yılında ölümüne kadar diktatörlükle yönetmiş olan José Gaspar Rodríguez de Francia'dan (1766-1840) esinlenmiştir. Roman boyunca hiçbir yerde José Gaspar Rodríguez de Francia adı geçmez; yazar diktatörüne, yaşadığı dönemde tanındığı isim olan *Supremo* (En Üstün) adıyla hitap eder. *Ben, En Üstün*'de son derece orijinal bir anlatısal yapılanma bulunmaktadır. Roman diktatörün, sekreteri Patiño'ya dikte ettiği karmaşık monologlarından oluşmaktadır. Ancak bu anlatıcıda gizemli bir yan fark edilmektedir çünkü adeta herşeyi biliyor, duyuyor ve görüyordur. Derken, eserin ilerleyen sayfalarında, monoloğu konuşan *Supremo*'nun çoktan ölmüş olduğu anlaşılmaktadır. Metnin yazarı ise, okura çeşitli materyal ve not sağlayan bir derleyicinin yerine geçmiştir.

Bilindiği gibi, insanoğlu ile güç arasındaki ilişkinin sonuçlarından biri de iktidar arzusunun yarattığı yalnızlıktır. *Zorba Banderas*, *Bay Başkan* ya da *Kral Acab Şenliği*

[43] Ángel Rama, a.g.e., s. 15-16.

gibi romanlarda dolaylı göndermelerle olsa da bu yalnızlık temasına değinildiğine rastlanır. Roa Bastos da *Ben, En Üstün*'de diktatörün yaşamının bu kısmına değinmeden geçmemiştir: "Issız kendimi sırtımda taşırken hep tek başınayım. Yabancı bir ülkede, ailesiz, yuvasız, yapayalnızım. Tek başınayım. Yaşlı doğmuşum, daha fazla ölemeyeceğimi biliyorum. Son nefesime kadar yaşamamaya mahkûmum. Yalnızım. Ailem yok. Tek başına, yaşlı, hasta ve öksüzüm; gözlerine bakacağım bir köpeğim bile yok"[44]. Ancak García Márquez *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda diktatörün içine düştüğü bu yalnızlığı çok daha yoğun ve romanın temel bir özelliği olarak ele alır. Başkahramanını sadece *esperpentik* bir figür olarak göstermekle kalmaz aynı zamanda onu, sahip olduğu gücün ve yalnızlığının içinde kaybolmuş bir insan olarak tasvir eder.

Başkan Babamızın Sonbaharı'nda, ülkeyi yüz yıldan fazla süredir yöneten ve çok yaşlı ölen bir diktatörün yaşamı anlatılmaktadır. Bütün yaşamı, gücü elinde tutabilmek için sürekli ve giderek artan bir tedirginlik içinde geçmiştir. García Márquez bu güç saplantısından yola çıkarak, diktatörün, onu esir alan yalnızlığına varmıştır. Yazarın diktatöre, *yeryüzünün en yaşlı varlığına* bu bakış açısı, onu insanileştirmekte ve okurda tuhaf bir acıma duygusu da yaratmaktadır: "[…] ve bu kısacık gecenin karanlığı yarıldığında, gerçeğin ışığı daha bir parladı içinde, o gün saat altıda, ağarmaya yüz tutmuş gökyüzünün kara ışığında, bırakılmış evde, tanrıdan daha yaşlı, daha tasalı olduğunu duydu, yeryüzünün yalnızlığında […]"[45] Eserin bir başka noktası da bu yalnızlık temasının etrafında yer alan diktatörün mitik yönüdür. Bu nedenle, *Patriarca*'nın yaşamını ve ölümünü mitin var oluşu ve ölüşü olarak görmek de mümkündür:

> "[…] Giysilerinden anlaşılanın aksine, tarihçileri çok iri göstermişlerdi onu, ders kitaplarında kapılardan sığamadığı için evden dışarı çıkamayan, çocuklarla güvercinleri seven, kimi hayvanların dilinden anlayan, doğanın hilelerini önceden sezebilme yeteneğine sahip, kişinin içinden

[44] Augusto Roa Bastos, a.g.e., s. 701.
[45] Gabriel García Márquez, *Başkan Babamızın Sonbaharı*, (Çev. Tomris Uyar), Can Yayınları, İstanbul, 1991, s. 73.

> geçenleri bir bakışta anlayabilen, cüzzamlıların yaralarını iyileştirecek, yatalakları yürütecek bir tuzun gizini elinin ayasında tutan iri cüsseli bir başkan baba olarak geçiyordu sözü. […]"[46]

Ayrıca, önceki paragraflarda bahsedilen, bir diktatör modeli yaratma eğilimi *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda daha net bir biçimde fark edilir. Eserin konusu Karayip Denizi'nin herhangi bir kıyısına denk düşen bir yerde geçmekte ve sözkonusu ülke ya da bölge hakkında herhangi bir ek bilgiye yer verilmemektedir. Buna uygun olarak diktatör figürünün özellikleri de bütünü kapsayıcı şekildedir çünkü García Márquez'in *Patriarca*'sı, Latin Amerika'da hüküm sürmüş diktatörlerin birçok özelliğini kendisinde barındırmaktadır. Aynı şekilde, romanın anlatım biçimine baktığımızda da anlatıcının çoğu yerde anonim olduğu, daha doğru bir ifadeyle, tarihi aktarmakta olan bir grup anlatıcının bulunduğu gözlemlenmektedir. Anlatımdaki *bizin*, bu çok sesliliğin, diktatörlüklerin tarihini aktarmakta olan bütün Latin Amerika halklarını temsil ettiği düşünülebilir:

> "Birkaç ayrıcalıklı kişi dışında kimselerin adım atmadığı yasak bölmede akbabaların döktüğü kanın kokusunu duyduk, ilk olarak; akbabalardan yılların soluksuzluklarını ve içgüdüsel önsezilerini devraldık, kanat çırpışlarından yayılan çürüme kokusunu izleyerek kabul salonuna girince, ineklerin kurtlanmış iskeletleriyle karşılaştık, dişi gerileri boy aynalarında defalarca yansıyordu, sonra duvara gizlenmiş bir yazıhaneye açılan yan kapıyı ittik, orada O'nu gördük, rütbesiz şayak üniforması üstündeydi, çizmeleri, sol topuğunda altın mahmuzu, karada ve denizdeki bütün ihtiyar insanlarla bütün ihtiyar hayvanlardan daha da ihtiyardı, yerde yatıyordu, yüzüstü, sağ kolunu kıvırıp başına dayamıştı, yapayalnız bir zorba kimliğiyle yıllar yılı sürdürdüğü hayatının her gecesinde, bitimsiz gecelerinde hep nasıl uyumuşsa öyle"[47].

Buna benzer bir mekan ve karakter genellemesi, Alejo Carpentier'in *Yöntem Üzerine Öneri* adlı eserinde de görülmektedir. Bu eserde de sözkonusu ülke ile ilgili hiçbir işarete rastlanmaz ve yine aynı şekilde, eserdeki *Primer Magistrado* adlı diktatör Latin Amerika'nın kaderine yön vermiş birçok tarihsel kişiliğin bir sentezidir. Bu konu

[46] a.e., s. 42.
[47] a.e., s. 7.

ile ilgili olarak Carpentier bir mektubunda yarı ciddi yarı şaka bir biçimde, romanındaki diktatörün %40 Küba lideri Gerardo Machado (1871-1939), %10 Venezuela lideri Guzmán Blanco (1829-1899), %10 Venezuela lideri Cipriano Castro (1858-1924), %10 Estrada Cabrera, %20 Trujillo ve %10 Meksika lideri Porfirio Díaz'dan (1830-1915) ibaret olduğunu söylemiş ve ayrıca Nikaragua lideri Anastasio Samoza (1925-1980) ile Venezuela lideri Juan Vicente Gómez'in (1857-1935) belli başlı özelliklerini de taşıdığını belirtmiştir[48].

Alejo Carpentier'e göre Latin Amerika'da üç tür diktatör vardır. İlki, Bolivya lideri Mariano Melgarejo (1820-1871) ya da Vicente Gómez gibi eli silahlı ve kamçılı barbar bir generaldir. İkincisi, belirgin bir özelliği olmayan ve Machado gibi kültürsüzlüğü ile dikkati çeken diktatördür. En ilginç ve en karmaşık olanı ise, belirli bir kültür ve eğitim seviyesine sahip olduğu için "kültürlü zorba" olarak adlandırılabilecek üçüncü diktatör tipidir[49]. Bu tür diktatör, Guatemala diktatörü Estrada Cabrera örneğinde olduğu gibi, entelektüel birikime sahiptir; sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan toplumda yükselme arayışı içindedir. Carpentier'in eserindeki *Primer Magistrado* da bu tip bir kültürlü zorbadır. Entelektüel ve eğitimli oluşu onu farklılaştırmamakta, diğer diktatörler gibi hiç çekinmeden iktidarın her türlü şiddet mekanizmasını kullanmaktadır.

e. Tarihsel Gerçeklik: Teke Şenliği

Son olarak Mario Vargas Llosa, 2000 yılında yayımladığı *Teke Şenliği* adlı eserinde diktatörlük temasını belli bir döneme ait tarihsel gerçeklik olarak daha somut bir biçimde romanın kurgusuna taşır. Zulüm ve baskıyla Dominik Cumhuriyeti'nin kaderine otuz bir yıl boyunca yön vermiş olan ve *Teke*[50], *Generalísimo, Velinimet*, *Yeni*

[48] Mario Benedetti, "El recurso del supremo patriarca" (Yüce Babanın Kaynağı), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No: 3, 1976, s. 55.
[49] Julio Rodríguez Puértolas (Ed.), "Estudio preliminar" (Ön Çalışma), *Alejo Carpentier: El Recurso del* Método (Alejo Carpentier: Yöntem Üzerine Öneri), Ediciones Akal, İspanya, 2008, s. 103-104.
[50] *El Chivo* yani *Teke* lakabı cinsel güce sahip "maço" bir karakter çağrışımı yaptığı için Trujillo'nun fazlasıyla benimsediği bir isimdir.

Vatan'ın Babası, *Ekselansları* adlarıyla tanınan Rafael Leónidas Trujillo'nun diktatörlük döneminden yola çıkarak otoriter gücün bir portesini çizer. Artık geçmişte kalmış o dönemin izlerini takip ederek, diktatörlüğün günümüzdeki siyasi, kültürel, toplumsal sonuçlarına varır ve bu sonuçları iki ayrı neslin farklı bakış açılarından yansıtır.

Roman birçok hikayenin bir arada bulunduğu, birbiriyle bağlantılı üç ayrı anlatıdan oluşur. İlk anlatıda, romanın tek kurgusal karakteri ve belki de en karmaşık kişisi olan bir kadın kahramanın, *Urania Cabral*'in acı dolu hatıraları vasıtasıyla diktatörlüğün yarattığı etkilere değinilir. İkinci anlatı diktatörü ve çevresini tanıtır; yazar, *Generalísimo Trujillo*'nun bilincine yerleşerek, hayattaki son gününü, dünyaya diktatörün gözlerinden bakarak aktarır. Üçüncü anlatı ise, suikastçıları konu alır. Anlatıcı, *Trujillo*'nun yaşamına son vermek üzere park ettikleri bir arabanın içinde silahlarıyla *Trujillo*'nun arabasının geçmesini bekleyen suikastçı grubun kişilerini tek tek tanıtır okura; suikast sonrasında gördükleri işkenceleri anlatır. Bu nedenle eserde iki ayrı zaman bulunmaktadır: *Trujillo*'nun öldürüldüğü 30 Mayıs 1961 günü ile 14 yaşındayken ayrıldığı ülkesine, bir zamanlar Trujillo Kenti diye anılan Santo Domingo'ya 35 yıl sonra dönen *Urania Cabral*'in şimdiki zamanı. Vargas Llosa, iki ayrı zaman dilimini, iki farklı nesli karşı karşıya getirmiştir. *Urania*'nın geri dönüşü aynı zamanda onun geçmişe dönüşü, tiranın egemenliği altında yaşanan karanlık günlere dönüşüdür. Kendisini ait hissetmediği ülkesinin sokaklarında herşeye yabancılaşarak dolaşır; *Trujillo*'nun izlerini arar, birçok görüntüyü ve kişiyi geçmişinden bugüne getirir ve karşısına koyar; hafızasından silmeyi hiç başaramadığı korkunç anıları yeniden yaşar; kendisiyle yüzleşir, ülkesinin geçmişiyle hesaplaşır:

> "Geri dönmekle iyi mi yapmıştı? Pişman olacaksın Urania. Birçok kenti, beldeyi, ülkeyi –Alaska'nın sıradağları ve göllerini, örneğin tanımak için zaman bulamayan sen, bir haftalık tatilini bir daha hiç mi hiç ayak basmamaya söz verdiğin bu adada boşa harcayacaksın... Bu bir çöküş işareti mi? Sonbahar duygusallığı mı? Hayır, sadece merak, başka bir şey

> değil. Kendi kendine, artık sana ait olmayan bu kentin sokaklarında gezinebileceğini, artık sana yabancı olan bu ülkede hüzün, özlem, nefret, acı, öfke duymadan dolaşabileceğini kanıtlamak isteği" (*Teke Şenliği*, s. 12).

Vargas Llosa her bir anlatıda kişisel dramlardan yola çıkarak toplumların kolektif dramına ulaşır ya da tam tersi, kolektif dramlardan kişisel trajedileri çıkarır; maruz kalınan psikolojik yıkımları irdeler. Bir zamanlar *Trujillo*'nun senato başkanlığını yapmış olan babası tarafından rejime bağlılığının bir göstergesi olarak *Trujillo*'ya hediyelik bir eşya gibi sunulmuş olan *Urania*'nın hazin öyküsü bütününde, diktatörlüğün yol açtığı travmaları ortaya koymaktadır. *Urania*'nın romandan alınan aşağıdaki sözleri, yaralanmış ve bütün inancı paramparça edilmiş bir bireyin durumunu aktarır okura:

> "[…] O günden sonra hiçbir erkek dokunmadı bana, hiçbir zaman. Tek erkeğim Trujillo oldu. Aynen duyduğun gibi. Ne zaman bir erkek yanıma yaklaşacak olsa, bana bir kadına bakar gibi baksa, hemen ondan tiksiniyorum. Dehşete kapılıyorum. İçimden ölmesini istiyorum, öldürmek istiyorum. Anlatması çok zor. Okudum, çalışıyorum, iyi para kazanıyorum, doğru. Ama hala içim boş, korku dolu. New York'ta, bütün günlerini parkta boşluğa bakarak geçiren o ihtiyarlar gibiyim. [...] Babam ve Ekselansları beni çöle çevirdiler" (*Teke Şenliği*, s. 486).

Özetleyecek olursak, diktatörlük ve diktatör romanlarının gelişimi boyunca yazarların diktatöre yaklaşımları belli açılardan bir dönüşüme uğramıştır. Carpentier, Roa Bastos, García Márquez, Vargas Llosa gibi yazarlar diktatörün bir edebi karakter olarak ele alınış biçimini dönüşüme uğratarak yeni bir dönemi başlatmışlardır. 1970'li yıllardan itibaren diktatör artık ikincil bir karakter ya da görünmez bir gölge olmaktan çıkmış, aksine olay örgüsünün merkezine yerleştirilmiş zalim bir gerçekliğe, bir anti kahramana dönüşmüştür. Yazarların diktatöre bakışındaki bu değişim toplumdan beslenmekte ve toplumun diktatörü algılayışında gerçekleşen evrimi işaret etmektedir. *Diktatör*, *Patriarca*, *Caudillo*, *Supremo* ya da *Generalísimo* yalnızca Latin Amerikalı

diktatörlerin birer örnekleri değildir, onlar aynı zamanda, her bir yazarın tarihi anlama ve onu yeniden yazma girişimidir.

f. Temel Özellikler

Bu çalışmada ele aldığımız tüm eserlerde, diktatörün ülkesinde kurduğu baskı rejiminin ön planda olduğunu görmekteyiz. Diktatör ülke meselelerini kendine has yöntemlerle ele almakta; çevresindeki herkesi kendisine tâbi kılarak ve rejim muhaliflerini baskı, işkence ve cinayetlerle sindirmeye çalışarak sahip olduğu gücü yitirmemek için mümkün olan bütün yolları denemektedir. Örneğin *Zorba Banderas*'ta hapishanelerin rejim karşıtlarıyla dolup taştığını okuruz; *Bay Başkan*'da hapis, işkence ve ölümlerle dolu çok ağır sahnelere rastlarız. Aynı şekilde *Teke Şenliği*'nde de diktatörün işkencecisi *Johnny Abbes* ve adamları tarafından yapılan işkenceleri, diktatörün emriyle Ekim 1937'de gerçekleştirilen Haitili Katliamını ("Maydanoz Katliamı" adıyla da bilinir) ve rejim düşmanı ilan edilen kişilerin infaz edilerek denize atılmalarını okuruz.

Bilindiği üzere, Latin Amerika'da, sömürgecilerin kıtaya gelişiyle başlayan ve sonraki süreçte özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin müdahaleci dış politikası ile devam eden ekonomik ve siyasal dışa bağımlılık, uzun yıllar boyunca varlığını sürdürmüştür. Latin Amerika ülkelerinin ortak tarihi haline gelen bu durum, çoğu eserde ele alınan bir başka temel özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. *Teke Şenliği*'nde gördüğümüz gibi, diktatör ülkesinde komünizme karşı mücadele etme görevini üstlenmiş, ABD'ye birtakım imtiyazlar tanımış ve karşılığında Birleşik Devletler'den kendi rejimini sağlamlaştırmak amacıyla finansal ya da askeri yardımlar elde etmiştir. ABD'nin desteği diktatörün rejiminin devamlılığı açısından çok büyük önem taşımaktadır ve bu yüzden *Trujillo* kendisini ABD'nin en yakın müttefiki saymaktadır:

> "Saate baktı, hala dört dakikası vardı. Büyük *gringo* şu Simon Gittleman! Gerçek bir *marine*. Beyaz Saray, Venezuela ve OEA'nın Trujillo'ya saldırıya geçmeleri karşısında öfkesini bastıramamış, Arizona'daki işini bırakıp Kuzey Amerika basınını mektup yağmuruna tutmuş, onlara Dominik Cumhuriyeti'nin Trujillo devrinde nasıl antikomünist bir kale, ABD'nin batı yarımküredeki en yakın müttefiki olduğunu anımsatmıştı" (*Teke Şenliği*, s. 25-26).

Başkan Babamızın Sonbaharı'nda ise, Birleşik Devletler'e olan borcu nedeniyle denizi onlara satmak zorunda kalan[51] diktatör *Patriarca*'nın, İngilizlerin desteği ile iktidara geldiği ve Birleşik Devletler'in yardımı ile iktidarda kalmayı başardığı anlatılır:

> "[…] evet kimselerin başkanı değilsin sen, seni şu tahtına koca koca topların değil, İngilizler oturttu, gringolar da savaş gemilerindeki birkaç gülleyle korudular, görmüştüm seni, hamamböcekleri gibi koşuşturup duruyordun; gringolar giderken, zenci orospularınla baş başa bırakıyoruz seni, diye haykırmışlardı […]"[52]

Diktatör figürünü kültürel açıdan değerlendirdiğimizde ise, her bir romanda farklı özelliklerle karşılaşmaktayız. García Márquez'in *Patriarca*'sı kültürü desteklemek bir yana, cehaletinden dolayı onu sekteye uğratır; ne ülkesinin ne de kendisinin kültürel gelişimi onu ilgilendirmez; yarı okur-yazar, cahil ve görgüsüzdür. Roa Bastos'un *Supremo*'su ise barbarlıkla medeniliğin bir karışımıdır. Vargas Llosa'nın *Generalísimo*'su da sanatı ve sanatçıyı küçümseyen ve tek bir kitap bile okumamış olmakla gurur duyan bir liderdir: "Benim entelektüellerin yazdığı saçmalıkları okuyacak zamanım yok. Devlet işleri çok zamanımı alıyor. […] Benim okumak için, müzik dinlemek, sinemaya, baleye ya da sergilere gitmek için zamanım yok. Ayrıca hiçbir zaman sanatkârlara güvenmedim. Hepsi kemiksiz ve onur nedir bilmez adamlar; ihanete yatkındırlar ve köle ruhludurlar" (*Teke Şenliği*, s. 274-275). Alejo Carpentier'in *Primer Magistrado*'su ise, yukarıda değindiğimiz gibi, tahsil görmüş kültürlü bir zorbadır. Avrupa kültürüne özellikle de Fransız kültürüne duyduğu hayranlık romanın ilk sayfalarından itibaren hissedilmektedir: "Bu çalar saat İsviçre saatçiliğinin bir harikası

[51] Gabriel García Márquez, a.g.e., s. 42.
[52] a.e., s. 25.

olmalı, ibreleri o kadar ince ki zorlukla seçiliyor"[53] ya da "[…] ve Primer Magistrado artık sokakta olup bitenlere kayıtsız, her yanı sarmış kargaşaya yabancı, melankolik ve bilinmez kederlerle dolu, Fortugé'in bir plağını dinlemek için çalışma odasının bir köşesinde unutulmuş duran gramofonu açtı: *Lorsque la nuit tombe sur Paris*/*La belle eglise de Notre-Dââââme*/*Semble monter au Paradis*/*Pour lui conter son état d'ââââme*. (*Gecenin karanlığı Paris'in üzerine çöktüğünde/görkemli Notre Dame Kilisesi'nin üzerine/gökyüzüne bak/ona ruhunu anlatmak için*)"[54].

Ayrıca, *Primer Magistrado*, *Supremo* ya da *Patriarca*'da olduğu gibi diktatörün yaşının çok ilerlemiş olması da çok sık rastlanan bir özelliktir. *Patriarca* çok ileri bir yaşta hayatını kaybeder: "[...] doğduğundan bu yana her gece uyuduğu gibi, yüzüstü yere kapanmış gördü kendini, üstünde rütbesiz, şayak üniforması, ayağında çizmeleriyle altın mahmuzu, sağ kolu başının altında kıvrılmış, yaşı da belli değil, 107 ile 232 arasında bir yaş"[55]. Üstelik, metaforik özellikte fiziksel dönüşümlere maruz kalır; yazar diktatörünü ihtiyar bir hayvan olarak betimler: "[...] hınzır bir hayvanın ağır adımlarıyla yol alıyor, [...]"[56], " [...] fil adımlarıyla odaları arşınlar, [...]"[57] ya da "[...] karada ve denizdeki bütün ihtiyar insanlarla bütün ihtiyar hayvanlardan daha da ihtiyardı [...]"[58]

Sözkonusu romanlarda görülen bir diğer temel özellik de diktatörün orta ya da alt sınıfa mensup bir aileden geliyor olmasıdır. Diktatör genellikle taşralıdır ve iktidara geldiğinde kendi kökenini yadsır. Örneğin Valle-Inclán'ın diktatörü *Santos Banderas* yerli kökenlidir ama yerli halkın "erdem ve kabiliyetlerinden"[59] şüphe duymaktadır. *Patriarca* da, *Bendición Alvarado* adında bir köylü kadının çocuğudur, kendisini seven tek kişi annesidir. Babasının kim olduğunu bilmez ve çocukluk yıllarını sefalet içinde geçirmiştir.

[53] Alejo Carpentier, *El recurso del método* (Yöntem Üzerine Öneri), Siglo XXI Editores, Meksika, DF, 2005, s. 11.
[54] a.e., s. 193.
[55] Gabriel García Márquez, a.g.e., s. 73.
[56] a.e., s. 35.
[57] a.e., s. 11.
[58] a.e., s. 7.
[59] Ramón del Valle-Inclán, a.g.e., s. 99.

Bu çalışmaya dahil ettiğimiz eserlerde diktatörlük temasının ele alınışında ve diktatör figürünün tanımlanış biçiminde görülen benzerlik ve farklılıklar, bir bakıma Latin Amerika'nın, benzer gerçekliklerin oluşturduğu bir bütün olarak algılanabileceğini, öte yandan da sınırları içerisinde çeşitlilik gösteren birçok Latin Amerika'nın varlığının mümkün olduğunu düşündürmekte. Çünkü her ülke kendine özgü tarihsel, sosyal, kültürel ve ekonomik süreçlerden geçmiştir; dolayısıyla her bir yazar, diktatör ve diktatörlük temasını ele alırken kendine özgü bir bakış açısına, farklı önceliklere ve duyarlılıklara sahiptir. Ángel Rama bu gerçeği şöyle özetler: "Benzer unsurlarla tehdit edilen, benzer acıları çeken ancak bunları özgün ve sınırları belirli kültürel bölgeleri içerisinde yaşayan Latin Amerika, hem tek bir bütündür hem de çoğuldur, birden fazladır. Öyle ki diktatöre atfedilen adlar bile çeşitlilik gösterir: *Diktatör*, *Patriarca*, *Caudillo*, *Önder*, *Despot*, *Generalísimo* ve *Supremo*"[60].

[60] Ángel Rama, a.g.e., s. 19.

İKİNCİ BÖLÜM: OLUŞUMCU YAPISALCI ELEŞTİRİ YÖNTEMİ

2.1. Edebiyat Sosyolojisi ve Lucien Goldmann'ın Oluşumcu Yapısalcı Eleştiri Yöntemi

Sanat ile içinde üretildiği toplum arasında birbirini tamamlayan, kopmaz bir ilişki ve karşılıklı bir etkileşim vardır. Sanatın, bir toplumun kültürünün, geleneklerinin, dinsel ve düşünsel eğilimlerinin, tarihinin, ekonomisinin, siyasal yapısının izlerini taşıdığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu bağlamda, sanatın dış gerçeklikle arasındaki bağlantıyı çözümleme uğraşı da yüzyıllar boyunca devam etmiştir. İnsanın ve yaşamının çok yönlülüğü, sanatı da çok yönlü kılmış ve onu, estetik değeriyle birlikte, toplumsal, tarihsel, kültürel, siyasal, dinsel, ideolojik birçok faktörün rol oynadığı, etkileşim içine girdiği bir bütün haline getirmiştir. Edebiyat-toplum ilişkisini merkeze alan edebiyat sosyolojisi de bu etkileşimi çözümleyerek yorumlamayı amaçlar. Bu açıdan bakıldığında edebiyat, yalnızca estetik kaygıların var ettiği bir ifade biçimi olarak algılanmaktan kurtarılıp, sosyo-kültürel ortamın var ettiği bir gerçeklik olarak yorumlanabilir.

Toplumsal bir üretim olan edebiyat, özünde insanın/yazarın kendini farklı biçimlerde dışa vurmasıdır. Yazar bunu yaparken, içinde doğduğu, yetiştiği dış dünyayı yansıtabileceği gibi, düşlediği hayatın ya da zamanın öyküsünü de anlatabilir. Hatta içinde bulunduğu sosyal gerçekliği olduğu gibi aktarmak yerine onu dönüştürebilir. Fakat hangisini yapıyor olursa olsun örneğini sosyal ortamdan almak durumundadır. Çünkü "somut olguların yanısıra, insanların düşünceleri, duyguları, umutları ve korkuları gibi bilinç olguları da gerçekliğin bir parçasıdır. Dolayısıyla, edebiyatı belirleyen, edebiyatta yansımasını bulan ne kadar ilişki varsa tümü sosyo-kültürel

ortama ait gerçekliğin bir parçası olmaktadır"[61]. Edebiyatın temel aracı ise, öznenin dışa açılmasını sağlayan ve onu sosyo-kültürel çevreye bağlayan dildir. Dilin oluşturduğu bu zemin üzerinde yükselen edebiyat, toplumun dilinde kodladığı, sembolize ettiği, ifade ettiği ne kadar sosyo-kültürel anlam varsa bunların tamamını yüklenmektedir.

Edebiyat eleştirisinde toplumsal yaklaşımların XIX. yüzyılın sosyoloji kuramlarına dayandığını görmekteyiz. Bu eksende yapılan incelemelerin ortak özelliği, edebi metinleri sosyo-kültürel bir gerçeklik içerisinde değerlendirerek, edebiyatı *çağının tanığı* olarak görmektir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde de edebiyata toplumsal bakışın başlangıcını daha gerilere, İtalyan düşünürü Giambattista Vico'nun[62] (1668-1744) *La Scienza Nuova* (Yeni Bilim, 1725) adlı eserini yayımladığı XVIII. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Döneminin ilerisinde bir bakış açısını yansıtan *Yeni Bilim*'de Vico, toplumsal koşulların tanrı tarafından değil, insan tarafından yaratıldığını savunur; bu düşünceye göre, toplumsal kurumlar, içinde geliştikleri toplumun somut verileriyle açıklanmalıdır. Edebiyat da bir toplumsal kurum olarak toplumun içinden doğmuş ve çeşitlenip değişime uğrayarak çeşitli türlere ayrışmıştır[63].

Sosyolojik eleştirinin XVIII. ve XIX. yüzyıldaki önemli düşünürleri ise Vico'dan esinlenen fikirler geliştirerek edebiyatı iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasal yapıyla ilişkilendirerek açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin, XVIII. yüzyılda Samuel Johnson Shakespeare'i överken, onun okura, hayatı doğrulukla yansıtan bir ayna tuttuğunu söyler. Stendhal ise *Kırmızı ve Siyah*'ta ayna benzetmesini

[61] Horst Redeker, *Edebiyat Estetiği*, (Çev. Aziz Çalışlar), Kuzey Yayınları, Ankara, 1986, s. 4.
[62] "Yaşadığı döneme egemen olan düşüncelere boyun eğmeyip kendi özgün görüşlerini ortaya koyarak modern tarih, kültür, insanbilim ve söylenbilgisi felsefelerinin öncülüğünü yapmış İtalyan felsefeci. Doğa bilimlerinin başarılarının salt Descartes'ın usçu tümdengelim yöntemine atfedildiği, Kartezyenci düşüncenin egemen olduğu bir dönemde yaşamasına karşın Vico, Kartezyen yöntemle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan tarih ile diğer toplum bilimlerini kaynaştıran tarih temelli bir insanlık bilimi oluşturmuştur. Kartezyencilerin fizik ve matematik bilimlerinin rolünü abartarak toplum ve tarih bilgisinin olanaklılığını tümüyle göz ardı ettiklerine inanan Vico, Descartesçı yöntemin bilimlerdeki giderek kökleşen egemenliğine karşı çıkmıştır" (Abdülbaki Güçlü vd., *Felsefe Sözlüğü*, "Vico, Giambattista" maddesi, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002, s. 1536.).
[63] Jale Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 36.

yineler: "Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman"[64] der. Sanatı bir yansıtma olarak gören ayna benzetmesinden hareketle sanatla gerçeklik arasında kurulan bu bağıntı, sanatla insan, sanatla yaşam ve sanatla toplum arasında kurulan bir ilişkidir.

İsviçreli yazar Madame de Stael (1766-1817) ise *De la Litterature considéreé dans ses rapports avec les institutions sociales* (Edebiyatın toplumsal kurumlarla ilişkisi açısından incelenmesi, 1800) adlı eseriyle daha sonraki edebiyat eleştirmenlerine yol gösterecek bir bakış açısını başlatır. Fransız düşünür, tarihçi ve eleştirmen Hippolyte Taine (1828-1893) tarafından daha kapsamlı olarak ele alınacak olan iklimin edebiyat üzerindeki etkisine ilk işaret eden düşünürlerden biridir. Madame de Stael eserine şu sözlerle başlar: "Bu eserde, dinin, adetlerin kanunların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, adetler ve kanunlar üzerinde ne gibi tesiri olduğunu incelemeyi kendime hedef tuttum. […] Bana öyle geliyor ki insan melekelerinin, Homeros'tan bugüne kadar yazılmış olan her çeşit ünlü eserle derece derece nasıl geliştiği üzerinde henüz durulmamıştır"[65]. Madame de Stael'e göre, "toplumsal kurumların niteliği, o toplumun insanlarının özellikleriyle, bu özellikler de iklim ve coğrafya koşullarıyla belirleniyordu. O zaman edebiyat, iklim ve coğrafya koşullarının ürünü oluyordu. Her tarihsel dönem ve coğrafi bölgenin kendi tipik anlatı biçimini çıkarması doğaldı"[66]. Başka bir ifadeyle, Madame de Stael bir ülkenin coğrafi özelliklerinin ve sosyo-politik durumunun o ülke edebiyatındaki temel unsurları açıklayabileceğini düşünür. Ona göre her yapıt, içinde üretildiği ülke, siyasi rejim, iklim, çağ gibi kendine has özellikleriyle ele alınmalıdır ve biri Güneyden, diğeri Kuzeyden gelen, birbirinden tamamen farklılaşan iki edebiyat mevcuttur. Yunanlılar, İtalyanlar, İspanyollar ve XIV. Louis yüzyılının Fransızları, De Stael'in Güney edebiyatı adını verdiği gruba dahildirler. İngiliz eserleri, Alman eserleri,

[64] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 17-18.
[65] Madame de Stael, *Edebiyata Dair*, (Çev. Safiye Hatay, Vahdi Hatay), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 1.
[66] Jale Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, s. 36-37.

bazı Danimarkalı ve İsveçli yazarların eserleri ise Kuzey edebiyatını oluştururlar[67]. De Stael Güney ve Kuzey edebiyatlarını şöyle tanımlar:

> "Güney şairleri durmadan serinliğin, sık ormanların, berrak derelerin hayalini, hayatın her duygusuna katarlar. Hatta kalp hazlarını, güneşin yakıcı kızgınlığından kendilerini koruyacak olan tatlı gölgeyi ilave etmeden duramazlar. Onların etrafını saran bu çok canlı tabiat, onlara düşünceden ziyade heyecan telkin eder. […] Kuzey milletleri zevklerden ziyade acıyla ilgilenirler; bu sebepten muhayyileleri daha verimlidir. Tabiat manzarası onlar üzerinde çok büyük bir tesir icra eder ve bu tesir tabiatın oralarda göründüğü gibi, yani daima kapalı ve hüzünlü bir tesir olur. Şüphesiz, hayatın değişik şartları melankoliye karşı olan bu istidadı değiştirebilir; fakat milli zihniyeti tek başına temsil eden, bu haldir"[68].

Madame de Stael'in fikirleri doğrultusunda Hippolyte Taine de iklimin, dönemin ve kalıtımın edebiyata etki eden yönlerine değinir. Ancak edebiyatta sosyolojik eleştiriyi ilk olarak Taine'in kullandığı kabul edilmektedir[69]. Edebiyat eleştirisini bilimsel bir temele oturtmaya çalışan Taine, İngiliz edebiyatı tarihini sosyolojik açıdan inceleyerek 1858 yılında *İngiliz Edebiyat Tarihi* (*Histoire de la littérature anglaise*) adlı eserini kaleme alır. Taine sanat olaylarının fizik olayları gibi belli bir takım nedenlerden doğduğu düşüncesinden hareketle, eserlerin, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, siyasal ve sosyal koşulları tarafından belirlendiğini ileri sürer. Ona göre biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da bir determinizm[70] vardır. Bundan ötürü, diğer bilimlerde olduğu gibi edebiyatta da eleştiri yöntemi edebiyatın nedenlerini ve etkilerini göstermelidir[71]. Taine edebiyat eleştirisinde üç faktörün belirleyici olduğunu düşünür: *ırk*, *çevre* ve *an*. Bir ulusun doğuştan gelen kalıtımsal ve manevi

[67] Madame de Stael, a.g.e., s. 176-177.
[68] a.e., s. 178-179.
[69] Berna Moran, a.g.e., s. 83.
[70] "*Determinizm* ya da *belirlenimcilik*, ayrım gözetmeksizin dünyadaki tüm olayların daha önce gerçekleşmiş başka olayların sonucu olduğunu, sözkonusu bu olayların zorlamasıyla yeni olayların oluştuğunu savunan görüş. Olaylar arasında nedensellik ilişkisi olduğunu savunan belirlenimcilikte gelecekte ortaya çıkacak olaylar, geçmişte ortaya çıkmış olayların kesinliği ve değiştirilemezliği oranında kesin ve değiştirilemez olaylardır. […] XVII yüzyıldan başlayarak filozoflar, belirlenimcilikle ilgili savlarını, zamanın en iyi fizik kuramlarını dayanak göstererek güçlendirmeye başlarlar. Bu çerçevede Newtoncu fiziğin, özellikle onun yerçekimi anlayışının oynadığı rol kayda değerdir. Newtoncu fizikte kuvvetin ve kütlenin bilinmesi ivmenin hesaplanmasını, dolayısıyla hareketin nasıl oluştuğunun açıklanmasını sağlar" (Abdülbaki Güçlü vd., "Belirlenimcilik" maddesi, s. 189).
[71] Berna Moran, a.g.e., s. 83-84.

eğilimlerini *ırk* olarak tanımlar. *Çevre*yi oluşturan unsurlar ise iklim, toprak, coğrafi durum ve toplumsal koşullardır. *An* ise, bir ulusun düşünsel evriminde vardığı nokta olarak tanımlanabilir. Taine'in yöntemi, kuramsal bir temele dayanmayıp muğlak kavramlarla açıklanıyor olsa da, toplumsal koşulların edebiyatı etkilediği gerçeğini bilimsel bir temele oturtmaya çalışması açısından önemlidir[72].

XX. yüzyıla gelindiğinde edebiyat sosyolojisi alanında yapılan çalışmaların, kullanılan metodların Yapısalcılık, Marksizm ve İşlevselcilik çevresinde şekillendiğini, geliştiğini görmekteyiz. Bu çalışmada kullandığımız inceleme yönteminin temellerini oluşturması sebebiyle özellikle Yapısalcılık ile Marksist eleştiri üzerinde duracağız.

Yapısalcılık XX. yüzyılın ortalarına doğru, özellikle Fransız kuramcılarının ortaya koyduğu çalışmalar sonucu oluşan ve etkinlik kazanan bir düşünce akımıdır. Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) yapısalcı yaklaşımına değinmeden önce, Saussure ve kendisinden sonraki kuramcıları daha iyi anlayabilmek için, biraz daha gerilere gidip yapısalcılığın tarihine kısaca değinmek gerekiyor. Sosyolojik yapısalcılık Fransa'da Auguste Comte (1798-1857) ve Almanya'da Karl Marx'ın (1818-1883) çalışmaları sonrasında ortaya çıkmıştır[73]. *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*'nde İngiliz Marksist sosyolog Tom Bottomore ve Amerikalı sosyolog Robert Nisbet'in belirttiği gibi Comte, bir bütün olarak toplumu bilimsel olarak yüceltmişse de, bütünü oluşturan sistem ve yapılarla da son derece ilgilidir[74]. Bottomore-Nisbet şöyle devam ediyor:

> "Comte'un ilk yapıtına, *Pozitif Felsefe* adlı eserine geri dönersek, yapısalcı yaklaşımın statik ve dinamik yönlerini saptayabiliriz. *Bizim asıl işimiz, olayların hangi ortamlarda meydana çıktığını doğru olarak incelemek ve bunların birbiriyle olan bağlantılarını kurmaktır. Bu bağlantıları, doğal ilişkiler olan birbirini izleme ve benzerlik açılarından kurabiliriz*, (*Pozitif Felsefe*, 1. Cilt, 1. Bölüm) der Comte. Benzerlik ilişkileri, Comte'un 'statik' dediği çalışmaların temel unsurlarıdır. *Sosyolojide statik yaklaşım, toplumsal sistemin değişik parçalarının tâbi olduğu hareket ve tepki yasalarının incelenmesinden oluşur. Bu*

[72] a.e., s. 84.
[73] Tom Bottomore-Robert Nisbet, "Yapısalcılık", *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (Derleyenler: Tom Bottomore-Robert Nisbet), (Çev. Binnaz Toprak), Ayraç Yayınevi, Ankara, 1997, s. 557.
[74] a.e., s. 558.

> *bağlamda, sistemin parçalarını zamanla değiştiren temel hareketin incelenmesini bir kenara bırakıyoruz. Bu görüş, ayrı ayrı düşünülmeleri gerektiğini öngören mevcut felsefi yaklaşımı reddeder. Bu görüşe göre, toplumsal unsurlar ortak bir ilişkiler ağı içindedir ve bir arada incelememizi gerektiren bir bütün oluştururlar.* (*Pozitif Felsefe*, 3. Cilt, 6. Kitap, 1. Bölüm) *Hiçbir toplumsal olgunun*, diye devam eder Comte, *başka bir toplumsal olguyla olan bağlantısı kurulmadıkça bilimsel bir anlamı olamaz; aksi takdirde akılcı herhangi bir faydadan yoksun basit bir hikaye olarak kalmaya mahkumdur* (*Pozitif Felsefe*, 3. Cilt, 6. Kitap, 3. Bölüm)"[75].

Comte'un bu düşünceleri yapısalcılığın ilk izleri gibidir. Comte bütünü oluşturan *yapı*lar dizgesini *parçalar* olarak tanımlar. Ona göre toplum *yapısal* olarak hareket halindedir ve toplumsal olaylar *yapıların*/*parçaların* birbirini etkilemesi olarak ele alınmalı ve bir bütün olarak incelenmelidirler. Bu bağlamda, ilişki, parçalardan daha önemli hale gelmektedir. Emile Durkheim (1858-1917) ise –Bottomore-Nisbet'e göre– Fransa'nın Claude Lévi-Strauss[76] (1908-2009) öncesi dönemdeki en önemli yapısalcısıdır ve yaklaşımı genel hatlarıyla şu şekildedir:

> "Comte için olduğu gibi Durkheim için de ırk ya da bireye ilişkin biyolojik açıklamalar, kişiye özgü olduğu varsayılan dürtü ya da psikolojik durumları çıkış noktası kabul eden yaklaşımlar, iklim, coğrafya gibi yaşamın toplumsal alanı dışında kalan etmenlere ağırlık tanıyan görüşler ya da yığınla ayrıntı üzerine oturtulmuş çalışmalar bu tür açıklamaların sosyologlar için hiçbir yararı yoktur. Araştırmacı, bireysel davranış, inanç ya da yaşamın başka herhangi bir unsurunu, ancak ve ancak parçaların bağlı olduğu ortama oturttuğu zaman gerçek bilimsel açıklama başlar. Sosyolog için bu ortam hem toplumsal hem de yapısal olmalıdır"[77].

---

[75] a.e., s. 558-559.

[76] "Yapısalcılığın kurucularından Fransız insanbilimci ve budunbilimci. […] Adı yapısalcılıkla birlikte anılan düşünür belki de bu *düşünme yolunun* en sadık ve yolundan şaşmamış temsilcisi idi. Dilbilim anlayışını toplum bilimlerine uygulamayı denemesiyle de tanınan Lévi-Strauss, yapıtlarıyla insanbilime yaygın bir ilginin uyanmasını, bu alanın felsefe konularının ele alınmasında önemli bir yer edinmesini de sağlamıştır. […] Jakobson'dan dersler alan ve onun Saussure yorumlarından etkilenen Lévi-Strauss, Jakobson'un *düzdeğişmece* ile *eğretileme* ayrımından oldukça yararlanmış, Saussure'den de insan görüngüsünün bilinçsiz altyapısını araştırmayı ve bir dizgenin öğelerini konumsal anlamları ve diğer öğelerle ilişkisi aracılığıyla görmeyi öğrenmiştir. […] Lévi-Strauss'un kültürel insanbilimi, Saussure'ün yapısalcı dil görüşünün kapsamının genişletilerek toplum bilimlerinin bir başka alanına başarıyla uygulanışına çok iyi bir örnektir. Yapısalcı dilbilim yaklaşımının temel ilkelerini, insanbilimin kendisine konu edindiği akrabalık ilişkileri ile söylen dizgeleri gibi görüngülere uygulayan Lévi-Strauss, sözkonusu görüngüleri her durumda *gösteren/gösterilen* ayrımı doğrultusunda betimler" (Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "Lévi-Strauss, Claude" maddesi, s. 889).

[77] Tom Bottomore-Robert Nisbet, a.g.e., s. 569.

Yapısalcılığın çıkış noktasına dair kesin bir tarih verilemese de İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilin yapısı üzerine yürüttüğü çalışmalar başlangıç noktası olarak kabul edilir. Saussure XX. yüzyılın başında, ölümünden sonra 1916 yılında yayımlanan *Cours de Linguistique Générale* (Genel Dilbilim Dersleri) adlı eserinde yer alan düşünceleriyle, yapısalcılığın temel kavramlarını dilsel olguların incelenmesi çerçevesinde ortaya atmıştır. Yapısalcılık, Amerikalı edebiyat eleştirmeni Robert E. Scholes'un tanımıyla, "gerçeği tek tek nesnelerle değil de nesneler arasındaki ilişkilerde saptama yoludur"[78]. Böylece olgular birbirine bağımlı bir *bütün-parça* ilişkisi içinde algılanmaktadırlar. Buna göre yapısalcı düşünce biçimi, tüm insan davranışlarının ve düşünsel eylemin yapısal bir kaynağının bulunduğu ve düzenli bir çözümlemeyle bu yapının ortaya çıkarılabileceği temeline dayanmaktadır. Yapısalcılık, Saussure'ün *dizge* (sistem) dediği, sonraki araştırmacılar tarafındansa *yapı* olarak tanımlanan düşünceyi temel alarak bunu dilbilim, sosyoloji, psikoloji, felsefe, edebiyat, tiyatro, müzik, resim gibi birçok alanda uygulayan bir çözümleme ve değerlendirme yaklaşımıdır[79]. Alan Swingewood *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*'nde yapısalcılığı şöyle açıklar:

> "Kökeni dillerin incelenmesine dayanan yapısalcılık, toplum bilimlerinde bilhassa Levy Strauss (antropoloji), Roland Barthes, Julia Kristeva (semiyotik ve edebiyat kuramı), Althusser, Poulantzas (Marksizm ve sosyoloji), Godalier (iktisat), Facoult (felsefe ve bilim tarihi) ile Lacan'ın (psikanaliz) çalışmaları üzerinde büyük etki yapmıştır. Bu teorisyenler yapısalcılığın kesin doğası konusunda bir görüş birliği içinde olmamakla beraber, yine de insan toplumu ve kültürünün incelenmesine yapısalcı bir yaklaşımın bütünler nosyonunu (bir yapı öğelerin basit bir toplamı değildir) yapısal dönüşüm fikrini (yapılar statik değildir, dinamiktir ve yeni öğelerin yapıya girip değişmenin usullerini belirleyen yasalarla yönlendirilmektedir) ve özdüzenleme kavramını (yapının anlamı, içsel yasaları ve kurallarıyla ilişkisi içinde kendinde içerilidir) içerdiği konusunda genel bir konsensüs sözkonusudur. […] yapısalcılık;

[78] Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 18.
[79] a.e., s. 11-21.

gerçekliği, şeyler ve toplumsal olgular temelinde değil, öğeler arasındaki ilişkilere dayanarak açıklar"[80].

Saussure'ün yapısalcılığa katkıları, daha önce de belirttiğimiz gibi, dilsel olguları incelemesi çerçevesinde gerçekleşir. Saussure dili belli bir zaman noktasında ele alarak, *artzamanlı* (diachronic) değil, *eşzamanlı* (synchronic)[81], kendi kendine yeten ve bağımsız bir sistem olarak inceler[82]. Bir diğer nokta da, *dil* (langue) ile *söz* (parole) ayrımıdır. *Dil*, bir dil sisteminin adıdır (İngilizce, Türkçe gibi), *söz* ise dilin somut bir biçimde uygulanmış halidir. *Söz* somut ve bireyseldir, ancak *sözün* arkasında, onu belirleyen somut ve toplumsal bir sistem (yapı) olarak *dil* bulunmaktadır. Yapısalcı dilbilimin amacı ise, sözü inceleyerek bu yapıyı ortaya çıkarmaktır[83].

Saussure'ün belirttiği bir başka ayrım da *gösteren*/*gösterilen* ayrımıdır. Buna göre, sözcükler birer göstergedir ve "dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir"[84]. Başka bir deyişle, kavram ile işitim imgesinin birleşimi *göstergeyi* oluşturur. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki ise nedensizdir. "Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi, bir gösterenin bir gösterilene bağlanmasından doğan bütün olarak gördüğümüzden şöyle de diyebiliriz: Dil göstergesi nedensizdir. Örneğin, *kardeş* kavramının, kendisine gösterenlik yapan *k-a-r-d-e-ş* ses dizisiyle hiçbir iç bağıntısı yoktur"[85].

---

[80] Alan Swingewood, *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, (Çev. Osman Akınhay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 347.

[81] "Artzamanlı/Eşzamanlı: Artzamanlı yaklaşım kökenlerin, gelişimin, tarihin ve değişimin incelenmesinden meydana gelmektedir. Sözgelimi, bir kavramın kökeninin ya da belli bir türün gelişiminin tarihte izlerinin sürülerek araştırılması özce artzamanlı bir yaklaşımdır. Bu yüzden artzamanlı yaklaşım her durumda bir tarih sunan, tarihsel bir akışı ortaya seren bir tür film şeridi gibidir. Başlıca amacı şeylerin zaman içinde nasıl değişim gösterdiklerini açıklıkla ortaya sermektir. Buna karşın eşzamanlı yaklaşım, dilsel bir dizgenin zamana hiçbir göndermede bulunmaksızın hep belli bir durum içindeki halinin incelenmesinden meydana gelmektedir. Belli bir dizgenin anlık bir resmini sunan şipşak çekilmiş bir fotoğrafı andırmaktadır. Sözgelimi, belli bir anda eldeki sözcüğün öteki sözcüklerden nasıl ayrıldığının bir kenara not edilmesi eşzamanlı bir yaklaşıma örnektir. Bu anlamda eşzamanlı yaklaşım temelde belli bir dizgenin belli bir anda her bir parçasının dizgeyle nasıl uyum içinde oldukları sorusu üstüne odaklanmaktadır" (Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "artzamanlı/eşzamanlı" maddesi, s. 115-116).

[82] Berna Moran, a.g.e., s. 187.

[83] a.e., s. 187-188.

[84] Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, (Çev. Berke Vardar), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976, s. 60.

[85] a.e., s. 61-62.

Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil de bir göstergeler sistemidir ve kavramlardan önce vardır. Daha açıklayıcı bir ifadeyle, Saussure'e göre, dil, dış dünyada var olan ve bölümlere ayrılarak düzenlenmiş nesneleri, kavramları sonradan adlandırmaz. Çünkü dış dünya bir bütündür ve dil, bu bütünü anlaşılır kılmak için onu böler ve ayırır. Bu yüzden dil, nesneleri ya da kavramları nedensiz olarak birimlere ayıran bir göstergeler sistemidir ve bu anlamda gerçekliği yansıtmaz, onu üretir[86]. Sözcüklerin anlamını dil belirlediğine göre de, ona bu anlamı veren diğer gösterenlerle arasındaki farktır. "Sözcükte önemli olan sesin kendisi değildir, sözcüğü bütün öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır. Çünkü anlamı taşıyan bu ayrılıklardır"[87].

Saussure'e göre dili oluşturan öğeler dayanışık bir bütünden yola çıkılarak çözümlenir ve yapı bu yolla elde edilebilir; dili oluşturan unsurlar tek başlarına bir değer ifade etmezler ve yapıdan yoksundurlar; bunlar ancak bir araya geldiklerinde yapıyı oluşturabilirler. Özellikle Saussure'ün satranç örneği bu düşünceyi daha iyi açıklar: tek başına hiçbir anlam ifade etmeyen satranç taşı, ancak oyunun kuralları ve diğer taşlarla ilişkisi içinde değer kazanır[88]. Yapısalcı eleştiri, metni kendi içinde tutarlı, tamamlanmış bir *dizge* olarak niteler. Edebi eseri, onu oluşturan *parçaların* birbirleriyle olan ilişkilerini ve *bütünsel* anlamdaki işlevlerini saptayarak çözümlemeye çalışır[89]. "Yapısalcı yazın eleştirisinde bir metnin, yazın tarihi içindeki yeri, bağlı olduğu akım, içerdiği evrensel gerçekler ya da yazıldığı dönemden yansıttığı özellikler bağlamında değil, kendi içinde işlerliği olan bir dizge olarak eşzamanlı bir yaklaşımla incelenmesi öngörülür. Yapısalcı eleştiri, metni *metin dışı* olgularla değil, *metin içi* olgularla

[86] Berna Moran, a.g.e., s. 189.
[87] Ferdinand de Saussure, a.g.e., s. 110.
[88] Ayşegül Yüksel, a.g.e., s. 21.
[89] a.e., s. 13.

değerlendirme amacını taşır"[90]. Bu bağlamda temel hedef, metin içi yapılardan yola çıkarak, metnin *derin yapısını* kavramak ve *derin anlama* ulaşmaktır.

Yapısalcı yöntemin çeşitli uygulama alanlarına yansıyan tarihsel oluşumunda üç etken belirleyici rol oynamıştır: Saussure, Rus biçimcileri ve Prag Okulu. Saussure'ün çalışmaları, yapısalcılığın dilbilimsel özünü oluştururken, Rus biçimciliği de yapısalcılığın edebiyat alanındaki çıkış noktası olmuştur. 1915'ten 1929'a kadar Rus edebiyatında etkinliğini sürdürmüş olan Rus biçimciliği, başta Roman Jakobson (1896-1982) olmak üzere Sovyet yazarları tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşımda içeriğe yönelik öznel yorumlardan kaçınılarak, anlatım teknikleri, ses ve anlatım özellikleri arasındaki ilişkiler ile çeşitli yapısal ayırt edici özellikler çözümlenmeye çalışılır[91]. Toplumsal ve simgeci bakış açısına bir eleştiri olarak gelişen Rus biçimciliğine göre, bir edebi metin eşzamanlı bir yaklaşımla incelenmeli, yapıtın özgül nitelikleri ele alınmalı ve açıklanmalıdır. "Biçimselci eleştiriyi oluşturan ve onu yapısalcılığa bağlayan, yazının bir çeşit *dil*, kendi kendini yöneten, iç tutarlılığı olan, kendini sınırlayan, kendini düzenleyen ve açıklayan bir yapı olarak kavranmış olmasıdır. Biçimselci yaklaşımın nesnesi olan yazınsal dizge, Saussure'ün kullandığı anlamda *dil*, bireysel yazın yapıtı ise yazın yasalarına göre üretilmiş *sözdür*"[92].

Rus biçimcilerinin yapısalcı yaklaşımları, Rusya'da sona ermesinin ardından, Prag Dilbilim Okulu çevresinde gelişimini sürdürmüştür. *Yapısalcılık* kavramının kurumlaşması ise 1928 yılında Prag Okulu'nu oluşturan dilbilimciler ve biçimci sanat eleştirmenleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Prag Okulu üzerinde Rus biçimcilerinin görüşlerinin büyük etkisi vardır. Bunun en temel nedeni, Roman Jakobson gibi diğer Rus biçimcilerinin de Rusya'dan ayrılıp Prag'a yerleşmeleri ve oradaki çalışmaları etkilemiş olmalarıdır. 1928-1948 yılları arasında varlığını sürdüren Prag Okulu çevresini oluşturan dilbilimciler, edebiyat ve şiir alanındaki çalışmalarının yanısıra,

[90] a.e., s. 13.
[91] Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "Biçimcilik" maddesi, s. 217.
[92] Ayşegül Yüksel, a.g.e., s. 36.

tiyatro, sinema, görsel sanatlar, müzik gibi diğer sanat dallarıyla da ilgilendiler ve yapısalcı-göstergebilimsel bir yaklaşım oluşturdular[93]. Yazar ve dilbilimci Prof. Dr. Tahsin Yücel, Saussure, Rus biçimcileri ve Prag Okulu'nun ortak yönelişlerini şu şekilde sınıflandırır ve özetler:

> "- Nesnenin, kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesi ve öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir *dizge* olarak ele alınması;
> - Dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artzamanlılık içinde değil, eşzamanlılık içinde değerlendirilmesi;
> - Köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden art zamansal sorunlara ancak nesnenin eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;
> - Nesnenin kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesinin sonucu olarak, *özdekçi* bir tutum izlenmesi;
> - Bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi"[94].

Yapısalcılık XX. yüzyılın ortalarında ise, Lévi-Strauss tarafından insanın beynindeki karmaşık şifreleri (yapıları) çözme yolunda kullanılmıştır[95]. Bu doğrultuda, mitoslar Lévi-Strauss'u en çok ilgilendiren konular arasındadır. Bu ilgi, mitosların insanlığın temel davranış ve düşünce yapılarını bulmak amacıyla kullanılabileceğini düşünmesinden kaynaklanır. Yapıya dair, Bottomore-Nisbet, Lévi-Strauss'un *Anthropologie structurale* (Yapısal Antropoloji, 1958) adlı yapıtından şöyle aktarır:

> "*Toplumsal yapı* kavramının ampirik gerçekle hiçbir ilgisi yoktur. Gerçek üzerine inşa edilmiş modellerle ilgilidir. Bu nedenle toplumsal araştırmalarda toplumsal yapı kendi başına bir alan teşkil etmez. Her tür toplumsal araştırmaya uygulanabilecek bir yöntemdir. Diğer disiplinlerde geçerli olan yapısal çözümleme gibi… Bu noktayı aklımızda tutarak sunu söyleyebiliriz ki yapı, birçok şartı karşılayan bir modelden oluşur. İlk olarak, yapı bir sistemin özelliklerini sergiler. Birçok öğeden oluşur ve bu öğelerin hiçbiri diğer bütün öğelerde de değişikliklere yol açamadan değişim göstermez. İkinci olarak, ele alacağımız herhangi bir modelde bir dizi dönüşüm düzenleme olanağı bulunmalıdır ki aynı tür modeller grubu oluşturabilelim. Üçüncü olarak, yukarıdaki nitelikler, modelin

[93] a.e., s. 36-37.
[94] Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 16.
[95] Ayşegül Yüksel, a.g.e., s. 11.

> öğelerinden bir ya da birkaçı bazı düzeltmelere tâbi tutulduğunda modelimizin nasıl bir tepki göstereceğini öngörmemizi sağlar. Son olarak, model öyle kurulmalıdır ki gözlemlenmiş bütün olguları hemen anlaşılabilir kılsın (C. Lévi-Strauss, *Structural Anthorpology*, New York 1963, s. 15–16)"[96].

Yapısalcılık 1950'lerin sonlarında birçok çevrenin tartışma gündemine giren bir akıma dönüşür ve 1960'lı yıllarda giderek ivme kazanarak, yorumlayanın öznel değerlendirmelerine bağımlı olan *törel* (ahlaksal), *izlenimci* eleştiriye karşı çıkan bir seçenek olarak edebiyat tarihindeki yerini alır. Yapısalcılık üzerine yazılanlar 1990'lara dek uzansa da, 1960'lı yılların sonunda *yapısalcılık sonrası* döneme geçilir. Bu geçiş döneminde ise, Fransız düşünür ve tarihçi Michael Foucault (1926-1984), Marksist düşünür Louis Althusser (1918-1990), psikanalist Jacques Lácan (1901-1981) ve Roland Barthes (1915-1980) gibi düşünürler yer almaktadır[97].

Çalışmamızda yararlandığımız oluşumcu yapısalcı eleştiri yöntemi bir yönüyle de Marksist edebiyat eleştirisinden beslenir. Edebiyat çerçevesinde ele aldığımızda, sosyolojik eleştiri gibi Marksist eleştiri de edebiyat ve toplum arasında kurulan ilişkiye odaklanmaktadır; ancak Marksist eleştiri, edebi yapıtların oluşumunu çok yönlü sebeplerle değil, materyalist diyalektiği temel alarak açıklamaya çalışır. Marx ve Engels, sanatı ekonomik yapıya bağlayarak ve aradaki ilişkinin niteliği üzerinde durarak Marksist estetiğin temel ilkesini belirlemişlerdir. Marx ve Engels'in yazılarında doğrudan sanatı ve eleştiriyi konu alan yaklaşımlar yer almadığından, Marksist eleştiri, tarihsel materyalizm kuramını edebiyat incelemesine uygulayarak gelişmiştir. Tarihsel materyalizmde, üretim güçleri ile üretimi yapan sosyal gruplar arasındaki ilişkiler o toplumun ekonomik alt yapısını oluşturur; bu alt yapı ise toplumun üst yapısı denilen ahlaki, hukuki, dini görüşlerini ve sanat anlayışını belirler[98].

[96] Tom Bottomore-Robert Nisbet, a.g.e., s. 581.
[97] Ayşegül Yüksel, a.g.e., s. 11.
[98] Berna Moran, a.g.e., s. 43.

Marx'a göre bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirlemektedir. Marx ve Engels'in ideoloji tanımından hareketle, ideoloji tüm toplumsal düşünceyi koşullandırmakta, maddi yaşam da bilinci belirlemektedir. Buna göre edebiyat da ideolojinin bir yansıması olmaktadır[99]. Bir toplumun ideolojisi ise, o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını meşrulaştırmaya yöneliktir ve sınıflara ayrılmış toplumda üstyapı, ekonomik açıdan üstün olan sınıfın ideolojisine göre şekillenmektedir. Öte yandan, ekonomik yapıdaki bir değişiklik doğrudan doğruya bütün üstyapı kurumlarını değiştirmemekte, çünkü bunların her birinin kendine özgü bir değişme hızı bulunmaktadır. Ancak, altyapı ve üstyapı arasındaki sözkonusu etkileşimin ne derece kesinlikle uygulanacağı da birçok tartışmanın konusu olmuştur[100]. Marx da Engels de tarihsel materyalizmin, sanatı ve tarihsel olguları kesin bir biçimde açıklamaktan ziyade, yol gösterici olabileceğini düşünmüşlerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Marx ve Engels sanat kuramı olarak belli bir kuram geliştirmemiş, bazı sanat eserleri hakkındaki düşüncelerini tarihsel materyalizmin perspektifinden ele almışlardır.

Marksist edebiyat eleştirisini bir estetik kuramına dönüştürerek şekillendiren düşünürlerin başında Georgi Plehanov (1857-1918) gelir. Plehanov sanatın sosyal sınıflarla ilişkisi, estetik zevk ve fayda gibi sorulara tarihsel materyalizm yaklaşımıyla cevaplar aramıştır. Plehanov'a göre, "sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin zevklerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü zevkler, çoğunlukla bu toplumu oluşturan sınıflara göre değişir"[101]. Bu düşünceye göre, ideoloji ile sanat arasında güçlü bir nedensellik

[99] Jale Parla, "Yirminci Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton", *Edebiyat Kuramı*, (Terry Eagleton), (Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 16-17.
[100] Berna Moran, a.g.e., s. 43-44.
[101] J. Freville, G. Plehanov, *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri*, (Çev. Asım Bezirci), Yön Yayınları, İstanbul, 1991, s. 47.

bağı vardır ve sanatçı hangi sınıfa aitse yarattığı sanat eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtmaktadır.

Plehanov'un görüşleri, 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde çerçevesi belirlenen *toplumcu gerçekçilik* akımına temel oluşturmuştur. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat bir yansıtmadır, ancak, yansıttığı gerçeklik toplumsal bir gerçekliktir. Sovyet siyasetçi ve gazeteci Karl Radek'in kongredeki sözleri ile devam edecek olursak, "gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir"[102].

Marksist estetik anlayışının önemli kuramcılarından biri de Macar filozof ve edebiyat bilimcisi Georg Lukács'tır (1885-1971). Edebiyat teorisine dair düşüncelerini *Die Theorie des Romans* (Roman Kuramı, 1920), *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, 1958), *Studies in European Realism* (Avrupa Gerçekçiliği, 1964), *Ästhetik, in Vier Teilen* (Estetik, dört bölüm, 1972-76) adlı başlıca eserlerinde tartışır ve toplumcu gerçekçiliği kendi açısından geliştirmeye çalışır. Lukács, insanın günlük yaşayışının onun her türlü eyleminin başını ve sonunu belirlediğini ve bilimin, sanatın kaynağını buradan aldığını ifade eder. Lukács'a göre bilim de sanat da gerçeğin bir yansıması, gerçeğin keşfedilme yollarıdır[103]. Bu doğrultuda, yansıtma yöntemini *gerçekçilik* ile *doğalcılık* olarak iki gruba ayırır ve sosyal gerçekliği yansıtan gerçekçiliği de *eleştirel gerçekçilik* ile *toplumcu gerçekçilik* olmak üzere iki başlık altında sınıflandırır[104]. Lukács'a göre gerçekçilik, yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtmak değil, gerçeğin *özünü* doğru açıdan vermek, başka bir deyişle, dış dünyadaki dağınık gerçekleri ayıklamak, görünenin ardındaki

[102] Berna Moran, a.g.e., s. 54.
[103] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003, s. 191.
[104] Berna Moran, a.g.e., s. 55.

bütünsel özü yakalamak ve onu somutlaştırarak yansıtmaktır[105]. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda bu noktaya şöyle değinir:

> "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır. […] Bir yazarın ayrıntıları ayıklama tutumu kişiliğinin bir işlevidir. Fakat insanın kendisine böyle görünse bile, kişilik zaman dışı ve mutlak bir şey değildir. Yetenek ve kişilik bir insanın yaratılış özellikleri olabilir; fakat bunların gelişmesi ya da gelişmeyi başaramaması yazarın çevresiyle olan alışverişine, kendisiyle öteki insanlar arasındaki ilişkilere bağlıdır. Kendisi farkında olsa da, olmasa da; bunu istese de, istemese de, hayatı çağının hayatının bir parçasıdır. Yazar kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün parçasıdır"[106].

Bu düşünceye göre yazar, toplumun belli bir dönemindeki dönüşümünü, gelişimini belirleyen tarihsel güçleri, toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavrayarak, o dönem için *tipik* olanı yakalayabilmeli ve toplumda mevcut olan bu nesnel güçlerin şekillendirdiği kişisel özelliklere sahip tipik kahramanlar yaratabilmelidir[107]. Lukács'a göre, "bir hikaye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. *Vautrin* ya da *Julien Sorel*, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyla tipik kişilerdir: belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir"[108]. Tipik olanı görebilen yazar, ideolojisi ne olursa olsun gerçekçidir; çünkü o toplumun dinamiklerini sezmiş ve anlamıştır:

> "Büyük gerçekçi yazarların yarattığı tipler, yaratıcılarının imgeleminde bir kez kavrandıktan sonra kendine özgü bir yaşam sürdürürler; gelişlerini, gidişlerini, gelişimlerini, alınyazılarını kendi toplumsal ve bireysel varlıklarının iç diyalektiği belirler. Yarattığı tiplerin evrimini kendi istemine göre yöneten bir yazar hakiki bir gerçekçi değildir, gerçekten iyi bir yazar bile değildir"[109].

[105] Nedim Gürsel, *Başkaldıran Edebiyat*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2007, s. 20.
[106] Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 2000, s. 60-61.
[107] Berna Moran, a.g.e., s. 55.
[108] Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s. 139.
[109] Georg Lukács, *Avrupa Gerçekçiliği*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 20.

Balzac'ın yapıtı *La Comédie Humaine* (İnsanlık Komedyası, 1842) ise Lukács'a göre gerçekçiliğin doruğudur. XIX. yüzyıl toplumunun gelişmiş kapitalizme dönüşümünü yetkin bir biçimde anlatan bu koleksiyon eserin önemi, kapitalist üretimin yol açtığı değişmeyi, eski değerlerin yıkılışını, salt kazanç amacına dayalı yeni bir ahlak anlayışının egemen oluşunu tipik kahramanlar yaratarak yansıtmasından kaynaklanmaktadır[110].

Georg Lukács'ın açtığı yoldan ilerleyerek edebiyat sosyolojisi çalışmalarına önemli katkılar sağlayan Fransız toplumbilimci ve eleştiri kuramcısı Lucien Goldmann (1913-1970) ise, Viyana ve Zürih'te öğrenim gördüğü süreçte, Alman felsefesini ve Lukács'ın yapıtlarını incelemiş ve edebiyat eserlerini incelemekte ortaya koyduğu düşüncelerini yöntemsel bir hale getirerek bu yöntemine *oluşumcu yapısalcılık* adını vermiştir. Yöntemin içeriğini özellikle, *Sciences humaines et philosophie* (İnsan Bilimleri ve Felsefe, 1952), *Le Dieu caché* (Saklı Tanrı, 1955), *Recherches dialectiques* (Diyalektik Araştırmalar, 1959), *Pour une sociologie du roman* (Roman Sosyolojisi, 1964) adlı yapıtlarında ortaya koymuştur.

Oluşumcu yapısalcılığın temelinde, edebi eser ile onun doğuşuna yön veren toplumsal bağlam arasındaki ilişkiler üzerine düşünmek, bu ilişkileri değerlendirmek yatar. Goldmann'a göre bir edebi eser, toplumsal koşulların ya da bir topluluk bilincinin basit bir yansıması değil, o topluluğu oluşturan öğelerden biridir. Ona göre eseri kolektif bilincin bir yansıması olarak gören içerik analizlerinin aksine, oluşumcu yapısalcı analiz "eserde, bu kolektif bilinci yaratan en önemli *öğelerden* birini görür ki bu öğe, grubu oluşturan üyelerin, düşündüklerinin, hissettiklerinin ve anlamını bilmeden yaptıklarının bilincine varmalarına olanak tanır"[111]. Bu bağlamda oluşumcu yapısalcılık edebi eserin iç tutarlılığını, daha geniş bir tutarlılıklar ağıyla (tarihsel ve toplumsal bir

[110] Nedim Gürsel, a.g.e., s. 21.
[111] Lucien Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, (Çev. Ayberk Erkay), Birleşik Yayınları, Ankara, 2005, s. 78.

ağ) anlamaya ve açıklamaya çalışır. *Roman Sosyolojisi* adlı eserinde Goldmann şöyle yazar:

> "Roman sosyolojisi sorunu, edebiyat sosyologlarını hep düşündürmüştür; fakat bugüne kadar, bana göre, bu sorunu aydınlatma adına yeterli bir adım atılamamıştır. Oysa temelde roman, tarihi boyunca, bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olduğuna göre; böyle bir günlüğün, az ya da çok dönemin toplumunu yansıttığını görebilmek için sosyolog olmaya gerek yoktur"[112].

Goldmann'a göre, "roman sosyolojisinin cevabını araması gereken asıl sorun, *romanın yapısı* ile bu yapının içinde geliştiği *sosyal yapı* arasındaki ilişkidir"[113]. Çünkü bir düşünce ya da bir sanat ürünü gerçek anlamını bir yaşamın, bir davranışın oluşturduğu bir bağlamın bütünlüğü içine oturtulduğunda kazanır. Ayrıca, edebi eseri anlamayı mümkün kılan bu davranış, çoğunlukla bir toplumsal grubun davranışıdır ve yazar bu gruba bağlı olmayabilir. Buradan hareketle, Goldmann, bir eserin, yazarın yaşamöyküsünden ya da toplumsal etkilerden hareketle çözümlemesinin verimli sonuçlar vermeyeceğini ifade eder ve bu noktada yazarı odak noktasına alan edebiyat çözümlemesini reddeder. Eser ile onu yazan birey arasındaki ilişkiden daha öncelikli olarak, eser ile toplumsal bir grup arasındaki bağın ortaya çıkarılması gerektiğini söyler. Diğer bir deyişle, sosyolojik bir inceleme ile ulaşılmaya çalışılan bağların, eseri bir toplulukla ilişkilendirerek çok daha kolaylıkla aydınlığa kavuşturulabileceğini savunur. Çünkü bir insanın sezgisel ya da ampirik bilgisi herhangi bir analize temel olamayacak ölçüde karmaşık bir gerçekliktir[114]. Bu yüzden Goldmann, bir eseri incelerken, yazarı ikinci planda tutarak toplumu ve yazınsal bir metne doğrudan katkısı bulunan ortak grupları inceler.

Goldmann, bu düşüncesini *Diyalektik Araştırmalar* adlı eserinde de açıklar ve Taine'in yaklaşımı ile diyalektik edebiyat çözümlemesini birbirinden ayırır. Taine'in

[112] a.e., s. 24.
[113] a.e., s. 24-25.
[114] a.e., s. 74-75.

edebi eseri ırk, çevre ve an faktörleriyle açıkladığı yaklaşımını, diyalektik materyalizme ters bulur. Çünkü yazar, içinde bulunduğu çevreden etkilense de farklı bir aidiyet kurarak karşıt fikirlere yönelebilir ve "dolayısıyla çevrenin etkisi karşıt ve hatta zamanda uzamda yeri kalmamış ideolojilerin etkisiyle aşılmış olabilir"[115]. Bu nedenle, edebiyat incelemesinde yazarın biyografisi kısmi ve ikincil bir etken olarak değerlendirilmeli ve edebiyatın, kişisel olmaktan ziyade toplumsal bir dünya görüşünün anlatımı olduğu unutulmamalıdır. Edebiyat eseri ile toplumsal ve ideolojik yapı mekanik bir biçimde, tek bir boyuta indirgenerek incelenmemeli ve sanat eseri, bireysel ve bireyi aşan unsurların karmaşık ve değişken bir biçimde bir araya gelişi olarak ele alınmalıdır.

Goldmann, edebi eseri ait olduğu bağlamla ilişkilendirerek açıklama yaklaşımına bir de *tutarlılık* kavramını ekler. Ona göre, eseri oluşturan öğelerin bir iç tutarlılığı, iç mantığı vardır; bu öğeler kendi aralarında ve içinde yer aldıkları bütünün yapısına göre anlamlar kazanırlar[116]. Bu düşünceye göre büyük bir yapıt, kendine has nesnelere, kişilere, özerk bir evrene ve en önemlisi bir ideolojiye, dünya görüşüne sahiptir. Bu evrenin toplumsal, siyasal ya da ekonomik düzeylerde kendini var eden ve süreklilik gösteren dünya görüşü, kendi içinde bir tutarlılık arz etmelidir. Diğer bir deyişle, kendi iç tutarlılığına sahip her eserin bir dünya görüşü vardır ve toplumsal bilincin şekillendirdiği, yazar aracılığıyla varlık bulan bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Goldmann'a göre her büyük yapıt, tutarlı bir dünya görüşüne ve toplumsal bir karaktere sahiptir; böyle bir yapıyı ise ancak bir grup oluşturabilir, bu durumda yazar onu iç tutarlılığa ulaştıran kişidir. Bu doğrultuda, "büyük yazar, edebi eser alanında, grubun eğiliminin olduğu tarafa yatkın, tutarlı ya da tutarlıya yakın, düşünsel bir evren

[115] Lucien Goldmann, *Diyalektik Araştırmalar*, (Çev. Afşar Timuçin, Mehmet Sert), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998, s. 57.
[116] Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul, 2008, s. 149-150.

yaratmayı başarmış istisnai bir bireydir; eserin önemi ise, benzerleri arasında, tutarlılığa yakınlığı ya da uzaklığı ile ölçülebilir"[117].

Bu yöntem ile birlikte hem Marksist eleştiri hem de sosyolojik eleştiri tarihinde özgün bir yer edinen Lucien Goldmann, eseri ortak bir bilincin ifadesi olarak gören bakış açısıyla, yalnızca metin içi yapıların incelenmesine önem veren biçimcilerin yaklaşımlarını bütünleştirmeye çalışır. Edebi eseri içsel (anlama) ve dışsal (açıklama) olarak iki aşamada incelemeyi amaçlar ve edebiyat sosyolojisi ile yapısalcı incelemeyi bir araya getirir. Yöntemini özellikle Fransız yazar ve düşünürler Jean Racine ve Blaise Pascal'ın yapıtlarına uygulamış olan Goldmann oluşumcu yapısalcılığa dair şöyle bir örnek de verir:

> "Pascal'ın *Düşünceler*'inin iç tutarlığını incelediğimde, bu yapıtı kesinlikle zihinsel bir etkinlik yardımıyla anlarım. Ama aynı *Düşünceler*'i aşırılık yanlısı Jansenius'çuluk ya da genel olarak Jansenius'çuluk içine oturtursam, o zaman Jansenius'çuluğu anlamış ve *Düşünceler*'in doğuşunu açıklamış olurum. Aynı biçimde, Jansenius'çuluğu XVII. yüzyıl Fransa'sındaki sınıfsal ilişkiler içine ya da aynı dönemin yüksek görevlere gelerek ulaşılan soylular sınıfına yerleştirirsem, o zaman bu soylu sınıfın evrimini anlamış ve Jansenius'çuluğun doğuşunu açıklamış olurum"[118].

Eserin çözümlenmesinde ilk adım, metnin iç tutarlılığını ortaya koymaktır. *Anlama* (ya da yorumlama) aşaması metin içi bir süreçtir. Araştırmacı, kendini metin dışı bilgilerden soyutlayarak eserde yer alan anlamlı yapıların ayrıntılı bir saptamasını yapar ve böylece metnin içsel yapısını ortaya koymaya çalışır. *Açıklama* aşamasında ise metin, kendi dışında bulunan ama yine de içinde yer aldığı kabul edilen gerçeklikle (eseri *kuşatan* ve *aşan* bütünle) ilişkilendirilir; metinde, içsel yapıyı çevreleyen ve aşan toplumsal, ekonomik, siyasal ve tarihsel gibi dışsal bağlantılar bütünsel bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılır. Eserin doğuşunun açıklandığı bu aşamada, –yukarıda da ifade ettiğimiz gibi– sadece yazarı dikkate almak yanlış olacaktır çünkü "insan

[117] Lucien Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, s. 78.
[118] Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Temel Metinler*, YKY, İstanbul, 2005, s. 250.

davranış ve etkinliklerinin (yani tarihin) öznesi, tek tek bireylere indirgenemez. Bireyin sınırlı deneyini aşarak toplumsal bir grup ya da sınıf oluşturan *kolektif özne*dir tarihi yapan. Belli bir durumda kurulmuş dengeyi, (anlamlı yapıyı) özlemleri ve gerçek ya da mümkün bilinci doğrultusunda, bu özne dönüştürür"[119]. Bu doğrultuda, eserde anlam yaratan yapı (ya da yapılar) ile bir topluluk ya da bir toplumsal sınıf bilincini oluşturan düşünsel yapılar aranmalı ve ilişkilendirilmelidir[120].

Goldmann, yansıtma kuramından yola çıkarak, eserde yer alan anlamlı yapıların, yazar tarafından metne taşınan toplumsal gerçeklikler olduğunu vurgular, ancak, yalnızca belirli bir toplumsal gerçekliği ele alan ya da metinde bunu arayan bir anlayıştan da uzak durur. Bunun yerine şu temel hipotezi öne sürer: "Edebi yaratının karakteri, eserdeki evrenin *yapısının*, bazı sosyal grupların zihinsel *yapıları* ile benzeşik olması ya da onlarla kavranabilir bir ilişki içerisinde olması doğrultusunda oluşur"[121]. Eseri ortaya çıkaran bu yapıyı anlamak, bütünü oluşturan unsurların diğer tüm öğeler ile birbirine bağımlı olarak ilerleyen ilişkilerini ve bu ilişkileri meydana getiren farklı süreçlerin doğasını ve anlamını kavrayabilmekten geçer.

[119] Nedim Gürsel, a.g.e., s. 25.
[120] Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 150-151.
[121] Lucien Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, s. 77.

2.2. Oluşumcu Yapısalcı Yöntemin Uygulaması

2.2.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme

Bu bölümde anlatının iç yapısına yönelerek, eseri bakış açıları, anlatıcı tipleri, üslup, anlatım teknikleri, zaman, uzam, roman kişileri, toplumsal yapı ve ilişkiler gibi yönlerden ele alarak inceleyeceğiz. Ayrıca yararlanılan diğer kaynaklar dışında, kimi açıklamalarda Fransız edebiyat kuramcısı Gérard Genette'in *Discours du Récit: Essai de méthode* (Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında bir Deneme, 1972) adlı çalışmasında yaptığı tanımlamalardan ve kullandığı terimlerden de faydalanacağız[122].

2.2.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar)

Bir edebi eserde bakış açısı ya da odaklanma, olay örgüsünün ve onu meydana getiren zaman, uzam, kişiler gibi unsurların aktarılmasında anlatıcının konumlandığı noktayı ifade eder. Anlatıcının konumuna göre romanın diğer unsurları da şekillenir. Lukács'a göre bakış açısı, sanat eserinin yönünü ve özünü tayin eder; anlatımın değişik düşünce dizilerini düzenler ve sanatçının önemli ya da önemsiz gördüğü öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar[123]. Genette bakış açısını *sıfır odaklanmalı* (odaklanmamış), *iç odaklanmalı* ve *dış odaklanmalı* olmak üzere üç türde inceler[124].

Sıfır odaklanmalı anlatıda, anlatıcı *ben* diye söz almaz, her zaman üçüncü tekil kişi adılını kullanır. Tüm zamanların içinde ve her yerdedir. Roman kişilerinin tüm yönlerini, geçmişlerini, geleceklerini, düşüncelerini ve niyetlerini bilir ya da sezer; aynı anda farklı mekanlarda yaşanan olayları betimleyebilir. Özetle, anlatıcı anlatının tüm

[122] Gérard Genette anlatıyı üç ana başlık altında inceler: *zaman* (time), *kip* (mood) ve *ses* (voice). *Zaman*; *düzen*, *süre* ve *sıklık* kavramlarını içerir ve anlatıyla öykü arasındaki zamansal ilişkileri ortaya koyar. *Anlatı kipi*, anlatı kaleme alınırken yapılan teknik tercihlerin bir sonucudur; bu başlık altında *mesafe*, *perspektif* ve odaklanma gibi kavramlar ele alınır. *Ses* ise anlatılama edimini inceler ve öykülemeyi *anlatılama zamanı*, *anlatı düzeyleri* ve *şahıs* gibi alt başlıklar altında açıklar.
[123] Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s. 38.
[124] Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 203.

verilerine hakimdir. Dış odaklanmalı anlatıda, anlatıcı yine olayların dışındadır. Fakat bu kez, anlatının kahramanlarından daha az bilen nesnel bir dış tanık konumundadır. Yorum yapmaktan kaçınır; olayları nesnel bir biçimde, tamamen dışarıdan birinin gözlemleriyle aktarır. İç odaklanmalı anlatıda ise anlatıcı bir kahramanın kimliğine bürünerek, bu kahramanın düşündüğü, hissettiği ve yaptığı şeyleri anlatır. Anlatıcının bilgisi, kahramanın bakış açısı ile sınırlıdır; okur da aynı şekilde herşeyi bu kahramanın gözleriyle görür, onun düşüncelerini paylaşır[125].

Anlatıcı ise anlatı işini gerçekleştiren, öyküyü okura sunan kişidir. Odaklanma ile anlatıcıyı birbirine karıştırmamak gerekir. Genette'in açıkladığı şekilde ifade edecek olursak, anlatıda 'kim konuşuyor?' sorusunun yanıtı bizi anlatıcıya, 'kim görüyor?' sorusunun yanıtı da bizi bakış açısına götürür[126]. Bu iki unsurun örtüştüğü durumlar olabileceği gibi ayrıştığı anlatılar da sözkonusudur.

Anlatıcı tipleriyle devam edecek olursak, Genette, anlatıcının anlattığı hikayede yer almadığı anlatıları *heterodiegetik* (dış anlatıcılı), anlatıcının anlattığı hikayede bir karakter olarak var olduğu anlatıları ise *homodiegetik* (iç anlatıcılı) olarak adlandırır. Ancak iç anlatıcılı anlatının daha güçlü derecesini temsil eden, anlatıcının öykünün başkahramanı olduğu anlatıları da *otodiegetik* (ben anlatıcılı) olarak adlandırır[127].

Dış anlatıcı, anlatıyı çoğunlukla üçüncü tekil kişi adılı ile anlatır; olaylara karışmaz. İkinci dereceden bir kahraman, bir gözlemci gibi olayları anlatır. Öyküyü ya da kahramanları etkilemez; okura başka kahramanların yaşadıklarını anlatır. İç-anlatıcı, öykünün içinde yer alan, olayları anlatan fakat olaylara karışmayan anlatıcıdır. Kimi zaman birinci tekil kişi adılını kullanır. Ben-anlatıcı ise "ben" diyerek öyküyü anlatan ve olaylara karışan anlatıcıdır[128].

[125] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 142-145.
[126] Gérard Genette, a.g.e., s 199.
[127] a.e., s. 267-268.
[128] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 149-151.

2.2.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri

Anlatımı zenginleştiren ve esere derinlik katan anlatım tekniklerinin, daha özgün bir üslubun yaratılmasında payı büyüktür. Klasik anlatı türleri, yapı ve içerik bakımından daha sadeyken, modern anlatı türlerinde yeni anlatım tekniklerinin kullanıldığı ve böylece anlatımda çeşitliliğin arttığı görülür. Başlıca anlatım teknikleri; tasvir (betimleme), mektup tekniği, özetleme tekniği, montaj tekniği, otobiyografik yöntem, leitmotiv tekniği, diyalog tekniği, iç diyalog tekniği, iç çözümleme tekniği, iç monolog tekniği, bilinç akımı tekniği vb. olarak sıralanabilir. Ancak bu çalışmadaki eser incelemelerinde de görüleceği üzere anlatım teknikleri oldukça geniş bir çeşitliliğe sahiptir.

2.2.1.3. Zaman:

Bir anlatıda iki tür zaman bulunmaktadır: anlatılan olayların tümünü oluşturan *kurmaca (öykü) zamanı* ile bu olayların bir dış ya da iç-anlatıcı tarafından aktarılış biçimini oluşturan *öyküleme zamanı*[129]. Kurmaca zamanı, kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve günler, aylar, yıllar, vb. ile ölçülür. Öyküleme zamanı ise, öykünün anlatılması için belirlenen zamandır ve paragraflar, bölümler, sayfalarla ölçülür. İlk olarak, öykülemenin ne zaman yapıldığını, başka bir deyişle, anlatıcının öyküye göre zamansal konumunun ne olduğunu saptamak gerekir. Bu bağlamda Genette, *sonradan, önceden*, *eşzamanlı* ve *araya giren* öyküleme olmak üzere dört ayrı öyküleme türü belirler[130]. Sonradan öyküleme en sık rastlanan türdür. Öyküleme olaylar bittikten sonra yapılır ve klasik bir geçmiş zaman anlatısıdır. Olaylar başlamadan önce, genellikle gelecek zaman kipinde, bazen de şimdiki zamanla birleşmiş olarak yapılan öyküleme ise önceden öykülemedir. Anlatı içinde kahramanın gelecekle ilgili planlarının ya da düşlerinin anlatıldığı bu yöntem daha çok bilim-kurgu romanlarında

[129] a.e., s. 218.
[130] Gérard Genette, a.g.e., s. 234-235.

görülür. Eşzamanlı öykülemede, kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı çakışır ve şimdiki zaman ya da geniş zaman kullanılır. Son olarak, araya giren öykülemede ise, anlatıcı (genellikle iç-anlatıcılı), belli bir *şimdiki* zamanı sıfır noktası alarak, ileriye giderek ya da geriye dönerek olayları aktarır. Mektup biçimindeki romanlar ve günlükler buna örnek verilebilir.

Anlatıcı öykülemesini yaparken basit bir biçimi seçerek süredizimsel (kronolojik) sırayı takip edebileceği gibi, zamanda geriye dönüşler ya da sıçramalar yaparak daha karmaşık bir anlatım yolunu da seçebilir. Bu nedenle, kurmaca ve öyküleme arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiğini de değerlendirmek gerekir. Kimi zaman bir paragrafla yıllar anlatılırken, bir günlük bir süre için sayfalar ayrılabilir. Aleksandr Soljenitsin'in, yaklaşık 150 sayfa boyunca kahramanının bir gününü anlattığı *Ivan Denisoviç'in Bir Günü* adlı eseri bu çeşit birçok örnekten biridir. Özetle, öykülemede anlatıcı olayları olduğu gibi anlatmak yerine çeşitli anlatısal seçimler yapabilir. Bu seçimler olayların sırasını, öyküleme ve kurmacanın süresini, kurmaca olayların sıklığını etkilemektedir. Bu bağlamda, kurmaca ve öyküleme arasındaki ilişki, süredizimsel açıdan üç farklı açıdan incelenebilir[131]: *Sıra*, *süre* (anlatının ritmi) ve *sıklık*.

Olayların kurmaca içindeki düzenlenişi ile öyküleme içindeki akış sırasının çakışması, başka bir deyişle birbirine paralel ilerlemesi *süredizimsel sıra* olarak tanımlanır. Genette süredizimsel sırayı takip etmeyen ve bu sırayı geriye dönüş ya da öngörüler ile bozan anlatı düzenini *anakronik* olarak tanımlar. Anlatıcının, öykünün o anda bulunduğu zamansal noktaya göre önceden olmuş bir olayı anlatması anlamına gelen geriye dönüş yerine *analepsis* terimini, sonradan olacakları anlatması anlamına gelen öngörü ya da ileri atlama yerine de *prolepsis* terimini kullanır[132]. Anakroninin, anlatıda birçok fonksiyonu vardır. Analepsisler anlatıda açıklayıcı bir rol üstlenebilirler.

[131] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 220.
[132] Gérard Genette, a.g.e., s. 24-28.

Örneğin geçmişteki olaylarla bağlantı kurularak bir kahramanın ruh dünyası aktarılabilir. Prolepsis ise daha çok ileride açığa çıkacak olaylarla ilgili olarak okurda merak uyandırabilir.

Süre ya da *anlatının ritmi*, kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki ilişkiyle belirlenir. Yazar, öyküsüne hareket katmak için bu ilişkiyi yeniden düzenleyerek anlatısının ritmini hızlandırabilir ya da düşürebilir. Anlatısına bir ritm katmak için dört farklı anlatısal yol kullanır: *Duraklama* (anlatıcının öyküden ayrılıp yorum ve betimlemeler yaparak ritmi düşürmesi), *sahne* (anlatıcının olayları ayrıntılandırıp doğrudan aktararak ritmi düşürmesi), *özetleme* (anlatıcının olayları özetleyerek anlatıma hız katması) ve *eksilti* (anlatıcının öyküde geçen bazı olayları aktarırken zamanda sıçramalar yaparak anlatıma hız katması)[133].

Bir olay aynı anlatı içinde bir kez ya da bir çok kez anlatılabilir. Sonuncu kategori olan *sıklık* (tekar) kategorisi ise, bir olayın öykü içinde kaç kez meydana geldiği ve kaç kez anlatıldığı ile ilgilidir. Kıran, çalışmasında üç tür sıklıktan bahseder: *tekil anlatı* (bir kez olan bir olayın bir kez anlatılması), *yinelemeli anlatı* (birçok kez olan bir olayın bir kez anlatılması) ve *çok kez yinelemeli anlatı* (bir kez olan bir olayın birçok kez anlatılması)[134]. Genette ise tekrar edilmiş ya da edilmemiş olay ile tekrar edilmiş ya da edilmemiş bildirim arasında dört tür sıklık ilişkisi belirler. Buna göre herhangi bir anlatıda, bir kere olmuş bir şeyin bir defa (örneğin, *dün yatmaya erken gittim* cümlesi), *n* kere olmuş bir şeyin *n* defa (*Pazartesi yatmaya gittim, Salı yatmaya gittim, Çarşamba yatmaya gittim*), bir kere olmuş bir şeyin *n* defa (*Dün yatmaya erken gittim, dün geç olmadan yatmaya gittim, dün erkenden kendimi yatağa attım*, vb), *n* kere olmuş bir şeyin bir defa (*hergün*, *bütün hafta* ya da *hafta boyunca hergün yatağa erken yattım*, vb) anlatılabileceğini belirtir. İlk iki durumu *tekilci anlatı* (ikinci durum,

[133] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 227.
[134] a.e., s. 231.

öyküdeki yineleme, anlatıdaki yinelemeyle örtüştüğü için tekilcidir), diğer durumları da sırasıyla *terar eden anlatı* ve *yinelemeli anlatı* olarak adlandırır[135].

2.2.1.4. Uzam:

Romanın temel unsurlarından biri olan uzam, insanı, çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinliklerini ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevredir[136]. Uzam, romanın toplumu yansıtmasında, başka bir deyişle, toplumsal bir nitelik kazanmasında önemli rol oynar. Anlatıdaki uzam, büyük ölçüde kurmaca olmakla birlikte, gerçek uzama dair göndermeleri kendinde barındırabilir ya da gerçek uzamdan bütünüyle farklılaşabilir. Ancak neticede her anlatı belli bir biçimde bir uzam düzenlenişi sunmakta ve bu düzenleniş bir anlam üretmektedir.

Anlatıda uzamın çeşitli işlevleri bulunabilir. Olayların geçtiği çevreyi tanıtmasının yanısıra, roman kişilerini ve romanda anılan toplumu okura sunma yollarından biri olarak olay örgüsünün temel bir öğesi olabilir. Kişilerin yer değiştirmelerini (sürgün, göç, yolculuk, vb.), görünümlerini, çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal durumlarını, karakterlerini açıklayabilir. Bir anlatıda, açık uzam (kır, deniz, orman, dağ, vb.), kapalı uzam (saray, ev, oda, hastane, vb.), kapsayan uzam (kenti kuşatan parklar, bir adayı çevreleyen denizler, vb), kapsanan uzam (parklarla çevrili kent, denizlerle çevrili ada, vb.) gibi farklı uzam türleri yer alabilir[137].

2.2.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri:

Bir anlatıdaki roman kişileri, öyküyü canlandırıp harekete geçiren ve olay örgüsü, zaman, uzam unsurlarını tamamlayan temel öğelerdir. Yazınsal bir yaratı ürünü olsalar da, toplumsal yaşamın izlerini taşır ve yansıtırlar. Bu nedenle, roman kişilerinin tüm yönleriyle irdelenmesi, anlatının içkin çözümlemesinde ve iç tutarlılığının ortaya

[135] Gérard Genette, a.g.e., s. 116-119.
[136] *TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*, http://bit.ly/1U8S7Y1, (16.11.2011).
[137] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 249-260.

konmasında önemli bir yer tutar. Örneğin bir roman kişisinin adı, kullandığı dil, fiziksel özellikleri, ortaya çıktığı uzam, zaman gibi unsurlar, kişinin toplumsal sınıfı, kültürü, ruhsal durumu hakkında bilgi verebilir ve anlamsal ya da simgesel göstergeler yaratabilir[138].

2.2.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler:

Bu bölümde yazarın anlatı içinde yarattığı toplumsal yapı ve bu yapının siyasal, kültürel, ekonomik ve dinsel özellikleri ele alınır. Olay örgüsünün ya da roman kişilerinin siyasi yönü ve romandaki toplumsal yapıyı ne yönde etkilediği, nasıl şekillendirdiği gibi sorulara cevaplar aranır. Kültürel unsurlardan ne derece yararlanıldığı ve bu unsurlara hangi amaçla yer verildiği gibi sorular yanıtlanmaya çalışılır. Ekonomik ilişkiler de toplumun yapısıyla doğrudan bir ilişki içinde olduğu ve toplumsal sınıfları oluşturan, sözkonusu sınıfların yaşam şartlarını belirleyen faktörlerin başında geldiği için anlatının içkin çözümlemesinde anlatı ile toplumsal yapı arasındaki ilişki ağlarının deşifre edilebilmesi açısından son derece önemlidir. Ayrıca romanda anlatılan toplumun dinsel yapısı da yine bu başlık altında ele alınabilir. Günlük yaşamın bir parçası olan ve çeşitli davranış kalıplarının oluşmasında belirleyici rol oynayan dinsel kökenli inançların ve dini kurumların, toplumun düşünce yapısını etkilediği düşüncesinden hareketle, romanda da bu etkileşimin izlerini sürmek mümkündür.

[138] a.e., s. 191-193.

2.2.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme

Oluşumcu yapısalcı yöntemin ikinci aşaması olan açıklama aşamasında ise, anlatıyı çevreleyen dışsal unsurlara odaklanılır. Bu doğrultuda, yazarın yaşamı, dönemi ve eserleri ele alınarak, anlatının tarihsel kaynağı, metnin tarihsel çerçevesi belirlenir ve simgesel çözümlemesi yapılır.

2.2.2.1. Tarihsel Çerçeve:

Bu bölümde, eserde geçen olayların tarihsel niteliği incelenir, gerçeklikle olan bağlantısı karşılaştırılır ve yazarın sözkonusu tarihsel döneme yaklaşımı, bunu anlatıda ne şekilde kullandığı, gerçekliği nasıl yorumladığı gibi noktalar irdelenir. Tarihsel olayların, yazar ve toplumda yarattığı etkiler çözümlenmeye çalışılır.

2.2.2.2. Yazarın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri:

Goldmann'a göre, romanın aşkın çözümlemesinde yazara dair bilgiler eserin ancak belli başlı noktalarını açıklamakta yardımcı olabilecektir. Eserin açıklanmasında yazarın yaşam öyküsü temel bir unsur değil, ikincil bir faktördür. Bu doğrultuda "edebi ve felsefi ürünlerin, onları yazanların yapıtı olduğunu kimse yadsıyamaz; yalnızca bu ürünlerin kendi mantıkları vardır ve bunlar gelişigüzel yaratılar değillerdir"[139]. Öte yandan Goldmann, yazarın yaşamının ve özellikle de döneminin eserin oluşumu üzerindeki etkisini göz ardı da etmez:

> "Yerleşik, tekil belirlenmemiş yaratıcı özne olarak tanımlanan yazarın öldüğü söylenebilir. Metnin yaratımında yazarın üstünlüğü kavramı da kuşkulu duruma düşmüştür. Yazar bundan böyle dil, ideoloji, toplumsal ilişkiler alanı içinde belirlenen birey olarak metnin anlamı (yazar metnin anlamını kuran dolayısıyla eserin okunması, okurlar tarafından yeniden kurgulanması sürecini başlatan kişidir) ve aynı zamanda edebiyatın

[139] Lucien Goldmann, *Diyalektik Araştırmalar*, s. 69.

sosyolojik çerçevede çözümlenme süreci ile ilişkisi açısından merkezi önemini korumaktadır"[140].

2.2.2.3. Simgesel çözümleme:

Felsefe sözlüğünde *simge*, en genel anlamıyla "belli bir topluluğun yerleşik *anlamlandırma* düzeni içinde toplumsal, kültürel ve dilsel uzlaşımlara bağlı olarak kendisine bir anlam yüklediği im"[141] olarak tanımlanmaktadır. Simge kavramının felsefe dilindeki tanımı ise şu şekildedir:

> "[…] kendisiyle doğal ve doğrudan ilişkisi olmayan başka bir düşünceyi, nesneyi ya da kavramı göstermek yoluyla belli bir anlam taşıyan; görülmez bir gerçekliği zihinde canlandıran, kendisinden başka bir şeyi yansıtarak ya da temsil ederek görünebilir kılan; biçimsel yapısı aracılığıyla kendinden daha karmaşık bir anlamı, niteliği, soyutlamayı çağrıştıran, anıştıran ya da düşündürten; kendisinden başka bir kendiliğin varlığını anlamlandıran her türden biçime, nesneye, betiye, ime ya da göstergeye verilen ortak ad"[142].

Yazar, olayları doğrudan anlatmak yerine nesnelere ya da kavramlara çeşitli anlamlar yükleyerek simgesel değerleri anlatıma katabilir. Simge, bir insan, obje, hayvan ya da bir kavram olabilir ancak her durumda bir anlamı temsil eder. Bu sebeple, metnin incelenmesinde simgeler belirlenmeli, temsil ettikleri anlamlar ve üzerine kurulu oldukları toplumsal uzlaşılar açıklanmalıdır.

---

[140] Janet Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul, 2000, s. 130.
[141] Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "Simge" maddesi, s. 1300.
[142] a.e., s. 1301.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: *BAY BAŞKAN*'IN OLUŞUMCU YAPISALCI BİR ANALİZİ

> "Özgürlük umudu yok arkadaşlar, Tanrı istediği sürece buna katlanmaya mahkumuz. Yurdun iyiliği için kafa yoranlar uzaklarda artık; kimileri yabancı diyarlarda sadaka dilenmekte, kimileri ise toplu mezarlarda çürümekte. […] Katil kurşunlar yüzlerce insanın başını cezaevlerinin duvarlarında darmadağın ediyor. Sarayın mermerleri masumların kanıyla ıslandı. Gözler nerede arasın özgürlüğü?" (*Bay Başkan*, s. 241)

Romanın Özeti

Eserin çözümlemesine geçmeden önce ilk olarak romanın bir özetini vermek uygun olacaktır. Yazar anlatıyı üç kısım ve bir epilog (sonsöz) olmak üzere bölümlendirmiştir. Biz de kesitlemeyi yaparken yazarın bu sınıflandırmasına bağlı kalacağız.

I. Kesit:

Olay örgüsü, şehrin *Plaza de Armas* olarak bilinen ana meydanında *Pelele* lakaplı bir delinin *Bay Başkan*'ın önemli adamlarından biri olan Albay *José Parrales Sonriente*'yi öldürmesiyle başlar. Cinayetin ardından orada bulunan dilenciler, polis tarafından tanık olarak götürülürler ve *Bay Başkan*'ın talimatlarına uygun olarak, cinayetin, General *Eusebio Canales* ve Avukat *Abel Carvajal* tarafından işlendiğine dair yalancı şahitlik yapmaya mecbur bırakılırlar.

Bay Başkan, yönetimini devirme hazırlıkları yaptığına inandığı ve güvenmediği General *Eusebio Canales*'i yalancı şahitliklerle bir yandan hapse atmaya çalışırken, diğer yandan da hapse girmesinin hükümete zarar verebileceğini düşünmektedir. Bu yüzden, sağ kolu *Miguel Cara de Ángel*'den, polisin dikkatini çekmeden, *Canales*'in kaçmasına gizlice yardım etmesini ister. Öte yandan polise de, kaçma girişiminde bulunması halinde *Canales*'in öldürülmesi emrini verir. Sonunda *Cara de Ángel*, *Canales*'in kaçmasına yardım eder fakat kızı *Camila*'yı rehin alır.

II. Kesit:

Cara de Ángel'e planında yardım eden gizli polis *Lucio Vásquez*'in arkadaşı *Genaro*, karısı *Fedina*'ya, *Canales*'in kaçırılacağından bahsettiği için, ertesi sabah *Fedina* endişe içinde *Canales* ile *Camila*'yı uyarmak için evlerine gider, ancak geç kalmıştır. Bu esnada olay yerine gelen polis tarafından gözaltına alınır. Ardından *Askeri Savcı*, *Abel Carvajal*'in evine giderek onu da gözaltına alır. *Fedina*, *Askeri Savcı* tarafından sorgulanarak, çok ağır işkencelerden geçirilir. Saatler sonra, sorgulamayı bitirip kadını hücreye kapattıklarında, açlıktan ölmüş bebeğini kucağına alan *Fedina*, yaşadığı acıdan dolayı aklını kaçırmıştır. Bir süre sonra, *Askeri Savcı* tarafından randevuevi sahibi *Bayan Chon*'a satılır.

Camila ise babasının kaçışının ardından çok ağır hastalanır. Onu rehin tutan *Cara de Ángel*, genç kadına aşık olmuştur; bu yüzden ona yardım etmeye ve kalacak yer bulmaya çalışır. Ancak *Canales*, *Bay Başkan*'ın gözünden düştüğü için amcaları bile *Camila*'ya yardıma yanaşmamaktadır.

III. Kesit:

Cara de Ángel ve *Camila* evlenirler. Ancak bu evlilik *Bay Başkan*'ı rahatsız eder. Çünkü en güvendiği kişi kendisine danışmadan düşmanının kızıyla evlenmiştir. Bir süre sonra *Bay Başkan*, *Cara de Ángel* ile gerçekleştirdiği bir toplantıda, ona Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomik yardımlarını artık keseceğinden bahseder. Bu sebeple derhal Washington'a gitmeli ve bu durumu düzeltecek girişimlerde bulunmalıdır. *Cara de Ángel* durumun aciliyetine ve önemine ikna olur ve yolculuk hazırlıklarına başlar. Üstelik bu sayede *Başkan* ile arasındaki gerginliği de düzeltebilecektir. *Camila*'ya durumu anlattığında genç kadın son derece endişelenir; ancak *Cara de Ángel*, *Camila*'yı yanına aldırabileceğini ve böylelikle Washington'a yerleşebileceklerini bile düşünmektedir. *Cara de Ángel*, *Başkan* ile vedalaşıp yola çıkar; fakat limana vardığında *Başkan*'ın adamları tarafından gözaltına alınır. Bütün kişisel

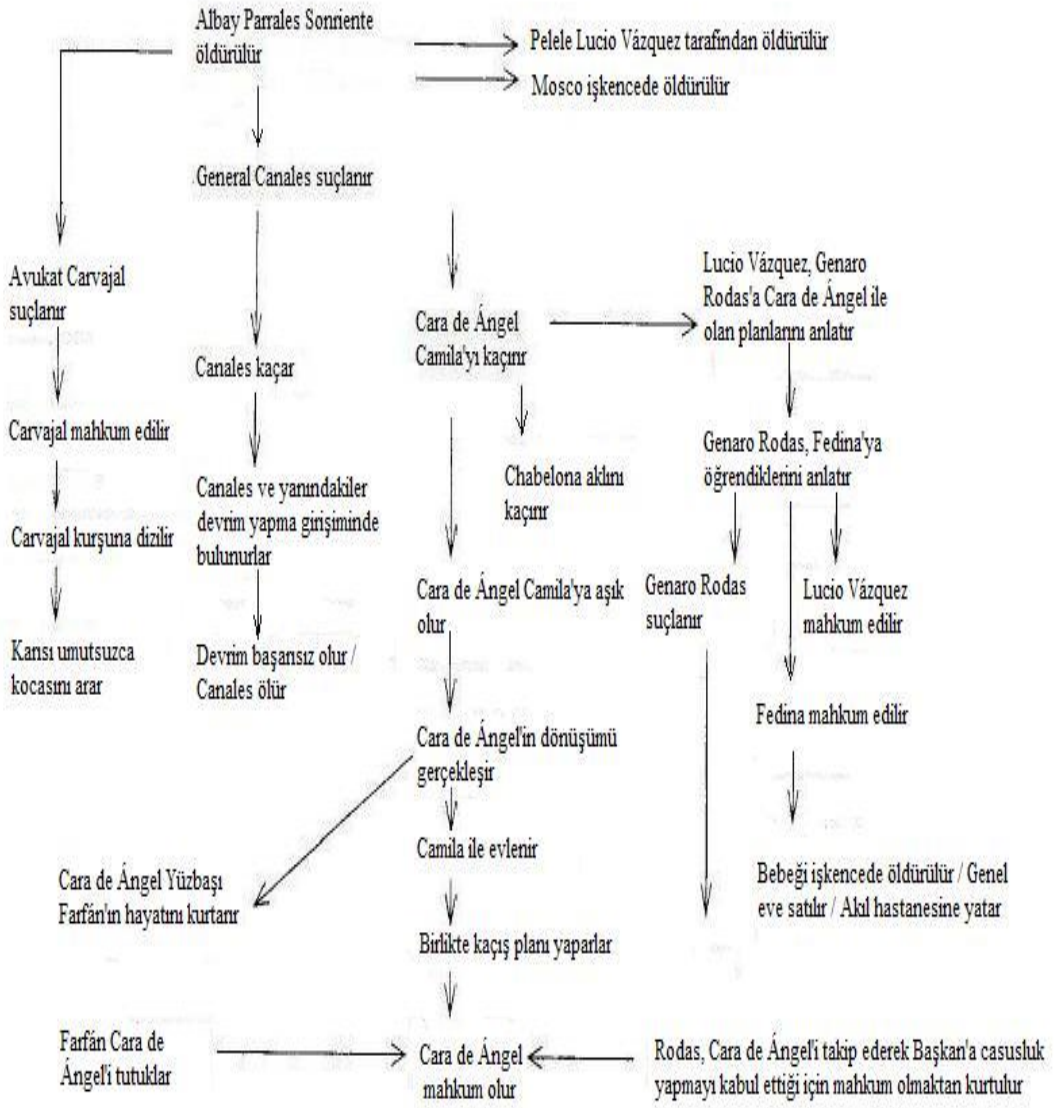
eşyaları, kimlik ve pasaportu kendisine neredeyse tıpatıp benzeyen bir başka kişiye verilir. Bu kişi *Cara de Ángel* yerine Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmek üzere yol alırken o, zindana kapatılır. İşkencelerle dolu geçecek olan yılları artık başlamıştır.

Zaman geçtikçe kocasından haber alamayan *Camila* çok endişelenir. *Başkan* ile konuşmak için yaptığı randevu talepleri reddedilir; Amerika Birleşik Devletleri Büyükelçiliği'ne mektup gönderir ve onlardan kocasının bir süre orada bulunduğu ve Singapur'a gittiği bilgisini edinir. *Camila* hiçbir zaman bu kişinin kocasının yerine geçmiş bir başkası olduğunu ve kocasının aslında bir zindanda tutulduğunu öğrenemez. *Cara de Ángel*'in yanına gidebilmek için pasaport çıkartmaya çalışır ancak *Başkan* buna da izin vermez. Bir süre sonra da çocuğu dünyaya gelir.

Romanın sonunda, *Başkan*'ın görevlendirdiği bir ajan sanki kendisi de tutsakmış gibi *Cara de Ángel*'in yanındaki hücreye konulur ve ona dışarıdaki yaşama dair yalanlar anlatır. *Cara de Ángel*'i psikolojik olarak çökertmek için karısı *Camila*'nın *Bay Başkan*'ın sevgililerinden biri olduğunu ve bu yüzden şu an zindanda bu işkenceleri gördüğünü söyler. Bu habere dayanamayan *Cara de Ángel* acılar içinde ölür. *Camila* ise şehirden uzaklaşmak için bir köye yerleşir ve çocuğunu orada yetiştirir. *Cara de Ángel*'den mektup beklemeye devam eder.

IV. Kesit:

I. kesitte, dilenciler gözaltındayken anlatıya dahil edilen *Kilise memuru* ve *Öğrenci* eserin sonunda özgürlüklerine kavuşurlar. *Öğrenci* evine gider, evde ayin yapılmakta ve annesi dua etmektedir. Roman bu şekilde son bulur.



Şekil 1 - Romanın Şematik Gösterimi

3.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme

3.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar)

Romanın içkin çözümlemesini yaparken anlatıcının türü ve bakış açıları ele alınması gereken unsurların başında gelir. Asturias, *Bay Başkan*'da çoğunlukla üçüncü tekil şahıs anlatıyı tercih eder: "Ansızın, telgraf direklerinden kendini korumak için, ellerini yüzüne kapayıp olduğu yerde kalakalıyordu; fakat direklerin zararsız olduğunu anlayınca da kahkahalar atıp, sanki koştukça sisten duvarları kendisinden daha da uzaklaşan bir hapishaneden kaçıyormuşçasına ilerliyordu" (*Bay Başkan*, s. 22). Bununla birlikte, birinci tekil şahıs anlatı da monologlar, iç monologlar ve diyaloglar vasıtasıyla kullanılmıştır. "—Kör olduğumu görmüyor musunuz? —Katilin Pelele olmadığını söyle? —Hayır, çünkü gerçek bu ve ben dürüst bir kişiyim!" (*Bay Başkan*, s. 19), gibi karşılıklı konuşmaların ya da "[…] Aferin sana! Bu öfke neden! Varlığından haberi olmayan ve döndüğünde seni çok sevecek olan babana ne olduğunu söylemesi için Başkan'la konuşmaya geldik! Ah, yaşamak denen şeye katılmayı çok bekleyemeyeceksin artık!... Hayır, bunu istemediğimden değil, şimdi bulunduğun yerde daha güvende olduğundan!" (*Bay Başkan*, s. 324-325) gibi iç monologların oluşturduğu doğrudan anlatımlara sıklıkla rastlamak mümkündür.

Bilindiği gibi yazar, metnin düzenleyicisi ve anlatının metin-dışı gerçek kişisidir; buna karşılık anlatıcı, kurgusal olan öykünün yine kurgusal olan anlatıcısı ve onun temel unsurlarından biridir[143]. *Bay Başkan*'da zaman zaman yazar ile anlatıcının birbirine karıştığı, çeşitli düzeylerde örtüştüğü görülür. *En la Casa Nueva* (Yeni Evde) adlı bölümde anlatıcı hapishane yaşamına dair değerlendirmelerde bulunur: "Hapishanedeki ilk gece korkunçtur. Mahpus, hayatın dışındaymış gibi gölgeler arasında kalır ve giderek kendini bir karabasan dünyasında bulur. Duvarlar yok olur,

[143] Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 133.

tavan silinir, döşeme kaybolur. Özgürlük duygusu ne kadar da uzaktır! Ölümden beterdir bu" (*Bay Başkan*, s. 131-132). Asturias'ın 1919 yılında, öğrencilik döneminde, on bir gün boyunca hapiste tutuklu kaldığı göz önüne alındığında yukarıdaki alıntıda anlatıcının gerçek yazarı temsil ettiği düşünülebilir.

Eserdeki **bakış açıları** incelendiğinde ise, *Bay Başkan*'ın genel olarak sıfır odaklanmalı olarak aktarıldığı görülür. Bu konumda anlatıcı herşeyi rahatlıkla görür, tüm düşünce ve konuşmalardan haberdardır. Anlatıcının kimliği ya da betimlemeleri nerede yaptığı ise tamamen belirsizdir. Anlatıcı, bir kahraman kimliği kazanmaksızın aktaran, betimleyen ve değerlendirip yorumlayan bir sesten başka bir şey değildir. Tanrısal konumda olan bu dış anlatıcı, kahramanlardan daha çok şey bilmekte ve okura aktarmaktadır[144]. Okur olayları bu anlatıcının gözünden izler:

> (a) "İlk ateşle Pelele taş merdivenlere yığıldı. İkinci kurşunsa işini bitirdi. Türkler, iki atış arasında oldukları yere sindiler. Hiç kimse bir şey görmedi. Fakat Başpiskoposluk Sarayı'nın pencerelerinden birinde, bir azizin onu izleyen gözleri, bahtsızın huzur içinde ölmesine yardım etmekte ve ceset merdivenlerden yuvarlandığı sırada, yakut yüzüklü eli, günahlarını bağışlayıp ona Tanrı'nın Krallığı'nın kapılarını açmaktaydı" (*Bay Başkan*, s. 60-61).

> (b) "[…] <<Evet, amcalarımın babamı reddettikleri ve ona, evlerinde benim resmimi görmek bile istemediklerini söyledikleri kuşkusuz!>> Masacuata'nın yatağında yatan Camila böyle düşünüyor, sırtındaki ağrılardan yakınıyordu. Bu esnada, yatak odasından eski püskü tahtalardan yapılmış bir bölme duvarla ayrılan meyhanede, birkaç müşteri kadehlerinin başına geçmiş, günün olaylarından bahsediyorlardı: generalin kaçışı, kızının kaçırılması, Cara de Ángel'in gizli kapaklı işleri… Meyhaneci kadın, konuşulanları duymuyormuş gibi yapıyor ama söylenenlerin kelimesini kaçırmıyordu…" (*Bay Başkan*, s. 172-173)

Bu bakış açısına sahip anlatıcı, kahramanların geçmişlerini de ayrıntılarıyla bilmektedir: "Başkan acı acı yutkundu, belki de, maddi gücü olmayan anasının yanında, sokakları kötü niyetle örülü bir kentte geçirdiği üniversite yıllarını hatırladı. […]" (*Bay*

[144] a.e., s. 142-143.

Başkan, s. 116) Yine aynı şekilde, *Camila* adlı bölümde anlatıcı *Camila*'nın geçmişine gider ve ilk gençlik yıllarında yaşadıklarına kadar herşeyi bilir:

> "Odasındaki aynanın karşısında saatlerini geçiriyordu. <<Bu kadar kendini beğenmiş olursan aynada şeytanı görürsün>> diye bağırdı dadısı. Camila <<Benden daha büyük şeytan mı var?>> diye yanıt verdi. Siyah, dalgalı saçları karmakarışıktı, esmer yüzü, temizlemek için sürdüğü kakao yağından parlamıştı, yeşil gözleri hafif yukarı çekilmişti. Okuldaki lakabıyla Çinli Canales, sıkı sıkıya kapalı okul formasıyla bile daha kadınsı, daha az çirkin görünürdü, daha kaprisli ve akıllıydı" (*Bay Başkan*, s. 91).

Olacakları önceden bilen anlatıcı, *El baile de Tohil* (Tohil'in Dansı) adlı bölümde görüldüğü gibi, kimi yerlerde olacaklara dair ipuçları[145] da verir: "Ölüm saatini gösteren bir yeraltı saatinin, yeraltı tik takları Cara de Ángel için vurmaya başlıyordu" (*Bay Başkan*, s. 307). Bu çeşit bir başka örneğe de *El viaje* (Yolculuk) adlı bölümde rastlanır. Anlatıcı, *Cara de Ángel* ile *Camila*'nın vedalaşmalarını aktarırken, avluda hizmetçilerin bir tavuğu öldürmesinden bahsederek yine *ölümü* anlatıya katar ve okura bu yolculuğun ölümle sonuçlanacağını hissettirir:

> "Ne ışığı söndürmeye, ne gözlerini kapatmaya, ne de bir şey söylemeye cesaret edebiliyordu. Işığın altında birbirlerine öylesine yakınlardı, fakat ses, konuşanlar arasına uzaklığı, gözkapaklarıysa ayrılığı koyuyordu...[…] Ekinler arasında bir tavuğu kovalayan hizmetçi kızların gürültüsü avluyu dolduruyordu. Yağmur kesilmişti ve son damlalar bir su saatinden damlarcasına oluklardan damlıyordu. Tavuk koşuyor, sürünüyor ve kanat çırpıyor, ölümden kaçmak için çırpınıyordu. Cara de Ángel, <<Dert küpüm benim...>> diye Camila'nın kulağına fısıldadı ve onu okşadı. […] Tavuk koşup duvara çarptı ya da duvar üzerine yıkıldı… Kalbinde her ikisini de hissediyordu… Tavuğun boynunu kopardılar... Ölüyken de uçacakmış gibi kanat çırpıyordu... […] Camila gözlerini kapattı… Kocasının ağırlığı… Kanat çırpmalar... Kan lekesi... Saatin ağır tik tak, tik tak, tik tak, tik takları…" (*Bay Başkan*, s. 312-313)

Odaklanma özünde bir sınırlamadır, bu nedenle yazar, anlatının seyri içerisinde bakış açısı farklılıklarına, başka bir deyişle, odaklanma değişikliklerine başvurabilir. *Bay Başkan*'da da, anlatıma devinim katmak için, sıfır odaklanmanın dışında, iç ve dış

[145] Olacakları önceden haber veren bu ipuçları Genette'in kullandığı terminolojiyle ifade edecek olursak birer *prolepsis* (foreshadowing, öngörü, ileri atlama) örnekleridir.

odaklanmanın da kullanıldığını görmekteyiz. Anlatıcının *Yolculuk* adlı bölümde *Cara de Ángel*'e, *Gallina ciega* (Kör Tavuk) adlı bölümdeyse *Camila*'ya iç odaklanma yaptığını görmekteyiz. Bu durumda anlatıcı, olaylara hakim bir konumda değildir; kahramanlardan birinin kimliğine bürünmüş gibi olayları bu kahramanın gözünden sınırlı bir bakış açısıyla aktarmaktadır:

> (a) "Bir görevli, vagonların ışıklarını yakarak geçti. Cara de Ángel, yakasını, kravatını düzeltip saatine baktı… Limana ulaşmaya yirmi dakika kalmıştı; bu süre, sağ salim ve güven içinde gemiye binmesi için ona hiç geçmeyecekmiş gibi gelen bir asırdı sanki. Pencereden bakıp sisler arasından bir şeyler seçmeye çalıştı. […] Cara de Ángel, istasyonda bekleyen liman komutanını uzaktan selamladı: <<Binbaşı Farfán!>> Böylesine önemli bir geçiş noktasında, kendisine hayatını borçlu olan bir arkadaşına rastlamış olmaktan sevinç duydu: <<Binbaşı Farfán!>>" (*Bay Başkan*, s. 315-316)

> (b) "New York'taki konsolosa, Washington'daki bakana, bir kız arkadaşının arkadaşına, bir arkadaşın kayınbiraderine yazıp, kocasından haber sordu, sanki bütün bu mektupları çöplüğe atmıştı. Bir Yahudi bakkaldan öğrendiğine göre, dedektif ve diplomat olan Amerikan elçiliği katibi, Cara de Ángel'in New York'a ulaşmış olduğuna dair bazı kesin bilgiler edinmişti. […] <<Şimdi de onu arıyorlar>> diyordu Yahudi. <<Bir başka gemiyle New York'tan Singapur'a gittiği sanılıyorsa da onu ölü ya da diri mutlaka ele geçirecekler.>> […] New York ya da Singapur'da… Ne kadar da büyük bir yük kalkmıştı üzerinden! Onun uzakta olduğunu hissetmek —birçoklarının söylediği gibi limanda öldürülmediğini bilmek— ne büyük teselliydi; New York ya da Singapur'da ondan uzakta ama düşüncelerinde yanı başında!" (*Bay Başkan*, s. 325-326)

Kimi bölümlerde de anlatıcı dış odaklanmaya başvurarak olayların dışında kalır ve yorum yapmaktan kaçınarak olayları dışarıdan gözlemleyen biri gibi aktarır. Okurda merak duygusu uyandırarak gerilim etkisi yaratır:

> "Bir grup adam sessizce bardan içeri girdi; kalabalıktılar ve hepsinin aynı anda geçebilmesi için kapı yeterince geniş değildi. Birçoğu kapının bir köşesinde, masaların arasında, tezgaha yakın bir yerde ayakta durdu. […] <<Sessizlik!>> diye emreden orta boylu, orta yaşlı, yarı kel, yarı sağlıklı, yarı deli, yarı kısık sesli, yarı pis bir adam, kocaman bir bildiriyi açtı ve diğer iki adamın yardımıyla barın aynalarından birine kara balmumuyla yapıştırdı" (*Bay Başkan*, s. 301).

3.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri

Üslup açısından eserin zengin bir anlatım sunduğunu görmekteyiz. Bunun en önemli sebeplerinden biri yazarın kullandığı ikili üsluptur. Anlatı boyunca, kimi yerlerde realist, kimi yerlerdeyse ekspresyonist ve sürrealist anlatımların oluşturduğu avangard üslubun izlerini sürmek mümkündür. Realist üslup genellikle sıradan halk arasında, randevuevinde, barda ya da cezaevinde geçen diyaloglarda kullanılır. İfadeler basit ve doğrudandır, gündelik dil ağır basar[146]. Ayrıca diktatörlüğün yarattığı karanlık ortam da (işkenceler, ölümler, cezasız kalan haksızlıklar) sert bir gerçekçilikle betimlenir. Diktatörlüğün insanlık dışı uygulamaları altında ezilen roman kişileri var olan gerçekliği reddettikleri, gerçeklikle bağlarını yitirdikleri bir noktaya da gelirler. Örneğin, *Cara de Ángel* zindanda sürdürdüğü yaşamı boyunca, *Camila*'yı yanında hissederek içinde bulunduğu korkunç durumun üstesinden gelmeye çalışır: "Camila'yı yanı başında hissediyordu, dokunma duygusunun ipekten ateşinde, soluğunda, kulaklarında, parmaklarının arasında… […]" (*Bay Başkan*, s. 332) Aynı şekilde – bebeğinin işkenceyle öldürülmesinin yarattığı tarifsiz acı karşısında– kendi vücudunun ölmüş çocuğunun mezarı olduğunu düşünen *Fedina*'nın durumu da bunun çarpıcı örneklerinden biridir:

> "Keskin bir sevinç, bir an için, duyduğu acının sonsuzluğunu yırttı. Çocuğunun mezarı olmak düşüncesi yüreğini bir ilaç gibi rahatlattı. Yaşadığı, kutsal Doğu'da sevgilileriyle birlikte gömülen kadınların kendine has sevinciydi. Üstelik o, çocuğuyla birlikte gömülmüyordu; o bir canlı mezardı, son beşikti, Yehoşafat'a[147] çağırılıncaya kadar birbirlerine sımsıkı bağlı beklemede kalacakları ana kucağıydı. Gözyaşlarını kurutmadan sanki bir eğlenceye gidiyormuş gibi saçlarını düzeltti ve zindanın bir köşesinde çömelmiş bir halde, çocuğun cansız

[146] Ricardo Navas Ruiz, "El Señor Presidente: de su génesis a la primera edición crítica" (Doğuşundan ilk tenkitli basımına Bay Başkan), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 755.

[147] Kelime anlamı *Tanrı hakimdir* olan Yehoşafat, Yehuda Krallığı'nın üçüncü, Davut Hanedanlığı'nın beşinci kralı olan Asa'nın oğludur ve Yehuda Krallığı'nın dördüncü kralıdır. Eserde *Yehoşafat* olarak bahsi geçen, Tanrı'nın tüm ulusları yargılayacağı yer olan Yehoşafat Vadisi'dir: "Uluslar harekete geçip, Yehoşafat Vadisi'nde toplansınlar. Çünkü çevredeki bütün ulusları yargılamak için orada olacağım." [Eski Ahit, Yoel 3:12].

bedenini göğsüne bastırdı, onu kolları ve bacakları arasına alarak sıktı" (*Bay Başkan*, s. 176).

Esere evrensel bir boyut kazandıran avangard üslup sayesinde ise roman evreninin doğal çirkinliği yaratıcı ve karmaşık bir nitelik kazanır. Bu anlamda ilk olarak *jitanjáfora*[148] adı verilen ses oyunlarına değinmek gerekir. Eserdeki *jitanjáfora* kullanımları incelendiğinde (a) alıntısındaki gibi fonetik bir kelime oyunu olmaktan başka bir anlamı çağrıştırmayan örnekler olabileceği gibi, (b) alıntısında görüldüğü üzere bir anlama karşılık gelen kullanımlar da olabilir. İkinci örnek okurda anlatının geçtiği ortamın yozlaşma ve çürümenin hakim olduğu şeytani bir dünya olduğu duygusunu uyandırır:

(a) "¡Ta-ra-rá! ¡Ta-ra-rí!
¡Tit-tit!
¡Tararara! ¡Tararará!
¡Simbarán, bún, bún, simbarán!" (*Bay Başkan*, s. 24-25)

(b) "Parla, mavi ateş, müthiş Şeytan! Kulak çınlaması gibi sürüyordu, duaya çağıran çan seslerinin uğultusu; aydınlığın karanlık, karanlığın aydınlık içindeki çifte hoşnutsuzluğu. Parla, mavi ateş, müthiş Şeytan, çürümüşlük üzerinde parla! Parla, mavi ateş, çürümüşlük üzerinde parla, müthiş Şeytan! Parla, parla, mavi ateş...mavi..., parla..., parla, mavi ateş..., mavi..., parla..., parla, mavi ateş..., parla, mavi...!" (*Bay Başkan*, s. 7)

Bir başka *jitanjáfora* örneği de *Cara de Ángel*'in trende seyahat ederken tren raylarından gelen sesleri dinlediği bölümdür. Anlatıcı *cada vez* (her defasında) ve *cadáver* (ceset) kelimelerini ardı ardına kullanarak kahramanın yazgısına dair ipucu verir[149]:

[148] *Jitanjáfora* terim olarak ilk kez 1929 yılında Alfonso Reyes tarafından, *Libra* dergisine yazdığı bir makalede tanımlanmıştır [Bkz: http://bit.ly/28VmmxR (21.06.2016)]. Reyes *jitanjáfora* kelimesini Kübalı şair Mariano Brull'un, ses oyunları yaptığı ve anlamı olmayan yeni kelimeler türettiği bir şiirinden aldığını yazar. *Jitanjáfora* terimi, çoğunlukla uydurulmuş kelime ya da anlatımlardan oluşan, tek başına bir anlam taşımayan fakat metnin bütünüyle ilişkilendirildiğinde bir anlama karşılık gelen dilbilimsel ifadeleri adlandırmak için kullanılmaktadır.

[149] Ricardo Navas Ruiz, a.g.m., s. 757.

> "[...] hem trende gidiyor gibi hissediyordu, hem de gitmiyormuş gibi... Sanki trenin ardında kalır gibiydi… Her defasında trenin ardında, trenin ardında, trenin ardında, trenin ardında, her defasında daha geride, her defasında daha geride, her defasında daha geride, daha geride her defasında, ceset her defasında, ceset her defasında, ceset her defasında, ceset her defasında, ceset, ceset, ceset, ceset, ceset…" (*Bay Başkan*, s. 314)

Eserin ekspresyonist üslubu, Anderson Imbert'e[150] göre, romanın Latin Amerika edebiyatında ayrı bir yer edinmesini sağlayan unsurların başında gelmektedir[151]. XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında Avrupa'da güzel sanatlarda ortaya çıkan ekspresyonist akım, olayların ya da varlıkların gerçekte oldukları gibi değil, sanatçının iç dünyasına göre betimlenmesi ve sanatçının duygularını yansıtması anlayışına dayanmaktadır[152]. Alman filolog Elise Richter *Impresionismo, Expresionismo y Gramática* (Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Gramer)[153] adlı makalesinde ekspresyonizmi, içsel ya da dışsal etkilerin sanatçıda uyandırdığı düşünce ya da duyguların –sözkonusu etkiyi yaratan nesnelerin gerçek nitelikleri göz önüne alınmaksızın– yeniden yaratılması olarak tanımlar. Buna göre, ekspresyonist sanat, ne objektif bakışla ne de gerçekliğin kusursuz bir biçimde ifade edilmesiyle ilgilenir; aksine, nesneleri ve nesnelere dair var olan düşünceleri sübjektif bir tarzda görmeyi ve hissetmeyi tercih eder. Ekspresyonist sanatçı bir olay ya da nesne karşısında, gerçekleşeni ya da gördüğünü değil onda bir etki uyandıranı tercih eder ve kendi duygularını, kişisel yargısını anlatır[154].

Başlıca ekspresyonist unsurları *karşılaştırma* (bir olay ya da nesne hakkındaki hislerin somut bir olay ya da nesne ile karşılaştırılarak dışa vurulması), *kişileştirme* (doğaya, nesnelere ya da kavramlara duyusal, duygusal özellikler atfedilmesi) ve

[150] 1910-2000 yılları arasında yaşamış, Arjantinli yazar ve edebiyat eleştirmeni.
[151] Enrique Anderson Imbert, "Análisis de El Señor Presidente" (Bay Başkan'ın Analizi), *Revista Iberoamericana*, Cilt: 35, No: 67, Ocak-Nisan, 1969, s. 56.
[152] Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "Dışavurumculuk" maddesi, s. 379.
[153]Elise Richter, "Impresionismo, expresionismo y gramática" (Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Gramer), *El impresionismo en el lenguaje* (Dilde Empresyonizm), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1956, s. 45-105.
[154]a.e. s. 78.

mübalağa olarak ele alabiliriz[155]. Eserde sıklıkla rastlanan bu gibi unsurlara dair kimi örnekler şu şekildedir:

> (a) **Karşılaştırma**: "tükürükleri döşemeyi kurşun gibi dövüyordu […]" (*Bay Başkan*, s. 85)
> (b) **Kişileştirme**: "Çatlamış sütunlar [darphanenin] gözü yaşlı duvarlarına destek oluyordu" (*Bay Başkan*, s. 121).
> (c) **Kişileştirme**: "Kuru yapraklar gecenin karanlığında kendilerini süpürüp götüren rüzgardan korkuyormuş gibi hışırdıyordu" (*Bay Başkan*, s. 260).
> (d) **Kişileştirme**: "Tabanca sesleri, Pelele'nin haykırması ve Vásquez ile arkadaşının kaçmasıyla, ay ışığının kötü biçimde giydirdiği caddeler, ne olduğunu bilmeksizin koşuyorlardı […] Caddeler köşeleri göstererek, birbirlerine cinayetin yerini soruyor ve kaybolmuş bir halde kimisi merkeze, kimisi de kenar mahallelere doğru koşuyorlardı". (*Bay Başkan*, s. 62)
> (e) **Mübalağa**: "Bayan *Venjamón* olduğu yerde bir dağ gibi döndü, kocasının üzerine yürüdü" (*Bay Başkan*, s. 64).

Eserde belirli özelliklerin kasıtlı olarak abartılmasıyla oluşturulan mübalağa örneklerine, dilencilerin betimlenmesinde, işkence sahnelerinde, randevuevindeki sahnelerde ve zindanların betimlenmesinde sıklıkla rastlanır[156]. Ricardo Navas Ruiz gibi kimi İspanyol edebiyat eleştirmenlerine göre eserdeki bu tür ifadeler, İspanyol edebiyatında *tremendismo* olarak adlandırılan ve şiddetin, grotesk imgelerin öne çıkarılarak gerçeğin en dehşet verici, en tiksinti uyandırıcı yönlerinin yansıtılması olarak tanımlanan üsluba örnek teşkil etmektedir[157]. İnsanlar, "yürüyen dışkı fabrikaları" (*Bay Başkan*, s. 202) gibidir; zindandaki tutukluların yemeği, kimi zaman dışkı tenekesiyle karıştırılan ve "tenekeden çok pastan" (*Bay Başkan*, s. 329) ibaret bir benzin kutusunda, "çöpe atılmış yağlı etler"dir (*Bay Başkan*, s. 329). *Cara de Ángel*'in kapatıldığı zindanın tasviri ve ölüm sahnesi buna örnek gösterilebilir:

---

[155] a.e., s. 79-90.
[156] Dönemin birçok tanığına göre eserdeki cezaevi tasvirleri ve anlatılan işkenceler –mübalağa olmaktan ziyade– yaşanmış olaylardır ve hatta eserde anlatıldıklarından daha vahşi şekillerde gerçekleşmişlerdir. Bu durumda, nesnel dünyanın kurgudan daha inanılmaz olabildiğini görmekteyiz. Daha fazla bilgi için bkz. Rafael Arévalo Martínez, *Ecce Pericles* (İşte Perikles), Tipografia Nacional, Guatemala, 1945. / Guillermo Rodríguez, *Guatemala en 1919* (1919'da Guatemala), Guatemala C.A., Guatemala, 1920.
[157] Ricardo Navas Ruiz, a.g.m., s. 757.

(a) “Yirmi iki saatte bir, tavandaki deliklerden ve örümcek ağlarından süzülen ışık zindana kadar sızıyordu ve her yirmi iki saatte bir, ışıkla birlikte, çürük ve düğüm üstüne düğüm atılmış bir halat yardımıyla, paslı bir benzin tenekesinde yeraltı zindanındaki tutuklulara yemek iniyordu. […] İki saat ışık, yirmi iki saat zifiri karanlık, bir tenekede çorba, bir tenekede dışkı, yazın susuzluk, kışın su baskını; o yeraltı zindanlarında yaşam buydu işte” (*Bay Başkan*, s. 329-331).

(b) “O andan başlayarak tutuklu, kendi kendini yiyormuş gibi, artık hissetmediği vücudunu tırnaklamaya başladı, gözyaşlarını silmek isterken, artık yalnızca bir deri ve kemikten ibaret olan yüzünü parçaladı ve elini göğsüne götürdüğünde bulduğu şey boşluktu: nemli tozlardan bir örümcek ağı yerlere dökülmüştü...” (*Bay Başkan*, s. 334)

Yukarıdaki açıklamaların yanısıra, küçültücü ifadelerin kullanımı da bir başka ekspresyonist unsurdur. Eser boyunca kişilere yüklenen hayvani özellikler[158] ile küçültücü ya da değersizleştirici ifadeler buna örnek oluşturur: “[Polislerin] fenerler gibi parıldayan yamyam suratları, kaba et büyüklüğünde şişko yanakları, çikolatalı salyalar gibi bıyıkları…” (*Bay Başkan*, s. 16) Son olarak, anlatıcının, ay ışığı ya da su sesi gibi güzel ya da şiirsel kabul edileni, güzellikten yoksun olanla ilişkilendirerek acı-tatlı bir zıtlık ve bozulma yaratması da ekspresyonist niteliktedir[159]. Aşağıdaki örnek bu açıdan değerlendirilebilir:

“Gökyüzü çok uzaklarda görünüyordu, masmaviydi; tembel daireler çizen akbabalardan oluşan çelenklerle süslenmiş çok yüksek bir mezar gibiydi” (*Bay Başkan*, s. 31).

Masmavi gökyüzü = çok yüksek bir mezar

Eserdeki sürrealist unsurlar ise, düşler, düşsel imgeler, akıl dışı ve absürt anlatımlardır. *Vuelta en redondo* (U Dönüşü) adlı bölümde *Cara de Ángel* uykuyla uyanıklık arasındadır, uyku tarafından alıkonulmuştur (*Bay Başkan*, s. 173). *Tohil’in Dansı*’nda da *Bay Başkan*, *Cara de Ángel*’in gördüğü bir hayal sonucu Maya

[158] *Askeri Savcı* yılan gözlüdür; *Bay Başkan* kan sarhoşluğundan sersemlermiş bir sivrisineğin gözlerine sahiptir; randevuevinde bekleyen fahişeler sığır gözleriyle etrafa bakarak bekleşmekte ve *Lucio Vásquez* toprak solucanına benzemektedir.

[159] María Jesús Alonso González, “El Señor Presidente: Impresionismo, expresionismo e imagen” (Bay Başkan: Empresyonizm, Ekspresyonizm ve İmge), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Cilt: 19, 1990, s. 169-170.

mitolojisindeki ateş tanrısı Tohil ile özdeşleştirilir. *La fuga de Pelele* (Pelele'nin Kaçışı) adlı bölümde ise *Pelele*'nin düşünde bir volkandan diğerine atlayarak kaçtığını okumaktayız:

> "Ve önüne ne çıkarsa çıksın geçerek koşmayı sürdürüyordu, volkandan volkana, yıldızdan yıldıza, gökten göğe atlayarak, yarı uyanık, yarı uykuda, büyük, küçük, dişli, dişsiz, dudaklı, dudaksız, çift dudaklı, saçlı, çift dilli, üç dilli ve 'Anne! Anne! Anne!' diye haykıran ağızlar arasından ilerliyordu" (*Bay Başkan*, s. 25).

Sürrealist özellikte bir başka anlatım, *Pelele*'nin pislik ve acılar içinde yarı düşte, yarı gerçekte yatarken duyduğu kuş cıvıltılarını altından bir çanın sesine benzettiği kısımda da fark edilir:

> "Ben cennet kuşunun gül elmasıyım, hayatım ben, bir yanım yalandır öbür yanımsa gerçek; ben hem gülüm hem de elmayım, herkese camdan takma bir göz ile gerçeğin gözünü veririm; verdiğim cam gözün içinden bakanlar rüyalar görürler, gerçeğin gözünden bakanlarsa gerçekleri! Ben hayatım, cennet kuşunun gül elmasıyım; bütün gerçeklerin yalan yanı ve bütün düşlerin gerçek yanıyım!" (*Bay Başkan*, s. 29)

Eserdeki **anlatım teknikleri** ise, mektup, iç çözümleme, diyalog, monolog, iç monolog, bilinç akımı, montaj ve leitmotiv teknikleri olarak sıralanabilir. Geniş yer tutan **betimlemeler**, kimi yerlerde okur için yorucu olmasına karşın, çoğunlukla etkili ve bütünlüklü niteliktedir. Anlatım, pislik ve çöpler arasında yaşayan dilencilerin betimlenmesiyle başlar; böylelikle anlatıcı okuru acımasız ve *esperpentik* özellikleriyle bozulmuş, deforme olmuş bir roman evrenine taşır:

> "Gece onları yıldızlarla aynı vakitte bir araya getirirdi. Küfrederek, kavga arayan düşmanların nefretiyle birbirlerini aşağılayarak, devamlı birbirlerini dirsekleyip dalaşarak, yerlerde yuvarlanarak, tükürüp öfkeyle birbirlerini ısırarak, uyumak için Tanrı'nın Kapısı önünde toplaşırlardı ve yoksulluktan başka bağları yoktu onları bir araya getiren. Bu itilmiş ve atılmışlar ailesi üyelerinin ne başlarını koyacak bir yastığı, ne de güvenliği vardı. Üstlerini değiştirmeden, birbirlerinden ayrı yerlere uzanıyor ve hırsızlar gibi başları servetlerinin üzerinde uyuyorlardı: et artıkları, eskimiş ayakkabılar, mum artıkları, eski gazete kağıtlarına

sarılmış bir avuç haşlanmış pirinç, portakal ve kuru yemiş" (*Bay Başkan*, s. 7-8).

La muerte del Mosco (Mosco'nun Ölümü) adlı bölümde de anlatıcı aynı acımasız dünyanın tasvirini yapmaktadır:

> "Arkadaşları, karanlıktan perişan bir halde sümüklü hayvanlar gibi ağlaşıyorlardı, artık gözyaşlarının kuruduğunu hissediyorlardı; korkudan mahvolmuşlardı, —birçoklarının ölene kadar aç ve susuz bırakıldığı yerdeydiler—, çünkü köpekler gibi sabun yapılacakları ya da polisler yesin diye kesilecekleri düşüncesi onları korkudan dehşete düşürüyordu. Yamyamların fenerler gibi parıldayan suratları sisler içinde kımıldıyordu, kaba et büyüklüğünde yanakları, çikolatalı salyalar gibi bıyıkları…" (*Bay Başkan*, s. 16)

Bu tür betimlemeler roman boyunca azalıp artarak devam eder. Anlatıcı okurun duygu dünyasına taşımak istediği etkiyi daha net ve bütünlüklü kılmak için çoğu kez tekrarlara başvurur:

> (a) "Düşlerinin en güzel yerinde onları, kimi zaman Plaza de Armas'da kendini yitip gitmiş hisseden bir aptalın haykırmaları, kimi zaman da rüyasında kendini kasaptaki etler gibi, sineklerle kaplanmış ve çengele asılmış halde gören kör bir kadının iniltisi uyandırıyordu" (*Bay Başkan*, s. 8).
> (b) "[…] ve kör kadın kasaptaki etler gibi çengele asılmış ve sineklerle kaplanmış olduğu düşlere dalıyordu" (*Bay Başkan*, s. 12).

Birçok yerde de hem anlatım, hem de betimlemeler, *Pelele'nin Kaçışı*'nda olduğu gibi olayların ritmine uymaktadır:

> "[*Pelele, Bay Başkan*'ın dostlarının yaşadığı yerlerden geçerek kaçmaktadır]: mülk sahipleri —kırk ev, elli ev—, aylık yüzde dokuz, dokuz buçuk, ve on faizle borç veren tefeciler, yedi, sekiz kamu görevi olan memurlar, ruhsatları, kamu fonunu, ünvanları, kumarhaneleri, horoz dövüşlerini, yerlileri, içki fabrikalarını, randevuevlerini, meyhaneleri ve finanse edilen gazeteleri sömürenler" (*Bay Başkan*, s. 21).

Eser boyunca **mektup tekniğinden** de yararlanılmıştır. Bunlar, *Camila*, *Gizli Polis Şefi* ve vatandaşlar tarafından *Bay Başkan*'a yazılan mektuplar, *Carvajal*'in

karısına gönderilen iki isimsiz mektup ile son olarak *Camila* tarafından *Cara de Ángel*'den haber almak umuduyla çeşitli kişilere yazılan mektuplardır. Bu mektuplar içinde en dikkat çekeni, sıradan vatandaşlar tarafından komşusunu, arkadaşını ya da aynı evde yaşadığı herhangi bir kişiyi ihbar etmek amacıyla *Başkan*'a yazılan mektuplardır:

> "[General Canales'in], Ekselanslarının dostlarından olan Bay Miguel Cara de Ángel'in evinde görülmüş olduğunu Bay Başkan'a bildirmekten onur duyarım. Orada, ev sahibi ile hizmetçi kızı gözetleyen aşçı kadının ve ev sahibi ile aşçı kadını gözetleyen hizmetçi kızın bana bildirdiklerine göre, Cara de Ángel, çalışma odasında General Canales ile yaklaşık kırk beş dakika görüşmüştür. Canales'in oradan oldukça sarsılmış bir halde ayrıldığını da bildirmekteler" (*Bay Başkan*, s. 79).

23. bölüm ise *Bay Başkan'ın Postası* adını taşır ve on altı mektup içerir; bu mektupların on bir tanesi ihbar mektubu, geri kalanlar ise teşekkür ya da yardım dilekleri içeren mektuplardır. Gerald Martin'e göre, *Bay Başkan'ın Postası*'nın ilk mektubu bir erken anlatım[160] örneğidir ve eserde temsil edilen toplumsal bozulmayı da kendinde taşır niteliktedir[161]. Anlatıcı, *Bay Başkan*'ın *Tus-Tep* meyhanesinde olanları öğrenişini doğrudan sergilemek yerine, bu konuyu ihbar mektuplarında geçen bir mikro hikaye olarak işler:

> "Bu kentte oturan ve yorgancı dükkanı *Ballena Franca*'nın sahibi Alejandra –Bran'ın dul eşi–, dükkanının *Tus-Tep* barına bitişik olması sebebiyle, sözü geçen yerde sık sık –özellikle de geceleri– toplanıldığını, bazı kimselerin de Hristiyan'ca bir amaçla hasta bir kadını ziyaret ettiğini gözlemlediğini bildirir. Bu haberi Bay Başkan'ın bilgisine sunmasına neden, General Eusebio Canales'in orada saklandığına inanmasıdır. Duvardan dinlediği konuşmalar bunu göstermekte ve orada toplanan kişilerin devletin güvenliğine ve Bay Başkan'ın değerli hayatına

[160] Erken anlatım, Fransızca "mise en abime" ya da "mise en abyme" teriminin karşılığıdır. Türkçedeki en yaygın kullanımı "erken anlatım" olsa da, "derinliğine anlatı", "öykü içinde öykü", "anlatı içinde anlatı", "mikro hikaye" gibi Türkçe karşılıklar da bulunmaktadır. Bir anlatının ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapmasına erken anlatım denir. Geniş anlamda erken anlatım, bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölüm olarak tanımlanır. Erken anlatım birkaç sayfadan ya da tek bir cümleden ibaret olabilir. (Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, a.g.e., s. 349-350).

[161] Gerald Martin, "Notas explicativas" (Açıklayıcı Notlar), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 396.

kastetmek için birlik olduklarına da işaret etmektedir" (*Bay Başkan*, s. 183).

Bir diğer anlatım tekniği ise, sıfır odaklanmada sıklıkla görülen ve kahramanların iç dünyalarını sunmak için kullanılan **iç çözümlemedir**. Anlatı boyunca birçok yerde kullanılır ve neredeyse herkesin iç çözümlemesi yapılır. Bununla birlikte anlatıcı *Bay Başkan*'a daha uzak durur, çoğu yerde *Başkan*'ın ne düşündüğü, ne hissettiği tamamen belirsizdir. Anlatıcının *Bay Başkan*'a iç çözümleme yaptığı birkaç kısıtlı örnekten biri de şöyledir:

> "Çocukken yoksul –haksız yere yoksul– bir halde dolaştığı, gençlik çağında ise iyi ailelerin çocukları eğlenceden eğlenceye koşarak yaşarken ekmeğini kazanmak için taban teptiği sokaklar geldi gözünün önüne. Kendini bu tür insanların yarattığı çukurda küçülmüş, herkesten ayrı düşmüş hissetti; geceleri çalışmasını sağlayan mum ışığının altında uğraşır halini gördü; bu esnada annesi karyolada uyuyor, koyun ve boynuz kokan rüzgar kimsesiz sokakları süpürüyordu. Ardından üçüncü sınıf bir avukat olarak fahişelerin, kumarbazların, sakatat satıcılarının, sığır hırsızlarının davalarına baktığı ve kârlı davalar alan diğer meslektaşları tarafından hor görüldüğü günlerini hatırladı" (*Bay Başkan*, s. 265).

Gerek olayların sunumu, gerek karakterlerin tanıtımı için hemen hemen her bölümün anlatımında **diyalog** tekniğinden yararlanılmıştır:

> "Birinci ses:
> — Bugün günlerden ne?
> İkinci ses:
> — Gerçekten, bugün ne günlerden?
> Üçüncü ses:
> —Bir düşünelim… Beni cuma günü gözaltına almışlardı: cuma..., cumartesi…, pazar..., pazartesi...,pazartesi... Peki, ne zamandan beri buradayım? Gerçekten, bugün günlerden ne?
> Birinci ses:
> — Sanırım… Siz farkında değil misiniz? Sanki uzakta çok uzaktaymışız gibi...
> İkinci ses:
> — Eski Mezarlık'ın bir çukurunda unuttular bizi, sonsuza kadar burada gömülü kalacağız..." (*Bay Başkan*, s. 235)

Eserde sıklıkla kullanılan **monolog** ve **iç monolog** tekniklerinde, okur kahramanın iç dünyası ile karşı karşıya gelir ve anlatıcının varlığı büyük ölçüde ortadan kalkar. İç monologda, "anlatı kapsamında yer alan bir figürün ruh varlığının, doğrudan doğruya ama onun ağzından söze dökülmeksizin, onun düşünceleri hatıraları, çağrışımlarıyla ve bilinç akımı tarzında kendi kendine konuşmasına tanık olurcasına anlatıma aktarılması"[162] esastır. Anlatıma genelde konuşma dilinin havası hakimdir:

> (a) **Monolog**: "<<Ne olursa olsun>> dedi kendi kendine, <<bana düşen görev evde kalmaktır, hele hele şu arsız Cara de Ángel'in biraz önce söyledikleri doğruysa!>> Bir süre sonra, <<kaçmak, ben suçluyum demektir!>> diyordu. Adımları odada yankılanıyordu. <<Kaçmak, ben suçluyum demektir, evet! Peki ya kalmak?>> Adımları odada yankılanıyordu… <<Ben suçluyum demektir! Peki ya kalmak?>>" (*Bay Başkan*, s. 75)
> (b) **İç Monolog**: "<<Generaller milis prensleridir!>> demiştim bir konuşmamda… Nasıl da aptalım! Bu sözün bedeli ne kadar da ağır oldu! Budala prensler olduğumuzu söylemeliymişim aslında!" (*Bay Başkan*, s. 75)

Bilinç akımında da monolog ve iç monologda olduğu gibi kahraman kendi kendine konuşur ya da düşünür ve bu sayede düşünceleri, iç dünyası dışa vurulur. Ancak bilinç akımının diğerlerinden farkı, bu düşüncelerin belli bir mantık silsilesini takip etmeden, çoğu kez de gramer kurallarına uymadan birbirinden kopuk cümlelerle ifade edilmesidir. *Bay Başkan*'da bilinç akımı örneklerine kimi bölümlerde rastlamaktayız:

> "[…] Rüzgar seni uçurabilse, uçursa da Camila'nın senin dönüşünü beklediği yere götürse! Beklemek onu çıldırtmış olmalı, çökmüş, ufacık bir şeye dönüşmüştür herhalde… Ellerin böyle sıska olsa ne çıkar! O, göğsünün sıcaklığıyla güçlendirir onları… Kirli olsa? Gözyaşlarıyla yıkar onları... Onun o yeşil gözleri mi? Evet, *La Ilustración* dergisinde resmi çıkan Avusturya Tirol'lerinin manzarası… Ya da deniz mavisi lekeleriyle altın sarısı bambu kamışı… Ve onun sözlerindeki lezzet, dudaklarının tadı, dişlerinin tadı, onun tadındaki tat… Ve vücudun, neredesin? Vücudun, incecik belli, gerilmiş bir sekiz… […] Havai fişeklerin patladığı bir gece onu ölümün ellerinden alıp kaçırmıştım… Melekler geziniyordu ortalıkta, bulutlar dolaşıyordu, çatılar gece bekçilerinin ufak

[162] Gürsel Aytaç, a.g.e., s. 346.

adımlarıyla yürüyordu, evler, ağaçlar, havadaki herşey onunla ve benimle birlikte yürüyordu…" (*Bay Başkan*, s. 331-332)

Anlatımı zenginleştiren bir teknik olan **montaj** tekniği, başkasına ait ya da anonim olan bir sözün ya da yazının olduğu gibi alınıp esere dahil etmesidir. *Bay Başkan*'da *Canción de canciones* (Şarkıların Şarkısı) adlı bölümde kullanılan *Süleyman'ın Ezgiler Ezgisi* buna örnek teşkil eder:

"Beni dudaklarıyla öptükçe öpsün!
Çünkü aşkın şaraptan daha tatlı.
Ne güzel kokuyor sürdüğün esans,
Dökülmüş esans sanki adın,
Kızlar bu yüzden seviyor seni.
Al götür beni, haydi koşalım!
Kral beni odasına götürsün.
Kızın arkadaşları
Seninle coşup seviniriz,
Aşkını şaraptan çok överiz" (*Bay Başkan*, s. 292).

Eserdeki bir başka teknik olarak karşımıza çıkan **leitmotiv tekniği**, edebiyata müzik alanından geçmiş bir terimdir. "Motiflerin akışı arasında belirli aralıklarla tekrarlanan esas motif. Bir kompozisyona tekrar ederek özellik veren tema"[163] anlamındadır. Tekrarlanan telaffuz farklılıkları, fiziksel özellikler, davranış biçimleri ya da bir kişinin kendine özgü tavırları leitmotiv olabilmektedir. Eserde yer alan bütün leitmotiv örneklerini burada aktarmak konuyu dağıtmak olacağından, doğrudan anlam yaratan yapıyı etkileyen leitmotivleri ele alacağız.

14. bölümde "Efendimiz, efendimiz, gökyüzü ve yeryüzü şanınızla doludur!" (*Bay Başkan*, s. 114-115) cümlesi; 28. bölümde eserin ayırt edici özelliklerinden biri olan korku unsurunu dışa vuran "Susmayın; sessizlik bana korku veriyor." (*Bay Başkan*, s. 235) ifadesi çeşitli biçimlerde birçok kez tekrarlanır. *Cara de Ángel*'i tanımlamak için kullanılan "şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel" ifadesi ise altı kez; "Süleyman'ın Ezgiler Ezgisi" üç kez; *Öğrenci* karakteri ise 2., 13., 28. bölümlerde ve epilog kısmında

[163] Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, "Laytmotif" maddesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 85-86.

olmak üzere dört kez tekrarlanır. 2. bölümde dilencilerin, gördükleri işkencenin acısıyla otomatik bir tepki olarak verdikleri "Katil aptaldı! Aptaldı katil!" (*Bay Başkan*, s. 18-19) cevabı; 25. bölümde ölüm döşeğinde yatan *Camila*'nın son dakikalarını çalan saatin "tik tak" (*Bay Başkan*, s. 201-202) sesleri; 38. bölümde *Cara de Ángel*'in son saatlerini haber veren saatin "tik tak"ları (*Bay Başkan*, s. 312-313) çarpıcı diğer leitmotivlerdir.

16. bölümde ise *Fedina*'nın –maruz kaldığı işkencelerin ve çocuğunun öldürülmesinin ardından– hapis hayatının anlatıldığı kısımda, *darağacı* ve *gösteri sahnesi* (kentte *Bay Başkan* şerefine kutlamalar yapılmaktadır) ifadeleri üç kez tekrarlanır. Bu sadece biçimsel bir leitmotiv örneği değil, aynı zamanda anlatımı şekillendiren ve *Fedina*'nın acılarla dolu hapis yaşamı ile dış dünyanın eğlencesi arasındaki çatışmayı vurgulayan bir anlatımdır[164]:

> (a) "Şehirde Başkan şerefine yapılan kutlamalar devam etmekteydi. Adet olduğu üzere, geceleri Büyük Meydan'da darağacı kurarmış gibi gösteri sahnesi kuruluyordu" (*Bay Başkan*, s. 131).
> (b) "Dışarıda, kutlamalar devam ediyordu, darağacı yerine gösteri sahnesi ve volta atan tutsakların avludaki adımları" (*Bay Başkan*, s. 133).
> (c) "Dışarıda kutlamalar devam ediyordu. […] Darağacı gibi gösteri sahnesi ve volta atan tutsakların avludaki adımları" (*Bay Başkan*, s. 140).

3.1.3. Zaman

Bay Başkan dört kesitten (üç kısım ve bir epilog) oluşmaktadır. Anlatıcı eserin içinde bulunduğu zaman dilimini ya doğrudan tanımlamış ya da ipuçlarıyla dolaylı olarak aktarmıştır. Buna göre, ilk iki kesitin 21-27 Nisan olmak üzere yedi günü kapsadığı yazar tarafından doğrudan belirtilmişken, III. kesit haftalar, aylar, yıllar ifadesiyle belirsiz bırakılmıştır. Epilog kısmı ise tarihlendirilmemiştir ancak III. kesitin devamı niteliğindedir. Çünkü ülkedeki siyasal durum, epilog kısmına gelindiğinde halen

[164] Nelson Osorio Tejeda, "Lenguaje Narrativo y Estructura Significativa de *El Señor Presidente* de Asturias" (Asturias'ın Bay Başkan'ında Anlatı Dili ve Anlamlı Yapı), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 916.

aynılığını korumakta ve romanın girişinde betimlenen dilenciler katedralin kapısında sürdürdükleri yaşamlarına devam etmektedirler. I. ve II. kesitteki olayların gerçekleştiği yılın bilgisi ise, 32. bölümde, 1916 yılında I. Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen Verdun Savaşı'na gönderme yapılarak dolaylı olarak verilir[165]. Bu bölümde *Cara de Ángel*, *Camila* ile olan evliliği hakkında gazetede yayımlanan ilanı okurken, gözü aşağıdaki bir başka habere ilişir: "Verdun Savaşı devam ediyor. Bu gece Alman silahlı kuvvetlerinin umutsuz bir saldırıya geçmesi bekleniyor…" (*Bay Başkan*, s. 267)

Eserdeki bölümlerin zamansal açıdan sıralanışı değerlendirildiğinde Asturias'ın karmaşık ve okuru sürekli dikkatli olmaya zorlayan bir yol izlediğini görmekteyiz. Yazarın sık sık yer değiştirmelerden[166] yararlanarak anlatının süredizimsel sırasını bozduğu ve birbirini takip eden kimi bölümlerin aslında eşzamanlı yaşandığı fark edilir. Bir diğer nokta ise anlatma ediminin, öyküye göre olan konumunun eserin bütününde *sonradan öyküleme* şeklinde olmasıdır. Anlatıcı öykülemeyi, geçmiş zaman kipi kullanarak, olaylar yaşanıp bittikten sonra yapmaktadır. Öykülemenin olaylardan ne kadar süre sonra yapıldığı ise belirsizdir.

Eser, kurmaca ve öyküleme arasındaki ilişkiler açısından değerlendirildiğinde kimi yerlerde anlatıcının, anakronik (zaman sapması içeren) bir anlatı düzenine başvurarak, kurmacanın süredizimsel sırasını bozduğu görülür. *Camila*'nın geçmişini anımsayışı (*Bay Başkan*, s. 91-97), hizmetçisi *Chabelona*'nın başına aldığı bir darbe sonucu *Camila*'nın çocukluğuna ve evliliğinin ilk yıllarına dönüşü (*Bay Başkan*, s. 103-106), *Bayan Chón*'un *Cara de Ángel* ile konuştuğu esnada *Bay Başkan* ile gençliğinde yaşadığı aşkın hatıralarından söz edişi (*Bay Başkan*, s. 199) eserdeki öznel ve dışsal analepsis (geriye dönüş) örneklerini oluşturur. Karakterlerin duygu durumlarını

[165] Jack Himelblau, "Chronologic deployment of fictional events in Miguel Ángel Asturias's El Señor Presidente" (Miguel Ángel Asturias'ın *Bay Başkan*'ında Kurgusal Olayların Kronolojik Gelişimi), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 1010.

[166] *Hysteron proteron* yöntemi: Zamanın takip etmesi gereken doğal ya da mantıksal sıranın bozularak yerinin değiştirilmesi.

yansıtması bakımından öznel, kapsadığı etki alanı (öykünün başlangıç zamanı olan 20-21 Nisan tarihinden daha gerilere uzanır) açısından da dışsaldır. Anlatıcı tarafından, dilencilerin yaşamlarının, öykünün başlangıcından önceki bir zamana tekabül eden dönemine dair verilen bilgiler (*Bay Başkan*, s. 8) ve *Casimiro Rebeco Luna* tarafından *Başkan'*a gönderilen ve yaklaşık iki buçuk yıldır tutuklu olduğunu ifade eden mektup (*Bay Başkan*, s. 186-187) nesnel ve dışsal nitelikte analepsis örneklerini teşkil eder[167].

Yukarıdaki analepsis örnekleri olay örgüsü ile ilgili olarak tamamlayıcı ya da tanımlayıcı bir rol üstlenmezler; öyküye doğrudan bir etkileri yoktur. Ancak 24. bölümde *Bayan Chón*'un bir gece öncesine dönerek yaptığı içsel analepsis (öykünün kapsadığı zaman diliminden çıkmaz) öyküyü doğrudan etkileyen, tamamlayıcı niteliktedir. Burada *Bayan Chón*, *Cara de Ángel*'e *Fedina*'nın bebeğinin cenaze töreninden bahsederken okura dış anlatıcıdan daha fazla bilgi verir. (*Bay Başkan*, s. 198) Böylece romandaki kahramanlardan biri, ufak bir kesitte de olsa, anlatıcı görevi üstlenerek bir iç anlatıcıya dönüşmekte ve bu analepsis, *homodiegetik* (iç anlatıcılı) nitelik kazanmaktadır. Bu çeşit diğer örnekler de 7. bölümde *Lucio*'nun *Cara de Ángel*'in *Tus-Tep*'e gelişini anımsayarak *Genaro*'ya anlatması (*Bay Başkan*, s. 58-59) ve 9. bölümde *Genaro*'nun *Pelele*'nin öldürülüşünü anımsayarak *Fedina*'ya anlatması (*Bay Başkan*, s. 72) şeklindedir[168].

Yazarın anlatının ritmini (süresini) ne şekilde düzenlemiş olduğu incelendiğinde, dört günlük bir sürenin 120 sayfada anlatılırken, haftalar, aylar, yıllar olarak kapsamı belirsiz ve geniş tutulan bir sürenin ise 93 sayfada anlatıldığı görülmektedir. Aşağıdaki tabloda anlatıcının öyküleme yaparken kullandığı sayfa sayısı ile kurmacanın kapsadığı zaman arasındaki ilişki gösterilmektedir:

[167] Jack Himelblau, "Chronologic deployment of fictional events in Miguel Ángel Asturias's El Señor Presidente" (Miguel Ángel Asturias'ın *Bay Başkan*'ında Kurgusal Olayların Kronolojik Gelişimi), s. 1018.
[168] a.e., s. 1021.

I. Kesit (3 gün)	69 sayfa
II. Kesit (4 gün)	120 sayfa
III. Kesit ve Epilog (haftalar, aylar, yıllar)	93 sayfa

Tablo 1 – Romanda Anlatının Ritmi

Anlatıcı bu düzenlemeyi yaparken duraklama, sahne, özetleme ve eksilti gibi dört ayrı anlatısal yola başvurur. Eserdeki **duraklamalarda**, olayların akışı anlatıcı tarafından yorum ya da betimlemelerle yavaşlatılır: "Ay, parça parça süzülen bulutların arasından bir görünüp bir kayboluyordu. Sokak, gölgeden bir köprünün altından beyaz bir kemik ırmağı gibi akıp gidiyordu. Bir an için herşey eski hatıraların pası içinde siliniyor; sonra altından bir iple kaldırılarak yeniden meydana çıkıyordu […]" (*Bay Başkan*, s. 281) **Sahne** yönteminin kullanımı ise özellikle III. kesitteki 38. bölümün tamamında dikkati çeker. Burada kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı örtüşmekte ve kişiler arasında kısa bir zaman dilimini (belki birkaç saat) kapsayan diyaloglar atlama yapılmadan aktarılmaktadır:

> "Birinci ses:
> — Bugün günlerden ne?
> İkinci ses:
> — Gerçekten, bugün ne günlerden?
> Üçüncü ses:
> —Bir düşünelim… Beni cuma günü gözaltına almışlardı: cuma..., cumartesi…, pazar..., pazartesi..., pazartesi... Peki, ne zamandan beri buradayım? Gerçekten, bugün günlerden ne?" (*Bay Başkan*, s. 235)

Eserdeki **özetleme** örneklerinden biri ise III. kesitte 41. bölümün başında bulunan paragrafta yer almaktadır. Bu kısımda *Cara de Ángel*'in birkaç yıl sürdüğünü bildiğimiz zindan yaşamı özetlenir:

> "Yirmi iki saatte bir, tavandaki deliklerden ve örümcek ağlarından süzülen ışık zindana kadar sızıyordu ve her yirmi iki saatte bir, ışıkla birlikte, çürük ve düğüm üstüne düğüm atılmış bir halat yardımıyla, paslı bir benzin tenekesinde yeraltı zindanındaki tutuklulara yemek iniyordu. On yedi numaralı tutuklu, et artıkları ve tortilla parçaları ile dolu olan

> yağlı çorba kabını görünce iğrenerek yüzünü diğer yana çeviriyordu. Açlıktan ölecek olsa da bu yemekten ağzına bir lokma bile koymayacaktı; bu yüzden yemek kabı günlerce indiği gibi yukarı çıktı. [...] Günün birinde, kap yine zindana indiği sırada, sanki biri onu elinden alacakmış gibi koştu ve ağzını, burnunu, bütün yüzünü, saçlarını içine daldırdı; neredeyse boğularak aynı anda hem çiğniyor hem de yutmaya çalışıyordu" (*Bay Başkan*, s. 329).

Eksilti yönteminde ise bazı olayların hızlandırılarak aktarılması sözkonusudur. III. kesitte 32. bölümde evlendikleri aktarılan *Camila* ve *Cara de Ángel*'in, 34. bölüme gelindiğinde artık birlikte bir ev yaşamına sahip oldukları ve *Camila*'nın iyileşmekte olduğu fark edilir, eksiltilen zaman dilimi belirsizdir:

> "Camila bir yandan kocasının koluna diğer yandan da küçük bir bastona yaslanarak odanın ortasında duruyordu. Evin kapısı, kedi ve gelincik kokan bir avluya açılıyordu; pencere, dinlenmesi için tekerlekli sandalyede getirildiği kente bakıyordu; küçük bir kapıdan ise başka bir odaya geçilmekteydi. […] Çok geçmeden, pek de hasta sayılmaksızın ayağa kalkmış, koşmaya bile başlamıştı" (*Bay Başkan*, s. 279).

Bir başka eksilti örneği de 41. bölümde yer alır: "Üzüntü yıllardan daha ağır bassa da, on yedi numaradaki tutuklu yıllar geçtikçe yaşlanmıştı. Yüzünde bir sürü derin kırışık belirmişti ve saçları, kışın karıncaların kanatları gibi, beyaz beyaz uzuyordu. Ne kendisi ne de şekli vardı artık… Ne kendisi ne de cesedi vardı" (*Bay Başkan*, s. 333).

Genette'in kullandığı terimler çerçevesinde anlatıyı *sıklık* açısından değerlendirdiğimizde ise, *Bay Başkan*'ın genellikle tekil anlatı ile aktarıldığını görmekteyiz. Ancak kimi yerlerde tekrar eden anlatı da kullanılmıştır. Örneğin, *Cara de Ángel*'in *Camila*'nın amcalarının kapısını çalışı ve kapının açılmayışı üç ayrı yerde farklı şekillerde anlatılır. (*Bay Başkan*, s. 121, s. 186 ve s. 280) Kilise memurunun hapsediliş öyküsü ise bir başka tekrar eden anlatı örneğidir. Eser boyunca üç kez tekrarlanır. (*Bay Başkan*, s. 17, s. 186-187 ve s. 238) Birden çok kere olanın bir defa anlatılması olarak tanımlanan yinelemeli anlatıya verilebilecek örneklerin ilki 24. bölümde yer alır. Randevuevine birçok kez gelen müşteriler bir defa anlatılır. (*Bay*

Başkan, s. 189-191) *Cara de Ángel*'in zindan yaşamının aktarıldığı 41. bölümde ise yirmi iki saatte bir zindana tenekeyle yemek indirilişi ve mahkumun ihtiyaçlarını gidermesi, birkaç yıldır orada olduğu hesaba katıldığında, birden çok kez gerçekleşmesine rağmen bir kez anlatılmıştır (*Bay Başkan*, s. 329-331).

3.1.4. Uzam

Eserin genelinde uzam çok ayrıntılı bir şekilde verilmez ve betimlemeler anlatıcının bakış açısından yapılır. Roman dünyası yetersiz betimlemeden dolayı donuk bir görünüme sahiptir. Olayların yaşandığı ülkenin ya da şehrin adı anılmaz ancak yapılan çıkarımlar doğrultusunda olay örgüsünün geçtiği dış uzamın 1916 yılının Guatemala Şehri olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, uzamın belirsiz bırakılmasının, bütün Latin Amerika ülkelerini kapsayıcı bir öykü anlatma amacına hizmet ettiği düşünülebilir. İç uzamlar ise, Plaza de Armas, Katedral, Pazar Yeri, La Merced semti, sokaklar, sahil, Başkanlık Sarayı, mahkeme salonu, *Tus-Tep* barı, *Tatlı Büyü* randevuevi, tren istasyonu, liman, cezaevi, *Yeni Ev* kadınlar hapishanesi, karakol ve roman kişilerinin yaşadığı evlerden oluşmaktadır.

Diktatörlüğün bir sonucu olarak, tüm uzamlara güvensizlik, korku ve ölüm hakimdir. Bu durum, kapsanan/kapsayan ve kapalı/açık uzam çatışmasını yaratmaktadır. Romanın geçtiği ülke esenliksiz, dışarıya kapalı ve kapsanan bir uzamdır. Ancak, sınırın öte yanı, dışarısı (üç yerde bahsi geçen Amerika Birleşik Devletleri) korkulardan uzaklaşmaya, kaçıp kurtulmaya ve umuda açılan kapı, kapsayan uzamdır. Bu nedenle *Cara de Ángel* New York'a gidip, ardından *Camila*'yı da yanına aldırma planları yapmakta; *Luis Raveles M.*, Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmek için *Bay Başkan*'a mektup yazmakta; *Camila* ise kocasından haber alamayınca New York'a onu aramaya gitmeyi istemektedir. Ancak hiç kimse romanın bu kapalı ve esenliksiz uzamından

dışarı çıkmayı başaramaz. *Cara de Ángel* limanda gözaltına alınıp zindana atılır; *Luis Raveles M.*'nin isteği cevapsız bırakılır; *Camila* ise *Başkan* izin vermediği için pasaport alamaz. Bunun üzerine *Camila'nın*, çocuğunu dünyaya getirmesinin ardından, kentten ayrılarak bir köye yerleşmesi ise bir başka çatışma yaratmaktadır.

3.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri

Roman kişilerini; dilenciler, askerler, fahişeler, burjuvalar, din adamları gibi çeşitli toplumsal gruplar altında sınıflandırmak mümkündür. Ayrıca *Askeri Savcı*, *Öğrenci*, *Kilise Memuru*, *Bay Başkan* gibi karakter adları sembolik olarak kullanılmış; kimi zaman *esperpentik* bir biçimde (örn: *Askeri Savcı*, *Bay Başkan*) kimi zaman da gelecek umudu olarak (örn: *Öğrenci*) karakterize edilmiş ve sosyal statülerin ya da sınıfların birer örneğine dönüştürülmüşlerdir. Eserdeki birincil karakterler *Bay Başkan*, *Cara de Ángel*, *Camila*, *Pelele* ve *Askeri Savcı*'dır. İkincil karakterler; *Fedina* ile kocası *Genaro Rodas*, askerler (*General Eusebio Canales*, *José Parrales Sonriente*, *Yüzbaşı Farfán),* dilenciler *(Viuda*, *Patahueca*, *Mosco), Lucio Vásquez* ile *Masacuata, Avukat Abel Carvajal ile karısı Blanca*, *Tatlı Büyü*'nün sahibi *Bayan Chón*, çalışanı *Adelaida Peñal, Öğrenci* ve *Kilise Memuru*'ndan oluşmaktadır. Diğer roman kişileri ise *Bay Benjamín* ile karısı *Bayan Venjamón*, hizmetçi *Chabelona*, Doktor *Luis Barreño*, amca *Juan Calanes* ile karısı *Judith de Canales*, amca *José Antonio Canales*, *Askeri Savcı*'nın yardımcısı *Vidalitas*, aşçı *Manuela Calvario*, *Kaçakçılar* ve *Yerli*, büyücü *Tícher*, *Mister Gengis* ve *Vich* olarak sıralanabilir.

Bay Başkan esere adını vermesine karşın başkahraman değildir, eserde yalnızca yedi kez (5., 6., 14., 19., 32., 35. ve 37. bölümlerde) görünür. Ancak sahip olduğu güç ve yarattığı korku ortamı eser boyunca hissedilir. Bu nedenle olay örgüsünü harekete geçiren ve ona yön veren en önemli karakterdir: "Bay Başkan herşeyi biliyorlar" (*Bay*

Başkan, s. 264). *Başkan* aktif, çalışkan ve yorulmak nedir bilmez bir kişidir; ülkenin siyasal, askeri, hukuki ya da diplomatik her türlü meselesine doğrudan müdahale eder. Kalabalık, oldukça coşkulu bir dinleyici kitlesine sahiptir ve işbirlikçileriyle kesintisiz iletişim halindedir. *Bay Başkan*'ın ülke yönetiminde izlediği yol; en güvenilir adamlarını, cellatlarını ve toplumun çeşitli katmanlarından casuslarını etrafına toplamaktır. *Tohil'in Dansı* bölümünde anlatıldığı gibi, ülkesini "birbirini avlayan insanlardan" (*Bay Başkan*, s. 309) kurmuştur ve o ülkede "ne gerçekten ölüm ne de gerçekten yaşamak olacaktır" (*Bay Başkan*, s. 309).

Asturias diktatörüne mitolojik özellikler yükler ve onu, göz önünde tutmak yerine, toplumu baskı altına alan, korku yaratan, gölgelerin ardındaki karanlık ve gizemli bir karakter olarak sunmayı tercih eder. *Bay Başkan* adeta tüm zamanlara yayılmıştır ve her yerdedir (*omniprésent*): "[*Başkan*'ın] kent dolaylarında aynı anda birçok evde oturduğu için nerede yaşadığı bir muammaydı, nasıl uyuduğu bilinmiyordu çünkü elinde kırbaç devamlı telefonun başında olduğu anlatılıyordu, ne zaman uyuduğu da anlaşılamıyordu çünkü arkadaşlarının söylediğine göre asla uyumuyordu" (*Bay Başkan*, s. 12). Tüm roman evreni *Başkan*'ın karanlık varlığıyla tamamen kuşatılmıştır, dış görünüşü de karanlığı çağrıştırır: "[...] Her zamanki gibi, en sıkı yas kurallarına göre giyinmişti; ayakkabıları, takım elbisesi, kravatı, hiç çıkarmadığı şapkası simsiyahtı; dudaklarının kenarlarına doğru taradığı kırlaşmış bıyıkları ağzındaki eksik dişleri gizliyordu […]" (*Bay Başkan*, s. 44) Gözleri ise "kan sarhoşluğundan sersemlermiş bir sivrisineğin" (*Bay Başkan*, s. 306) gözlerine benzetilir.

Diktatörün kökeni ise, bu konu hakkında verilen bilgi oldukça sınırlı olmasına karşın, kimi ifadelerden çıkarımlar yapılarak daha anlaşılır kılınabilir. *Bay Başkan* halkın içinden sıyrılmış ve zorlu koşullar altında eğitimini tamamlayarak bu günlere gelmeyi başarmış bir kişidir. Sıkıntılarla geçen yıllarını hatırladığında öfke, keder ve nefret ile dolar. Eserde ironik bir biçimde "İsa gibi halkın oğlu" (*Bay Başkan*, s. 116)

olarak anılır ancak halkın zorlu yaşam koşullarına tamamen kayıtsızdır ve bunun da ötesinde adeta ona düşmandır[169]. 14. bölümde *Bay Başkan* ile *Cara de Ángel* arasında geçen bir diyalog onun halka ve kendi geçmişine bakışını gösterir: "<<Halk sizi balkona çağırıyor, Sayın Başkan'ım>> <<Halk mı?>> Başkan bu sözü bir soru havasında söyledi. Etrafına sessizlik hakimdi. Gözlerinden anlaşılmasın diye kederini nefretle bastırdı ve bunun ağırlığını taşıyarak koltuğundan kalktı, balkona çıktı" (*Bay Başkan*, s. 115). Aynı bölümün devamında "nefretle bastırdığı keder" ifadesi açıklık kazanır. Kendisine "halkın oğlu" (*Bay Başkan*, s. 116) diye seslenilmesi onu zorlu öğrencilik yıllarına götürmüştür. Buradan hareketle okur, gençliği ile ilgili kısmen fikir sahibi olur: "Başkan acı acı yutkundu; çaresiz annesinin yanında düşmanlıklarla dolu bir kentte geçirdiği öğrencilik yıllarını hatırladı belki de" (*Bay Başkan*, s. 116). 32. bölümde ise *Cara de Ángel*'e köyünden ve geçmişinden bahseder. Taşralı kökeni, maddi zorluklarla geçen çocukluğu, önyargılı ve küçümseyici tavırlara maruz kaldığı gençlik yılları ve zorlu öğrencilik dönemi hafızasında derin izler bırakmıştır:

> "Doğduğu köyden söz açılınca kaşlarını çattı, hüzünle gölgelenmiş alnını kırıştırdı. Arkasında asılı duran Cumhuriyet haritasına dönüp köyünün adının yazdığı yeri yumrukladı.
> Çocukken yoksul –haksız yere yoksul– bir halde dolaştığı, gençlik çağında ise iyi ailelerin çocukları eğlenceden eğlenceye koşarak yaşarken ekmeğini kazanmak için taban teptiği sokaklar geldi gözünün önüne. Kendini bu tür insanların yarattığı çukurda küçülmüş, herkesten ayrı düşmüş hissetti; geceleri çalışmasını sağlayan mum ışığının altında uğraşır halini gördü; bu esnada annesi karyolada uyuyor, koyun ve boynuz kokan rüzgar kimsesiz sokakları süpürüyordu. Ardından üçüncü sınıf bir avukat olarak fahişelerin, kumarbazların, sakatat satıcılarının, sığır hırsızlarının davalarına baktığı ve kârlı davalar alan diğer meslektaşları tarafından hor görüldüğü günlerini hatırladı" (*Bay Başkan*, s. 265).

Eserde *Başkan* genel olarak öfkeli ve tahammülsüz bir portre çizer. Duyduğu büyük öfkenin yarattığı şiddet ve acımasızlık birçok bölümde doğrudan ya da dolaylı olarak ifade edilir. İktidarının gerçek ya da hayal ürünü düşmanlarına karşı "Kafalarını

[169] Bkz. *Tarihsel Çerçeve*, s. 113.

uçururum!" (*Bay Başkan*, s. 37) ya da "Kafasını keserim!" (*Bay Başkan*, s. 46) gibi tehditler dilinden düşmez. İçeride ve dışarıda onu devirmek isteyen düşmanları olduğuna takıntılı bir biçimde inanmıştır ve bu takıntı, daimi bir tedirginlik halini almıştır. "Düşmanlarım..." (*Bay Başkan*, s. 37), "Dostlarım beni bırakıyor, düşmanlarımın sayısı artıyor." (*Bay Başkan*, s. 266) "...düşmanlarım ve entrikaları..." (*Bay Başkan*, s. 306) gibi ifadeleri tekrarlar. Düşmanlarını cezalandırmak için adamlarını görevlendirir. Zaten çeşitli makamlardaki adamları; hiçbir şeye faydası olmayan, sadece ondan talimat alan, mahkemelerin ya da sarayın salonlarını dolduran işlevsiz bir kalabalıktan başka bir şey değildir. Ona kulluk ve dalkavukluk derecesinde biat etmektedirler. 6. bölümde *Cara de Ángel*, *Başkan*'ı sakinleştirmek için adeta uzun bir tirat atar:

> "Sayın Başkanım, ben, sizin gibi bir adamın Fransa, özgür İsviçre, sanayi ülkesi Belçika ya da muhteşem Danimarka gibi bir ülkeyi yönetmesi gerektiğine inanan birçok kişinin başında geliyorum. Fransa... Bilhassa Fransa... Gambetta ve Victor Hugo'nun halkının kaderine yön verecek en ideal kişi siz olurdunuz!" (*Bay Başkan*, s. 45)

Eserin başkahramanı ise "kalpsiz adam", "gözde" gibi lakaplarla anılan *Miguel Cara de Ángel*'dir. Çok yakışıklı, boylu poslu, siyah gözlü, duru ciltli, ipek saçlı, oldukça kibar tavırlıdır ve "şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel" bir anti kahramandır. *Bay Başkan*'ın tüm kirli işlerini yapan sağ kolu ve onun en güvendiği kişidir. Ancak diktatörün düşmanının kızı *Camila* ile yaşayacağı dramatik aşk hikayesi onu dönüşüme uğratacaktır.

Başkahraman, anlatıya dahil olduğu 4. bölümdeki oduncu ile karşılaşma sahnesinde hem adıyla (*Cara de Ángel=Melek yüzlü*) hem de betimlemelerle okura doğrudan "melek" olarak tanıtılır:

> "Oduncu yanıt vermek için başını çevirdiğinde şaşkınlıktan neredeyse yere düşecekti. Nefesi kesildi; zar zor ayakta durabilen yaralıyı bırakmamak için kaçmadı. Kendisiyle konuşan bir melekti. Teni altın

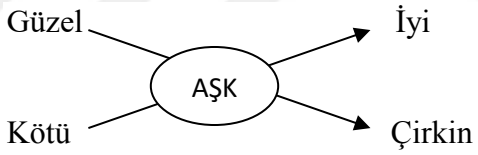
> rengi mermer gibiydi; sarı saçları, küçük bir ağzı vardı ve yüzündeki kadınsı hava, erkeksi gözlerinin siyahlığıyla sert bir çelişki içindeydi [...] <<Bir melek...>> dedi oduncu, ondan gözlerini ayıramıyordu. <<Bir melek...>> diye yineledi. <<Bir melek!>>" (*Bay Başkan*, s. 32)

Cara de Ángel melek olarak betimlenir ancak eserdeki en bariz leitmotivlerden biri olan "şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel" ifadesinden de anlaşıldığı üzere, *Bay Başkan*'a hizmet eden "düşmüş" bir melektir; cennetten kovulmuştur. Guatemalalı yazar ve eleştirmen Arturo Arias "meleğin neden düştüğünün" sebeplerini bir cümleden çıkarım yaparak cevaplamaya çalışır. Sözkonusu cümle 18. bölümde geçer; *Cara de Ángel*, *Camila* ile yürüyüş yapmış ve gece onu *Tus-Tep*'e bırakıp oradan ayrılmıştır. Bu esnada anlatıcı bir eksilti örneğiyle şöyle bir bilgi verir: "Annesinin ölümünden beri ilk kez gözleri yaşlarla doldu" (*Bay Başkan*, s. 154). Arias buradan yola çıkarak annenin (iyiliği temsil eder) ölümünün kahramanı değiştirdiği, onu katılaştırdığı sonucuna varır. İçselleştirdiği ve idealize ettiği anne imgesi onun tek ahlaki rehberidir ve annesinin ölümüyle birlikte "iyilik" de onu terk etmiş, meleğin şeytana dönüşmesini tetiklemiştir. Anneye duyulan aşk *Bay Başkan*'a duyulan aşk/bağlılık ile yer değiştirmiştir. Ancak, kahramanın *Bay Başkan*'ın gözdesi olarak kazandığı bu "kötücül güç" yaşadığı büyük kaybın bir sonucudur, son noktasıdır; onu ileriye taşımaz aksine sınırlar ve kuşatır. *Camila*'ya aşık oluşu ise başka bir döngü yaratır; onunla ilk karşılaşmasında anne imgesi yeniden yüzeye çıkar ve *Camila*'yı bilinçsizce bu imge ile özdeşleştirir[170].

Bir başka önemli nokta da *Cara de Ángel* karakterindeki çatışmalardır. Bizzat kendisinin de yaptıklarıyla katkı sağladığı bu düzen içinde o, hem cellat hem de kurbandır. Aşık olduğu andan itibaren bir dönüşüm geçirir ve diktatörün kötülüğünün yarattığı karanlık karşısında, *Camila*'ya olan aşkı sayesinde içsel bir aydınlığa kavuşarak iyiye dönüşür. *Camila*'yı rehin alıp *Tus-Tep*'e götürürken, genç kadına karşı içinde uyanan cinsel arzular, yerini saf bir aşka bırakır: "Camila'yı ona zorla sahip

[170] Arturo Arias, "El Señor Presidente: Amor y sentimentalidad, problemático tropo de la unidad frente a la dictadura", Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 681-682.

olmak için kaçırmıştı ama hiç beklemediği bir şekilde aşık olmuştu. Önceki düşüncesinden vazgeçmiş, Camila'yı amcalarına götürmeyi denemiş ama onlar kapıyı açmamışlardı" (*Bay Başkan*, s. 280). Öte yandan *Cara de Ángel*, geçirdiği bu dönüşüm ile *Başkan*'ın bir düşmanı haline gelerek *Bay Başkan*/*Cara de Ángel* = karanlık/aydınlık çatışmasını yaratır. Fakat herşey sona erdiğinde karanlık galip gelir ve *Cara de Ángel* acılar içinde ölür çünkü var olan düzenin içinde aşka yer yoktur; yalnızca diktatöre fanatik bağlılık prim yapmakta ve desteklenmektedir. Kahramanın bu trajik sonu kimi bölümlerde *prolepsisler* yoluyla okura hissettirilir. 41. bölüme gelindiğinde ise *Cara de Ángel*, 17 numaralı kamarada New York'a gideceğini düşünürken, zindanda 17 numaralı hücreye atılmıştır ve artık eski görünümüne sahip değildir; gençliğini kaybetmiş, yüzü kırışıklıklarla dolmuş ve çirkinleşmiştir (*Bay Başkan*, s. 333). Anlatımın başında güzel ve kötü olan başkahraman, eserin sonunda çirkin ve iyi bir hale dönüşmüştür (Şekil 2):



Şekil 2 – Kahramanın Dönüşümü

Bununla birlikte bizce, *Cara de Ángel*'in *Bay Başkan* ile ayrı düşüşü aslında net bir karşı koyuş değildir. Açık bir biçimde diktatöre ve düzenine isyan etmez, kendisi ve karısının kurtuluşu dışında başka bir endişe taşımaz. Diktatörün buyruklarına ters düştüğü ya da ona ihanet ettiği gibi düşüncelere yol açmadan bir şekilde kitabına uydurarak yurtdışına çıkmak ve karısını yanına aldırmak ister. Özetle *Cara de Ángel* bir dönüşüm geçirir ama yalnızca kendi kurtuluşu için kaygılanır; hala evcil, eğitimli bir köpek gibidir ve sahibinin otoritesine teslimiyeti devam etmektedir: "Hayatta kalma kabiliyetinden ve kendi payına düşen pislikten hoşnut, iyi eğitilmiş, kültürlü bir köpek olmaya devam ediyordu" (*Bay Başkan*, s. 264).

Bir diğer birincil roman kişisi ise; siyah, dalgalı saçlı, yeşil, çekik gözlü, alımlı bir kadın olarak tasvir edilen *Camila*'dır. Eserde özellikle üç bölümde bahsi geçer, bunlardan ilki *Camila* adlı 12. bölümdür. Bu bölümde anlatıcı, geriye dönüş (analepsis) yaparak genç kadının sakin ve tasasız bir hayat sürdüğü geçmişine gider. Şimdiki zaman şiddet ve kötülükle dolu, gelecek belirsizdir. Geçmiş ise zamana asılı kalmıştır, orada ne diktatörlük ne kötülük ne de dış dünya vardır. Bu zamanı belirsiz geçmişte, on beş yaşında genç bir kız olan *Camila* ayna karşısında kendini izlemektedir ve düşüncelere dalmıştır. Bu ayna imgesi vasıtasıyla bir ergenin bilinç algısı ve benlik sorgulaması hissedilir:

> "Odasındaki aynanın karşısında saatlerini geçiriyordu. <<Bu kadar kendini beğenmiş olursan aynada şeytanı görürsün>> diye bağırdı dadısı. Camila <<Benden daha büyük şeytan mı var?>> diye yanıt verdi [...] <<On beş yaşındayım>> dedi kendi kendine aynanın önünde <<ama hala böcekler gibi birlikte hareket eden amcalar, teyzeler ve kuzenler arasında küçük bir çocuğum.>> Aynaya bakarak saçlarını çekti, hafiften bağırdı, değişik mimikler yaptı. Akrabalardan oluşan bu yumağın bir parçası olmaya katlanamıyordu" (*Bay Başkan*, s. 91).

Diğer iki bölüm ise *Körlere Işık* (34. bölüm) ve *Kör Tavuk* (40. bölüm) adlı bölümlerdir. Genel olarak zayıf bir kişilik sergileyen, kendi iç dünyasından ve dış dünyanın gerçeklerinden habersiz olan *Camila*, yazarın 34. ve 40. bölüm için tercih ettiği başlıklardan da anlaşılacağı üzere hayata karşı kördür. *Cara de Ángel* ile yaptığı evlilik sayesinde yeni bir yaşama başlar; hasta yatağından kalkar, iyileşir ve yeniden hayata tutunur:

> "Camila bir eliyle kocasının koluna diğeriyle de küçük bir bastona yaslanarak odanın ortasında geldi. [...] Ölmüştü ama düşlerdeki gibi, varlığı yok olmamıştı. Şimdi ise eski gerçekliğiyle şu andaki bu rüyayı birleştirerek yeniden canlanıyordu. Babası, evi, dadısı Chabela ilk yaşamının parçalarıydı; kocası, bir süredir yaşadığı bu ev, hizmetçilerse yeni hayatını oluşturuyorlardı. Yürüyen bu kişi hem kendisiydi hem de değildi. Başka bir hayata doğmuş gibi hissediyordu" (*Bay Başkan*, s. 279).

Askeri Savcı ise "yılan gözlü", "kurbağa gözlü", "baykuş suratlı" olarak betimlenen kötü bir karakterdir. Zayıf ve savunmasız insanlar karşısında adeta soğukkanlı ve acımasız bir sadist gibi davranan bu kişi, *Bay Başkan*'ın otoriter ve güçlü varlığı karşısında gurursuz ve korkaktır:

> "Başkan beraberindeki birkaç arkadaşıyla balkondan içeri dönerken Askeri Savcı, General Canales'in kaçtığını haber vermek ve yaptığı konuşmadan ötürü onu kutlamak üzere öne çıktı. Ne var ki Başkan'a yaklaşan herkes gibi o da, garip bir korkunun, olağanüstü bir kudretin etkisiyle cesaret edemeden olduğu yerde kaldı; uzattığı eliyle ortada kalmış olmamak için elini Cara de Ángel'e uzattı" (*Bay Başkan*, s. 118).

Anlatıcı bu karakterin kötücül ve yıkıcı yönlerini anlatı boyunca tüm ayrıntılarıyla betimleyerek perçinler. Her yaptığıyla insan haklarına karşı suç işleyen bu kamu görevlisi, dosyalarla dolu, pis bir evde yaşar; ayaklarını sürüyerek, bitkin ve bezgin dolaşan hizmetçisi ona "sen" diye hitap eder; tiksinti uyandıran, açgözlü bir karakterdir:

> "Askeri Savcı, fincanı dibine kadar boşaltabilmek için çikolatasını iki dikişte bitirdi; ardından, sinek kanadı rengindeki bıyığını gömleğinin yeniyle silip temizledi. [...] İşe yaramaz kağıtların ve kirli karar dosyalarının arasında duruyordu; sessiz, çirkin, miyop ve pisboğazdı. [...] İçinde bir şey kalıp kalmadığından emin olmak için parmağıyla karıştırdığı fincandan gözlerini kaldırınca, hizmetçisinin, çalışma odasından içeri girdiğini gördü. Hizmetçi, ayakkabıları ona çok büyük geliyormuş gibi ayaklarını her adımda yere sürüyerek yürüyen bir hayalet gibiydi" (*Bay Başkan*, s. 155).

Özellikle tutuklananların sorgusunun yapıldığı bölümlerde, insan yaşamına değer vermeyen, acımasız ve empatiden yoksun haliyle ön plandadır; yaptıklarını koşarak *Bay Başkan*'a anlatır: "Savcı, iki sıska atın çektiği, fenerleri ölü gözleri gibi ışıyan külüstür bir arabayla sorguların ilk sonuçlarını bildirmek üzere koşarak Başkan'a gitti" (*Bay Başkan*, s. 20). *Fedina*'nın tutuklanması, gördüğü işkenceler, bebeğinin işkencede öldürülmesi, randevuevine satılması, yaşlı dadı *Chabelona*'nın ölümü gibi pek çok korkunç olayın doğrudan sorumlusudur; diktatörün isteklerinin ve

düşüncelerinin bir yansımasıdır.

Askeri Savcı'nın zarar verdiği kişiler içinde en çarpıcı olanı *Fedina*'nın yaşadıklarıdır. Olay örgüsüne dahil olduktan kısa bir süre sonra tutuklanır, tepeden tırnağa aranır ve karanlık, çok küçük, soğuk bir hücreye kapatılır. Hücresi o kadar küçüktür ki yalnızca ayakta durabilir fakat bir süre sonra yorulur ve oturur; soğuk zeminde tüm vücudu adeta buz tutar. Sonsuz bir karanlığın içinde korku dolu, yalnız ve umutsuzdur ancak, güçlüdür, cesur ve onurludur. Acılarla dolu geçen sorgulama sahneleri boyunca hiç yalan söylemez, kendini kurtarmak için hikayeler uydurmaz.

Son olarak, 2., 13., 28. bölümlerde ve epilog kısmında olmak üzere sadece dört kez anlatıya dahil edilen *Öğrenci* karakterinin ise, öğrencilik yıllarında kendisi de hapse atılan yazarın alter-egosu olduğu düşünülebilir. *Öğrenci* yazarın umududur ve bu nedenle romanın karanlık evreninde yalnızca *Öğrenci* ışığı görür (ya da görmek ister). Kendisiyle aynı hücrede kalan diğer tutukluların, bulundukları durumdan kurtulmak için dua etmekten başka çarelerinin olmadığı şeklindeki tutumlarına karşı çıkar: "Dua etmek de ne demek! Dua etmemeliyiz! Bu kapıyı kırmalı ve devrim yapmalıyız!" (*Bay Başkan*, s. 242) Öte yandan *Öğrenci* romanın sonunda umutsuz ve kötümserdir. Yazar "kapıları kırıp devrim yapmak" ve diktatörlüğün yarattığı kabusu sona erdirmek gerektiğinin farkında olsa da, *Öğrenci*'ye olan inancında çelişkiler yaşamaktadır. Bu yüzden epilog bölümünde, *Öğrenci* cezaevinden çıktığında "çıkmaz bir sokağın sonunda" (*Bay Başkan*, s. 340) bulunan evine gider. Annesi ise dua etmektedir: "Tanrım merhamet et" (*Bay Başkan*, s. 340).

3.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler

Bu bölümde, eserde anlatılan toplumun yapısı ve kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri ele alınacaktır. *Bay Başkan'*da, toplumu oluşturan bireyler, ezenler ve ezilenler, güçlüler ve güçsüzler, zenginler ve yoksullar gibi kutuplara ayrılmışlardır. Bu doğrultuda, *Pelele'nin Kaçışı* adlı bölümün ilk paragrafı, toplumdaki sosyal ve ekonomik eşitsizliği ortaya koymakta ve günlük yaşamın sıradan halk için ara vermeden devam eden bir mücadele olduğunu anlatmaktadır:

> "Pelele, şehrin kenar mahallelerinin bağırsaklar gibi dar ve büklüm büklüm sokaklarından geçerek kaçıyordu; ölümün aynasında eşit, fakat her gün güneşin doğuşuyla birlikte giriştikleri yaşam mücadelesinde birbirlerine hiç benzemeyen insanların uykusunu kontrolsüz çığlıklarıyla bozmadan, göğün soluk alıp verişlerini tedirgin etmeden kaçıyordu. Bazıları en gerekli şeylerden yoksundular, ekmeklerini kazanmak için çalışmaya mahkumdular; diğerleri ise bolluk içindeydiler, boş vakitten yana zengindiler. Bunlar; Bay Başkan'ın dostları, mülk sahipleri –kırk ev, elli ev–, aylık yüzde dokuz, dokuz buçuk ve on faizle borç veren tefeciler, yedi, sekiz kamu görevi olan memurlar, ruhsatları, kamu fonunu, ünvanları, kumarhaneleri, horoz dövüşlerini, yerlileri, içki fabrikalarını, randevuevlerini, meyhaneleri ve finanse edilen gazeteleri sömürenlerdi" (*Bay Başkan*, s. 21).

Başkan'ın gücü, toplumsal yaşamın her alanında fark edilir ve bunu –işbirlikçilerinin yanısıra– sadece onun çıkarlarına hizmet eden ve bu yönde şekillendirdiği askerine, polisine, güvenlik güçlerine borçludur. Diktatörün ülkesinde toplum; adaletsizlik, yasak ve korkuyla kuşatılmıştır; edilgen durumdadır ve tamamen paralize olmuştur. *Tohil'in Dansı* adlı bölümde kim oldukları açıkça belirtilmeyen bir grup sessiz adam meyhaneye girer ve içlerinden bir kişi bir bildiriyi meyhanenin duvarına asıp buyurgan bir tavırla okumaya başlar. Seçmenin *Başkan*'ı desteklememesi ihtimaline karşılık halkı adeta tehdit etmekte ve hedef göstermektedir:

> "YURTTAŞLAR!
> Sayın Başkan'ın adını anmak demek, onun bilge yönetimiyle ilerleme ve düzen bakımından çok değerli kazanımlar edinmiş ve edinmekte olan milletimizin kutsal çıkarlarını barış meşalesiyle aydınlatmak demektir!

> [...] Onun yüksek makamında bir başkasının bulunabileceğini düşünmek bile milletin kaderine –ki bu aynı zamanda kendi kaderimizdir– karşı işlenmiş bir suçtur; buna cüret eden –kimse edemeyecektir– toplum için tehlikeli bir akıl hastası olarak hapsedilmeli, aklı yerindeyse, yasalara göre vatan haini olarak hüküm giymelidir! YURTTAŞLAR OY SANDIKLARI SİZLERİ BEKLİYOR. MİLLETİN YENİDEN SEÇECEĞİ ADAYIMIZA OY VERİN!" (*Bay Başkan*., s. 302)

Eserde, *Bay Başkan*'ın talimatıyla suç işleyen, işkenceler ve faili meçhuller gerçekleştiren asker ve polis çetelerinin sebep olduğu korku düzeni, kendisi dışındaki başka hiçbir şeyin hayatta kalmasına izin vermez. Diktatörün şeytani varlığı karşısında toplumdaki insanlar özgür bireyler olarak var olamazlar. *Cara de Ángel*'in ağzından söylenen şu sözler buna iyi bir örnektir: "Yaşamak, adına yaşamak denen şey, her an şöyle tekrarlamak değildir: <<Bay Başkan'ın aklıyla düşünüyorum, sonra var oluyorum, Bay Başkan'ın aklıyla düşünüyorum, sonra var oluyorum...>>" (*Bay Başkan*, s. 311) Hiçbir toplumsal örgütlenme yoktur. Toplum; yalan, karmaşa ve korku içinde birbirinden uzaklaşmış, yalnız ve birbirine yabancı bireylerden meydana gelmektedir. Tüm bu unsurların yarattığı toplumsal çözülmeyi; yabancılaşma[171], kopukluk/iletişimsizlik, yalan, tıkanma/durağanlık, tutsaklık ve kendine kapalılık ile korku gibi birkaç anahtar kavram çerçevesinde incelemek mümkündür[172].

Yabancılaşma: Eserde ilk dikkati çeken, kişiler arası bağların ya hızla çözülüyor olması ya da hiç var olmamasıdır. Yalnız ve birbirine yabancı bir halde anlamsızlaşan insanlarla örülü anlatıda, aile fertleri ve arkadaşlar arasındaki kopuşlar çok keskin ve telafisi mümkün olmayacak bir şekilde gerçekleşir; öykü boyunca anlatıya dahil olan diğer roman kişileri de çevreleriyle herhangi bir bağ kurmazlar. Kolektif bilinç ve eyleme geçebilme kapasitesi felç olmuştur ve roman kişileri yalnızlaşmış bireylerdir.

[171] *Yabancılaşma*, bir kimsenin kendi emeğinin ürünlerinden aşırı biçimde kopması; genellikle yaşamın aslında çekici ve değerli olabilecek kimi yönlerinden açıkça nefret etmeyle ya da bunlara kayıtsız kalmayla sonuçlanan, toplumsallıktan ayrı düşme. […] Karşılıklı etkilenime ve anlayışa izin verilmeyen ortamlarda insanlar birbirlerine yabancılaşır; siyasal odaklardan koparılan ya da bunlar karşısında güçsüz bırakılan yurttaşlar da siyasal yabancılaşmaya uğrarlar. (Abdülbaki Güçlü vd., a.g.s., "Yabancılaşma" maddesi, s. 1564).

[172] Carlos Navarro, "La desintegración social en el Señor Presidente" (Bay Başkan'da Toplumsal Çözülme), *Revista Iberoamericana*, Cilt: 35, No: 67, Ocak-Nisan, 1969, s. 59-76.

Anlatının bütününe yayılmış olan bu durumu, belli başlı birkaç roman kişisi üzerinden örneklemek mümkündür.

Romanın başkahramanı *Cara de Ángel* kimseyle yakınlık kurmayan yalnız bir kişidir. Bu yalnızlığın dışına çıkabildiği tek an *Camila*'ya aşık olup onunla evlendiği andır. Bu aşk kısa bir süre sonra yok edilecek olmasına karşın, eserde yapıcı olarak addedilebilecek tek şeydir. Aynı şekilde, babasından ve dadısı *Chabelona*'dan koparılmış, amcaları tarafından reddedilmiş *Camila* da bu aşka tutunur: "[...] Bir arada değillerse birbirlerini arıyor, göz göze geldikçe sarılıyor, sarılırken sımsıkı kucaklaşıyor, kucaklaşmakla kalmıyor öpüşüyor, öpüşmekle kalmıyor birbirlerinin gözlerinin içine bakıyorlardı [...]" (*Bay Başkan*, s. 286)

Anlatıda geçen dilenciler arasında ise dostluk yoktur. *Tanrı'nın Kapısı*'nda yan yana uyumalarının tek sebebi başka çarelerinin olmamasıdır. Her biri aynı yoksul kaderi paylaşıyor olmasına karşın, birbirlerine düşman hayvanlar gibi davranırlar: "Küfrederek, kavga arayan düşmanların nefretiyle birbirlerini aşağılayarak, devamlı birbirlerini dirsekleyip dalaşarak, yerlerde yuvarlanarak, tükürüp öfkeyle birbirlerini ısırarak, uyumak için Tanrı'nın Kapısı önünde toplaşırlardı ve yoksulluktan başka bağları yoktu onları bir araya getiren" (*Bay Başkan*, s. 7). *Pelele* de, dilencilerin bu nefret dolu ve kayıtsız dünyasında çaresiz ve yalnızdır; "anne" sözünü her işittiğinde kendi annesinin yokluğuyla yüzleşir ve histerik bir şekilde tüm kontrolünü kaybeder. *Pelele*'nin yaşadığı bu acı, diğer dilenciler üzerinde herhangi bir etki yaratmaz, aksine onların eğlencesi haline gelmiştir. *Pelele* bu dünyadan uzaklaşmak için durmaksızın kaçar fakat nereye giderse gitsin aynı karşılığı alır:

> "Annesinden bahsedildiğini duyar duymaz Pelele'nin aklını kaçırdığı, dilenciler sayesinde bütün bölge halkı arasında yayılmıştı. Bahtsız Pelele, göklerin lanetini tekrarlar gibi her yerde ardından 'anne' kelimesini bağıran kalabalıklardan kaçmak için caddeleri, alanları, avluları ve pazar yerlerini geride bırakıyordu. Kimi zaman evlere sığınıyor ama ya köpekler ya da uşaklar tarafından dışarı atılıyordu. Kiliselerden, dükkanlardan, her yerden kovuluyor; ne yorgun bir hayvanı andıran hali

ne de –bilinçsiz olmasına rağmen– 'bağışlayın' diyerek bakan gözleri önemseniyordu" (*Bay Başkan*, s. 11).

Eserde, yaşamda kurulan en temel bağ olan anne-çocuk sevgisinden mahrum kalmış tek kişi *Pelele* değildir; *Camila*, *Cara de Ángel*, hatta *Bay Başkan* annesini belirsiz bir geçmişte kaybetmiştir ve kadın karakterlerin bir çoğunun çocuğu yoktur. Eserde var olabilen tek anne-çocuk bağı ise *Camila* ve *Miguel* arasındadır. Eserin sorunda şehirden ayrılıp köye yerleşirler, roman evreninin dışında, yaşama yeniden tutunurlar: "Küçük Miguel köyde büyüdü ve çiftçilikle uğraşıp ekin ekti; Camila bir daha kente dönmedi" (*Bay Başkan*, s. 328).

Kopukluk/İletişimsizlik: Roman kişileri, *Parrales Sonriente* cinayeti nedeniyle doğrudan veya dolaylı bir şekilde bağlantılı olmalarına karşın, ya birbirlerinin yaptıklarından habersizdirler ya da hiç tanışmazlar. Kişiler arasındaki görüşmeler kısa sürelidir ve bu kişiler çoğunlukla yeniden bir araya gelmezler. Bir araya geldiklerinde ise kimse diğerini dinlemez ve düşüncesini karşısındakine iletemez. Bu durum kısıtlı bir etkileşim yaratır ve kişilerin, etraflarında gelişen olaylar üzerine düşünmeyi bırakmasına yol açar.

Romanın en çok öne çıkan ve anlatının farklı mekanlarında bulunabilen tek kişisi olan *Cara de Ángel*'in bile etrafıyla oldukça sınırlı bir iletişimi vardır. Romanın diğer kişileriyse, yalnız ve yalıtılmış hallerinden sıyrılmayı pek başaramazlar. Örneğin, *Bayan Chón* ile *Cara de Ángel* arasında gerçekleşen ilk ve tek görüşme tamamen kopuktur ve iki kişi arasında tam anlamıyla bir iletişimsizlik sözkonusudur. Farklı konulardan bahsederler ve anlattıklarına karşılıklı olarak en ufak bir önem vermezler. *Bayan Chón* her ikisini de ilgilendiren tek konu olan *Fedina*'nın başına gelenleri anlatmaya başladığında da, *Cara de Ángel* bu kişiyi *Camila*'nın dadısı ile karıştırır. Bu durum, *Cara de Ángel*'in dadı *Chabelona*'nın ölümünden haberdar olmadığını, *Fedina*'yı ise hiç tanımadığını göstermektedir (*Bay Başkan*, s. 196).

Eserin 15. bölümünde ise, *Juan Canales* ile *Cara de Ángel* arasında gerçekleşen görüşmede *Canales*, karşısındakini olumlu anlamda etkileyebilmek için son derece nazik bir biçimde konuşmaktadır. Ancak *Cara de Ángel* ne onunla aynı şeyleri düşünür ne de onu dinler: "Sözlerinin boşa gittiğini gören Bay Juan, sinirlerine hakim olamıyordu" (*Bay Başkan*, s. 122). Bir süre sonra, *Cara de Ángel Camila*'nın durumundan bahsederken, söylenenlere kulaklarını tıkayan kişi bu kez *Juan Canales*'tir: "Bu kez konuştuklarının boşa gittiğini gören *Cara de Ángel* oldu. İspanyolcayı anlamayan kimselerle konuşuyormuş hissine kapıldı" (*Bay Başkan*, s. 125).

Camila da eserde aynı şekilde kopuk ve iletişimsiz bir durumdadır. Romanın büyük bir kısmı boyunca saklandığı barın sahibi *Masacuata* ile sadece iki durumda çok kısa konuşur (*Bay Başkan*, s. 99-141); bardaki diğer kişi olan *Lucio Vásquez* ile hiç konuşmaz ve evlendikten sonra bu kişilerden hiç bahsetmez. *Fedina* ile olan bağlantısı – *Fedina*'nın çocuğunun vaftiz annesi olma sözünü vermişti– bilinmeyen bir geçmişte yaşanmış ve orada kalmıştır, *Fedina*'nın başına gelenlerden hiçbir zaman haberdar olmaz.

Eserde bahsi geçen dilenciler ise, konuşmak yerine genellikle ağlaşırlar ya da hayvanlar gibi inlerler (*Bay Başkan*, s. 16); *Pelele* hiç kimseyle iletişim kuramaz çünkü geri zekalı ve dilsizdir. Randevuevindeki kadınlar tüm günü aralarında anlaşılmaz bir dil konuşarak geçirirler: "-Indi-*pi*, a-*pa*!/-Yo-*po*? Pe-*pe*, ro-*po*, chu-*pu*, la-*pa*…/-*Quitín*-qué?/-Na-*pa*, la-*pa*!/-Na-*pa*, la-*pa*!/-Chu-jú!" (*Bay Başkan*, s. 188) Bu şekilde o kadar çok konuşurlar ki *Bayan Chón* onları azarlayarak susturur: "Susun, susun! Şu işe bak! Tanrının günü dırdır edip duruyorlar, dırdır edip duruyorlar; hayvanlar gibi, hiçbir şey anladıkları yok" (*Bay Başkan*, s. 188). Bir başka bölümde, *Carvajal* ile koğuş arkadaşları arasındaki uzaklık ve birbirlerinden yalıtılmışlık da o kadar fazladır ki, yazar aralarındaki kopuk diyalogları, "karanlıktaki üç anonim ses" olarak adlandırır. *Parrales*

Sonriente cinayetinde suç ortağı oldukları iddia edilen *Carvajal* ile *Canales* ise, hiçbir zaman bir arada bulunmazlar, karşılaşmazlar ve birbirlerinden bahsetmezler. *Chabelona*, *General Canales*'in kaçacağından, *Askeri Savcı*, *Cara de Ángel*'in *Bay Başkan*'ın emirleri doğrultusunda hareket ettiğinden habersizdir. *Cara de Ángel* ise tüm hareketlerinin *Genaro Rodas* tarafından izlendiğini ve evindeki iki hizmetçisi tarafından takip edildiğini bilmez. İki hizmetçiden biri de diğer hizmetçinin yaptıklarını takip etmekte ve raporlamaktadır: "Orada, ev sahibi ile hizmetçi kızı gözetleyen aşçı kadının ve ev sahibi ile aşçı kadını gözetleyen hizmetçi kızın bana bildirdiklerine göre, Cara de Ángel, çalışma odasında General Canales ile yaklaşık kırk beş dakika görüşmüştür" (*Bay Başkan*, s. 79).

General Canales ise etrafındakilerle iletişim kurmayı başararak belli bir süre boyunca birlik ve beraberlik oluşturabilmiş tek kişidir. Birkaç kişinin yardımıyla sınırın diğer tarafına kaçmış ve burada –eserde adı geçmediği için bilinmeyen bir mekanda– isyancı güçlere liderlik ederek onları örgütlemeyi başarmıştır. Ancak *Canales* ve beraberindekilerin bir sonuç elde etmeleri mümkün olmamıştır. Sınırı aşıp anlatının geçtiği uzama geri döndüklerinde bölünmüş ve yenilmişlerdir; ne kolektif eylem uzun süreli olabilmiş ne de devrimin gerçekleşebileceğine dair herhangi bir ihtimal kalmıştır. Düzene isyan etmek, ancak kendisi de diktatörün hedefi olduğunda aklına gelmiş olsa da ve siyasi bir amaç taşımayıp yalnızca kaybettiği itibarını geri kazanmayı amaçlasa da, *Canales*'in isyanı anlatı içerisindeki tek kolektif eylem örneğidir.

Yalan: Birbirlerinden kopuk ve uzak yaşayan roman kişileri, kurdukları kısıtlı iletişimlerde sık sık yalana başvururlar. Söyledikleri ve yaptıkları neredeyse her seferinde birbirinden farklıdır; kısa süreli temasları yanlış varsayımlara ve yalanlara dayanır. Eserdeki yalanlar silsilesi, *Bay Başkan*'ın, *Parrales Sonriente* cinayetini *Abel Carvajal* ile *Eusebio Canales'*in işlediğini açıklamasıyla başlar. Gerçek olmadığı halde bu suçlamayı yapmasının sebebi, bu iki ismin, iktidarına darbe yapmak isteyen hainler

olduğunu düşünmesidir. Bu yüzden, cinayetin tanığı olan dilenciler, gerçeği anlatma çabasıyla katilin *Pelele* olduğunu söylemelerine karşın, polis onları *Başkan*'ın açıklaması doğrultusunda ifade vermeye zorlar. Sorgu sonunda işkenceye yenik düşen dilenciler artık sözkonusu kişileri olay yerinde cinayeti işlerken gördüklerini ve *Carvajal*'in *Canales*'e şu sözleri söylediğini işittiklerini anlatmaktadırlar:

> *"Katırlı adamı* ortadan kaldırdığımıza göre kışlalardaki komutanlar artık silahlarını teslim etmek ve sizi ordunun Başkomutanı olarak tanımak zorunda kalacaklar. Buradan kaçalım çünkü birazdan gün doğacak; durumu evimde toplanmış olanlara anlatalım ki, Başkan'ın yakalanıp öldürülmesi planı yoluna girsin ve yeni bir hükümet tasarlanabilsin" (*Bay Başkan*, s. 243).

Böylece *Pelele*'nin sinir krizi geçirmesi sonucunda gerçekleşen cinayet, diktatörün dayatmasıyla ve yalan tanıklıklarla uydurulmuş bir davaya dönüşür: "Canales ile Carvajal hakkında başkaldırı, isyan ve ihanet suçlamalarıyla açılan ve ağırlaştırıcı nedenlerle de yüklü olan dava, bir defada okunamayacak kadar çok dosyayı doldurmuştu" (*Bay Başkan*, s. 243). Bu süreçte boyun eğmeyen, canı pahasına gerçeği söylemekte direnen ve insanlık onurunu koruyan tek kişi, anlatıcının ironik bir biçimde "yarım insan" (*Bay Başkan*, s. 20) diye nitelendirdiği kör dilenci *Mosco*'dur. İşkence görür; bacakları olmadığı için diğerleri gibi ayak parmaklarından değil ellerinden asılır; öldürülür ve cesedi polisler tarafından çöp arabasıyla mezarlığa götürülür.

Diktatör, *Cara de Ángel* ile *Camila*'ya zarar vermek için de arka arkaya ortaya sürdüğü üç yalanı kullanır. Bunlardan ilki, *Masacuata*'nın barında gizlice gerçekleşen evlilikten birkaç gün sonra gazeteye verilen ilanda yazanlardır:

> "<<Yüksek sosyetede düğün. Güzel Bayan Camila Canales ile Bay Miguel Cara de Ángel geçen gece evlendiler. Karı koca…>> bakışları tanıklar listesine kaydı. <<… Ekselansları Sayın Başkan'ın tanık olduğu nikah töreni, bakanların, generallerin (listeyi atladı) ve gelinin saygıdeğer amcaları mühendis Bay Juan Canales ile aynı soyadlı Bay José Antonio'nun katılımlarıyla saray salonlarında gerçekleşmiştir>>" (*Bay Başkan*, s. 267).

Başkan tarafından gazeteye verilen bu düzmece ilan, hem *General Canales*'te (kızının, düşmanının sağ koluyla evlendiğini gazeteden okuyarak öğrenir) hem de *Camila*'da (babasının, ona ihanet ettiğini düşünebileceğine üzülür) yıkıcı bir etki yaratır. Bir süre sonra ise *Bay Başkan* ikinci yalanını devreye sokar ve *Cara de Ángel*'e Birleşik Devletler'de diplomatik bir görev teklif eder: "Gazeteler yarın sabah, yakında yola çıkacağın haberini yayımlayacak. […] Yolculuk hazırlıkları için gerekli parayı hemen bugün sana teslim etmesi için Savunma Bakanı'na gerekli talimat verildi. Yolculuk parasını ve gerekli bilgiyi ise istasyona göndereceğim" (*Bay Başkan*, s. 307). Bu görevin aslı yoktur, *Cara de Ángel* yola çıktığında tutuklanır. Son olarak, hücrede *Cara de Ángel*'in yanına tutuklulardan biriymiş gibi gönderilen kişi, ona üçüncü yalanı söylemekle görevlendirilmiştir. Bu kişi neden tutuklandığını ona şu sözlerle anlatır: "Sayın Başkan'ın gözdesi olan kadına [*Camila*'ya] kur yapmışım meğer. Öğrendiğime göre kadın, anarşist olduğu için zindana atılmış bir generalin kızıymış ve bunu, kendisini bırakıp giden kocasından öç almış olmak için yapıyormuş" (*Bay Başkan*, s. 334).

Diktatörün çevresindekiler, onun verdiği talimatları her zaman koşulsuz yerine getirirler ve bu içiçe geçmiş yalanlar örgüsü roman boyunca devam eder. Böylece toplumsal bağlar diktatörlüğün yıkıcı, kutuplaştırıcı gücü karşısında her gün biraz daha parçalanır. Vatana üstün hizmetleri olduğu gerekçesiyle *Başkan*'a övgü dolu sözler söylenir ve göz göre göre bir yanılsama içinde yaşanır. *Başkan*'ın resmi methiyecisi *İnek Dili*, onu James Fulton, Juan Montalvo, Juan Santamaría ve hatta İsa ile karşılaştırdıktan sonra sözlerine şöyle devam eder: "Yaşasın vatan! Yaşasın Cumhuriyetimizin anayasal Başkanı, Liberal Parti'nin lideri, vatanın gözbebeği, çaresiz kadınların, çocukların ve gençlerin koruyucusu, yaşasın!" (*Bay Başkan*, s. 117-118)

Tıkanma/durağanlık: Roman kişileri, ya cellat ya da kurbandırlar; ya yok eder ya da yok edilirler; bunun dışında bir varoluş sergileyemezler. Herhangi bir kişi,

bütünleyici bir çaba içine girdiğinde ise, bunu destekleyecek olan ortamın yokluğu bu kişiyi boşlukta asılı, durağan bir halde bırakır. İyi olan hiçbir şey başarılamaz ve bu uğurda verilen çabalar da boşa çıkar, her türlü ilerleyiş gerçekleşir gerçekleşmez durdurulur, toplum paralize haldedir. Hiç kimsenin bir mesleği, uğraşı, kişisel ya da toplumsal fayda sağlayacak herhangi bir fikri yoktur; eserde huzur, kurtuluş ya da umut yoktur. Öte yandan, toplumsal yaşamdaki bu tıkanıklığın baş sorumlusu olan ve iktidarını devamlı kılmak için bunu bizzat teşvik eden *Başkan*, ironik bir biçimde bu durumdan yakınır ve kimsenin o olmaksızın hiçbir şey yapamadığını anlatır:

> "Başkan otururken, <<Miguel burada herşeyi yapmak zorunda olan, herşeyle ilgilenmesi gereken benim, çünkü yapacağımcı insanlarla dolu bir halkı yönetmek bana düştü. […] Yapacağımcı derken –bir an sustu– bir şey yapmak ya da yıkmak için dünyanın en iyi niyetine sahip olup, isteksiz oldukları için ne yapan ne de yıkan, tavşan boku gibi ne kokan ne de bulaşan kişilerden bahsediyorum. […] Sana daha başında da söylediğim gibi hiç kimsenin bir şey yaptığı yok, kimseyi memnun edemesem de sonuçta herşeyi yapması gereken benim, ben Başkan>>" (*Bay Başkan*, s. 305).

Bu tıkanma ve durağanlık hali, hem roman kişilerinin yaşamında hem de anlatıcının kullandığı ifadelerde kendini gösterir. Örneğin *Pelele* diğer dilencilerin zalimliklerinden bir türlü kurtulamaz, şehrin içinde tıkanıp kalmıştır: "Yorgunluğu karşısında göz alabildiğine büyük olan bu şehir, sıkıntısına gittikçe dar gelmeye başlamıştı" (*Bay Başkan*, s. 11). *Pelele*, içinde bulunduğu kıskaçtan kurtulmaya çalışırken, var olmayan bir kurtuluşa doğru kaçmaktadır: "[…] sanki koştukça sisten duvarları kendisinden daha da uzaklaşan bir hapishaneden kaçıyormuşçasına ilerliyordu" (*Bay Başkan*, s. 22).

Kocasının hayatını kurtarma çabaları sonuçsuz kalmış olan *Carvajal*'in eşi ise, kocasının infaz edilmesinin ardından onun cesedini alabilmek için *Başkan* ile konuşmaya çalışmış ancak reddedilmiştir. Herşeyin sonunda, artık tüm umudunu yitirmiş ve işe yaramaz bir varlığa dönüşmüştür; hareketsizdir: "İçi oyulmuş gibi

bomboştu, yatakta onu saatlerce hareketsiz kılan bitkinliğiyle bir ceset gibi, hatta belki daha da hareketsiz yatıyordu" (*Bay Başkan*, s. 271). Aynı şekilde isyan ordusu, *Canales*'in ölümünden haberdar olur olmaz donup kalır: "Gece ilk garnizona saldırmaya hazır olan ordu durmuştu; tüm hareket yeteneğini alt eden garip, gizli bir gücün varlığını duyumsuyor, taşlaşıyordu" (*Bay Başkan*, s. 295). 10. bölümde de, *General Canales*, *Cara de Ángel* ile yaptığı görüşmeden sonra eşyalarını toplayıp kaçmak üzere evine dönerken yolda tüm bedeninin adeta felç olduğu hissine kapılır:

> "Daha bir dakika önce çok uzaklardaymış gibi görünen köşe başına ulaştı. Şimdi sıra öbür köşe başındaydı ama… bitkinliği yüzünden ne kadar da uzakta görünüyordu! […] Ayakta durabilmek için dişlerini sıktı. Adım atacak hali kalmamıştı. […] Evine kadar, ellerinin ve dirseklerinin yardımıyla yerde sürünerek gitmek zorunda kalacaktı […]" (*Bay Başkan*, s. 74)

Bir başka örnek de, ne kadar yol alırsa alsın hiçbir yere varamayan, ilerledikçe gerileyen, hareket ettikçe durağanlaşan toplu taşıma araçlarıdır. *Cara de Ángel*, trende sıkıntılı bir şekilde limana doğru yol alırken, tren gittikçe o geride kalmış hissinse kapılmakta, anlatının bu durumu, kendi içine hapsolmuş ve hapsolduğu boşlukta asılı kalmış bir ortamı betimlemektedir: "[...] Hem trende gidiyor gibi hissediyordu, hem de gitmiyormuş gibi... Sanki trenin ardında kalır gibiydi… Her defasında trenin ardında, trenin ardında, trenin ardında, her defasında daha geride, her defasında daha geride […]" (*Bay Başkan*, s. 314) *Pelele* ise düşünde trene binerek şehirden uzaklaşmaya çalışmakta, ancak tren onu her seferinde aynı yere getirmektedir: "Ama tren, ipin ucuna bağlanmış bir oyuncak gibi yine çıkış noktasına dönüyordu" (*Bay Başkan*, s. 25).

Tutsaklık ve kendine kapalılık: *Cara de Ángel* polisler tarafından gözaltına alındığında "dört adımdan fazla uzunluğu olmayan" (*Bay Başkan*, s. 329) bir zindana atılır. Aynı şekilde *Abel Carvajal* de adeta diri diri gömülmüştür: "Daha şimdiden, içinde on iki ölüm mahkumunun mekan darlığından hareketsiz durduğu, sardalya gibi

içiçe oturduğu üç metre uzunluğunda, iki buçuk metre genişliğinde bir hücreye gömmüşlerdi onu" (*Bay Başkan*, s. 247). *Genaro Rodas*, dilenciler, *Fedina*, *Lucio Vásquez*, *Öğrenci* ile *Kilise Memuru* ve daha birçok kişi anlatının büyük bir kısmı boyunca bir zindanda tutsak edilmişlerdir.

Tutuklanmamış olanlar ise, ya kendi evlerine kapanırlar ya da bulundukları mekanlardan hiç dışarı çıkmazlar. Anlatı boyunca *Chabelona*, *Juan* ve *Judith Canales* evlerinin dışında hiç görülmezler; *Masacuata Tus-Tep*'ten dışarı neredeyse hiç çıkmaz; fahişeler –*Fedina*'yı aramak üzere *Bayan Chón* ile dışarı çıkan üçü hariç– *Tatlı Büyü*'den hiç ayrılmazlar; aynı şekilde *Bay Başkan* da sokağa adımını atmaz. 5. bölümde *Doktor Barreño*, *Bay Başkan* tarafından azarlanıp aşağılanmasının ardından korku içinde koşarak evine kapanır: "Barreño bitkin bir halde evine döndü. […] Bir cani elinin onu boğmak üzere uzanacağı çatılara bakarak kapıyı kapattı ve odasındaki bir gardırobun arkasına gizlendi" (*Bay Başkan*, s. 38). *Camila* ise, babasının evi, *Tus-Tep* ve evlendikten sonra taşındığı yeni evi olmak üzere romanın tamamı boyunca sadece kapalı mekanlarda bulunur. *Camila*'nın bu kapanmış hali, *Cara de Ángel* ile tüm bağlarının koparılmasıyla birlikte daha da kötüleşir: "Çektiği acının yükü altında, caddeye bakan odalardan uzaklaşarak evin iç tarafındaki odalara doğru çekildi" (*Bay Başkan*, s. 324).

Korku: Eserde olaylar çoğunlukla gece yaşanır. *Mosco*'nun, *Pelele*'nin ölümü, *Camila*'nın kaçırılması, *Fedina*'nın işkence görmesi, tutuklamalar ve bu gibi daha birçok sahne karanlık ya da yarı karanlık mekanlarda gerçekleşir ve aydınlığın yokluğu, korku için elverişli psikolojik ortamı yaratır. *Habla en la sombra* (Karanlıkta Konuşma) adlı bölümde *Carvajal* tarafından takıntılı bir biçimde defalarca tekrarlanan "Susmayın; sessizlik bana korku veriyor, korkuyorum; karanlıktan uzanan bir el beni boğmak için boynuma sarılıyor sanki" (*Bay Başkan*, s. 235) cümlesi anlatıdaki en temel özelliklerden

biri olan korku temasını[173] ortaya koyan örneklerden biridir. Bu korku hali tüm anlatı boyunca devam eder ve kimi bölümlerde daha baskın hale gelir. Tezin birinci bölümünde değinmiş olduğumuz, karizmatik otoritenin sahip olduğu olağanüstülük özelliği de, bir yönüyle toplumda yaratılan bu korkudan beslenir. Diğer bir deyişle, korku miti var eder ya da tam tersi, sonu gelmeyen bir kısır döngü gibi mit korkuyu doğurur.

Eserin ilk sayfalarında yaşanan *Parrales Sonriente* cinayetinin ardından, ölüm ile tetiklenen ve yine ölümle sonlanacak olan bir dizi zincirleme olay yaşanmaya başlar. *Sonriente*'nin ölümü sonrasında, gelişigüzel ve saçma[174] bir biçimde cinayetler işlenmeye devam eder ve ölüm giderek baskın hale gelir[175]. Böylece diktatör, ölüm ve şiddet ile güvensizlik hissini besleyerek korkuyu sürekli kılar ve kendi varlığını dayatır. 15. bölümde yaşlı *Fulgencio*'nun sözleri her an herşeyin olabileceğini, yaratılan bu güvensizlik ortamını net bir biçimde özetler: "Dostum! Dostum! Bu toprakların tek kanunu, şanslı olup olmadığınızdır. Şans eseri hapse düşebilirsiniz, idam edilebilirsiniz ve yine şans eseri milletvekili, diplomat, devlet başkanı, general ya da bakan olabilirsiniz! Burada herşey bir piyangoya bağlıyken okuyup eğitim almak neden?" (*Bay Başkan*, s. 123)

Korku hissi, adeta görünmeyen bir gölge gibi roman kişilerinin her adımının peşi sıra gitmekte, her birinin yaşamına nüfuz etmektedir. Bu yüzden *General Canales*, *Cara de Angel*'in evinden çıkarken korku içindedir: "[...] Fakat kapıyı çekip sokakta tek

[173] Yazar bu konu hakkında şöyle aktarır: "Estrada Cabrera diktatörlüğü boyunca, evlerde sohbet edilirken –Estrada Cabrera denmez, onun yerine 'o adam' denirdi– tüm kapılar kapatılır ve evdekiler mutfağa doğru evin iç taraflarına çekilirlerdi. Çok kısık sesle ülkede yaşananlar hakkında konuşulurdu. Ne söylendiği zar zor anlaşılan bu sohbetlerde –dediğim gibi çok çok kısık sesle konuşulurdu– çocukken ben de olurdum. Siyasilerden, gözaltına alınanların ya da cezaevinde olanların durumundan bahsedilirdi" [Miguel Ángel Asturias, "Coloquio con Miguel Ángel Asturias en la Universidad de San Carlos", (San Carlos Üniversitesi'nde Miguel Ángel Asturias ile Kolokyum), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 806].

[174] *Mosco*'nun durumu buna en bariz örnektir. Görgü tanığı olarak sorgulanır ve gerçeği söylemekte direndiği için polis tarafından öldürülür. Ancak bu durum oldukça saçmadır çünkü *Mosco* kördür.

[175] Juan Carlos Rodríguez Gómez, "Miguel Ángel Asturias: una estructura del subdesarrollo", Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 815.

başına kalınca, geçit törenlerine has o asker adımları, pazar yerine tavuk satmaya giden bir yerlinin adımları gibi küçüldükçe küçüldü" (*Bay Başkan*, s. 74). Suçsuz olduğu herkesçe bilinen *Carvajal*, işlemediği bir suç yüzünden yargılanırken büyük bir korku içindedir; *Lucio Vázquez, Bay Başkan*'ın talimatıyla *Pelele*'yi öldürdüğünde, verilen bir emri yerine getirmiş olduğunu düşünüyor olsa da içten içe korku ve endişeye kapılmıştır. *Genaro Rodas* evine dönerken yarı gerçek yarı düş içinde, yuvarlak, siyah ve camdan bir gözün (diktatörün herşeyi gören gözünü simgeler) kendisini izlediği hissiyle korkuya kapılır: "Bir göz… Yalnızca bir göz… […] Bir kuşun yüreğinden büyük değildi ama cehennemden daha korkunçtu. […] Hayır, bu Tanrı'nın gözü değildi, şeytanın gözüydü" (*Bay Başkan*, s. 70-71).

Eser, diktatörün toplumda yarattığı korkuyu ifade eden buna benzer birçok örnekle doludur. Diktatör, *Ese animal* (O hayvan) adlı bölümde (burada, diktatörün sürekli olarak *hayvan* diye hitap ettiği yazmanın hikayesi anlatılır) imzaladığı evrakların üzerine yanlışlıkla mürekkep döktüğü için yazmanına bağırmaya başladığında ve 200 sopa ile cezalandırılmasını emrettiğinde (bu ceza yüzünden yazman ölecektir) karşısındaki yaşlı adam korku içinde iyice ezilir: "Kenetlenmiş dudaklarının arasından dişleri bir tarağın dişleri gibi fırlamıştı, çökmüş avurtları ve duyduğu korku ile birlikte bir idam mahkumunu andırıyordu" (*Bay Başkan*, s. 42). Anlatıcı umutsuz yazmanın o esnada içine düştüğü bu korkuyu kekemelik ile vurgular: "Rahatlamak istiyordu, bağıramamak ne kötüydü! Korkunun doğurduğu bulantı onu tit tit tit titretiyordu" (*Bay Başkan*, s. 42).

Pelele'nin Kaçışı adlı bölümde ise gerçek ile düş birbirine karıştırılarak aktarılır, anlatıya hakim olan duygu yine korkudur. *Pelele* karanlık, gizemli ve korkunç bir şeyden kaçmaktadır. Yol boyunca karşısına çıkan telgraf direkleri ya da yağmur ona korku verir:

> " [...] Ansızın, telgraf direklerinden kendini korumak için, ellerini yüzüne kapayıp olduğu yerde kalakalıyordu; fakat direklerin zararsız olduğunu anlayınca da kahkahalar atıp, sanki koştukça sisten duvarları kendisinden daha da uzaklaşan bir hapishaneden kaçıyormuşçasına ilerliyordu" (*Bay Başkan*, s. 22).

Bay Başkan; devletin gücünü kullanarak, yargıyı esir alarak, tüm kurumları ele geçirip toplumu susturarak, sonu gelmeyen adaletsizliklerle, işkencelerle ve ölümlerle bir korku toplumu yaratmıştır. Bu korku toplumunun içine düştüğü umutsuzluk, 28. bölümde üç tutuklu *Kilise Memuru*[176], *Öğrenci* ve *Carvajal* sohbet ederlerken kim olduğu bilinmeyen *dördüncü ses* tarafından şöyle dile getirilir:

> "Özgürlük umudu yok arkadaşlar, Tanrı istediği sürece buna katlanmaya mahkumuz. Yurdun iyiliği için kafa yoranlar uzaklarda artık; kimileri yabancı diyarlarda sadaka dilenmekte, kimileri ise toplu mezarlarda çürümekte. […] Ağaçlar artık eskisi gibi meyve vermiyor. Mısır beslemiyor artık. Uyku yenilemiyor insanları. Su ferahlatmıyor. Hava gittikçe solunamaz oluyor. Salgın hastalıklar vebayı, veba salgın hastalıkları izliyor. […] Benim gördüklerimi görün siz de, halkımız lanetlenmiştir! […] Katil kurşunlar yüzlerce insanın başını cezaevlerinin duvarlarında darmadağın ediyor. Sarayın mermerleri masumların kanıyla ıslandı. Gözler nerede arasın özgürlüğü?" (*Bay Başkan*, s. 241)

[176] Asturias 28. bölümün, kendi hapishane tecrübesinden esinlendiğini ve orada tanıştığı bir kilise memurunun yaşadığı haksızlığı romana taşıdığını anlatır. [Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 491]. Romandan bir alıntıyla *Kilise Memuru*'nun hikayesi şu şekildedir: "Bir meslektaşımın isteğiyle, Umut Bakiresi'nin günü geçmiş olan dokuz günlük yas dönemiyle ilgili duyuruyu kaldırmaya gitmiştim. Ama şanssızlığıma bakın ki okuma yazmam olmadığı için o duyuru yerine yanlışlıkla Bay Başkan'ın, annesinin ölüm yıldönümü ile ilgili astırdığı duyuruyu kaldırmışım [...] Beni gözaltına aldılar ve devrim yapacağım gerekçesiyle bu hücreye kapattılar!" (*Bay Başkan*, s. 238)

3.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme

3.2.1. Tarihsel Çerçeve

Bay Başkan'da anlatılan olaylar 1916 Guatemala'sında, Manuel Estrada Cabrera diktatörlüğü döneminde yaşanır; eserin tam olarak ne zaman sona erdiği belirsizdir. Asturias'ın romanı yazdığı tarih ise on yıllık uzun bir dönemi kapsar ve yazar eserin sonuna "Aralık 1922, Guatemala; Kasım 1925, 8 Aralık 1932, Paris" notunu düşer. Asturias'ın, diktatör Estrada Cabrera'dan esinlenerek Guatemala'da yazmaya başladığı *Bay Başkan*'ı, bir başka diktatörün, Jorge Ubico'nun (1878-1946) döneminde Paris'te tamamladığı anlaşılmaktadır. Bu bilgilerden hareketle bu başlık altında, Estrada Cabrera dönemini ayrıntılandıracak ve Ubico'nun iktidarda olduğu 1932 yılına kadar olan süreci genel hatlarıyla ele alacağız. Eser ile ülkenin tarihsel gerçekliği arasında, olaylar ve kişiler bakımından var olan paralellikleri bulmaya ve incelemeye çalışacağız.

Guatemala'nın Estrada Cabrera'dan önceki dönemini incelediğimizde, diğer birçok Latin Amerika ülkesi gibi oldukça karmaşık ve çatışmalarla dolu süreçlerden geçtiğini görmekteyiz. Ülkede 1524 yılında başlayan sömürge döneminden 1821'deki bağımsızlığa ve sonraki yıllarda gerçekleşen CIA destekli darbelere kadar muhafazakarlar ile liberaller arasındaki çatışmalar uzun yıllar boyunca devam eder. Sömürge döneminde kurulmuş olan Guatemala Genel Komutanlığı'nda[177] giderek artan *criollo* nüfusun İspanya'ya ekonomik anlamda bağımlı olmak istememesi, bağımsızlık düşüncesine hız katar ve böylece 15 Eylül 1821'de Guatemala Genel Komutanlığı bağımsızlığını ilan eder. Öte yandan, büyük oranda *criollo*'ların oluşturduğu ve sosyo-ekonomik gücünü arttırmak isteyen burjuva sınıfı tarafından yürütülen bağımsızlık hareketi, kölelik şartlarında yaşayıp çalışan ve nüfusun çoğunluğunu oluşturan halkın yaşam koşullarında bir değişiklik yaratmaz.

[177] Bugünkü Chiapas, Soconusco, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nikaragua ve Kosta Rika'nın bulunduğu bölgeyi kapsayan İspanyol sömürgesi.

Bağımsızlığın ardından, tartışmalarla geçen iki yıllık sürecin sonunda Guatemala, Honduras, El Salvador, Nikaragua ve Kosta Rika'nın oluşturduğu birlik neticesinde Orta Amerika Birleşik Eyaletleri kurulur. 1824 yılında Federal Anayasa'nın kabulüyle, Orta Amerika Federal Cumhuriyeti adını alır. Ancak, daha çok liberaller tarafından desteklenen Federal Cumhuriyet uzun soluklu olamaz ve 1838'den sonra iç savaş dönemine girilir. Muhafazakarlar ile liberaller arasında süren çatışmalar sonunda muhafazakarlar kazanır ve Guatemala 1839 yılında birlikten ayrılma kararı alır. Böylece 1871'e kadar sürecek olan muhafazakar hükümet dönemi başlar. Bu süreçte, Fransız Devrimi'nin de etkisiyle birlikte, *criollo*'lar ile *mestizo*'lar[178] liberal düşünceler etrafında birleşip birlikte hareket etmeye başlarlar. Liberal devrim olarak adlandırılan ve birçok ayaklanmanın yaşandığı bu dönem sonunda liberaller, 30 Haziran 1871'de, muhafazakar hükümeti devirerek iktidara gelmeyi başarırlar. Ancak, var olan otoriter ve katı rejimi benzer özellikler taşıyan yenisiyle değiştirmekten başka bir şey yapmayan ve daha da kötüsü –muhafazakar rejime nazaran– oldukça ırkçı bir tavırla yerlilerin mülkiyet haklarını ihlal eden liberal rejim, yerli halk açısından son derece yıkıcı ve dayanılması zor bir ortamın oluşmasına yol açar. Ayrıca liberaller, tüm ülkede bir değişim süreci başlatmış olmalarına karşın, bu değişimi daha ilerilere taşıma arzusuyla ülkeyi ekonomik açıdan oldukça zor bir döneme sokarlar. Ülke ekonomisinin en kilit noktalarını giderek daha fazla kontrol altına almaya başlayan yabancı yatırımcılar yüzünden Guatemala, ekonomik ve siyasal anlamda bu yatırımcılara bağımlı hale gelir[179]. Devam eden süreçte de ekonomik ve siyasal sorunlar ile darbeler birbirini izler. 1898 yılında ise 22 yıl boyunca baskı ve şiddetle sürecek olan Estrada Cabrera diktatörlüğü başlar.

Gayrimeşru bir çocuk olarak dünyaya gelen 21 Kasım 1857 Quetzaltenango doğumlu Manuel Estrada Cabrera, yoksulluğun, aşağılanmanın ve dışlanmanın etkisiyle

[178] *Mestizo*: Avrupalı ile yerli anne-babanın çocuğu, melez.
[179] Jorge Luján Muñoz, a.g.e., s. 173-201.

oldukça kötü bir çocukluk geçirir. Babası varlığından haberdar olduğunda önce onu reddeder, ardından yalnızca ona maddi destek sağlamaya ikna edilebilir. Annesi Joaquina Cabrera ile Quetzaltenango şehrinde sürdürdüğü zorluklarla dolu hayatı ve maruz kaldığı küçük düşürülmeleri yıllarca unutmaz; çevresinden uzak, kin dolu ve kavgacı bir çocuk olarak yetişir[180]. Eserdeki diktatör figürünü, Estrada Cabrera ile arasındaki benzerlikler açısından değerlendirdiğimizde, Asturias'ın *Bay Başkan*'ının da kendi çocukluğunu aynı öfke ve kin duygularıyla anımsadığını okumaktayız:

> "Doğduğu köyden söz açılınca kaşlarını çattı, hüzünle gölgelenmiş alnını kırıştırdı. Arkasında asılı duran Cumhuriyet haritasına dönüp köyünün adının yazdığı yeri yumrukladı.
> Çocukken yoksul –haksız yere yoksul– bir halde dolaştığı, gençlik çağında ise iyi ailelerin çocukları eğlenceden eğlenceye koşarak yaşarken ekmeğini kazanmak için taban teptiği sokaklar geldi gözünün önüne. Kendini bu tür insanların yarattığı çukurda küçülmüş, herkesten ayrı düşmüş hissetti [...]" (*Bay Başkan*, s. 265)

Estrada Cabrera'nın yalnız ve kin dolu bu hali iktidara geldiğinde de en belirgin özelliklerinden biri olur. Halkın içinden çıkmış olmasına rağmen, halka tamamen uzak ve adeta ona düşmandır. Juan Liscano, *Sobre El Señor Presidente y Otros Temas de la Dictadura* (Bay Başkan ve Diktatörlük Hakkında Diğer Konular Üzerine, 1958) başlıklı makalesinde bu konuya değinir ve halkın içinden gelen *caudilloların*, ezilen halkların çıkarlarını gözetmek yerine tam tersi şekilde davrandıklarından bahseder. Liscano'ya göre *caudilloların* iktidarı genel olarak halka karşıdır ve güçlü sınıfların çıkarını gözetir niteliktedir. Bu liderlerin hareketlerine aşağılık kompleksi ve aşırı bencil bir tutum hakimdir, siyaseti kendi kişisel maceraları gibi görürler ve iktidar onları hak ettikleri konuma taşıyacak bir araç gibidir. Diğer bir deyişle, diktatör kendi sosyo-ekonomik sınıfına ihanet etmektedir ve halka duyduğu bu düşmanlığın sebebi aslında kendi

[180] Rafael Arévalo Martínez, *Ecce Pericles* (İşte Perikles), Tipografia Nacional, Guatemala, 1945, s. 3-5.

geçmişine, dolayısıyla kendisine duyduğu nefrettir[181].

Estrada Cabrera, maddi zorluklarla geçen bir eğitim hayatının ardından 1888 yılında hukuk eğitimini tamamlayarak avukatlığa başlar. Bilimsel hazırlık ve mesleki yeterlilik açısından çok büyük gelecek vadeden ve hedefleri olan bir kişi değildir. Hukuk felsefesi onu ilgilendirmez, devlet adamlığı gibi bir hevesi de yoktur. Sahip olduğu mesleği bir amaç olmaktan çok, ona para getirecek bir araç olarak görmektedir. Mezun olduktan sonra mütevazı bir binada yazıhanesini açar; içeride bir masa, küçük bir kitaplık ve birkaç sandalye vardır. Dairenin asma katında kendisi, aşağıdaki giriş kısmında da sekreteri oturur. Kendini herkesten gizler ve sadece sekreteri ile görüşür, müşterilerinin büyük bir kısmı onu doğrudan görmez. Arévalo Martínez'in aktardığına göre, bu şekilde çevresinden saklanıyor oluşu, çocukluk ve ilk gençlik yıllarından beri içinde taşıdığı aşağılık kompleksinin bir sonucudur ve bu duygu tüm yaşamı boyunca onu esir alacaktır[182].

1877 yılında, Başkan Justo Rufino Barrios'un güvenilir sekreteri olarak görev yapar ve 1891 yılında Quetzaltenango belediye başkanlığı görevinde bulunur. Estrada Cabrera'nın yükselişi sonraki dönemde de devam eder ve 1892 yılında José María Reina Barrios hükümeti döneminde İçişleri Bakanı olarak atanır. Bakanlık görevi sayesinde devlette belli bir güç edinmesinin ardından, tavırları değişmeye, uzak ve silik duruşu giderek agresifleşmeye başlar. Öfke ve şiddet doludur. Reina Barrios döneminde gerçekleşen zalim uygulamaların baş sorumlusu olmakla, görevi kötüye kullanarak kişisel cinayetler işlemekle ya da cinayetlere azmettirmekle suçlanır[183]. Bu sebeple 22 Eylül 1897'de içişleri bakanlığı görevinden alınır. Ancak Nisan 1897'de atanmış olduğu birinci başkan yardımcılığı görevi halen devam etmektedir ve Başkan'ın görev yapamaması durumunda kendisi geçici başkan olabilecek konumdadır. Estrada

[181] Juan Liscano, "Sobre El Señor Presidente y otros temas de la dictadura" (Bay Başkan ve Diktatörlük Hakkında Diğer Konular Üzerine), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 795.
[182] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 9-11.
[183] a.e., s. 20-23.

Cabrera'nın bakanlıktan alınmasından kısa bir süre sonra ise, Şubat 1898'de, beklenmedik bir olay yaşanır ve Başkan Reina Barrios öldürülür. Bu olay hem Cabrera'nın yaşamında hem de Guatemala tarihinde önemli bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. O gün yaşananlara dair tarihçi Guillermo Rodríguez, *Guatemala en 1919* (1919'da Guatemala) adlı kitabında şöyle yazar:

> "8 Şubat 1898 gecesi, Reina Barrios'un öldürülmesinden yaklaşık iki saat sonra, Barrios'un cansız bedeni Saray'daydı ve bakanlar da orada toplanmışlardı. Avukat Manuel Estrada Cabrera çağırılmadığı halde gelmişti. Son derece soğukkanlı bir biçimde etrafındakilere, birinci başkan yardımcısı olduğunu ve başkan artık olmadığı için bu görevin kendisine düştüğünü söylemişti"[184].

Bu durum karşısında şaşkınlık yaşayan bakanlar itiraz etmezler ve böylece Estrada Cabrera geçici başkan olarak görev yapmaya başlar. O günden sonra Cabrera'nın, dostu Reina Barrios'un öldürülmesinde rolü olduğu inancı genel kanı olarak toplumda yer eder. Guillermo Rodríguez'e göre bu dostluk, Reina'nın en büyük hatası olmuştur ve hem kendisi hem de ülke için ölümcül sonuçlar doğurmuştur[185].

Ağustos 1898'in ilk haftasında seçimlerin yapılacağının ilan edilmesinin ardından Cabrera da başkanlığa aday olur. Bunun üzerine eski Savunma Bakanı Próspero Morales geçici başkanın adaylığını protesto etmek ve engellemek amacıyla seçimlerden kısa bir süre önce (22 Temmuz 1898'de) silahlı bir isyan başlatır. Ancak, üç hafta süren isyanın ardından Morales tutuklanır. Bu süreç sonunda Estrada Cabrera, geçici başkanlık görevini kötüye kullanarak ve rakiplerini sahip olduğu güç ile korkutmaya çalışarak seçimleri kazanır. 15 Mart 1899 yılında başkanlık koltuğuna oturur ve iktidara yerleşir[186]. Göreve başladıktan bir süre sonra, 2 Aralık 1899'da, seçimlerdeki rakibi José León Castillo'nun da katıldığı bir başka isyan yaşanır ve kanlı bir biçimde bastırılır. Bu dönemdeki başarısından ötürü, 6 Mayıs 1900 tarihinde

[184] Guillermo Rodríguez, *Guatemala en 1919* (1919'da Guatemala), Guatemala C.A., Guatemala, 1920, s. 9.
[185] a.e., s. 9-10.
[186] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 38-48.

parlamento tarafından Estrada Cabrera'ya "vatanın velinimeti" (Benemérito de la Patria) ünvanı verilir[187].

İsyanların bastırılmasıyla birlikte, var olan özgürlüklerin giderek kısıtlandığı, basın özgürlüğünün yok edildiği bir süreç başlar. Cabrera, iktidarına yönelik her türlü muhalefeti hızla temizlemeye girişir ve siyasi cinayetler, cezaevinde işkenceler, kurşuna dizmeler en çok başvurduğu yöntemler haline gelir[188]. Muhaliflerini ya tamamen ortadan kaldırır ya da ülkeyi terk etmek zorunda bırakır. Cabrera iktidarının bu şiddet eğilimi Asturias'ın romanında da oldukça ön plana çıkan bir özelliktir. Bu doğrultuda *Bay Başkan*'da cezaevi tasvirlerinin ve işkencelerin geniş yer tuttuğunu görmekteyiz. Eserdeki en çarpıcı bölümlerden biri olan ve Guatemala tarihini bilmeyen okur tarafından abartılı olarak algılanabilecek olan *Mosco*'nun ölümü, aslında o dönemde ülkede yaşananlara dair küçük bir örnektir. Romanda, parmaklarından tavana asılarak işkence gören ve bu yüzden hayatını kaybeden *Mosco*'nun yaşadıkları, Guillermo Rodríguez'in eserinde aktardıklarıyla örtüşür. Cabrera döneminde yapılan birçok işkenceye yer veren Rodríguez, tutukluların parmaklarından tavana asıldığından da bahseder ve "Guatemala'da cezaevleri değil, işkence evleri vardır" diye yazar[189].

Estrada Cabrera kurduğu bu ölüm makinasını gönlünce işletebilmek için askeri savcılık görevine kendi çıkarları doğrultusunda atamalar yapar. Guatemalalı gazeteci ve siyasetçi Clemente Marroquín Rojas'ın aktarışıyla, bu dönemde göreve atanan Vicente Sáenz, Adrián Vidaurre ve Fernando Aragón Dardón adlı üç askeri savcı çevrelerine adeta kötülük saçarlar ve yıllar boyunca toplumun celladı gibi görev yaparlar. Diktatör ne hukuk ne de tarihle açıklanabilecek cinayetlerini yasalar karşısında aklayabilmek

[187] a.e., s. 63.
[188] Felipe Pineda C., *Para la historia de Guatemala: datos sobre el gobierno del licenciado Manuel Estrada Cabrera* (Guatemala Tarihi İçin Manuel Estrada Cabrera Hükümeti Üzerine Bilgiler), University Michigan Library, Meksika, 1902, s. 3-34.
[189] Guillermo Rodríguez, a.g.e., s. 131.

için, ölüm makinasını, bu hukukçuların oluşturduğu üçlü sacayağı üzerine kurmuştur[190]. Arévalo Martínez'e göre, 11 yıl boyunca Estrada Cabrera'nın emrinde görev yapmış olan Adrián Vidaurre tipik bir Fouché[191] örneğidir[192]; her durumda hayatta kalmayı başaran, her devrin adamıdır. Silverio Ortiz'e göre ise, Guatemala tarihinin en acımasız askeri savcısıdır[193].

Askeri savcı karakteri, incelediğimiz eserde de diktatörün tüm entrikalarını sorgulamaksızın yürüten ve onun pis işlerini yapan kişidir. Tutukladığı kişileri çeşitli işkencelerden geçirerek yaşamlarını telafisi mümkün olmaz bir biçimde mahveder. İşe yaramaz kağıtların ve kirli karar dosyalarının arasında, sessiz, çirkin, miyop ve pisboğazdır (*Bay Başkan*, 155). Bu karakterin eserdeki yansıması hakkında Jack Himelblau, Asturias'ın, dini kutlamalarda kilisede org çalan Fernando Aragón Dardón'dan (eserdeki *Askeri Savcı* da aynı şekilde kilisede org çalmaktadır) esinlendiğini yazar[194]. Gerald Martin'e göre ise *Askeri Savcı* genel olarak bu üç kişinin bir toplamıdır ancak, yazarın büyük oranda Adrián Vidaurre'den esinlenmiş olabileceğini söylemek de mümkündür[195].

Cabrera ile ilgili bir başka önemli nokta ise, toplum üzerindeki baskısı ve hakimiyeti arttıkça kendisini öven ve kişisel yaşamında anlam taşıyan özel günlere dair kutlamaları ya da anmaları Guatemala halkına dayatmasıdır. Örneğin, 28 Ekim 1899'dan 1919 yılına kadar her yıl ekim ayının son pazar günü, eğitim-öğretim dönemini kapatmak ve hem öğrencileri hem de öğretmenleri teşvik etmek amacıyla

---

[190] Clemente Marroquín Rojas, *Los Cadetes. Historia del segundo atentado contra Estrada Cabrera* (Askeri Öğrenciler. Estrada Cabrera'ya Düzenlenen İkinci Saldırının Tarihi), Imprenta La Hora Dominical, Guatemala, 1962, s. 37.

[191] Arévalo Martínez burada 1759-1820 yıları arasında yaşamış Fransız siyasetçi Joseph Fouché'den bahsetmektedir. "Fouché, aklını ve iradesini kontrol edebilen, Makyavelist, gözü kara, her türlü etik ilkeden yoksun, değişen ideolojilere karşı aynı hızla uyum gösteren, iktidar zevkini maskeleyebilen bir politikacı tipidir" [Gülperi Sert, "Önsöz", Stefan Zweig, *Joseph Fouché Bir Politikacının Portresi*, (Çev. Gülperi Sert), Can Yayınları, İstanbul, 2013, s. 12].

[192] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 27.

[193] a.e., s. 596.

[194] Jack Himelblau, "El Señor Presidente: Antecedents, Sources and Reality" (Bay Başkan: Tarih, Kaynaklar ve Gerçeklik), *Hispanic Review*, Cilt: 41, No: 1, 1973, s. 76.

[195] Gerald Martin, "Notas explicativas" (Açıklayıcı Notlar), s. 354.

kültürel bir festival kutlanmaya başlanır. "Minervalias" olarak anılan ve adını Yunan mitolojisindeki akıl, sanat ve savaş tanrıçası Minerva'dan alan bu festival, yaratılmak istenen algının aksine, iktidarın propagandasından ve diktatörün gövde gösterisinden ibarettir. Bu tarihte öğrenci geçit törenleri düzenlenir, Cabrera'nın başkentin kuzeyine yaptırdığı Minerva Tapınağı'nda konuşmalar yapılır ve Başkan'a övgüler yağdırılır[196].

21 Kasım 1899 yılından itibaren ise –Asturias'ın da *Bay Başkan*'da yer verdiği gibi– Cabrera'nın kendi doğum günü ülke çapında kutlanmaya başlanır. 3 Temmuz 1908'de de annesi Joaquina Cabrera'nın vefatı üzerine Estrada Cabrera 11 Temmuz'a kadar ulusal yas ilan eder ve annesinin doğum günü olan 21 Ağustos tarihini annesi halen yaşıyormuşçasına kutlatmaya devam eder"[197].

Diktatör gücünü giderek sağlamlaştırarak iktidara iyice yerleşir, iş birlikçilerinin ve yandaşlarının desteğiyle seçimleri kendi çıkarlarına göre manipüle eder. Böylece 1905, 1911 ve 1917 yıllarında olmak üzere başkanlığa üç kez yeniden seçilir. Bu dönemde, kendisine yönelik iki suikast girişimi gerçekleşir ve her ikisini de mucizevi bir biçimde atlatmayı başarır. 1907'deki ilk suikast girişiminin[198] ardından, zaten çok sınırlı olan özgürlüklerin alanı iyice daralır ve şiddet dolu baskı ortamı artar; aralarında çocukların da olduğu çok sayıda kişi tutuklanır[199]. Marroquín Rojas, bu suikastı anlattığı çalışmasında tutuklanan bir kişinin tanıklığına yer verir. Bu kişi beraberindeki diğer on iki kişiyle birlikte, iki buçuk metre uzunluğunda, iki metre genişliğinde bir hücreye atılmıştır. Birbirini tanımayan ve neden orada olduğunu bilmeyen bu kişiler, kurşuna dizilenlerin ve dışarıdan gelen silahların seslerini dinlemektedirler. Yiyecek, içecekleri yoktur ve bulundukları yer o kadar küçüktür ki ne yatabilir ne oturabilir ne de hareket edebilirler. İki gün boyunca kapı hiç açılmaz, adeta orada unutulmuşlardır. İhtiyaçlarını

[196] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 67.
[197] Publio González Rodas, "Darío y Estrada Cabrera" (Darío ve Estrada Cabrera), *Cuadernos Americanos*, No: 29, Kasım-Aralık, 1970, s. 123-124.
[198] 29 Nisan 1907'de, Avrupa'da eğitim görmüş dört varlıklı genç ile bir Kolombiyalıdan oluşan bir grup, Guatemala'daki baskı ortamı karşısında harekete geçerek bu saldırıyı gerçekleştirir. Kolombiyalı Rafael Madriñán suikast başarısız olduğunda kaçmayı başarır. Diğer dört kişi ise –tarihçi Arévalo Martínez'e göre– yakalanmaktansa intihar etmeyi tercih eder. (Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s.169-178).
[199] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 172.

bulundukları yerde ayakta gidermek ve korkunç bir mide bulantısıyla kendi pisliklerine basmak zorunda kalırlar[200]. Marroquín Rojas'ın aktardıklarını eser ile karşılaştırdığımızda, Asturias'ın bu kitabı okumuş ve bu kişinin yaşadıklarından etkilenmiş olabileceğini düşünmek mümkündür. Eserde, *Carvajal*'in tutuklandığı bölümde anlatıcı şöyle aktarır:

> "Onu, içinde on iki ölüm mahkumunun tutulduğu iki buçuk metre uzunluğunda, iki metre genişliğinde bir hücreye kapattılar. İçerisi o kadar dardı ki hareket edemiyorlardı, balık istifi olmuş haldeydiler. İhtiyaçlarını ayakta gideriyor, kendi pisliklerinin üzerine tekrar tekrar basıyorlardı" (*Bay Başkan*, s. 247).

Şilili yazar ve gazeteci Manuel Eduardo Hübner ise, suikast girişimini gerçekleştirenlerin cesetlerinin meyve kasası, şarap fıçısı ve buna benzer gereçlerin içinde mezarlığa götürüldüğünü anlatır[201]. Benzer bir biçimde *Bay Başkan*'da da işkencede öldürülen *Mosco*'nun cesedinin polisler tarafından çöp arabasıyla mezarlığa götürüldüğünü okumaktayız: "Polis, Mosco'nun cesedini bir çöp arabasına koyup dışarı çıkardı ve mezarlığa doğru uzaklaştı. Horozlar ötmeye başlamıştı. Serbest bırakılan dilenciler sokaklara dönüyorlardı" (*Bay Başkan*, s. 20).

1908'de gerçekleşen ikinci suikast girişiminin[202] sonucunda ise öfkeden deliye dönen Estrada Cabrera, çoğunluğu eylemden habersiz olan tüm öğrenci grubunu tutuklatır ve ölüme mahkum eder; askeri okulu kapattırır ve binasını yıktırır. Aralarında Cabrera'ya yakın olan generallerin de olduğu çok sayıda asker tutuklanır. Başkan'ın bu ölçüsüz öfke ve kininden birçok kişinin yaşamı etkilenir, işkence ve cinayetlerle

[200] Clemente Marroquín Rojas, *La Bomba: Historia del primer atentado contra Estrada Cabrera* (Bomba: Estrada Cabrera'ya Düzenlenen İlk Saldırının Tarihi), Tipografía Nacional, 1967, s. 223.
[201] Manuel Eduardo Hübner, *Guatemala en la Historia. Un pueblo que se resiste a morir* (Tarihte Guatemala. Ölüme Direnen Bir Halk), Parrilla Barascut, Guatemala, 1992, s. 401.
[202] 20 Nisan 1908'de Hükümet Sarayı'nda gerçekleşen resmi bir resepsiyon sırasında orada bulunan askeri öğrencilerden bazıları –gizlice planladıkları suikastın öğrenilmesi sebebiyle ifşa olup hapse atılan arkadaşlarının ve komutanlarının intikamını almak için– harekete geçerler. İçlerinden Víctor Manuel Vega adlı öğrenci Estrada Cabrera'ya ateş eder ve onu bir parmağından yaralar, kendisi de orada hayatını kaybeder (Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 202).

cehenneme dönen ülkede adeta bir yas ortamı oluşmuştur[203].

Bu dönem özellikle istihbarata verilen aşırı önemle ön plana çıkar. Estrada Cabrera ülkede, kendisine gizli bilgiler ileten ihbarcı ajanlarla dolu örümcek ağı gibi bir istihbarat kurar. Herkesin birbirini izlediği ve ihbar ettiği bu düzen sayesinde uzun yıllar boyunca muhalefeti kontrol altında tutmayı başarır. Carlos Wyld Ospina'nın aktardığına göre, dedikodu Estrada Cabrera'nın her zaman ilgisini çekmiştir ve bu yüzden gençliğinde çevresinde Quetzaltenango'nun ayaklı gazetesi olarak tanınmaktadır[204]. Uzun yıllar süren iktidarı boyunca ülke içindeki birçok şeyden haberdar olduğu gibi, emri altındakilerin özel hayatları hakkında da bilgi sahibidir. Wyld Ospina bu durumun, kimi meseleler üzerine kendisinden daha az bilgi sahibi olan ajanlarını tedirgin edecek ve onları korkutacak noktalara vardığını anlatır. Diktatörün hafızası; Guatemalalıların bilgileriyle, isimleriyle, ünvanlarıyla ve çeşitli hikayelerle doludur[205]. Estrada Cabrera bu kadar çok bilgiyi herkesin birbirini izlemesini ve ihbar etmesini sağlamakla elde eder. Hübner de bu konuyla ilgili olarak, Cabrera'nın bir memuru, bir başka memur aracılığıyla gözlediğini; bir casusu diğer casusla izlediğini ve hatta bunu aileler, arkadaşlar arasına bile taşıdığını ve böylece kimsenin kimseye güvenmeyip herkesin birbirinden şüphe duyarak yaşamaya başladığını yazar[206]. Bu sayede diktatör toplumda güvensizliği çoğaltarak birliği azaltır; kimse, her yerde gözü kulağı olan Cabrera hakkında kötü bir söz söylemeye, ona muhalefet etmeye cesaret edemez; sürekli izlenme hissi tüm topluma yayılır.

Aynı şekilde eserde de, görünmez bir iletişim ağı vatandaşların gizli iç dünyasında neler olup bittiğini bile dikkatle izleyen Başkan'a herşeyi bildirmektedir (*Bay Başkan*, s. 46). İnsanlar birbirinin muhbiridir; aynı ev içinde yaşayan kişiler bile birbirini gözetler, bilgi toplar: "Orada, ev sahibi ile hizmetçi kızı gözetleyen aşçı

[203] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 202-204.
[204] Carlos Wyld Ospina, *El Autócrata: Ensayo político-social* (Otokrat: Sosyo-politik Bir Deneme), Tipografía Sánchez&de Guise, Guatemala, 1929, s. 87.
[205] a.e., s. 103-104.
[206] Manuel Eduardo Hübner, a.g.e., s. 376.

kadının ve ev sahibi ile aşçı kadını gözetleyen hizmetçi kızın bana bildirdiklerine göre, Cara de Ángel, çalışma odasında General Canales ile yaklaşık kırk beş dakika görüşmüştür" (*Bay Başkan*, s. 79). *Bay Başkan'ın Postası* adını taşıyan 23. bölümde, muhbirleşen vatandaşların elde ettiği bilgiler derlenir ve ihbar mektupları olarak *Başkan*'a iletilir.

15 Mart 1916'da gerçekleşen seçimlerin ardından Estrada Cabrera'nın dördüncü ve son dönemi başlar. Ancak tek aday Estrada Cabrera'yı iktidara taşıyan bu seçim, birçok hilenin döndüğü tam bir skandaldır. 1921 yılında, Guatemalalı işçi lideri Silverio Ortiz Rivas'ın Seçim Kurulu Başkanı Carlos Salazar'dan aldığı bilgilere göre, Estrada Cabrera bir dizi hile, korkutma ve verilen mükerrer oylar neticesinde Orta Amerika'nın toplam nüfusundan daha fazla oy almıştır. Seçim sonuçları, bu devasa rakam sebebiyle, toplam oy sayısı azaltılarak teslim edilmiştir[207].

Cabrera iktidarının bu son döneminde ülkedeki despotizm ve korku çemberi en yüksek noktasına ulaşır. O artık Guatemala'daki en önemli kişidir, en başarılı devlet adamıdır ve rakipsiz bir hatiptir. Emri altındakiler var olan konumlarını korumak için sorgulamadan ona itaat etmekte ve sürekli olarak övgüler yağdırmaktadırlar. Böylece, "kayıtsız şartsız" (*incondicional*) ifadesi Cabrera yanlılarının sıklıkla kullandığı bir yerleşik söz halini alır ve diktatörün otoritesi arttıkça toplumda giderek yaygınlaşır[208]. Cabrera bu doğrultuda, bakanları, etrafındaki dalkavuklar arasından seçer ve bu kişiler sadece danışman gibi görev yaparlar; hükümetin aldığı kararlarda söz hakları yoktur. Parlamentoda da durum farksızdır; hiçbir kanun ya da öneri Başkan'ın onayı olmadan kabul edilemez ve yargıçlar tamamen Başkan'ın çıkarları doğrultusunda kararlar alırlar. Toplanan vergiler doğrudan Cabrera'nın cebine gider ve bu sayede büyük ölçüde bir servet edinmeyi başarır[209].

---

[207] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 272-273.
[208] Carlos Wyld Ospina, a.g.e., s. 107-149.
[209] Prince William of Sweden, *Between Two Continents* (İki Kıta Arasında), (Çev: W. Worster M.A.), Eveleigh Nash and Grayson, Londra, 1922, s. 158-160.

1917 ve 1918 yıllarında Guatemala'da bir dizi deprem yaşanır, başkent ve civar köyler büyük zarar görür, birçok bina yıkılır ve şehir harabeye döner. 17 Kasım 1917'de başlayıp aynı yılın 25-29 Aralık tarihlerinde ve 3-24 Ocak 1918 günlerinde şiddeti artarak devam eden bu depremlerin ardından Estrada Cabrera iktidarının düşüş süreci başlar. Miguel Ángel Asturias *Bay Başkan*'da, sözkonusu depremlere aynı doğrultuda göndermeler yapar ve diktatörün devrilmesi ile depremler arasında bağlantı kurar: "[…] Özgürlük umudu yok, arkadaşlar; Tanrı istediği sürece buna katlanmaya mahkumuz. […] yakında bir deprem herşeye son verir" (*Bay Başkan*, s. 241).

Depremlerin ağır faturasının ardından, Piskopos José Piñol y Batres'in (1878-1931) –akrabası ve İttihatçı Parti'nin (*Partido Unionista*) kurucularından biri olan Manuel Cobos Batres'in teşvik etmesiyle– Mayıs 1919'da gerçekleştirdiği hükümet karşıtı vaazlarıyla birlikte Cabrera'ya muhalif kesim de kendini göstermeye başlar. Piñol y Batres'in San Francisco Kilisesi'nde verdiği vaazların yarattığı etki, Cabrera'yı devirecek isyanın şekillenmesine büyük katkı sağlar. Piskopos bu dönemde gerçekleştirdiği dokuz vaazında, İsa'nın doktrinlerinden, adaletten, toplumsal bağlardan, aşktan, dindarlıktan, inanç ve umuttan bahseder. Estrada Cabrera'yı Hristiyan bakış açısıyla değerlendirerek eleştirir; iktidardaki yolsuzlukları, toplumdaki yozlaşmayı dile getirir; özgürlüğün ne olduğunu anlatır. Piñol y Batres'in[210] anlattıkları, dinleyicilerden büyük ilgi toplar ve kilisede yaktığı bu ateş ağızdan ağıza aktarılır, "doğruluk, adalet ve özgürlük" kelimeleri halk arasında hızla yayılmaya başlar[211].

Piskoposun, yozlaşmış ve insanı köleleştiren bu düzene dair sarf ettiği çarpıcı ve

[210] İktidarı boyunca ilk kez bu kadar aleni bir biçimde eleştiriliyor olan Estrada Cabrera, 17 Mayıs 1919'da piskoposu tutuklatır. Ancak Piñol y Batres'in dini kimliği, cezaevindeki gardiyanların piskoposun karşısında diz çöküp dua etmelerine yol açar. Bu nedenle piskopos buradan alınarak hapsedilmek üzere Başpiskoposluk Sarayı'na götürülür. Ayrıca Cabrera, daha da ileri giderek, tutukluluğu sırasında piskoposu ziyarete gelen vatandaşları da tutuklatır. Ancak, Orta Amerika'nın çok köklü ve güçlü ailelerinden biri olan Aycinena ailesine mensup olan Piñol y Batres'in bu durumu, Amerika Birleşik Devletleri'nin olaya dahil olmasıyla daha da karmaşık bir hal alır. İki ülke arasında yaşanan gerginliğin ardından, aynı yıl 21 Ağustos'ta piskopos serbest bırakılır ve Guatemala'dan ayrılmak zorunda kalarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gider (Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 326-331).

[211] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 319-326.

cesur sözler, özellikle işçi ve öğrencilerden oluşan birçok Guatemalalıda büyük bir etki yaratır. Bu dönemde iktidar muhalifleri çoğunlukla İttihatçı Parti çatısı altında birleşerek birlikte mücadele etmeye başlarlar. Böylece, diktatöre karşı birlik kuran, toplumun değişik katmanlarından birçok kişinin desteğini alarak faaliyetlerine başlayan İttihatçı Parti, parlamentonun onayıyla 1 Mart 1920'de resmen kurulur[212] ve 11 Mart günü binlerce vatandaşın katılımıyla protesto gösterisi gerçekleştirir. Ancak Cabrera'nın bu muhalefet karşısında kontrolünü kaybetmesi ve protesto gösterisine oldukça sert bir biçimde saldırması büyük bir infial yaratır. Bu gelişmeler üzerine Estrada Cabrera, 8 Nisan 1920'de parlamento tarafından görevden alınır ve Carlos Herrera y Luna (1856-1930) geçici başkan seçilir[213].

Bu kararın ardından Estrada Cabrera iktidardan çekilmediği için silahlı çatışmalar başlar. *Trajik Hafta* olarak anılan ve altı gün boyunca sürecek olan bu çatışmalar sırasında, çoğunluğu silahsız 1700'den fazla insan Cabrera'nın şehrin üzerine yaptığı bombardımanlar sebebiyle hayatını kaybeder. Bu sürenin sonunda, 14 Nisan 1920'de Cabrera yenilgiye uğratılır ve teslim olur. Yurtdışına sürgüne gitmesi yönündeki önerileri reddeder ve hakkında açılan birçok davada avukat olarak kendini savunmak istediğini söyleyerek Guatemala'da kalır. Bu süreçte kendisinin ve ailesinin can güvenliği sağlanacak, yasal yollardan elde ettiği mal varlığına dokunulmayacak ve adalet önünde yargılanacaktır[214]. Son günlerini, yapacağı savunma üzerinde çalışarak ev hapsinde geçirir. 24 Eylül 1924 tarihinde zatürreden vefat eder ve Quetzaltenango'da annesinin yanına defnedilir.

[212] İttihatçı Parti başlarda, Orta Amerika'nın birliğini hedefleyen bir parti gibi gösterilmiş ve böylece liberal bir siyasetçi olan Estrada Cabrera'nın partinin kurulmasına engel olmaması amaçlanmıştır [Jorge Luján Muñoz, a.g.e., s. 213]. Ayrıca partinin her kesimden halkın desteğini alması da Cabrera'yı zor durumda bırakmış ve bu durum partinin kurulabilmesinde etkili olmuştur.
[213] Rafael Arévalo Martínez, a.g.e., s. 503-505.
[214] a.e., s. 583-629.

Estrada Cabrera hükümeti döneminde, International Railways of Central America, *United Fruit Company*[215] gibi büyük Amerikan şirketleri ülkeye girmiş, siyasal ve ekonomik açıdan ciddi anlamda güç kazanmışlardır. Onları vergi ödemekten muaf tutan sözleşmeler sayesinde Guatemala'nın ulusal zenginliklerini adeta yağmalamaya başlamışlardır. Bu yüzden, geçici başkan Carlos Herrera y Luna mali açıdan oldukça kritik durumda olan ve enflasyona batmış bir ülke teslim alır. Estrada Cabrera'nın sözkonusu şirketlerle imzaladığı anlaşmaları onaylamayı reddeder. Ancak, Cabrera'nın devrilmesiyle kısa süreli bir zafer yaşanmış olmasına karşın, Guatemala tarihi sonraki yıllarda da aynı şekilde darbe ve diktatörlükle devam eder.

1921 yılında, Guatemala'daki çıkarları tehlikeye düşen *United Fruit Company*'nin desteğiyle, José María Orellana (1872-1926) liderliğinde bir darbe gerçekleşir ve Herrera y Luna görevden alınır. Böylece, Estrada Cabrera hükümeti döneminde Genelkurmay Başkanı ve Milli Eğitim Bakanı olarak görev yapmış olan Orellana darbeyle iktidara gelir ve 1926'ya kadar iktidarda kalır. Orellana döneminde, Estrada Cabrera'nın daha önce Amerikan şirketleri ile yapmış olduğu ve Herrera y Luna'nın onaylamayı reddettiği anlaşmalar onaylanır ve uygulanır.

26 Eylül 1926'da Orellana'nın şüpheli ölümünün ardından Lázaro Chacón González (1873-1931) geçici başkan olarak görev yapmaya başlar ve seçimlerde Jorge

[215] 1899'da kurulan ve Latin Amerika plantasyonlarından satın aldığı tropik meyveleri Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri pazarında satan Amerikan şirketi. Şirketin Latin Amerika ülkelerinde sömürgeci faaliyetler gerçekleştirmesi ve çıkarları doğrultusunda bu ülkelerin iç işlerine müdahale etmesi nedeniyle *muz cumhuriyeti* ifadesi ortaya çıkmıştır. Eduardo Galeano bu konuda şöyle yazar: "Yüzyıl başında, Honduras'ta, Guatemala'da ve Kosta Rika'da muz üretimi de gelişti. Kahveyi limanlara taşımak amacıyla ulusal sermayeyle bazı demiryolları yapılmıştı. Kuzey Amerikalı girişimciler bunlara da el koyup yalnızca kendi ürünlerini taşımak üzere yeni demiryolları kurdular. Aynı zamanda elektrik, posta, telgraf, telefon ve en az bunlar kadar önemli olan politika tekellerini de oluşturdular. Honduras'ta, bir katır bir milletvekilinden daha pahalıya gelir. Tüm Orta Amerika ülkelerinde ABD elçileri, başkanlardan daha fazla söz sahibidir. *United Fruit Co*., muz üretimi ve ihracatında rakiplerini ezerek Orta Amerika'nın en önemli üreticisi olmuştur. Şubeleri, demir ve denizyolları nakliyatını ele geçirmiş, limanları da tekeline alarak özel gümrüğünü ve özel güvenlik güçlerini kurmuştur. Dolar, bu ülkelerin resmi parası haline gelmiştir. [...] Topraklar da işçiler kadar tükenmişti. Toprağın humusunu, işçilerin de ciğerlerini çalıyorlardı. Ama sömürülecek yeni topraklar, yeni insanlar hep vardı. Birer kukladan farksız diktatörler, *United Fruit*'un çıkarlarını gözetiyorlardı" [Eduardo Galeano, *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*, (Çev. Atilla Tokatlı, Roza Hakmen), Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2006, s. 144-148].

Ubico'ya karşı zafer kazanarak başkanlığını kesinleştirir[216]. Chacón González döneminde kimi anayasal iyileştirmeler yapılır ve bu kapsamda yürütmenin yetkileri kısmen azaltılarak yeniden seçimi engelleyecek maddeler eklenir. Ancak Ocak 1929'da gerçekleşen başarısız darbe girişimi neticesinde hükümet büyük oranda güç kaybeder. Aralık 1930'da ise beyin kanaması geçirdiği için Chacón González görevi bırakmak zorunda kalır ve kısa bir süre sonra da vefat eder[217]. Bunun sonrasındaki bir yıllık süreç, bir darbenin yaşandığı ve istikrarsız hükümetlerin göreve geldiği geçiş dönemidir. 14 şubat 1931 yılında ise, gerçekleştirilen başkanlık seçimleri neticesinde, on üç yıl sürecek olan Jorge Ubico diktatörlüğü başlar. Mussolini, Franco ve Hitler hayranı olan Ubico, totaliter bir rejimle ülkeyi yönetir[218]. İktidarının uzun süre devam etmesi *United Fruit Company* ile kurduğu ittifakla mümkün olur. Eduardo Galeano bu dönemi şöyle anlatır:

> "Katliamlar her yerde birbirini izliyordu. Jorge Ubico 1933'te Guatemala'da yüz kadar sendika yöneticisi, üniversiteli ve politikacıyı kurşuna dizdirdi. Aynı zamanda yerlilerle ilgili 'aylaklık' yasalarını çıkarıyordu. Her yerlinin, çalıştığı günlerin işaretlendiği bir iş karnesi vardı. Çalıştığı gün sayısı yetersiz bulunursa ya hapse atılır ya da altı ay boyunca ücretsiz olarak köle gibi çalıştırılırdı. Büyük Okyanus kıyılarında dizlerine kadar çamura gömülü olarak çalışan işçilerin ücreti günde otuz *centavoydu* ve *United Fruit*, Ubico'nun emriyle ücretleri düşürmek zorunda kaldığını açıklıyordu [...] Aynı dönemde Ubico, kahve ve muz üreticilerine adam öldürme hakkı tanıdı"[219].

Bu tarihlerde Miguel Ángel Asturias, eserine son şeklini vermiş ve Paris'teki gönüllü sürgününden Ubico Guatemala'sına dönmektedir. Ülkesi, kişilerin değiştiği fakat diktatörlüğün, katliamların, adaletsizliğin baki kaldığı bir gerçeğin içindedir. Belki

[216] Seçimlere hile karıştığı yönünde kimi dedikodular etrafta dolaşsa da, Ubico bu yenilgiyi kabullenir ve diğer seçimleri beklemenin daha iyi olacağına karar verir (Jorge Luján Muñoz, a.g.e., s. 228).
[217] Jorge Luján Muñoz, a.g.e., s. 228-229.
[218] Jorge Ubico diktatörlüğü, 1944 yılında genç subayların ve üniversite gençliğinin liderlik ettiği liberal bir devrimle sona erer. Başkan seçilen Juan José Arévalo geniş kapsamlı bir eğitim programı uygular; endüstri ve tarım işçilerinin haklarını koruyacak yeni bir iş kanunu çıkarır ve birçok sendika kurulur. Bu dönemde, geniş topraklara sahip olan, vergi ve denetimden muaf tutulan, demiryolları ve limanları elinde bulunduran *United Fruit Company* ise büyük oranda gücünü kaybeder (Eduardo Galeano, a.g.e., s. 152).
[219] Eduardo Galeano, a.g.e., s. 151.

de bu yüzden yazarın 18. bölümde cezaevindeki *Öğrenci* karakteri vasıtasıyla okura aktardığı umudun, eserin sonunda kaybolduğunu ve yerini umutsuzluğa bıraktığını görmekteyiz: "Öğrenci, çıkmaz bir sokağın sonunda bulunan evine vardı. Kapıyı açtığında, dua okumaya hazırlanan hizmetçinin öksürük sesiyle kesilen annesinin sesini duydu; elinde tespihle dua ediyordu: [...] <<Tanrım merhamet et>>" (*Bay Başkan*, s. 340).

3.2.2. Miguel Ángel Asturias'ın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri

Miguel Ángel Asturias, 19 Ekim 1899'da avukat Ernesto Asturias Girón ile öğretmen María Rosales'in çocuğu olarak Guatemala'da dünyaya gelir. Yazarın doğumu, bir yandan Amerikan emperyalizminin ortaya çıktığı, bir yandan da Guatemala tarihinin en uzun ve acımasız diktatörlüklerinden birinin yaşandığı döneme denk düşmüştür. Cabrera diktatörlüğü, birçok Guatemalalı gibi Asturias ailesinin yaşamını da doğrudan etkilemiş ve aile, 1900'lü yılların başında yaşanan bir olay sebebiyle diktatörün hedefi olmuştur. İspanyol şair Luis López Álvarez'in 1974 yılında yazar ile gerçekleştirdiği söyleşide Asturias bu olayı şöyle anlatır:

> "Estrada Cabrera iktidara geldiğinde babam hakim olarak görev yapıyormuş. O dönemde Tıp Fakültesi'ndeki öğrenciler arasında, ayaklanmadan ziyade bir karmaşa durumu yaşanmış. Bu karmaşa sırasında öğrenciler havai fişek patlatıp yaygara koparmışlar. Hakim olduğu için konu babamın önüne getirildiğinde babam, bu yaptıkları yalnızca çocukça bir taşkınlık diyerek gözaltına alınan öğrencileri serbest bırakmış. Bu durum, Estrada Cabrera'nın babamı saraya çağırmasına ve ona, öğrencileri neden serbest bıraktığını sormasına yol açmış. Babam gençlerin hiçbir suç işlemediğini söylemiş. [...] <<Sayın Başkan, bir hakim olarak kanunlar bana nasıl bir hukuki güç veriyorsa ona uygun hareket etmek zorundayım>> diye açıklamış. Estrada Cabrera ise <<Burada hukuki güç diye bir şey yok, tek güç yalnızca benim>> diye cevap vermiş"[220].

[220] Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 484.

Asturias'ın aynı söyleşide aktardığına göre, babası bu görüşmenin ardından çalışma odasına döndüğünde işine son verildiğini öğrenir, diktatöre danışmadan hareket ettiği için cezalandırılmaktadır. Bir süre avukatlık bürosunda çalışmaya uğraşsa da, Cabrera düşmanı olarak yaftalandığı için mesleğinde ilerleyemez. Aynı şekilde, bir okulda öğretmenlik yapan annesinin de işine son verilir. Böylece işsiz ve parasız kalan Asturias ailesi başkentten ayrılıp, yazarın anne tarafından büyükbabası Gavino Gómez'in yaşadığı Salamá'ya yerleşmek zorunda kalır. Yaşamlarının bu dönemi hem maddi hem de manevi sıkıntılarla doludur, geçinmek için küçük çapta ticaret ile uğraşmaya başlarlar. Asturias Salamá'da yaşadığı dönemde yerli halkını ve kültürünü tanıma fırsatı bulur; genç bir yerli olan dadısı Lola Reyes'in anlattığı masallar onu, yerli mit ve efsanelerinin dünyasına taşır[221]. Bu küçük şehirde ülkesinin çektiği sefalete, yoksulluğa daha yakından tanık olur ve bu yoksul insanların nasıl büyük bir içsel zenginliğe sahip olduklarını fark eder. Yerli kültürüyle bu ilk teması ve edindiği izlenimler, sonraki yıllarda siyasal ve sanatsal yaşamına yön verecek etkiler yaratır[222].

Miguel Ángel Asturias 1906 yılında Salamá'da ilköğretime başlar ve başkent Guatemala'ya geri dönecekleri 1908 yılına kadar bu şehirde eğitimine devam eder. Başkente döndükten sonra annesi ve babası ticaret yaparak geçinmeye çalışır. Genç Asturias ise yarıda kalan eğitimine Peder Pedro Jacinto Palacios Okulu adlı dini bir okulda devam eder ve arta kalan zamanını ailesinin dükkanında köylülerle sohbet ederek geçirir. 1911 yılında Ulusal Merkez Erkek Enstitüsü'ne kayıt olur, ortaokul ve liseyi burada tamamlayarak 1916 yılında mezun olur. 1917'de, avukat ve hakim olarak büyük zorluklar yaşamış olan babasının baskısıyla Tıp Fakültesi'ne kayıt yaptırır. Bu yıllarda, gazetecilikle ve edebiyatla ilgilenmeye başlar; yazdıklarını *La opinión* (Fikir),

[221] a.e., s. 483.
[222] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, Editorial Sintesis, Madrid, 2006, s. 7.

La campaña (Mücadele) adlı dergilerde yayımlar. İlk şiirlerini de yine bu yıllarda yazmaya başlar[223].

1917-1918'de yaşanan depremler sırasında, evi zarar gören birçok kişi gibi Asturias da ailesiyle birlikte, alelacele hazırlanan kamplara sığınır. Kampta geçirdiği dönemin etkisinde kalan yazar, sonraki yıllarda, depremlerin Guatemala toplumunun hafızasında çok derin izler bıraktığını ve toplumu bir dönüşüm sürecine soktuğunu anlatır. Öyle ki, 22 yıldır iktidarda olan diktatörlüğün yarattığı hiyerarşik yapı yüzünden ayrışmış olan toplum, depremle birlikte kendisini tamamen farklı bir durum içinde bulmuştur. Daha önce karşılaşmayan çeşitli sosyal ve ekonomik sınıftan insan, kamplarda mecburen de olsa bir araya gelmiş, birbiriyle iletişim kurmaya başlamıştır[224].

Asturias aynı yılın ortalarına doğru tıp eğitimini yarıda bırakma kararı alır ve Guatemala Ulusal Üniversitesi'nde (bugünkü adıyla San Carlos Üniversitesi) Hukuk ve Sosyal Bilimler Fakültesi'ne kayıt yaptırır. Üniversite yıllarında siyasal ve ideolojik anlamda dikta karşıtı faaliyetler içinde yer almaya ve yazınsal çalışmalarını da bu yönde sürdürmeye başlar[225]. 1919 yılında ise kısa süreli bir cezaevi tecrübesi yaşamasına yol açacak bir olay yaşanır. San Francisco Kilisesi'ndeki bir tiyatro gösterisi sırasında, Piskopos Piñol y Batres'in tutukluluğuna karşı beklenmedik bir şekilde bir protesto gerçekleştirilir. Yaşanan arbede yüzünden gösteri yarıda kesilir, insanlar kaçışmaya başlarlar ve polis içeri girer. O esnada salonda izleyici olarak bulunan Asturias, bir süreliğine kaçmayı başarmasına karşın binanın dışında yakalanır ve birkaç arkadaşıyla birlikte gözaltına alınır[226]. Tutukluluğu çok uzun sürmez ve on bir gün sonra arkadaşlarıyla birlikte serbest bırakılır[227].

---

[223] Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 489.
[224] a.e., s. 489-490.
[225] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 8.
[226] Bu olay üzerine bir grup arkadaşı bir protesto metni hazırlar. Ancak yazarın babası bunu öğrendiğinde öğrencileri arayarak şöyle konuşur: "Oğlumla dayanışmak için yaptıklarınızdan dolayı minnettarım fakat sizlerden bu metni yayımlamamanızı istemek durumundayım. Eğer yaparsanız, Estrada Cabrera oğlumun bir komploya dahil olduğunu düşünecek, onu cezaevine götürecekler ve bir daha oradan çıkamayacak. En iyisi durumu bu haliyle bırakmak. Estrada Cabrera oğlumun durumuyla kimsenin ilgilenmediğini

1920 yılında bir grup arkadaşıyla –İttihatçı Parti'ye bağlı olarak– İttihatçı Öğrenciler Derneği'ni kurar. Yine aynı dönemde aktif bir biçimde *El Estudiante* (Öğrenci) adlı dergide yazmaya başlar, *Studium*, *La Cultura* (Kültür) gibi dergilere yazılarıyla katkı sağlar. Bu dönemde Asturias'ın yazınsal üretimi çok yönlüdür; deneme, öykü, roman, şiir ve tiyatro oyunlarından edebiyat eleştirisi ve gazete yazılarına kadar birçok alanda çalışmalar yapar. Ağustos 1921'de hukuk eğitiminin dördüncü yılındayken, Meksika bağımsızlık kutlamalarına katılmak üzere öğrenci temsilcisi olarak Meksika'ya gider. Bu ziyareti sırasında birçok yazar ve düşünürle tanışır. Yazınsal anlamda Valle-Inclán'ın büyük ölçüde etkisinde kalır, José Vasconcelos'un[228] (1882-1959) düşüncelerinden etkilenir.

1922 yılında hukuk eğitimini tamamlar ve Guatemala toplumunun en önemli tartışma konularından biri olagelen yerli sorunları üzerine yazdığı *El problema social del indio* (Yerlilerin Toplumsal Sorunları) başlıklı tezi, San Carlos Üniversitesi Onur Madalyası'na layık görülür. Öte yandan yıllar sonra, tezin içeriği kimi eleştirmenler tarafından tutarsız ve çelişkili olduğu yönünde eleştirilir[229]. Bu eleştirilerden birini, 1991 yılında yayımladığı *Miguel Ángel Asturias, casi novela* (Miguel Ángel Asturias, Roman Gibi) adlı biyografik çalışmasıyla Guatemalalı yazar ve diplomat Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) yapar. Genç Asturias'ın, tezini yazdığı yıllarda yerli halka dair fikirlerinin, özgünlükten ya da eşitlikçilikten uzak olduğunu ifade eder[230]. Bellini'ye göre ise, Asturias'ın tezi, onun yerli halkın dünyasıyla, gerçeğiyle doğrudan temas etmiş

---

düşünmeli. Biz de bu yüzden ona sadece yemek gönderiyoruz, ziyaretine gitmiyoruz" [Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 491].

[227] Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 492.

[228] Siyasetçi, düşünür, yazar ve eğitimci olan José Vasconcelos, Meksika Devrimi'nden sonra ilk Milli Eğitim Bakanı olarak 1921-1924 yılları arasında görev yapar. Halkın okur-yazarlığını arttırmak amacıyla kampanyalar başlatır ve bu kampanyalar doğrultusunda, kültür merkezlerinde hizmet vermek üzere eğitim gönüllülerinden oluşan gruplar kurar. İlköğretimin tüm ülkeye, özellikle de yerli köylerine ulaşmasını sağlamak amacıyla köy okulları yaptırır. Sanatı teşvik eder ve bu yönde çalışmalarda bulunur. Daha fazla bilgi için bkz. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." (XX. Yüzyıl Meksika Kültürü Üzerine Notlar), *Historia General de México* (Meksika Genel Tarihi), El Colegio de México, Meksika, 2006, s. 986-988.

[229] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 8.

[230] Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Ángel Asturias, casi novela* (Miguel Ángel Asturias, Roman Gibi), Ediciones Era, Meksika, 1991, s. 83.

olmasının ve bu yolla edindiği tecrübelerin bir toplamıdır[231]. Cardoza y Aragón'a dönecek olursak, sözkonusu eserde şöyle devam eder:

> "[*Asturias*] yaşadığı çevrenin etkisinde kaldığı ve bu çevrenin bir parçası olduğu için yapılan ayrımcılığı göremiyordu. Yüzyıllardır süregelen bu hastalığın yarattığı etkiyi kavramak gerek. Irkçılık o kadar güçlü ki, o yıllardaki halk ayaklanmasını ırkçı bir mücadele olarak görme çabası var. Bunun aynı zamanda, bir şeyleri değiştirmek isteyen milyonlarca *mestizo*'nun da mücadelesi olduğunu anlamak istemiyorlar. Bu mesele [*sadece*] yerlilerin ya da *ladino'ların* [*yerli olmayan halkların*] değil, Guatemala'nın meselesidir"[232].

Asturias üniversiteden mezun olduğu bu yıl içinde Guatemala Halk Üniversitesi'nin kuruluşuna katkı sağlar. Halklar için her türlü ilerleyişin en temel noktasının eğitimden geçtiğini bilen ve kendini bu anlamda sorumlu hisseden yazar, burada dilbilgisi dersleri verir, okuma-yazma öğretir ve haftalık seminerler düzenler. 1924'te ise (Orellana tarafından üç yıl önce gerçekleştirilmiş olan darbe nedeniyle) ülkede siyasal istikrarsızlık ve şiddet ortamı hakimdir. Bu nedenle ailesi yazarı Avrupa'ya gönderme kararı alır ve böylece babasının da yönlendirmesiyle siyasal ekonomi okumak üzere Londra'ya seyahat eder. Birkaç ay süren Londra yaşamının ardından, Latin Amerikalı yazar ve sanatçılar için bir nevi çekim merkezi haline gelmiş olan Paris'e gider ve bu şehirde yaşamaya karar verir.

Paris'te yaşadığı dönemde avangard sanatçılarla bir araya gelir. Miguel de Unamuno (1864-1936), Henri Barbusse (1873-1935), Paul Valéry (1871-1945) gibi yazarlarla tanışır; Louis Aragon (1897-1982), Robert Desnos (1900-1945), André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959) ve Tristan Tzara (1896-1963) gibi sürrealistler ile görüşür; Latin Amerikalı yazar, şair ve sanatçılardan César Vallejo (1892-1938), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Luis Cardoza y Aragón, Félix Pita Rodríguez (1909-1990) ve Alfonso Reyes (1889-1959) ile yakın arkadaşlıklar kurar. Bu şehirde edindiği tecrübeler ve tanıştığı sanatçılar sayesinde, Guatemala kültürünü özgün

[231] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 8.
[232] Luis Cardoza y Aragón, a.g.e., s. 83.

ve yeni bir bakış açısıyla anlatmasını sağlayacak olan sürrealizm, ekspresyonizm ve dadaizm gibi avangard akımları doğrudan tanıma fırsatı yakalar. Bu yüzden Paris'teki yaşamı, yüzeysel bir macera olmanın çok ötesinde, hem kişisel hem de sanatsal açıdan yazara büyük katkı sağlayan bir dönemdir.

Paris'e yerleştikten bir süre sonra, ekonomi üzerine uzmanlaşma fikrinden vazgeçip Sorbon Üniversitesi'nde Latin Amerika mitolojisi ve dinleri üzerine eğitim almaya karar verir ve Orta Amerika mitolojisinde uzman olan Georges Raynaud'dan ders almaya başlar. Bu dersler vasıtasıyla kendi kökeni üzerine, Mayalar üzerine okumalar yapma fırsatı bulur ve Mayaların kutsal kitabı olan *Popol Vuh*[233] ile bir diğer Kolomb öncesi eser olan *Anales de los Cakchiqueles* (Kakçikeller Vakayinamesi) üzerine çalışmaya başlar. 1926'da İspanyol asıllı yazar ve çevirmen José María González de Mendoza (1893-1967) ile birlikte *Popol Vuh*'un Fransızcadan (Raynaud tarafından yapılmış çeviri) İspanyolcaya çevirisini yapmaya başlar. Asturias, bu okumalar ve çalışmalar boyunca kendi coğrafyasına ve içinden çıkıp geldiği o büyük uygarlığa geri dönüş yaşar, Guatemala'daki dünyasına yaklaşır, geride bıraktıkları ile bütünleşir. Bu yüzden –Bellini'ye göre– Latin Amerikalı entelektüellerin çoğunun Avrupa uygarlığı karşısında hissettiği aşağılık kompleksi Asturias'ta yoktur ve yazarın bu dönemden sonra yazdıkları, herşeye rağmen ülkesinin geleceğine duyduğu inancın bir ifadesidir[234].

Asturias'ın Paris'teki yaşamı sanatsal gelişimine büyük ivme katar; üslubunu ve seçtiği konuları büyük ölçüde etkiler. Bu şehirde avangard akımlar ile tanışması ve Orta Amerika mitolojisi üzerine çalışmaya başlaması sanat yaşamında etkili olan iki önemli gelişmedir. Edebiyat eleştirmeni Fernando Feliu-Moggi'ye göre bu dönem, yazarın

[233] *Tavsiyeler Kitabı* olarak da bilinen ve 1500 yılına doğru Latin alfabesi kullanılarak "Quiché" dilinde yazılmış olan *Popol Vuh*, XVIII. yüzyıl başında, bir din adamı olan Francisco Ximénez tarafından derlenmiş ve İspanyolcaya çevrilmiştir. Eser bir yandan kıtanın en eski dönem kültürüne ait ortak özellikleri ortaya koyarken, diğer yandan da, özellikle dünyanın yaratılışı konusunda, Hırıstiyan inanç sistemini çağrıştıran unsurlar yansıtmaktadır (Mehmet Necati Kutlu, *Tılsım, İnanç ve Başkaldırı: Başlangıcından XVIII. Yüzyıla Kadar Latin Amerika Edebiyatı*, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara, 2012, s. 70-75).

[234] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 9.

yaşama bakışında bir çeşit *ikili bilinç*[235] oluşturur. Böylece Guatemala kültürünü, *mestizo*'ları ve yerlileriyle birlikte bir bütün olarak kavramaya başlar ve kendi gerçekliğine başka bir dünyanın, Avrupa'nın tuttuğu aynadan bakar. Dünyayı Maya duyarlılığıyla algılamaya fakat bunu ifade ederken –*Bay Başkan*'da gördüğümüz gibi– sürrealizm ve ekspresyonizmin ifade çeşitliliğini kullanmaya başlar[236]. Bu doğrultuda, 1928 yılında kaleme almaya başladığı *Leyendas de Guatemala* (Guatemala Efsaneleri) ve *El Alhajadito* adlı eserleri avangard bir üslupla yazılmıştır ve Maya mitolojisinden izler taşır.

1929 yılında yazarın Paris'teki öğrencilik yaşamı sona erer, bu dönemde Avrupa'nın birçok şehrine gezi ve seyahatleri olur. Bir yıl sonra 1930'da Madrid'e gittiğinde burada ilk kitabı *Guatemala Efsaneleri*'ni yayımlar. Mayaların büyülü dünyasını yansıtan ve yerlilerin kutsal kitaplarının, özellikle de *Popol-Vuh*'un şiirsel atmosferinin hayat bulduğu eserde, gerçek ile efsane bir araya gelir. Eserde anlatılan ülke bir harikalar diyarı, hala tanrıların yaşadığı bir yeryüzü cenneti gibidir:

> "Ağaçlar tüm kenti büyülerler. İncecik düş örtüsü titreyerek dolar gölgelerle. Tatuana gezer siperleri. Kocaşapka dolaşır büyük kapıları bir uçtan bir uca; zıplayıp yuvarlanan lastik bir şeytandır o. Sonra vadilerden çıkagelir, kızların uzun saç örgülerini çalıp atların yelelerini düğümleyen Dağınık Saç. Ne var ki bir tek kirpik bile kımıldamaz uyuyan kentte, gerçekte elle tutulur bir şey de yoktur oluveren.
> Ağaçların soluğu uzaklaştırıyor dağları, bir duman çizgisi gibi kıvrılıyor dağdaki yol. Hava kararıyor, boşlukta yüzüyor portakallar, en küçük bir yankı bile algılanıyor kulaklarda, uyuyan peyzaj içinde düşen bir yaprak

[235] *İkili bilinç (dual consciousness)*: Görünüşte birbirine göre tutarsız olan iki inanç sistemine aynı anda inanan insanların dünya görüşünü karşılamak üzere kullanılan bir terim. İkili bilinç, genellikle, insanların genel toplumsallaşmanın etkisiyle egemen kültürün inançlarını benimsemeleri ama yaşamdaki kendi pratik deneyimlerine dayanarak da başka bir inanç sistemine sahip olmaları durumuna atfedilmektedir. İşçi sınıfının, gündelik deneyiminin toplumun benimsediği inançlara aykırı düşmesi nedeniyle ikili bilince en eğilimli kesim olduğu genel bir kanıdır. Örneğin, bu doğrultuda işçilerin, grevlerin genellikle kötü niyetlilerin, aşırıların ve ajitatörlerin kışkırttığı eylemler olduğunu kabul etmeleri (benimsenen inançlar) ama kendi grev deneyimlerini gerçek şikayetleriyle birleştirmeleri (pratik deneyimler) mümkündür [Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, "İkili Bilinç" maddesi, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 326-327].

[236] Fernando Feliu-Moggi, "A través del espejo: El Señor Presidente y Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Jorge Ubico" (Aynadan yansıyanlar: Jorge Ubico Guatemala'sında Bay Başkan ve Miguel Ángel Asturias), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 570-572.

ya da bir kuşun şakıması gümbür gümbür gümbürdeyiveriyor. İşte o zaman uyanıyor insanın içinde düşlerin öcüsü"[237].

Asturias 1932 yılında, yaklaşık on yıl önce yazdığı fakat bir gazeteye gönderip yayımlatma fırsatı bulamadığı *Los mendigos políticos* (Dilenci Siyasetçiler) adlı öyküyü geliştirerek ilk romanı *Bay Başkan*'ı tamamlar ancak hemen yayımlatamaz. Temmuz 1933'te Paris'teki gönüllü sürgün hayatına son verip ülkesine dönme kararı aldığında Guatemala'da yine bir *Bay Başkan*'ın, diktatör Jorge Ubico'nun iktidarı yaşanmaktadır. Bu yüzden ihtiyatlı hareket ederek romanın bir kopyasını arkadaşı Georges Pillement'e teslim eder ve Paris'ten ayrılır.

Guatemala'ya döndüğü 1933 yılından sonraki dönemde tiyatro oyunları ve şiirler yazar; bir çok eleştiriyi de beraberinde getirecek olan yoğun bir gazetecilik faaliyeti yürütür. 1 Mayıs 1934'te halkı kültürlendirmeyi amaç edinen bir yayın organı olarak *Éxito* (Başarı) adlı gazeteyi kurar; hedefi, her ekonomik durumdan insanın satın alabileceği, halka hizmet eden toplumcu bir gazete yaratmaktır. Ancak bir yılın sonuna gelindiğinde *Éxito*, dönemin büyük gazeteleri *El Imparcial* (Tarafsız) ve *El Liberal Progresista* (İlerici Liberal) ile rekabet edemeyecek duruma gelir. Gazetenin kendi matbaası olmadığından *El Liberal Progresista*'nın matbaaları kullanılmakta ve toplumun her kesiminden insana ulaşabilmek amaçlandığı için diğer gazetelerden daha ucuza satılmaktadır. Böylece, yaşanan ekonomik sorunlar, reklam arayışları da sonuçsuz kalınca aşılamaz hale gelir ve gazete kapanır[238].

Asturias 1935 yılında *El Liberal Progresista*'da yazmaya başlar; 1937'de de kısa bir süre *El Imparcial* bünyesinde çalışır. Ubico yanlısı *El Liberal Progresista*'da yazmaya başlaması diktatörlük karşıtlarının tepkisini çeker. Bununla birlikte o dönemde, ne *El Liberal Progresista* ne de dönemin diğer gazeteleri [*El Imparcial*, *Éxito* ve Asturias'ın kuracağı *Diario del Aire* (Gündem Gazetesi) adlı radyo gazetesi de dahil

[237] Miguel Ángel Asturias, *Guatemala Efsaneleri*, (Çev. A. Cengiz Büker), Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 16.
[238] Fernando Feliu-Moggi, a.g.e., s. 597-598.

olmak üzere] diktatörün oluşturduğu çemberin dışına çıkabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, dönemin yayın organları temelde büyük bir farklılık göstermezler. Gazetelerde, yorum içeren editör notlarına ya da hükümet karşıtı eleştirilere yer verilmesi tamamen yasaktır[239]. O dönemdeki baskı ortamına ilişkin Guatemalalı yazar Manuel José Arce (1935-1985), *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias* (Guatemala Miguel Ángel Asturias'a Karşı) adlı makalesinde şu anekdotu aktarır: "O dönemin genç entelektüeli Alfonso Orantes, heykeltıraş Rafael Yela Günther'in cenazesinde yaptığı konuşmada söylediği o ünlü sözün bedelini hapse atılmakla ödemiştir: <<Guatemala'da bir sanatçı için üç seçenek vardır: Hapis, sürgün ya da ölüm>>"[240].

1939 yılında yazarın kişisel yaşamında ardı ardına önemli değişiklikler yaşanır: Clemencia Amado ile evlenir, kısa bir süre sonra babası vefat eder ve Rodrigo adında bir oğlu olur. 1941'de ikinci oğlu Miguel Ángel dünyaya gelir. Bu dönemde –1937-1943 yılları arasında– *Diario del Aire* adlı radyo programını yapar; ülke çapında büyük ilgi toplayacak olan bu program, Guatemala'nın ilk radyo gazetesidir[241].

1944 yılında Jorge Ubico başkanlıktan istifa edip Guatemala Devrimi başladığında Asturias'ın çevresinde bir yalnızlık vardır[242]. Paris'ten döndükten sonra *El Liberal Progresista*'da yazmaya başlaması ve 1942 yılında Ubico tarafından vekil olarak atanması, Ubico yanlısı olduğu algısını yaratmış ve –Cardoza y Aragón'un aktardığına göre– üniversite gençliğini hayal kırıklığına uğratmıştır[243]. Aynı şekilde Guatemalalı yazar Otto-Raúl González (1921-2007), Asturias ile ilgili 1999 yılındaki bir röportajında şöyle anlatır:

> "Asturias, Ubico yanlısıydı. *El Liberal Progresista* adlı hükümet gazetesinde redaktörlük yaptı. Aynı zamanda da vekildi. O dönemde

[239] a.e., s. 607.
[240] Manuel José Arce, "Guatemala versus Miguel Ángel Asturias" (Guatemala Miguel Ángel Asturias'a Karşı), Amos Segala (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: París 1924-1933, Periodismo y creación literaria* (Miguel Ángel Asturias: Paris 1924-1933, Gazetecilik ve Edebi Yaratım), Colección Archivos, Paris/Mardid, 1996, s. 906.
[241] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 15.
[242] Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 499.
[243] Luis Cardoza y Aragón, a.g.e., s. 91-92.

> seçim yoktu. Ubico, onu yeniden Başkan seçmeleri için, vekilleri kendisi belirliyordu. Ubico hükümeti hiç şüphe götürmeyecek şekilde bir diktatörlüktü. Asturias'ın önünde vekil olmaktan başka bir yol yoktu ve iyi şartlarda yaşıyordu. Bu dönemde romanı *Bay Başkan*'ı saklıyordu. Eserde ele aldığı konudan dolayı onu yayımlatması mümkün değildi. [*Devrimin ardından*] hemen, gönüllü sürgün olarak Meksika'ya geldi ve bir köşede bekleyen *Bay Başkan*'ı burada yayımlatabildi. Ekim devrimi onu kurtardı çünkü Başkan Juan José Arévalo ve Dış İşleri Bakanı Enrique Muñoz onu Arjantin[244] kültür ataşesi olarak atadılar. Bu onu kurtardı çünkü o dönemde Meksika'da çok içki içiyordu ve yıkılmış bir haldeydi, çok kötü durumdaydı. [*Bu sayede*] Asturias romanlarını yazmaya devam etti. Hor görülen bir *Ubico* yanlısı olmaktan, Guatemala Devrimi'nin önemli bir savunucusuna dönüştü"[245].

Böylece Asturias, Ubico'nun istifasıyla birlikte *Diario del Aire*'yi kapatıp gönüllü olarak sürgüne Meksika'ya gider. 1945 yılında Juan José Arévalo demokratik hükümetinin göreve gelişinin ardından, 1946'da Guatemala'nın Meksika'daki kültür ataşesi olarak görevlendirilir. Aynı yıl, on dört yıl önce tamamladığı romanı *Bay Başkan*'ı yayımlatmaya karar verir. Ancak, yıllar sonra 1967'de, Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülecek olan bu eseri hiçbir yayınevi beğenmez. Bunun üzerine Meksika'daki Costa Amic adlı yayınevine 200 dolar ödeyerek romanı 1946 yılında kendisi yayımlatır[246].

Asturias, Latin Amerika'nın en hayati problemlerinden birini konu alan ve hem olay örgüsü hem de yenilikçi üslubu açısından büyük ilgi toplayacak olan *Bay Başkan* ile birlikte, uzun sessizliğini bozar ve yazın dünyasına hızlı bir dönüş yapar. 1968 yılında San Carlos Üniversitesi'nde gerçekleşen söyleşisinde, *Bay Başkan*'ı yazarken nasıl bir süreçten geçtiğine değinir. Eseri baştan sona dokuz kez yeniden okuyup yazmış ve tüm romanı ezberleyecek noktaya gelmiştir. Söyleşinin devamında bu konuya dair şöyle aktarır:

---

[244] González burada sıralamayı atlamış olabilir. Asturias, Arévalo hükümeti tarafından ilk olarak Meksika'da kültür ataşesi olarak görevlendirilmiş, Arjantin'deki görevi 1947'de başlamıştır [Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 500].
[245] http://bit.ly/29lT7Us [05.07.2016].
[246] Gerald Martin, "Cronología" (Kronoloji), s. 499-500.

> "Anatole France'in, <<yazının, kelimelerden meydana geldiğini unutmak gerekir>> dediği ünlü sözünü hatırlarım hep ve bu ancak metnin çok çalışılmasıyla başarılacak bir şeydir. Üstelik ben her zaman, otomatik metin yazımından ziyade, metinlerimin akustik nitelikleriyle uğraşırım. Bir sayfa ya da bir paragraftan, onu defalarca kez dinlemeden, nasıl denir, 'tınısını duymadan' tatmin olmadığımı söyleyebilirim. Eğer onu 'duyamazsam', metni asla bir kenara bırakmam; bir kelimeyi değiştirip, yenisini ekleyerek gece gündüz durmadan üzerinde çalışırım. Birçok kez metni aydınlatacak olan, paragraftaki bir kelimedir; Valéry'nin dediği gibi, tek bir kelime bütün bir paragrafı karşılayabilir"[247].

1947'de eşinden boşanıp Meksika'dan ayrılır ve Arjantin'e yerleşerek orada kültür ataşesi olarak görev yapmaya başlar. Aynı yılın sonunda, Latin Amerika'da giderek ilgi toplamaya başlayan *Bay Başkan*'ın Buenos Aires'te ikinci basımı yapılır. Asturias bu yıllarda artık zamanının büyük bir kısmını ikinci romanı *Hombres de maíz* (Mısır İnsanları) üzerinde çalışmaya ayırmaktadır. 1949 yılında uzun bir çalışmanın ardından yayımlanan *Mısır İnsanları*, Maya mitolojisini temel alır. Eserin adı Mayaların yaratılış efsanesinden gelmektedir. Bu efsaneye göre Maya yerlileri mısırdan yaratılmışlardır ve bu yüzden mısır onlar için kutsaldır. Mayaların Kutsal Kitabı *Popol Vuh*'ta, insanın beyaz ve sarı mısır koçanlarından yaratılışı şöyle anlatılır:

> "[...] Sarı ve beyaz mısırı öğüterek Xmucane dokuz içecek hazırladı ve yaratıcılar bu içeceklerden insanın gücü ve kuvvetini oluşturdu. Bu sıvıdan insanın bedenini ve kaslarını yaptılar. Yaratıcı Tepeu ile Gucumatz insanı işte böyle yarattı.
> Ardından ilk anne ve babamızı nasıl yaratacakları üzerine konuştular. Sarı ve beyaz mısır koçanlarından bedenlerini, kollarını, bacaklarını yaptılar. İşte ilk atalarımız, ilk dört insan yalnızca mısır koçanlarından böyle yaratıldı"[248].

Mısır İnsanları'nda Asturias*, Popol Vuh*'un üslubundan yola çıkarak büyülü bir atmosfer yaratır, anlatıya mitolojik unsurlar katar ve Mayaların gizemli dünyasına dalar. Amerikalı edebiyat eleştirmeni Seymour Menton romanın öneminin, XX. yüzyıl Guatemala'sında yaşayan yerlilerin zorlu yaşam şartlarının bir portresini çizmek ve

[247] Miguel Ángel Asturias, "Coloquio con Miguel Ángel Asturias en la Universidad de San Carlos" (San Carlos Üniversitesi'nde Miguel Ángel Asturias ile Kolokyum), s. 808.
[248] *Popol Vuh: Mayaların Ünlü Kutsal Kitabı*, (Çev. Damla Saydam Çizme), CBN Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 110.

Popol Vuh'taki ruhu yakalamak isteyen Asturias'ın özgün üslubunda saklı olduğunu yazar[249]. Eserin konusu ise yazara ait bir kurmacadır. Olaylar, ticari sömürü tehlikesiyle karşı karşıya kalmış topraklarını ve kültürlerini korumak amacıyla direnen ve isyan eden yerli kabilelerinin etrafında gelişir. Giuseppe Bellini'ye göre, *Mısır İnsanları*'nda toplumsal eleştiri *Bay Başkan*'da olduğu kadar ön planda değildir ancak bununla birlikte eser, şiddet dolu bir dünyada insanın köleliğe karşı verdiği mücadeleyi ve direnişi ele alması açısından güçlü bir eleştirel tutum sergilemektedir[250].

Asturias Aralık 1949'da Guatemala'ya seyahat eder ve bu dönemde, *Trilogía bananera* (Muz Üçlemesi) adıyla anılacak olan eserleri üzerine çalışmaya başlar. *United Fruit Company*'nin Orta Amerika'da kurduğu muz plantasyonlarında yerlilere karşı yürüttüğü sömürü politikalarını konu alan bu üçleme, *Viento fuerte* (Kasırga, 1949), *El Papa Verde* (Yeşil Papa, 1954) ve *Los ojos de los enterrados* (Gömülenlerin Gözleri, 1960) adlı romanlardan oluşur. *Üçleme* ile birlikte Asturias'ın eserlerinde siyasal ve toplumsal ögeler giderek ayırt edici bir nitelik kazanır. Ülkesinin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullar yazarı, muz şirketi ve muz plantasyonları üzerine yazmaya ve Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomiyi, siyaseti kontrol eden sömürgeci anlayışını eleştirmeye iter. Bellini'ye göre *Muz Üçlemesi*'nde Asturias, ülkesinin sosyopolitik durumu üzerine eleştirel düşüncelerini önceki eserlerine nazaran daha net bir biçimde ifade etmiştir. Bu dönemden önceki eserlerinde –aynı eleştirel tavra sahip olmasına karşın– Guatemala'nın durumunu iç siyasi düzenin bozuk ve yanlış olmasına bağlamış, yaşanan gerçekliği aktarmış, ancak diktatörlüğün dayandığı kökleri ve buna yol açan çoklu sebepleri derinlemesine sorgulamamıştır. Ancak *Üçleme* ile birlikte sorunun kökenine inmiş ve Amerikan şirketlerinin, Guatemala siyasetini

[249] Seymour Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca* (Guatemala Romanının Eleştirel Tarihi), Editorial Universitaria, Guatemala, 1960, s. 225.
[250] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 37.

yönlendiren ekonomik sömürüsünü ve bu sömürünün ülke açısından doğurduğu yıkıcı sonuçları dile getirmiştir[251].

Üçleme'nin ilk eseri *Kasırga*, *Tropical Platanera A.Ş.*'nin yasadışı politikalarına karşı muz çiftçilerinin verdiği mücadeleyi konu alır. Amerikalı *Lester Mead* ile eşi *Leland Foster*, Guatemalalı küçük bir çiftçi olan *Adelaido Lucero* ve şirketin herşeye muktedir başkanı *Yeşil Papa* romanın başkahramanlarıdır. Eserde iki ayrı dünya karşı karşıya gelmiştir: Plantasyon işçilerinin olduğu insancıl dünya ile onları sadece birer sayıdan ibaret gören şirketin hakim olduğu mekanik diğer dünya. Şirket, kurduğu sömürü mekanizması ile ülkenin hayat kaynaklarını önemli ölçüde kurutmakta ve küçük üreticiye karşı açtığı savaşı sinsice sürdürmektedir. Asturias, şirketin başkanı *Yeşil Papa*'nın gücünü, *Lester Mead*'in ağzından ironi ve acı bir mizah ile betimler; paranın gücüne vurgu yapar ve Orta Amerika siyasetinin bağımlılığını anlatır:

> "Bilmenizi isterim ki Yeşil Papa, çalışma odasında oturan ve emrinde milyonlarca doları olan bir adamdır. Tek parmağını oynatarak bir gemiyi yürütür ya da durdurur. Tek sözüyle bir cumhuriyeti satın alır. Hapşırmasıyla bir Başkan, General ya da bir hükümet görevlisi görevden alınır. Poposunu sandalyeye sürter ve bir devrim patlak verir"[252].

Bellini'ye göre, en başarılı antiemperyalist romanlardan biri olan *Kasırga*, bu başarısını sadece romanın konusuna değil aynı zamanda yazarın bunu anlatış biçimine ve üslubuna borçludur. Asturias; yazınsal ustalığı, geniş hayal gücü, sürükleyici, ölçülü ve hassas anlatımıyla –gerçeğin tüm acımasızlığına rağmen– romana şiirsel bir öz kazandırmayı başarmıştır[253].

Yazar 1950 yılında Guatemala'da, *Üçleme*'nin ikinci kitabı olan *Yeşil Papa*'yı yazmaya başlar ve romanı 1954'te Buenos Aires'te yayımlar. Somut bir biçimde Ubico diktatörlüğü dönemine değindiği eser, zamansal açıdan *Kasırga*'nın devamı değildir; anlatıcı, süredizimsel sırayı takip etmez. Eserin ilk bölümü okuru geçmişe taşır;

[251] a.e., s. 40.
[252] Miguel Ángel Asturias, *Viento fuerte* (Kasırga), Editorial Losada, Buenos Aires, 1955, s. 99.
[253] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 49-50.

hikayenin başlangıcına gider ve şirketin kuruluşundan, ülkeye nüfuz ediş sürecinden bahseder. İkinci bölüm ise *Kasırga*'nın devamıdır, şirkete karşı yürütülen mücadeleyi anlatır.

1956 yılına gelindiğinde ise yazar *Üçleme*'yi beklenmedik bir şekilde kesintiye uğratır ve *Gömülenlerin Gözleri*'ni tamamlamadan önce *Weekend en Guatemala* (Guatemala'da Hafta Sonu Tatili)[254] adlı öykü kitabını yayımlar. Bunun sebebi, 1952'den sonraki dönemde Guatemala'nın kritik bir sürece girmiş olması ve devamında yaşanan darbenin birçok Guatemalalı gibi yazarı da derinden etkilemiş olmasıdır[255]. Darbeden önce, 1952 yılında, yazar Paris'te Guatemala Büyükelçiliği'nde elçi müsteşar olarak görev yapmaktadır ve bir yıl sonra, Ekim 1953'te, El Salvador'da büyükelçi olarak görevlendirilir. 1954 yılında Castillo Armas darbe ile başa geçtiğinde ise, demokratik Árbenz hükümetine verdiği destekten ötürü Guatemala vatandaşlığından çıkarılır ve sekiz yıl boyunca Şili ve Buenos Aires'te sürgünde yaşamak zorunda kalır. Bu dönemde *Guatemala'da Hafta Sonu Tatili* üzerine çalışmalarını sürdürür ve eseri 1956 yılında Buenos Aires'te yayımlar.

Halkının hem acıyla hem de kahramanlıklarla dolu o günlerini anlattığı bu eser, Amerikan işgalini konu alan ve bu ana fikir etrafında şekillenen sekiz ayrı öyküden oluşur. Yazar kitabı kahraman öğrencilerinin, ezilen köylülerinin, sömürülen işçilerinin, savaşan halkının kanında yaşayan yurdu Guatemala'ya adamıştır[256]. Eserdeki bölümlerin her biri bu savaşın farklı bir yönünü gözler önüne sermektedir. Örneğin, *La Galla* ve *Rençperler* gibi bölümlerde toprak reformu ve işgale giden süreç konu edilir; *Hepsi Amerikalı*, *El Bueyon*, *Reklam için Ölüler* gibi bölümlerde ise işgalin ülke

[254] Eserin Türkçe çevirisi *Guatemala'da Hafta Tatili* adıyla yayımlanmıştır.
[255] Jacobo Árbenz Guzmán hükümeti döneminde, Mayıs 1952'de başlayan tarım reformu *United Fruit Company*'nin, diğer yabancı şirketlerin ve yerel latifundiaların çıkarları ile ters düşmektedir. Her ne kadar reform ekili olmayan toprakları kapsıyor olsa da bu grupların oluşturduğu muhalefet, Árbenz hükümetine karşı bir güç birliğinin kurulmasına yol açar. Başkan ve hükümeti komünist olmakla suçlanır ve 1954 yılında CIA tarafından organize edilen bir darbe neticesinde Carlos Castillo Armas başa getirilir. Bu sonuçtan tek fayda sağlayanlar, Árbenz'e karşı birleşmiş olanlar ile Amerikan şirketleridir.
[256] Miguel Ángel Asturias, *Guatemala'da Hafta Tatili*, (Çev. Orhan Gürsel), Cem Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 5.

açısından yarattığı trajik sonuçlar anlatılır. Kitabın sonu ise geleceğe dair umut taşımaktadır:

> "Torotumbo'nun ritmine ayak uyduran halk dağları fethetmeye çıkıyordu. Kendi dağlarını... Başlarında kasırganın boyun eğdiremediği tüyler. Ayaklarında yer sarsıntısının eskitemediği çarıklar. Gözlerinde gecenin karanlığı değil, doğacak günün aydınlığı. Siyahımsı çıplak omuzlarında yüzyılların terinden bir manto. Taştan, ağaç kökünden, selden yürüyüşü, kentin onu aldatmak için giydiği bütün eğreti kılıkları süprüntüler gibi arkada bırakıyordu. Halk Toromtumbo'yu oynayarak mavi tüylerden bayraklar altında kendi dağlarına tırmanıyordu"[257].

Yazarın *Guatemala'da Hafta Sonu Tatili*'nden sonra 1960 yılında Buenos Aires'te yayımladığı ve *Üçleme*'nin son kitabı olan *Gömülenlerin Gözleri*'ni yazması, 1952-1959 arası geniş bir zamanı kapsar; bu dönemde Buenos Aires, Paris, San Salvador olmak üzere farklı mekanlarda bulunur. Eser, Ubico diktatörlüğünün ve başında *Yeşil Papa*'nın bulunduğu şirketin çöküşünü konu alır. Asturias'a göre diktatörlük büyük yabancı şirketlerin ekonomik çıkarları sonucunda ortaya çıkmıştır ve *Frutera* adlı şirketin emperyalist çıkarlarına hizmet etmektedir: "[...] Nasıl ki bulut fırtınayı kendi içinde taşır, *Frutera* da diktatörlüğü içinde saklar"[258]. Eserin sonunda ise, ülkedeki tüm toplumsal sınıfların katıldığı genel grev neticesinde tüm halk düşmanları yenilgiye uğratılır, Ubico diktatörlüğü yıkılır ve *Frutera*'nın faaliyetleri sona erer.

Muz Üçlemesi'nin ardından yazar, Paris'te yaşadığı dönemde yazmaya başladığı *El Alhajadito* adlı eseri yıllar sonra yeniden ele alır ve 1961 yılında yayımlar. *El Alhajadito*'da hayal gücü oldukça ön plandadır, fantastik bir anlatımla büyülü bir dünya tasvir edilir. Asturias bu eserle birlikte siyasal temadan uzaklaşıp mitolojiye yaklaşır. Bu doğrultuda 1963 yılında Buenos Aires'te yayımladığı *Mulata de Tal* (Bir Melez Kadın) adlı eseri de taşıdığı mitolojik motiflerle ön plana çıkmaktadır. Romanın

[257] a.e., s. 269-270.
[258] Miguel Ángel Asturias, *Los ojos de los enterrados* (Gömülenlerin Gözleri), Editorial Losada, Buenos Aires, 1960, s. 482.

başkahramanı *Celestino Yumí*'nin zenginlik elde etmek için şeytan *Tazol* ile yaptığı anlaşma ve başından geçenler masalsı bir anlatımla aktarılır.

Asturias 1963'ten sonraki üç yıl boyunca çeşitli ülkelere seyahatler gerçekleştirir ancak çoğunlukla İtalya'da ikamet eder. 1966'da ise Fransa PEN kulübünün başkanı olarak Paris'e yerleşir. Aynı yıl Lenin Barış Ödülü'nü kazanır ve Ağustos ayında ödülü almak üzere Moskova'ya gider. Bu esnada Guatemala'da, Devrimci Parti (PR) adayı Julio César Méndez Montenegro seçimleri kazanmıştır. Yeni hükümet tarafından kendisine vatandaşlığı geri verilir ve Fransa'da Guatemala Büyükelçisi olarak görevlendirilir. Böylece yazarın maddi ve manevi zorluklarla geçen sürgün yılları sona ermiştir.

Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldığı 1967 yılında, mitolojik yönüyle ağır basan *El espejo de Lida Sal* (Lida Sal'in Aynası) adlı öykü kitabını yayımlar. *Popol Vuh*'un üslubunun etkilerinin açıkça görüldüğü eserde, *Guatemala Efsaneleri*'nde olduğu gibi gerçek ve düş içiçe geçmiştir. Yazar bu eserin ardından iki yıl sonra, 1969'da *Maladrón* adlı romanını yayımlar. Orta Amerika'nın İspanyollar tarafından fethini konu alan romanda, mitolojik ve masalsı bir anlatımla, kurgusal roman kişileriyle, fethin olumsuz yönlerine değinir; açgözlülüğü ve şiddeti anlatır. İspanyolları, İsa'nın öğretilerinden uzaklaşmakla ve zorba, hırsız, şiddet düşkünü kişilere dönüşmekle suçlar[259].

Yazar 1970 yılında, Cannes Film Festivali'nde jüri başkanlığı yapar; ilk kez Latin Amerikalı bir romancı bu göreve getirilmiştir. Aynı yıl, Julio César Méndez Montenegro'nun Guatemala'daki başkanlık dönemi sona erer ve Asturias da Fransa'daki büyükelçilik görevinden istifa eder. Mayıs 1972'de, *Viernes de Dolores* (Acılı Cuma) adlı eserini yayımlar. Asturias bu eserle birlikte yazınsal anlamda kendi döngüsünü tamamlar, gençliğine, öğrencilik yıllarına geri döner ve o yılların hikayesini anlatır. Eserdeki olaylar 1920'li yıllarda yaşanır. San Carlos Üniversitesi öğrencileri

[259] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 121.

tarafından düzenlenen ve *Huelga de Dolores* (Acıların Grevi)[260] adını taşıyan protesto gösterilerini konu alır. Karnaval havasında geçen bu gösterilerde öğrenciler, toplumun acılarını, yaşanan adaletsizlikleri ve ülke gündemini meşgul eden daha birçok konuyu ya da kişiyi karikatürize bir biçimde maskeler ya da alegorik arabalardan oluşan geçit törenleriyle ifade ederler[261]. *Acılı Cuma* yazarın son romanıdır.

Asturias sonraki aylarda yoğun bir çalışma temposunda yaşar, sık sık seyahat eder. 1973 yılından itibaren ciddi sağlık sorunları yaşamaya başlar ve 1974'te durumu oldukça ağırlaşır. 9 Haziran 1974'te Madrid'te kaldırıldığı hastanede vefat eder ve vasiyeti üzerine Paris'teki Père Lachaise Mezarlığı'na defnedilir.

3.2.3. Simgesel Çözümleme

Miguel Ángel Asturias *Guatemala Efsaneleri*, *Mısır İnsanları* ve *Bir Melez Kadın* adlı eserlerinde olduğu gibi *Bay Başkan*'da da mitolojiden ve mitolojik simgelerden yararlanır. *Dilenci Siyasetçiler* adıyla yazmaya başladığı ve yıllar sonra *Bay Başkan* adıyla tamamladığı eserini yayımlatmadan önce romanın adını birkaç kez değiştirir ve mitolojik çağrışımları olan simgesel isimler seçer. İlk olarak Hristiyan mitolojisine göndermede bulunarak romana "Malebolge"[262] adını verir; ardından bu ismi, eserde büyük oranda diktatörü simgeleyen Maya mitolojisindeki ateş tanrısı "Tohil" adıyla değiştirir. Ancak neticede –belki daha kapsayıcı olacağını düşündüğü için– "Bay Başkan" adında karar kılar[263]. Yazar, bu konu ile ilgili olarak, *El Señor*

[260] Bu protesto gösterileri, 1898 yılından 1903 yılına kadar her yıl gerçekleşir. Ancak 1903 yılında yaşanan arbede sırasında bir polisin ve bir öğrencinin yaşamını kaybetmesi nedeniyle Estrada Cabrera tarafından yasaklanır (Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 127). Cabrera'nın devrilmesiyle birlikte 1920 yılından sonra yeniden gerçekleştirilmeye başlar. Her yıl Büyük Perhiz döneminde, *Acılı Cuma*'da yapıldığı için *Acıların Grevi* adıyla anılır. Eser de adını buradan almaktadır.

[261] Giuseppe Bellini, *Miguel Ángel Asturias*, s. 126-127.

[262] Dante'nin *İlahi Komedya*'sında sahtekar, kötü niyetli ve yobazların cezalandırıldığı cehennemin sekizinci katmanının adı.

[263] Gerald Martin'e göre, *Dilenci Siyasetçiler*, yazarın doğrudan esinlendiği o dönemin Guatemala'sını; *Malebolge*, Batı tarihini; *Tohil*, eski Guatemala'yı ve *Bay Başkan* adı da genel olarak Latin Amerika'yı simgelemektedir [Gerald Martin, "Notas explicativas" (Açıklayıcı Notlar), s. 341].

Presidente como mito (Bir Mit Olarak Bay Başkan, 1967) adlı makalesinde *Bay Başkan*'ın mitolojik öyküler sınıfına dahil edilmesi gerektiğini ifade eder[264] ve devamında da şöyle açıklar:

> "Yazınsal açıdan değerlendirdiğimizde, romanda siyasal eleştiri yer almakta; fakat hepsinin temelinde, geçmişten miras kalan, efsanevi ve sadece görünüşte bizim zamanımıza aitmiş gibi duran bir güç kavrayışı, Latin Amerikalı bir Başkan biçiminde var olmakta ve yaşamakta. Bu kişi, mitolojik insandır; ilkel toplumlarda kabile ayinlerini dolduran, ilahi güçlerle kutsanmış, tanrı gibi görünmez olan üstün varlıktır. Zira ne kadar az görünürse, o kadar çok efsaneleşecektir"[265].

Guatemala toplumunu, atalarından kalan kültürel mirasın bir sentezi olarak gören Asturias eserde, Hristiyan ve Maya mitolojilerine ait ögeleri bir araya getirmiştir. Eserin özgün ismindeki "señor" kelimesi, "sayın" ya da "bay" anlamında kullanılmasının yanısıra, Hristiyanlıkta "tanrı" anlamına da gelmektedir. Ancak *Bay Başkan* kötüdür, romanın karanlık evreninin şeytani tanrısıdır: "Parla mavi ateş, müthiş Şeytan! Kulak çınlaması gibi sürüyordu, duaya çağıran çan seslerinin uğultusu; aydınlığın karanlık, karanlığın aydınlık içindeki çifte hoşnutsuzluğu. Parla, mavi ateş, müthiş Şeytan, çürümüşlük üzerinde parla! […]" (*Bay Başkan*, s. 7) Ayrıca, diktatöre hitaben söylenen "Efendimiz, efendimiz, gökyüzü ve yeryüzü şanınızla doludur!" (*Bay Başkan*, s. 114-115) cümlesi; *Cara de Ángel*'i tanımlamak için eser boyunca birçok kez tekrarlanan "şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel" ifadesi; *Oduncu* ile karşılaşmada *Cara de Ángel*'in bir melek zannedilmesi ve kimi sahnelerde yer alan Bakire Meryem tabloları gibi ögeler de Hristiyanlığı çağrıştıran diğer örneklerdir.

Maya mitolojisi ise eserde daha geniş yer tutar ve *Tohil'in Dansı* adlı bölümde, diktatör ile Tohil arasında kurulan özdeşlik açıkça fark edilir. Ateş tanrısı Tohil,

[264] Miguel Ángel Asturias, "El Señor Presidente como mito" (Bir Mit Olarak Bay Başkan), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 474.
[265] a.e., s. 474.

Mayaların kutsal kitabı *Popol Vuh*'ta anlatılanlara göre, kabilelere ateşi hem veren hem de geri alandır. Ateş isteyen kabilelere insan kurban etmelerini şart koşar:

> "<<Bana kendilerini adamaya hazırlar mı? Bana çocuklarını adak olarak sunacaklar mı? Onları kucaklamamı istiyorlar mı? Buna razı değillerse onlara ateş vermeyeceğim>> dedi Tohil. [...] Tohil'in mesajını gelenlere ilettiler. <<Tamam bu söylediklerini yapacağız>> dedi onun sözlerini duyan kabileler ve gecikmeden sözlerini yerine getirdiler. Bunun üzerine ateşe kavuştular ve ısındılar. [...] Göğüslerinin yarılmasını Tohil istemişti ve bütün kabile onun gözleri önünde kurban edilmiş, kalpleri göğüslerinden sökülüp alınmıştı"[266].

Tohil ile ona muhtaç bir biçimde yakaran ve hayatta kalmak için diğerini katlederek Tohil'e insan kurban eden kabileler arasındaki ilişki, eserde, diktatör ile toplum arasındaki ilişkiyi sembolize eder. *Bay Başkan*'daki toplum, aynen Tohil'in kabileleri gibi itaatkar ve yaşamak için diğerini katledebilecek ya da ele verebilecek düzeydedir. Eserden yapılan aşağıdaki alıntı, *Popol Vuh*'taki ilgili bölüm ile benzerlik göstermektedir:

> "Güm güm güm! Güm güm güm! Toprağın altından gürültüler yükseldi. Tohil, insan kurbanlar istiyordu. […] Kabileler, «sen ne istersen» diye yanıtladı, «*Ateş Bahşedici* olan sen, bize ateşi geri verir de, kemiklerimizi örten et, nefesimiz, tırnaklarımız, dilimiz, saçlarımız artık soğuktan donmazsa, ne istersen!» «Sevindim!» diye yanıtladı Tohil. Güm güm güm! Güm güm güm! Toprağın altından gürültüler yükseldi. «Sevindim! Ülkemi birbirini avlayan insanlardan kurabilirim. [*Burada*] ne gerçekten ölüm ne de gerçekten yaşamak olacak […]»" (*Bay Başkan*, s. 308-309)

Eserin yapısında, bu mitolojik göndermelerin yanısıra, simgesel anlamlar taşıyan kavramsal çatışmalar da dikkati çekmektedir. Gerald Martin'e göre, Asturias'ın eser üzerinde çalıştığı dönemde Guatemala ve Paris'te geçirdiği yıllar, anlatıda çatışmaların bu denli fazla olmasına büyük oranda neden olmuştur. Diğer bir deyişle, Martin'e göre, anlatıdaki bu ifadelerin kaynağı, aydınlığın şehri Paris ile gölgelerin şehri Guatemala

[266] *Mayaların Ünlü Kutsal Kitabı Popol Vuh*, s. 121-122.

arasındaki Avrupa/Latin Amerika, medeniyet/geri kalmışlık çatışmasıdır[267]. Eserde iyi/kötü, aydınlık/karanlık ya da gerçek/yalan olarak görülen sözkonusu çatışmalar, olay örgüsünün akışı içinde birbiriyle örtüşen ve birbirini tamamlayan nitelikte gelişmektedir. Eserin ilk sayfalarında erken anlatım olarak verilen "aydınlığın karanlık, karanlığın aydınlık içindeki çifte hoşnutsuzluğu" (*Bay Başkan*, s. 7) ifadesi, anlatıyı yönlendiren bu karşılıklı ilişkiyi ve roman evreninin içinde bulunduğu gerçekliği özetler niteliktedir. *Cara de Ángel*'in cezaevine götürüldüğü bölümde yazar, insanın ışığa olan ihtiyacını ve karanlığın yoğunluğunu vurgularcasına *Cara de Ángel*'in kapatıldığı zindanı "iki saat ışık, yirmi iki saat zifiri karanlık" (*Bay Başkan*, s. 331) içinde bir yer olarak tanımlar. IV. bölümde ise gerçek/düş ve gerçek/yalan çatışması anlatılır. *Pelele*'nin düşünde gördüğü kuş ona şöyle seslenmektedir:

> "Ben cennet kuşunun gül elmasıyım, hayatım ben, bir yanım yalandır öbür yanımsa gerçek; ben hem gülüm hem de elmayım, herkese camdan takma bir göz ile gerçeğin gözünü veririm; verdiğim cam gözün içinden bakanlar rüyalar görürler, gerçeğin gözünden bakanlarsa gerçekleri! Ben hayatım, cennet kuşunun gül elmasıyım; bütün gerçeklerin yalan yanı ve bütün düşlerin gerçek yanıyım!" (*Bay Başkan*, s. 29)

Tüm romanı etkisi altına alan gerçek/yalan, gerçek/düş birlikteliği ve çatışmasının vurgulandığı bu alıntıda, "cam göz" kelimesine yüklenen simgesel anlam önem taşmaktadır. *Cam göz* ile bakanlar hakikati göremezler çünkü ışık (ya da gerçek) cam gözün içinden geçemez, cam göz buna izin vermez. Romanın *Ojo de vidrio* (Cam Göz) adını taşıyan IX. bölümünde ise benzer doğrultuda bir anlam vurgulanır. Işığa (ya da hakikatlerin hüküm sürmesine) izin vermeyen, karanlıktan beslenen ve karanlıkla büyüyen bu göz şeytanın, diğer bir ifadeyle, diktatörün gözünü simgelemektedir. Tüm roman boyunca herkesi izler, herşeyi yutar, yok eder:

[267] Gerald Martin, "El Señor Presidente: una lectura contextual" (Bay Başkan: Bağlamsal Bir Okuma), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 935.

> "Bir göz… Yalnızca bir göz… […] Bir kuşun yüreğinden büyük değildi ama cehennemden daha korkunçtu. […] Fedina ışığı söndürünce daha da kötü oldu; göz karanlıkta öyle bir hızla büyüdü ki, birkaç saniye içinde herşeyi yuttu: evin duvarlarını, döşemesini, tavanını, diğer evleri, yaşamını, oğlunu... Hayır, bu Tanrı'nın gözü değildi, şeytanın gözüydü" (*Bay Başkan*, s. 70-71).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere *Başkan* eserde, diktatörlüğün kendisini ve korkuyu simgelemesinin çok ötesinde, o en büyük "Kötü"dür. Adeta hızla büyüyen, kısa sürede tüm yaşamı yutan bir kanser gibi tüm ülkeyi sarmakta, çevresinde bulunan herkesi ve herşeyi yok etmektedir. Bu durumun anlatıda sürekli olarak vurgulandığı, olayların genel olarak karanlık mekanlarda geçtiği ve gece ya da gün doğmadan önce gerçekleştiği görülmektedir. Örneğin *Centinelas de hielo* (Buzdan Nöbetçiler) adlı bölümde *Carvajal*'in karısı, *Başkan* ile kendisini görüştürmesi için bir askere yalvarır; kocası işlemediği bir suç yüzünden kurşuna dizilecektir. Ancak çok uğraşmasına karşın sonuç alamaz. Olaylar akşamın karanlığında gerçekleşmektedir, kadın adeta bir gölgeye dönüşmüştür ve "zaman onun için sonsuz olmaktadır" (*Bay Başkan*, s. 260). Anlatıcı "Bu kadar çok karanlık ve bu kadar çok kötülük nereden geliyor?" diye sorar ve şöyle devam eder: "Geceleri ölülerin ağırlığı döndürür dünyayı, gündüzleri ise yaşayanların... Ölüler yaşayanlardan fazla olduğu an, gece sonsuz olacak, son bulmayacak ve yaşayanların ağırlığı gerekecek gün ışığının yeniden doğması için..." (*Bay Başkan*, s. 261)

Asturias, eserin ilk sayfalarından itibaren, diktatörlüğün yarattığı şiddetin, kötülüğün ve ölümün toplumda yol açtığı onarılmaz zararları satır satır işleyerek ve okura bu mesajı iletmeye çalışarak ilerler. Bu zararları ve yozlaşmışlığı göstermek içinse sembolik bir biçimde "Kötü Tanrı"nın hakim olduğu düzen içinde *Tanrı'nın Kapısı*'nda yaşamakta olan dilencileri seçer:

> "Buz kesmiş katedralin gölgesinde yitip giden dilenciler, pazar yerindeki restoranların arasından, gerilerde tek başına ve yalnız kalan kentin denizler kadar geniş caddeleri boyunca yavaş yavaş Plaza de Armas'a

> doğru sürükleniyorlardı. [...] Bu itilmiş ve atılmışlar ailesi üyelerinin ne başlarını koyacak bir yastığı ne de güvenliği vardı. Üstlerini değiştirmeden, birbirlerinden ayrı yerlere uzanıyor ve hırsızlar gibi başları servetlerinin üzerinde uyuyorlardı" (*Bay Başkan*, s. 7-8).

Eser, son derece sefil ve yalnız bir biçimde yaşayan, tek amaçları karınlarını doyurmak için çöplükte bir parça yiyecek bulmak olan dilencilerin tasviriyle başlar ve özellikle dilenci *Pelele*'nin işlediği cinayet, olay örgüsünün bel kemiğini oluşturur. Yazarın acımasız bir gerçeklik içinde betimlediği dilencilerin dünyası, *Bay Başkan*'ın otoriter rejiminin yarattığı yozlaşmış düzeni sembolize eder; toplumsallıktan uzak bir biçimde bireysel çıkarlar doğrultusunda hareket etmeyi ve bu sebeple, şeytani bir rejimin kuklası durumunda yaşamayı anlatır: "Birbirlerine yardımcı oldukları duyulmuş, görülmüş şey değildi. Bütün dilenciler gibi sahip oldukları konusunda cimriydiler; kader ortaklarına birşey vermektense köpeklere vermeyi tercih ediyorlardı" (*Bay Başkan*, s. 8).

Dilenciler yüzlerini duvara dönüp paralarını sayarken, buldukları ekmeği diğerlerinden gizleyerek yemeye çalışırken hayatta kalmak için büyük bir savaş verirler. Tıpkı diğer bütün roman kişilerinde görüldüğü gibi, aralarında en ufak bir dayanışma ya da dostluk bağı yoktur. Bu yüzden dilencilerin yaşamı, esere hakim olan yaşam biçiminin bir örneklemi gibidir. Diktatörlüğün onlara dayattığı anlayışa uygun olarak diğerine düşman gözüyle bakarlar; kimseye güvenmeyerek sürekli bir korku hali içinde yaşarlar: "Küfrederek, kavga arayan düşmanların nefretiyle birbirlerini aşağılayarak, devamlı birbirlerini dirsekleyip dalaşarak, yerlerde yuvarlanarak, tükürüp öfkeyle birbirlerini ısırarak, uyumak için Tanrı'nın Kapısı önünde toplaşırlardı." (*Bay Başkan*, s. 7).

Bununla birlikte, dilencilerin son derece gelişigüzel gerçekleşen ölümleri de, rejimin yaşam hakkının kutsallığına ve dokunulmazlığına karşı gösterdiği saldırganlığı ve kayıtsızlığı simgelemektedir. Bu ölümlere verilebilecek en belirgin örneklerden biri,

gözleri görmediği halde görgü tanığı olarak yalancı şahitliğe zorlanan ve boyun eğmediği için polis tarafından işkence ile öldürülerek cesedi çöplüğe atılan dilenci *Mosco*'nun ölümüdür (*Bay Başkan*, s. 20). Anlatıcı ülkedeki bu durumu –şans eseri hayatta kalabilmeyi– ilerleyen sayfalarda şu sözlerle dile getirir: "Bu toprakların tek kanunu, şanslı olup olmadığınızdır. Şans eseri hapse düşebilirsiniz, idam edilebilirsiniz ve yine şans eseri milletvekili, diplomat, devlet başkanı, general ya da bakan olabilirsiniz!" (*Bay Başkan*, s. 123)

Anlatıya gizemli, karanlık ve soğuk ortamların hakim olduğu, kiliselerdeki mumların ve gölgelerin, zindanlardaki zifiri karanlık ortamların, sokaklardaki sessizliğin ve kiliselerden gelen çan seslerinin eserin geneline baktığımızda ülkedeki melankolik, acı ve korku dolu yaşamı simgelediği görülmektedir: "Tanrı'nın Kapısı'na bir gölge yaklaşıyordu. Dilenciler solucanlar gibi büzüldüler. Asker çizmelerinin gıcırtısına karanlık, belirsiz, sonsuz gece içindeki uğursuz bir kuşun iniltisi yanıt veriyordu" (*Bay Başkan*, s. 12). Bu kasvetli dünyada, roman kişilerini özellikle iki başlık altında toplayarak "cellat" (*Bay Başkan*) ile "kurbanları" olarak değerlendirmek mümkündür. Eserde *Bay Başkan*'ın emriyle öldürülen kurbanlar, dilenciler *Mosco* ve *Pelele*, *Fedina*'nın bebeği ile diktatörün eski gözdesi *Cara de Ángel* olmak üzere dört kişidir. Bu kişiler arasında *Cara de Ángel* iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık gibi simgesel anlamlarla yüklü bir karakterdir. Bir zamanlar diktatörün en yakın adamı ve celladıyken "şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel"dir; cennetten kovulmuş bir melektir ve fiziksel güzelliği, ruhunun kötülüğüyle tezat oluşturur. Ancak, *Başkan*'ın düşmanının kızı *Camila*'ya aşık olarak uğradığı değişim neticesinde o da rejimin kurbanları arasındaki yerini alır ve *Camila*'dan uzak, acılar içinde bir zindanda ölür: "Çok zayıf düştüğü için neyse ki etinin acısını duymuyordu. Artık iflas etmiş vücuduyla Camila'yı bir çiçek koklar ya da bir şiir dinler gibi hatırlıyordu. Camila ona, çocukken annesiyle birlikte

kahvaltı ettiği odanın penceresinde her nisan ya da mayıs ayında çiçek açan gülleri anımsatıyordu" (*Bay Başkan*, s. 332).

Eserde *Bay Başkan* dışında kötülüğü simgeleyen bir başka kişi ise, diktatörün işkencecisi *Askeri Savcı*'dır. Diktatörün isteklerinin ve düşüncelerinin bir yansıması olan *Askeri Savcı*, eserdeki en acımasız karakterlerden biridir. *Mosco*'nun ölümünden sorumludur ve *Fedina*'ya en büyük zararı veren kişidir. *Fedina*'yı, *Tanrı'nın Kapısı*'nda işlenen cinayetle bir ilgisi olmamasına karşın, gözaltına alır, işkencede sorgular, bebeğininin açlıktan ölmesine neden olur ve onunla işi bitince genç kadını kendisine ait bir eşyaymış gibi geneleve satar: "Bahtsız kadının hala kımıldamaksızın, neredeyse soluk almadan ve gözlerini açmadan çocuğuyla çömelip kalmış olduğu zindanda gök gürültüsünü andıran iki ses yankılandı. [...] Kapıyı açıp onu dışarı ittiler. Işığı görmemek için gözlerini kapadı. [...] Onu, küçük ceset göğsünde, kör bir kadın gibi dışarı çıkardılar. Artık, iğrenç bir alışveriş için satılmış bir hayvandan başka birşey değildi" (*Bay Başkan*, s. 178).

Eserdeki ikincil karakterler olan *Öğrenci* ile *Kilise Memuru* da sembolik olarak kullanılan roman kişileri arasında yer almaktadır. Anlatının başında, ortasında ve *Epilog* kısmında olmak üzere sadece üç kez ortaya çıkarlar. Anlatının başında, *Öğrenci* siyasi nedenlerle ve *Kilise Memuru* ise bir yanlışlık nedeniyle tutukludur. *Kilise Memuru*, tarihi geçmiş bir ilanı kaldırmak isterken okuma yazma bilmediği için yanlışlıkla *Başkan*'ın annesinin ölüm yıldönümü ile ilgili duyuruyu kaldırmış ve bunun üzerine, devrim yapacağı gerekçesiyle gözaltına alınmıştır. *Kilise Memuru*'nun özellikle *Öğrenci* ile arasında geçen diyaloglarına baktığımızda, yazarın bu karakter vasıtasıyla toplumda görülen cehaleti ve toplumun güç karşısında gösterdiği teslimiyeti simgelemeyi amaçladığını düşünebiliriz. Buna karşılık *Öğrenci* ise devrimciliği simgelemektedir. Hücrede gerçekleşen sözkonusu diyalog şu şekildedir:

"Öğrenci: – Gözler nerede arasın özgürlüğü?
Kilise Memuru: – En büyük güç olan Tanrı'da!
Öğrenci: – Yanıt vermedikten sonra neye yarar?
Kilise Memuru: – O'nun kutsal isteği budur...
Öğrenci: – Vah vah ne yazık!
Kilise Memuru: [...] – En iyisi dua edelim...
Öğrenci: [...] – Dua etmek de ne demek! Dua etmemeliyiz! Bu kapıyı kırmalı ve devrim yapmalıyız!" (*Bay Başkan*, s. 241-242)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi *Öğrenci*, bu kadar çok karanlığın ve kötülüğün olduğu eserde –bir süreliğine olsa da– umudu simgeleyen tek roman kişisidir. Böylece yazarın, Cabrera diktatörlüğüne karşı verilen mücadelede çok önemli rol üstlenen öğrencileri bu şekilde esere taşımak istediği ve ülkesinin aydınlarına duyduğu inancı ifade etmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. Ancak Asturias, bir yandan da geleceğe dair kötümserdir. Çünkü *Öğrenci*'nin mücadele etmesi gereken teslimiyet sadece dışarıda değildir, aynı zamanda içeridedir, kendi evinin içindedir; annesinin ve daha önceki nesillerin zihnine sirayet etmiştir. Bu yüzden, *Öğrenci*'nin romanın bitişinde "çıkmaz bir sokağın sonunda" (*Bay Başkan*, s. 340) bulunan evine gitmesi ve annesini evde çaresizce dualar ederek Tanrı'ya yakarırken bulması bu kötümserliği simgelemekte ve belki de yazarın, Guatemala'nın karanlığın, katliamların ve diktatörlerin ülkesi olmaya devam edeceğini düşündüğünü göstermektedir. Ayrıca eserdeki aşk hikayesinin de kötü sonla bitmesinin aynı kötümserliğin bir sonucu olduğu ve Asturias'ın, diktatöre yenilen *Cara de Ángel-Camila* aşkı aracılığıyla, muktedir sınıfların uzun yıllardan beri sahip olageldikleri güce karşı durmanın, bu güce isyan etmenin o anki koşullardaki boşunalığını sembolik olarak anlatmak istediği düşünülebilir. Yazar bir yandan kapıları kırarak devrim yapmaktan bahsederken diğer yandan kapıldığı umutsuzluk ile kendi zihninde diktatöre yenik düşmekte ve böylece eserin ilk bölümünde *Tanrı'nın Kapısı*'nda başlayan kaos ve karanlık ortam, çıkmaz bir sokakta son bulmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: *TEKE ŞENLİĞİ*'NİN OLUŞUMCU YAPISALCI BİR ANALİZİ

> "Nasıl olabilir baba? Froilán Arala gibi kültürlü, iyi yetişmiş, zeki birisi böyle bir şeyi nasıl kabul eder? Ne yapıyordu bu adam insanlara? Ne veriyordu size, Don Froilán'ı, Chirinos'u, Manuel Alfonso'yu, seni, bütün sağ kollarını, sol kollarını kirli birer kuklaya çevirmek için?" (*Teke Şenliği*, s. 71)

Romanın Özeti

Teke Şenliği, zamanda geri dönüşler yapılarak yirmi dört bölüm halinde aktarılan içiçe geçmiş üç ayrı anlatıdan oluşur. Birinci anlatıda, Dominik Cumhuriyeti'nde Santo Domingo şehrinde yaşamakta olan babasını 35 yılın ardından ziyaret eden *Urania*'nın yaşamı, duyguları ve içine düştüğü psikoloji konu edilir. İkincisinde anlatıcı geçmişe giderek *Trujillo*'nun, öldürülmeden önceki son günlerini yaşadığı 1961 yılını anlatır. Üçüncü anlatıda ise, *Trujillo*'yu öldüren suikastçı grubun başından geçenler aktarılır. Bu sayede okur hem diktatörün kurbanı olmuş *Urania*'nın dünyasına girer hem de "Teke" lakabıyla anılan diktatörü tanır ve suikastçıların tek tek geçmişte neler yaşadığını öğrenir.

Roman, *Trujillo* döneminde senatör ve bakan olarak görev yapmış olan *Agustín Cabral*'in kızı *Urania*'nın hikayesiyle başlar ve onunla son bulur. 1., 4., 7., 10., 13., 16. ve 24. bölümler *Urania*'yı konu alır. Yıl 1996'dır ve bir haftalık tatil için ülkesine gelmiş olan *Urania*, *Hotel Jaragua*'da kalmaktadır. 1961 yılında ülkesini terk eden ve 35 yıldır New York'ta yaşamakta olan 49 yaşındaki bu işkolik avukat, zihni dağınık bir halde *Santo Domingo* şehrinin sokaklarında dolaşır; okur da böylece bilinç akışı ve iç monologlar vasıtasıyla kahramanın geçmiş yaşamını parça parça takip etmeye başlar. Yaklaşık bir saat boyunca şehrin sokaklarında anılarla kuşatılmış bir halde yürüdükten sonra, artık iyice çökmüş 84 yaşında yaşlı bir adam olan ve geçirdiği beyin kanaması yüzünden konuşamayan babası *Agustín Cabral*'in evine gider. Anlatıcı, *Urania*'nın

yaşadığı bilinç akımı sayesinde ve babasıyla arasında geçen monologlar vasıtasıyla geçmişe dair anılar, o dönem hakkında ayrıntılar aktarır. Milyonlarca Dominikli tarafından tanrılaştırılmış olan, hem korkulup hem sevilen *Trujillo*'nun, etrafındakileri nasıl zavallı kuklalara çevirip onları rejimin suç ortakları haline getirebildiğine ve hiç gizlemeden, hiç bir itirazla karşılaşmadan nasıl olup da bakanların eşleriyle ilişki yaşayabildiğine bir kez daha hayret eder. Genç bir kızken başına gelenlerden dolayı da babasını suçlar, babasının *Trujillo* rejimine katkılarını anlatır, eleştirir.

Bu esnada, halasının kızı *Lucinda* onu ziyarete gelir. *Urania* onunla sohbet ederken yeniden kendi anılarına dalar ve *Sister Mary*'nin yardımıyla burs alarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gidişini anımsar. Ülkesini aniden terk etmesine ve 35 yıl boyunca bu topraklara bir daha adım atmamasına yol açan o büyük sırrını bir tek *Sister Mary*'ye anlatmış ve Amerika Birleşik Devletleri'ne gittikten sonra da bir tek onunla mektuplaşmıştır. Ülkesini terk edişinden bir süre sonra *Trujillo* öldürülmüştür. Babası *Senatör Cabral* ise komploya katıldığı gerekçesiyle haksız yere hapse atılmış, olaylar yatışıp af çıkana kadar cezaevinde kalmış ve sonrasında nüfus müdürlüğünde basit bir memurluğa getirilmiştir.

Bu görüşmenin ardından *Urania*; kuzenleri *Lucinda*, *Manolita* ve yeğeni *Marianita* ile birlikte akşam yemeği yemek üzere *Adelina Hala*'nın evine gider. *Adelina Hala*, *Urania*'ya karşı biraz sitem dolu bir biçimde kardeşi *Agustín Cabral*'in nasıl güçlükler yaşadığını ve *Trujillo*'nun gözünden nasıl düştüğünü ve sonrasında yaşanan zorlu sürecin nasıl ilerlediğini anlatmaya koyulur. Herşey *Trujillo*'nun öldürülmesinden birkaç ay önce, 1961 yılının başlarında rejimin gazetesi olan *El Caribe*'nin *Kamu Forumu* sayfasında yayımlanan bir mektupla başlamıştır. Mektubun içeriğinde *Cabral*'in yaptığı iddia edilen yolsuzluklar nedeniyle Senato Başkanlığı görevinden uzaklaştırıldığından ve bu yolsuzlukları araştırmak üzere bir komisyon kurulduğundan bahsedilmektedir. Bu noktada anlatıcı *Adelina Hala*'nın bilmediği diğer ayrıntıları,

zamanda geriye giderek ve *Agustín Cabral*'e iç çözümleme yaparak onun ağzından anlatır. *Agustín Cabral*, *Trujillo* ile görüşmek ve bütün bu olanların sebebini öğrenmek için defalarca ondan randevu almaya çalışmasına karşın bir sonuç elde edememiş ve neticede, *Trujillo*'nun yakın arkadaşı Büyükelçi *Manuel Alfonso –Trujillo*'ya kadın bulan *playboy*– ile görüşmeye ve ondan *Şef* ile konuşarak kendisine yardım etmesini rica etmeye karar vermiştir. *Cabral'*in bu isteğini kabul edip ertesi gün *Trujllo* ile görüşen Manuel *Alfonso*, ona, eğer on dört yaşındaki kızı *Urania*'yı *Trujillo*'ya hediye olarak sunarsa durumun değişebileceğini anlatmıştır. Böylece *Cabral*, kızını *Casa de Caoba*'ya (*Şef*'in kaçamakları ve gizli görüşmeleri için kullandığı ev) göndermeyi ve bağlılığının bir göstergesi olarak onu *Trujillo*'ya hediye etmeyi kabul etmiştir.

Urania, yıllarca sır olarak sakladığı bu gerçeği eserin son bölümünde halası ve kuzenlerine anlatır. O gece *Manuel Alfonso* ile *Casa de Caoba*'ya gitmiş ve orada *Trujillo* ile görüşmüştür. Korkudan titremekte fakat hiç bir şey yapamamaktadır. Yatak odasına çıktıklarında, yetmiş yaşındaki *Trujillo* on dört yaşındaki genç kızı arzuyla öpmeye başlar, ancak bir süre sonra, genç kızın kaskatı kesilmiş hali ve hareketsizliği karşısında öfkelenir. O an yaşadığı iktidarsızlık sorununun ve idrarını altına kaçırmasının *Urania*'nın beceriksizliği yüzünden olduğunu bağırarak ağlamaya başlar. Ardından büyük bir öfke duyarak, parmaklarıyla küçük kızın bekâretini alır. Her yeri kan içinde perişan halde oradan canlı ayrılmayı başaran *Urania* ise bir daha babasıyla görüşmez. Doğrudan okuduğu okul *Santo Domingo Koleji*'ndeki Rahibe *Sister Mary*'nin yanına gider. Onların yardımıyla burs alarak Amerika Birleşik Devletleri'nde okumayı ve *Trujillo*'dan uzakta olduğu için ölümden kurtulmayı başarır.

Trujillo'yu konu alan ikinci anlatı ise 2., 5., 8., 11., 14. ve 18. bölümlerde devreye girer. Bu bölümlerde anlatıcı zamanda geriye dönüş yaparak 30 Mayıs 1961 Salı gününe gider ve Dominik Cumhuriyeti'ni 31 yıl boyunca diktatörlükle yönetmiş olan *Rafael Leónidas Trujillo Molina*'nın son gününü anlatır. *Trujillo*'nun hikâyesi,

Radhamés Malikanesi'nde sabaha karşı dörtte uyanıp günlük rutinlerine koyulmasıyla başlar. İlk olarak, her gün sabaha karşı saat beşte yaptığı gibi Askeri İstihbarat Teşkilatı'nın (SIM)[268] şefi *Johnny Abbes* ile görüşür. Okur, bilinç akımı ve iç monologlar vasıtasıyla diktatörün geçmişine, anılarına gider ve *Trujillo*'nun acımasız işkencecisi *Johnny Abbes*'i tanır. Güçlü bir karakteri olan *Trujillo*, ülkede yarattığı korkuyla herkesi kendisine tabi olmaya mecbur bırakmış ve 1958 yılında istihbarat teşkilatının başına getirdiği *Johnny Abbes* ile birlikte rejim karşıtlarını türlü işkencelerle katlettirmiştir.

Diktatör, *Johnny Abbes'in* ardından bazı bakanlarla toplantı yapar, *San Isidro Hava Üssü*'ne bir ziyaret gerçekleştirir ve *Anayasacı Ayyaş* takma adıyla bilinen *Senatör Chirinos* ile görüşür. Bu esnada diktatör içten içe tedirgin ve öfkelidir. Yaşadığı sağlık sorunları ona zor anlar yaşatmakta ve sık sık idrarını kaçırdığı için gün içinde birkaç kez kıyafetini değiştirmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, *Casa de Caoba*'daki o sıska kızla (roman boyunca birçok kez bu isimle andığı kişi *Urania Cabral*'dir) olan son randevusunda da tekrarlanmış ve hatırlamak bile istemediği bir kabusa dönüşmüştür. O gecenin kötü anısını silmek ve güzel bir kadında birlikte olmak için o akşam *Casa de Caoba*'ya gitmeye karar verir.

Öğlen saatlerinde, eski bir deniz piyadesi olan yakın arkadaşı ve hocası *Simon Gittleman* ve karısı *Dorothy* onuruna verdiği yemeğe katılır. Yemek boyunca, Dominik Cumhuriyeti'ni büyük bir ülke yapmak için almak zorunda kaldığı önlemlerden bahseder. Haitilileri ülkeden temizlemek için ellerini kana bulayarak gerçekleştirdiği toplu katliamı anlatır. *Gittlemanlara* verdiği öğle yemeğinin ardından, kukla Başkan *Balaguer*'in çalışma odasına gider. Bir ozan ve avukat olan *Doktor Balaguer* 1930'dan beri, yaklaşık otuz yıldır, *Şef*'in hizmetindedir ve insanları iyi çözümlemekle övünen *Trujillo* için hala bir bilmecedir. Bu görüşme sırasında *Trujillo* bir yandan *Balaguer*'in

[268] *Servicio de Inteligencia Militar.*

sırlarını anlamaya, onu daha derinlemesine çözümlemeye çalışır; bir yandan da Kilise ile ilişkiler üzerine düşüncelerini sorar ve çeşitli konular hakkında fikirlerini dinler.

Balaguer ile görüşmesinin ardından, üst düzey asker ve sivillerden oluşan yaklaşık yirmi kişilik bir grupla *Máximo Gómez Bulvarı*'nda her zamanki akşamüstü yürüyüşünü yapar ve talimat vererek *Casa de Coba*'ya götürttüğü on yedi yaşındaki *Yolanda Esterel* ile birlikte olmak üzere *San Cristóbal*'e doğru yola çıkar. Ancak *Casa de Coba*'ya ulaşamaz; yola çıktıktan kısa bir süre sonra, *San Cristóbal* yolunda onu bekleyen suikastçılar tarafından öldürülür.

3., 6., 9., 12., 15., 17., 19., 20., 21., 22. ve 23. bölümler ise suikastçıları ve suikasta dahil olan isimleri konu alır; 30 Mayıs 1961 Salı günü akşam saatleridir. Suikastçılar *Salvador Estrella Sadhalá* (Lübnan kökenli olduğu için *Turco* lakabıyla da anılır), *Amadito*, *Antonio de la Maza* ve *Antonio Imbert*, *Trujillo*'yu pusuya düşürmek ve öldürmek için geçeceği yol üzerinde arabada beklemektedirler. Bu bekleyiş boyunca anlatıcı, her bir suikastçıyı okura tanıtır ve onları bu plana katılmaya iten olayları sıralar.

Şef'in özel yaveri olan *Teğmen Amadito*, *Luisita Gil* adında bir genç kıza aşık olup evlenmek istemiş fakat kızın abisinin *14 Hazirancılar* adlı rejim karşıtı bir örgütlenmeye dahil olduğu anlaşılınca *Trujillo* evlilik iznini vermemiştir. Bunun üzerine *Amadito*, emre itaat ederek *Luisita*'dan ayrılmıştır. Bu olaydan bir süre sonra, *Şef*'e sadakatini göstermesi için bir suçluyu infaz etmesi emredilmiş ve cinayetin hemen ardından, öldürdüğü o kişinin *Luisita*'nın erkek kardeşi olduğu kendisine söylenmiştir. Bu yaşadığından sonra *Amadito* uzunca bir süre kendini toparlayamamış ve *Salvador* vasıtasıyla suikast planına dahil olmuştur. Diğer suikastçı *Antonio Imbert* de eski bir validir; ülkedeki birçok kişi gibi yıllar boyunca diktatörün emrinde çalışmış ve düzenin suç ortağı haline gelmiştir. Ancak bir gün kendisi de bu işkence ve şiddet dolu rejimden payına düşeni alınca *Trujillo*'yu öldürmeye karar vermiş ve sonrasında da komploya

katılmıştır. İnançlı bir Katolik olan *Salvador Estrella Sadhalá* ise, *Trujillo*'nun Kilise'ye saygısızlığı ve rahiplere karşı tutumu nedeniyle bu komploya dahil olmuştur. Son olarak *Antonio de la Maza* da *Trujillo*'nun kardeşini öldürtmesi nedeniyle oradadır. Bu süreçte çok büyük sorumluluk üstlenmiş ve komploya dahil olan diğer kişilerle (eski Çalışma Bakanı *Juan Tomás Díaz*, CIA, *Balaguer*, Savunma Bakanı *José René Román ve* birkaç bakan, senatör ve yüksek rütbeli asker) aradaki iletişimi sağlamıştır.

Bir saatten fazla süren bir bekleyişin ardından nihayet *Trujillo*'nun *Chevrolet*'si yolda görünür. Zorlu bir kovalamaca ve silahlı çatışma sonunda *Teke* ölür; suikastçılardan *Pedro Livio* yaralanır. Plana göre, Savunma Bakanı *General José René Román* (*Pupo Román* olarak da geçer), *Trujillo*'nun cesedini gördüğünde sivil-askeri cuntanın yönetime el koyduğunu ilan edeceğine söz vermiştir. Bu yüzden, *Teke*'nin cesedini arabanın bagajına koyup *Pupo Román*'ı bulmak ve ona cesedi göstermek üzere yola koyulurlar. Arkadaşları *Pedro Livio*'yu da acilen hastaneye yetiştirmeleri gerekmektedir. Ancak olaylar planladıkları gibi ilerlemez. Hastaneye bırakılan *Pedro*, kısa bir süre sonra *Abbes* ve ajanları tarafından tutuklanır ve işkence altında, suikasta karışanların isimlerini verir.

Böylece içi *calié*'lerle[269] dolu kaplumbağalar bütün şehirde bu kişileri aramaya koyulurlar. Diğer suikastçılar ise, *General Pupo Román*'ı ne kadar arasalar da bulmayı başaramazlar. Generalin kendilerine ihanet ettiğinden habersiz, işler yoluna girene kadar bir yerlerde saklanmaya karar verirler. Fakat ya *calié*'ler tarafından tutuklanıp günlerce, aylarca süren ağır işkencelere maruz kalırlar ya da teslim olmayıp savaşarak ölürler. Suikastçılar arasında sürecin sonuna kadar saklanmayı başararak hayatta kalabilenler *Luis Amiama* ve *Antonio Imbert*'tir; siyasi affın ardından saklandıkları yerden çıkarak ailelerine kavuşurlar. *General Román* ise, *Trujillo*'nun öldürüldüğünü, suikast planına dahil olmayan SIM'in eski başkanı *General Arturo Espaillat*'tan (nam-ı diğer *Navajita*)

[269] *Calié*: Trujillo döneminde Askeri İstihbarat Teşkilatı bünyesinde çalışan ajanlara halk arasında verilen ad.

öğrenir. O anda planın devreye girdiğini anlamasına rağmen cesaret edemediği için harekete geçemez ve herkesi yüzüstü bırakır. Kendisinin de komploda olduğu anlaşılınca tutuklanır ve dört buçuk ay süren işkencenin ardından öldürülür.

Öte yandan bu süreçte *Başkan Balaguer* (komploya destek verdiği asla ortaya çıkmamıştır), suikastı haber aldığı andan itibaren son derece soğukkanlı davranır ve iktidarın kontrolünü tamamen eline alır. *Trujillo*'nun oğlu *Ramfis*'i ordunun başında tutmaya devam etse de başkanlıkta kendisinin kalması konusunda onu ikna etmeyi başarır. Tüm süreci adım adım sabırla yürütür ve *Şef*'in ölümünden altı ay sonra ülkedeki birçok şeyi değiştirmeyi başarır. Ülkeyi komünistlere bırakmadan yavaş yavaş demokrasiye geçiş sözü vererek Amerika Birleşik Devletleri'ni yanına alır, *Trujillo* ailesinin ülkeden ayrılmasını sağlar ve işkenceci *Abbes García*'yı tamamen saf dışı bırakarak yurtdışına sürgüne gönderir. Özetle, *Şef*'in ölümüyle birlikte, kukla başkanlıktan gerçek başkanlığa terfi eder.

4.1. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme

4.1.1. Anlatıcı Tipleri ve Bakış Açıları (Odaklanmalar)

Esere çoğunlukla hakim olan anlatıcı türü, *heterodiegetik* (dış) anlatıcıdır. Anlatının temel sorumluluğu, olay örgüsünün dışında bulunan bu anlatıcıya aittir. Hangi bilginin okura aktarılacağına, hangilerinin gizleneceğine ve ne zaman okurla paylaşılacağına o karar verir. Anlatı boyunca bu dış anlatıcının bakış açısı değişiklikler gösterir ancak genellikle sıfır odaklanma sözkonusudur; bu sayede herşeyi görür ve bilir:

> "Evet öyle, Manhattan'daki yaşamı çok yorucu Urania'nın. Sabah saat dokuzda Madison, 74. Sokak'taki büroya girdikten sonra her anı kronometreye bağlanıyor. O saatten önce hava güzelse kırk beş dakika Central Park'ta koşuyor ya da hava kötüyse üye olduğu, köşedeki Fitness Center'da aerobik yapıyor […]" (*Teke Şenliği*, s. 136).

> "İspanyolcayı çok hafif aksanla mükemmel konuşuyordu. Ama aksanı Ulusal Saray'ın bürolarından ve salonlarından gelip geçmiş öteki *gringo*'ların yanlışlar dolu, kötü vurgulu karikatürümsü dilleri ve aksanlarıyla kıyaslanamazdı. Trujillo'nun onu tanıdığı 1921 yılından bu yana Simon'un İspanyolcası çok ilerlemişti" (*Teke Şenliği*, s. 200).

Tüm zamanlarda ve her yerdedir. Bu yüzden kimi bölümlerde, yıllar önce yaşanmış bir olayı anlatırken, adeta okura bir film izletiyormuşçasına, bahsi geçen geçmişte yaşanan diyalogları o anda kahramanlar arasında gerçekleşen diyalogların arasına sokarak anlatıma devam eder. Aşağıdaki alıntıda bu duruma uyan bir kesite örnek olarak yer verilmiştir. *(A)* ile gösterilmiş karşılıklı konuşmalar *Senatör Agustín* ile *Büyükelçi Manuel Alfonso* arasında büyükelçinin evinde gerçekleşir, 1961 yılıdır. *(B)* ile gösterilen diyaloglar ise *Adelina Hala* ile *Urania* arasında yaşanmaktadır. Mekan, *Adelina Hala*'nın evi, zaman ise 1996 yılıdır:

"*(A)* <<Benim için yaptıklarını unutmadım, Agustín. Bana her zaman cömert davrandın. Kongre'de bana hep arka çıktın. Çok iyiliğin dokundu bana. Elimden geleni yaparım. Seni neyle suçluyorlar?>>
(A) <<Bilmiyorum Manuel. Bilsem kendimi savunabilirdim. Şimdiye kadar kimse hatamın ne olduğunu söylemedi.>>
(B) <<Evet, Manuel Alfonso her yanımıza yaklaştığında birçoğumuzun kalbi çarpıyordu>> diye kabul ediyor Adelina Hala. Ama bu adamın Agustín için söylediklerinle ne alakası olabilir?>>
[...]
(B) <<Çünkü bütün arkadaşları arasında babama yardım etmeye çabalayan tek kişiydi. Bilmiyormuş gibi yapma. Siz de sevgili kuzenlerim>>" (*Teke Şenliği*, s. 315).

Eserdeki bu dış anlatıcının, özellikle diktatörün, suikastın ve sonrasının anlatıldığı bölümlerde birçok kez odak değiştirdiğine de rastlanır. Aşağıdaki örnek alıntıda *Trujillo*'ya iç odaklanma yaptığı görülmektedir:

"Gene olmuştu. [...] Dizlerinin bağı çözüldü. İşte oradaydı: Kara leke fermuarın çevresine yayılmış, sağ bacağına doğru ilerliyordu. Hemen biraz önce başlamış olmalıydı, hala ıslaktı. O anda duyarsız mesane hala su salıyordu. Duymamıştı, duymuyordu. Bir öfke dalgasıyla sarsıldı. İnsanlara hükmedebiliyordu, üç milyon Dominikliyi dize getiriyordu ama bedeninin bir yerlerindeki büzgenine söz geçiremiyordu" (*Teke Şenliği*, s. 155).

Aynı şekilde, anlatıcı *Trujillo*'nun çevresindeki adamlarını da genellikle onun bakış açısıyla aktarır, bu bölümlerde anlatıcı artık sıfır odaklanmayı çoğunlukla bırakmış ve diktatörün bilincine yerleşmiştir. Onun şüphelerini, sorgulamalarını netleştirmez, okuru da aynı şüpheyle bırakır:

"Albay'ı, bir böcekbilimcinin hangi familyadan olduğunu bilmediği bir böceği incelediği gibi inceleyerek keyifle güldü. Albay hakkında birçok söylenti vardı, özellikle de acımasızlığı konusunda. Bu görevde olan birisi için yararlıydı bu nitelik. Örneğin, Alman asıllı bir Amerikalı olan babası, Johhny Abbes henüz kısa pantolonluyken, onu kümeste iğneyle piliçlerin gözlerini oyarken bulmuş. Gençliğinde tıp öğrencilerine Independencia Mezarlığı'ndan çaldığı iskeletleri satarmış. Korkunç, kaçın kurası, çantasında tabancayla dolaşan Meksikalı Lupita ile evli olsa da, ibne olduğu hakkında çıkarılan bir başka söylenti daha vardı. [...] <<Sağda solda dolanan dedikoduları sen de duymuşsundur>> diye bir çıkış yaptı Albay'ın gözlerinin içine bakarak, hala gülümsüyordu" (*Teke Şenliği*, s. 79).

Anlatıcının, kahramanların ne düşündüğünü belirtmeksizin sadece dış odaklanma yaptığı bölümler de vardır. Özellikle, *Başkan Balaguer* eserin 22. bölümüne kadar dış odaklanma ile tanıtılır; ne düşündüğü, ne hissettiği romanın bu bölümüne kadar okura aktarılmaz ve merak uyandırılır. Aşağıda, eserin 20. bölümünden alınan *(A)* kesitinde *Savunma Bakanı Pupo Román*, *Trujillo*'nun öldürüldüğünü öğrenince *Başkan Balaguer*'i telefonla arar ve suikastı haber vererek onu 18 Aralık Kalesi'nde yüksek düzey bir toplantıya çağırır. 22. bölümden alınan *(B)* kesitinde ise aynı sahne *Balaguer*'e iç odaklanma yapılarak aktarılır, artık *Balaguer* okur için sır olmaktan çıkmıştır:

> *(A)* "Başkan Balaguer uzun süre yanıt vermeyince Román bağlantının kesildiğini sandı. Şaşkınlık mıydı bu suskunluğun nedeni? Yoksa planın uygulanmaya konulduğunu düşünerek sevindiği için dili mi tutulmuştu? Ya da bu zamansız telefon güvensizlik mi yaratmıştı? Sonunda yanıt geldi, sesinde en ufak bir heyecan yoktu: <<Mademki durum bu kadar ciddi, Başkan olarak benim kışlada değil Ulusal Saray'da olmam gerekir. Hemen oraya gidiyorum. Size toplantının orada yapılmasını öneririm. İyi geceler>>" (*Teke Şenliği*, s. 387).

> *(B)* "Başkan Joaquín Balaguer, uykusunda telefonun çaldığını duydu. Önseziyle çok kötü bir şey olduğunu anladı. Bir eliyle gözlerini ovuşturarak öteki eliyle almacı kaldırdı. Hattın öteki ucundan General José Román'ın Genelkurmay Başkanlığı'nda üst düzey bir toplantıya çağıran sesi geldi. 'Öldürdüler' diye düşündü. Komplo başarılı olmuştu. İyice uyandı. Kendine acıyacak ya da öfkelenecek zamanı yoktu; şimdilik sorun Savunma Bakanı'ydı" (*Teke Şenliği*, s. 421).

Öte yandan, özellikle *Urania*'nın anlatıldığı kısımlarda yer yer ortaya çıkıp "sen" diye hitap ederek konuşan, sorular soran ve kim olduğu net olarak anlaşılamayan başka bir anlatıcı daha fark edilir. Bu yüzden eserde "o" adılını kullanan dış anlatıcı dışında, "sen" adılını kullanan belirsiz bir anlatıcının daha olduğunu söylemek mümkündür:

> "Geri dönmekle iyi mi yaptın? Pişman olacaksın Urania. Birçok kenti, beldeyi, ülkeyi –Alaska'nın sıradağlarını ve göllerini örneğin– tanımak

için zaman bulamayan sen, bir haftalık tatilini bir daha hiç mi hiç ayak basmamaya söz verdiğin bu adada boşa harcayacaksın... Bu bir çöküş işareti mi? Sonbahar duygusallığı mı? [...] Yoksa babanın yıkımıyla yüzleşmeye mi geldin? Başından ayak parmaklarının ucuna dek bir ürperti dolaşıyor. Urania! Ah Urania! Bak görüyor musun, yıllar sonra bile, o bildiğini okuyan, düzenli, umutsuzluklara geçit vermeyen, herkesin çok beğenip imrendiği güçlü kafana karşın, yufka yüreklisin, korkaksın, bağımlısın, duygusalsın" (*Teke Şenliği*, s. 12).

Mario Vargas Llosa 1997 yılında yazdığı ve roman sanatı hakkındaki düşüncelerini aktardığı *Cartas a un Joven Novelista* (Genç Bir Romancıya Mektuplar) adlı kitabında bu "belirsiz anlatıcı" konusuna da değinir ve karmaşık gibi görünse de aslında temelde üç çeşit anlatıcı türü olduğunu söyler: Karakter anlatıcı, anlattığı öykünün dışında bulunan tanrısal anlatıcı ve anlattığı dünyanın dışında olup olmadığı çok net anlaşılamayan belirsiz anlatıcı. Yazarın hangi anlatıcı türünü seçtiğini anlamak içinse hangi kişi adılının kullanıldığına bakılması gerektiğini belirtir. Anlatıcı "ben" ya da "biz" kişisini kullanıyorsa karakter anlatıcı, "o" kişisini kullanıyorsa tanrısal anlatıcıdır. Ancak, "sen" kişisini kullanması durumunda bu belirsiz bir anlatıcıdır. Buradaki "sen", kurgusal dünyanın dışında bulunan ve dayatıcı bir üslupla konuşan tanrısal anlatıcıya ait olabileceği gibi, şizofreniye kapılarak kendi kendine konuşan bir karakter anlatıcı da olabilir. Vargas Llosa'ya göre, böyle bir belirsiz anlatıcının kimliğini tam olarak deşifre etmek mümkün değilse de anlatı içinde bulunan ufak ipuçlarından yola çıkarak bazı sonuçlara varmak mümkündür[270].

Esere dönersek, yukarıdaki alıntıda "Geri dönmekle iyi mi yaptın? Pişman olacaksın Urania" diyerek konuşan kimdir? Araya girerek yorumlar yapan, kahramana sorular soran ve onunla doğrudan konuşan bu anlatıcı, eserin tümüne hakim olan aynı tanrısal dış anlatıcıdır; ancak, Vargas Llosa'nın *Madame Bovary* üzerine yaptığı incelemesinde sözünü ettiği türde *filozof bir tanrısal anlatıcıdır*[271] ve kahramanının

[270] Mario Vargas Llosa, *Cartas a un Joven Novelista* (Genç Bir Romancıya Mektuplar), Editorial Planeta, İspanya, 1997, s. 33-35.
[271] Mario Vargas Llosa, *La Orgía Perpetua, Flaubert y Madame Bovary* (Sonsuz Cümbüş, Flaubert ve Madame Bovary), Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1975, s. 223.

yaşamının en derinlerine ulaşabilmek için onun zihnine sızmış, kahramanının bilinçaltına yerleşerek onun iç sesi haline gelmiştir. *Urania*'nın anılarını, duygularını, düşüncelerini bilir ve anlatımı kahramanın içinden yapar; kahramanın zihnine girmek için ona o kadar çok yaklaşır ki tanrısal anlatıcı ile kahraman arasındaki sınırlar belirsizleşir. İkinci tekil kişi adılında sorulan sorular, ünlem cümleleri ve iç monologların aktarımı vasıtasıyla kahramanın psikolojik portresi giderek belirginleşir[272]:

> "Ondan tiksiniyor musun? Nefret mi ediyorsun? Hala mı? <<Artık etmiyorum>> diyor yüksek sesle. [...] Evet, bir zamanlar ondan nefret ediyordun. Bedeninin en ufak gözeneğine dek bütün düşüncelerin, bütün duygularınla nefret ediyordun... Başına felaketler, kazalar gelsin, hastalansın istiyordun. [...] Tanrı istediğini, yakarışlarını duydu. Kendini rahatlamış hissediyor musun? <<Hayır>>" (*Teke Şenliği*, s. 14).

4.1.2. Üslup ve Anlatım Teknikleri

Yazarın yararlandığı çeşitli teknikler sayesinde *Teke Şenliği*'nin üslup açısından oldukça zengin ve karmaşık bir düzene sahip olduğu görülmektedir. Anlatıda ilk dikkati çeken, eserin içiçe geçmiş yapısıdır. Araştırmacı Magdalena Defort, *Historia y Ficción en la Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa* (Mario Vargas Llosa'nın Teke Şenliği'nde Tarih ve Kurgu) adlı makalesinde bu yapıyı ikili bir sarmal düzene benzetir[273]. Yazar roman boyunca, ana olay örgüsünü ve farklı karakterlerin öykülerini sarmalın bir ucundan diğerine atlayarak adeta birbirine örerek okura aktarır. Böylece, bir yanda tarihsel gerçeklik (*Trujillo*, suikastçılar, vs.) diğer yanda ise kurgu (*Urania* ve yaşamı), birbirine geçmiş bu sarmal yapı sayesinde bütünlük kazanır. Eserin bu karmaşık yapısının, yazarın daha önce *García Márquez: historia de un deicidio* (García Márquez: Bir Tanrı Katilinin Öyküsü) ya da *Genç Bir Romancıya Mektuplar* gibi

[272] Eserin bu gibi bölümlerinde, *serbest dolaylı söylem* tekniği kullanılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. *Üslup ve Anlatım Teknikleri*, s. 166-167.
[273] Magdalena Defort, "Historia y Ficción en la Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa" (Mario Vargas Llosa'nın Teke Şenliği'nde Tarih ve Kurgu), *Itinerarios*, Cilt: 7, 2008, s. 155.

eserlerinde değinmiş olduğu dört anlatım tekniği (*bileşik kaplar tekniği*, *matruşka tekniği*, *dönüşümler*, *gizli bilgi*) ile şekillenmiş olduğunu görmekteyiz.

Vargas Llosa *bileşik kaplar tekniğini*, birbirinden farklı zaman, mekan ve gerçeklik düzeylerinde gerçekleşen iki ya da daha fazla olayın, anlatıcı tarafından anlatımın bütünlüğünde bir araya getirilmesi ve böylece ayrı anlatılsalardı sahip olmayacakları bir anlam edinmeleri olarak açıklar[274]. Farklı zaman ve mekanda yaşanan olayların eşzamanlı bir biçimde anlatılması anlamına gelen bu tekniğe en güzel örneklerden biri, *Senatör Cabral*'in *Kamu Forumu*'nda yayımlanan mektup aracılığıyla aşağılandığının anlatıldığı bölümde yer alır. Sözkonusu olayı *Adelina Hala Urania*'ya anlatırken, sohbetin arasına *Senatör*'ün geçmişte yaşamış olduğu bu olay eşzamanlı olarak dahil edilir. Böylece farklı zaman ve mekana ait iki durum, *bileşik kaplar tekniği* vasıtasıyla birbiriyle iletişim içine girmiş olur:

> "<<Bir sürü şey söylendi>> diyor Adelina Hala. <<En çok ondan kuşkulandıkları için azap çekiyordu. Aile, günbegün daha beter batıyordu. Kimse Agustín'i neyle suçladıklarını bilmiyordu. Ne yapmıştı ya da ne yapmamıştı, bilinmiyordu>>.
> Agustín Cabral, her gün olduğu gibi saat sekizi çeyrek geçe Senato binasına girdiğinde henüz senatörlerden kimse gelmemişti. Kapıcı her zamanki gibi görevinin gereğini yerine getirerek saygıyla selamladı. Odasına giderken koridorda rastladığı odacılarla memurlar da her zamanki gibi güler yüzle günaydın dediler. Ama iki sekreterinin de, Isabelita ve genç avukat Paris Goico'nun, sıkıntılı oldukları yüzlerinden okunuyordu" (*Teke Şenliği*, s. 241-242).

Bu teknik bir yandan okurun, olaylar ve karakterler arasında karşılaştırma ya da değerlendirme yapmasına olanak tanırken diğer taraftan da okurda eşzamanlılık algısı yaratır. Örneğin kimi zaman aynı bölüm hatta aynı paragraf içinde *Urania* hem küçük bir çocuk hem de yetişkin bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu sayede, karakterin geçirdiği gelişimi görmek ve içinde bulunduğu yalnızlığın sebebini duyumsamak mümkün olur:

[274] Mario Vargas Llosa, *Cartas a un Joven Novelista* (Genç Bir Romancıya Mektuplar), s. 89.

> "Urania pencereye yaklaşıyor. Bakanlık, senatörlük, yöneticilik, dışişleri bakanlığı, büyükelçilik yapan, kısacası o günlerde gelinebilecek bütün yüksek mevkilere gelen bu güçlü beyefendinin evi pek de değişmemiş.
> [...]
> <<Yavrucuğum, bazı şeyleri bilmemen gerek, henüz anlayacak yaşta değilsin. Seni korumak için senin yerine ben düşünmeliyim>>" (*Teke Şenliği*, s. 65-67).

Öte yandan *bileşik kaplar tekniği*, hikaye içinde hikayeler yaratmaya olanak sağlaması sebebiyle, anlatıda bir başka tekniğin yolunu açar. *Matruşka* ya da *Çin kutuları tekniği* olarak adlandırılan bu yöntemde, gittikçe küçülerek birbirinin içine geçen öyküler, matruşka bibloları ya da Çin kutuları gibi sonsuza dek sürebilir ve böyle bir yapı, öykünün içeriğinde gizem, anlam belirsizliği ya da karmaşıklık gibi etkiler yaratarak metnin yaratıcılığını arttırır[275]. Bu tekniğin *Teke Şenliği*'nde, başta *Urania* ve suikastçıların geçmişlerini, kimi yerlerde de birbiriyle bağlantılı olan, içiçe başka öyküleri anlatmak için kullanıldığını görmekteyiz. Böylece hikaye içinde hikaye anlatan karakterler kendileri de birer anlatıcı haline gelirler. Hatta *Urania*'nın durumunda olduğu gibi, kendi anlattıkları hikayenin baş kahramanı da olabilirler. Bu tekniğe verilebilecek en belirgin örneklerden biri, *Urania*'nın, genç bir kızken *Trujillo* ile *Casa de Caoba*'da gerçekleşen randevusunu anlattığı bölümdür. Dış anlatıcı kısmen aradan çekilmiş ve karakter, başkahramanı olduğu hikayenin anlatıcısı haline gelmiştir:

> "Trujillo'nun gözleri, bakışları için söylenenleri çok dinlemiştim babamdan, arkadaşlarından. O anda hakkında söylenenlerin doğru olduğunu anladım. İnsanın içine işleyen, ta derinliklere inen bir bakıştı. Efendice davranıyor, gülümsüyordu ama o bakışlar… İçimi boşalttı, sadece bir kabuk kaldım. Ondan sonra ben, ben değildim artık" (*Teke Şenliği*, s. 475).

Yukarıda açıkladığımız içiçe geçmiş ve birbirini doğuran bu tekniklere, yazarın *dönüşümler* adını verdiği üçüncü bir tekniği daha ekleyebiliriz. Vargas Llosa, bakış açısındaki tüm değişimlerin *dönüşüm* olduğunu ve eserdeki bu değişimlere bağlı olarak

[275] a.e., s. 73.

mekânsal, zamansal ya da gerçeklik düzeyinde dönüşümler meydana geleceğini ifade eder. Özellikle XX. yüzyıl romanlarında görüldüğü gibi, eserde birden fazla anlatıcının olması ve her bir anlatıcının söz almasıyla ("o"ndan "ben"e, "ben"den "o"na gibi) anlatının yer değiştirmesi mekânsal dönüşüme yol açar[276]. *Teke Şenliği*'nde mekânsal dönüşüm özellikle –*matruşka tekniği* kısmında örneklediğimiz gibi– *Urania*'nın araya girerek kendi hikayesini birinci tekil kişi adılını kullanarak anlattığı bölümlerde fark edilir. Bu kısımlarda tanrısal konumdaki dış anlatıcı tamamen anlatımdan çekilmemiştir, ancak yine de anlatımın eserin kahramanı ile dış anlatıcı arasında değişiyor olması mekânsal bir dönüşüme yol açmıştır.

Bir başka dönüşüm ise zamansaldır. Vargas Llosa zamansal dönüşümü, anlatıcının öykünün zamanı içindeki hareketleri olarak tanımlar. Bu hareketler sayesinde, geçmişte, şimdiki zamanda ya da gelecekte yaşanan öyküler aynı anda gözlerimizin önüne serilir ve teknik iyi uygulandığı takdirde, farklı zamanlarda yaşanmış olan öyküler arasında birbirini izleyen kronolojik bir bütünlük algısı oluşturur[277]. Eseri bu açıdan değerlendirdiğimizde, her bir bölümde, *Trujillo* suikastının şimdisinin ve geleceğinin dönüşümlü olarak anlatıldığını ve anlatıcının öykünün zamanı içinde sürekli olarak hareket ettiğini görürüz.

Gerçeklik düzeyindeki dönüşümler ise, Vargas Llosa'ya göre, yazarlara anlatım malzemelerini karmaşık ve özgün bir biçimde düzenlemeleri için en büyük olanağı sağlar. Bu tür dönüşüm sayesinde anlatım gerçekçi bir dünyadan alınıp bütünüyle fantastik bir dünyaya taşınabilir[278]. *Teke Şenliği*'nde gerçekliğin bu şekilde fantastik boyutta bir dönüşümü yoktur; ancak roman boyunca anlatı, kurgusal dünya (*Urania* ve yaşamı) ile tarihsel gerçekliğin (*Trujillo* ve suikastçılar) oluşturduğu ikili sarmal yapı içerisinde bir uçtan diğerine sürekli olarak taşınır. Kurgudan tarihe, tarihten kurguya sürekli bir geçiş sözkonusudur ve bu yapı son derece içiçe geçmiş bir biçimde

[276] a.e., s. 65.
[277] a.e., s. 66.
[278] a.e., s. 66-67.

örülmüştür. Yazar ilk iki bölümde verdiği küçük ipuçları aracılığıyla kurgu ile tarihi, *Urania* ile *Trujillo*'yu birbirine bağlar:

> [1. bölümde *Urania*]: "Dominik topraklarına ayak bastı basalı gece gündüz durmadan tek bir şey yapıyor: anımsamak. <<Bu benim kız hep çalışır, uyurken bile derslerini tekrarlar.>> Senatör Agustín Cabral, Bakan Cabral, Beyin Cabral, okulda verilen bütün ödülleri kazanan, *sister*'ların örnek gösterdiği kızıyla övünürken senin hakkında böyle diyordu. Şef'in karşısında Uranita'nın okuldaki başarılarıyla övünürken de böyle mi derdi? <<Onu tanımanızı öyle çok isterdim ki, Santo Domingo Koleji'ne girdiği ilk günden beri her yıl En İyi Öğrenci Ödülü'nü alıyor. Sizi tanımak, elinizi sıkmak onu çok sevindirecektir. Uranita her gece sizin sağlığınızı koruması için Tanrı'ya dua ediyor. Doña Julia ve Doña María için de. Size, en sadık hizmetkarınız olarak rica ediyorum, yalvarıyorum. Benden bunu esirgeyemezsiniz, kabul edin onu. Ekselans, Şef!>>" (*Teke Şenliği*, s. 14)
>
> [2. bölümde *Trujillo*]: "Saat tam dört, şimdi evet. Başucundaki lambayı yaktı, terliklerini giydi, yataktan kalktı. Eski çevikliği kalmamıştı. Kemikleri ağrıyor, bacak ve sırt kasları sızlıyordu, tıpkı Casa de Caoba'da o yüzsüz kızla geçirdiği lanetlik gecede olduğu gibi" (*Teke Şenliği*, s. 26).

Son olarak *gizli bilgi* tekniği ise –adından da anlaşılacağı üzere– anlatıcının elindeki bilgileri tamamen ortaya dökmeyip okurun merakını ve hayal gücünü körükleyecek şekilde düzenlemesidir. Böylece okur, öyküdeki boş kısımları kendi ürettiği varsayım ve tahminlerle doldurmak zorunda kalır[279]. Aynı şekilde *Teke Şenliği*'nde de *Urania*'nın ülkesini terk etmesine ve babasından nefret ermesine yol açan sebep okurdan gizlenir, bu nedenle *Urania*'nın hikayesi roman boyunca süren ve son bölümde açıklığa kavuşan bir *gizli bilgi* örneğidir.

Yukarıda, yazarın edebiyat eleştirisi üzerine çalışmalarından yola çıkarak değindiğimiz ve eserde ne şekilde kullanıldıklarını açıklamaya çalıştığımız dört anlatım tekniğine ek olarak eserde dikkati çeken bir başka teknik de Vargas Llosa'nın *Madame Bovary* incelemesinde ayrıntılı bir şekilde değindiği ve ilk kez Gustave Flaubert

[279] a.e., s. 79.

tarafından kullanılan serbest dolaylı söylemdir[280]. Modern romanlarda sıklıkla kullanılan bu teknikte, anlatıcının konumu roman karakterine o kadar yakındır ki anlatıcı ve karakter birleşirler ve anlatı, sözkonusu karakterin düşünme ve konuşma biçimine dönüşür. Konuşanın kim olduğu konusundaki bu belirsizlik ve karmaşa bu tekniğin temelini oluşturur[281]. Okur bu sayede dünyayı karakterin gözünden, onun sözleriyle algılamaya başlar ve kimi yerlerde anlatıcının, karakterin kendisi olduğu algısına kapılabilir:

> "Urania. Ana babası hiç de iyilik yapmamışlardı kıza. Adı, aynanın yansıttığı ince uzun bedenli, yüz hatları zarif, mat tenli, biraz hüzünlü bakan iri kara gözlü kadından başka herşeyi anımsatıyordu. [...] Neyse ki kimse artık onu bu adla çağırmıyordu. Uri diyorlardı. Miss Cabral, Mrs. Cabral diyorlardı ya da Doktor Cabral. [...] Kimin aklına gelmişti? Babasının mı? Annesinin mi? Bunu öğrenmek için artık çok geç kızım! Annen cennette, babansa yaşayan bir ölü. Hiçbir zaman bilemeyeceksin. Urania! Guzmán'ın kırk yıllık Santo Domingo'suna Trujillo Kenti adını vermek kadar saçma. Bu parlak fikir de babasının başının altından çıkmaydı belki de" (*Teke Şenliği*, s. 11).

Tüm anlatı boyunca sıklıkla kullanılmış olan serbest dolaylı söylem, özellikle diktatörün anlatıldığı bölümlerde oldukça baskındır. Ancak bu kısımlarda anlatıcı *Trujillo*'ya hiçbir zaman "sen" diye hitap etmez, her zaman üçüncü kişi adılını kullanır:

> "Velinimet evet anlamında başını salladı. Ne demek istediğini anlıyordu. O da isterdi o cadaloz karı gibi bir karısı olsun. O zaman bazı kararları alması gerektiğinde kendini şimdi olduğu gibi yalnız hissetmezdi. Kan kadar hiçbir şey bağlamazdı kişileri birbirine, doğruydu. Bu vefasızlar, korkaklar, hainler ülkesine bunca bağlanmasının nedeni bu muydu? Çünkü ülkeyi kaostan, cehaletten, vahşetten kurtarmak için birçok kez elini kana bulamıştı. Bu ülkenin salakları bütün yaptıkları için gelecekte ona teşekkür ederler miydi?" (*Teke Şenliği*, s. 93).

Teke Şenliği'ndeki diğer anlatım teknikleri ise diyalog, iç diyalog, monolog, iç monolog, iç çözümleme ve leitmotiv olarak sıralanabilir. Eserde sıkça yer alan

[280] Mario Vargas Llosa, *La Orgía Perpetua, Flaubert y Madame Bovary* (Sonsuz Cümbüş, Flaubert ve Madame Bovary), s. 91.
[281] a.e., s. 88.

diyaloglar, yapısı gereği karmaşıktır, beklenmedik bir biçimde farklı zamana ve mekana ait farklı konuşmacıların ve bilinçlerin araya girmesi sebebiyle çoğu kez okurun aklını karıştıracak niteliktedir. Zaman ve mekandaki bu ani sıçramalar eşzamanlılık yaratarak geçmiş ile şimdiyi birbirine bağlamakta ve birbirinden bağımsız ama aynı zamanda birbiriyle ilişkili diyaloglardan oluşan bir döngü oluşturarak olay örgüsünün içiçe geçmiş bir biçimde ilerlemesini sağlamaktadır. Böylece yazar, okuru zamanda ve mekanda taşıyarak ona hem yaşanmış ve yaşanmakta olan olayları aynı anda gözlemleme fırsatı vermiş hem de farklı zaman ve mekanlarda, farklı bilinçler arasında gerçekleşen (ve tek bir *şimdide* bir araya getirilen) bu diyalogların yarattığı çok seslilik sayesinde *Trujillo* diktatörlüğünü oldukça kapsamlı ve geniş bir acıdan anlatmayı başarmıştır.

Öte yandan eserin kurgusal dünyası sadece bu kendi arasında tartışan, konuşan seslerin ve bilinçlerin oluşturduğu bir çeşit koronun varlığı ile açıklanamaz. Aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, duygularını ve düşüncelerini okura taşıyan **monolog**, **iç monolog** ve **iç diyalog** teknikleri de yoğun olarak kullanılmıştır. İç diyalog tekniğine verilebilecek örneklerden biri, *Pedro Livio*'nun, hastaneye kendisini görmeye gelen karısı ile gerçekleştirdiği hayali diyalogtur. Karısını duymasına karşın ona cevap veremez ve konuşamaz, ancak yazar, sanki gerçekten diyalog kuran iki kişi varmış gibi aktarır:

> "İşte o anda karısının gözü yaşlı, korku dolu yüzünü gördü: <<Bu ne hal sevgilim, ne oldu, sana ne yaptılar?>> Öperek üzerinden kaldırmaya, sakinleştirmeye çabalarken (<<Korkma, sevgilim, bir kaza, ameliyata alacaklar>>) baldızı Mary ve bacanağı Luis Despradel Brache'nin orada olduğunu gördü. Bacanağı da doktordu ve Doktor Damirón Ricart'a ameliyatla ilgili sorular soruyordu. <<Bunu neden yaptın, Pedro Livio?>> <<Çocuklarımız özgür yaşasınlar diye sevgilim.>> Karısı ağlamayı bırakmadan onu soru yağmuruna tutuyordu. <<Aman Tanrım, her yanın kan içinde.>> Ne zamandır bastırdığı duyguları sel gibi akıtarak karısını kucakladı ve gözlerinin içine bakarak:
> -Öldü Olga! Öldü, öldü!" (*Teke Şenliği*, s. 302)

Tanrısal konumdaki dış anlatıcılı eserlerde sıklıkla görüldüğü üzere *Teke Şenliği*'nde de kahramanların iç dünyalarını okura aktarmak için **iç çözümleme** tekniğinden sıklıkla yararlanılmıştır. Anlatıcı neredeyse tüm karakterlere iç çözümleme yapar ancak diktatör *Trujillo*'ya yapılan iç çözümlemeler özellikle dikkat çekici ve çarpıcıdır: "[…] Devlete zarar gelmeyeceğini bilerek öfkesinin dizginlerini bırakabildiği, farelere, köstebeklere, yılanlara, çıyanlara hak ettikleri cezayı verebildiği günler ne keyifli günlerdi. Köpekbalıklarının mideleri, kendini bu zevkten mahrum etmediğine tanıktı […]" (*Teke Şenliği*, s. 35).

Son olarak **leitmotivler** ise, eserde geniş yer tutmamasına karşın etkili bir biçimde kullanılmıştır. *Trujillo*'nun eser boyunca beş kez *Urania*'yı ve onunla geçirdiği geceyi anımsayarak öfkelenmesi, hikayeyi henüz bilmeyen okurda merak uyandıran bir leitmotiv örneği olarak karımıza çıkmaktadır:

> "Kemikleri ağrıyor, bacak ve sırt kasları sızlıyordu, tıpkı Casa de Caoba'da o yüzsüz kızla geçirdiği lanetlik gecede olduğu gibi […] Sıska kız ona şans getirmemişti" (*Teke Şenliği*, s. 26).
>
> "Casa de Caoba'daki kızın anısı bir kez daha aklına geldi. Tatsız hikaye. Hemen oracıkta, bön bön bakarken beynine bir kurşun sıkmak daha mı doğru olurdu?"(*Teke Şenliği*, s. 93)
>
> "Ama gülerken birden Casa de Caoba'daki ürkek kızı, insanı huzursuz eden, suçlayan tanığı anımsayınca yeniden keyfi kaçtı. En iyisi, bir kurşun sıkmak olurdu […] Onu eziyet çekerken izleyen o aptal yüzün anısı ruhunu sızlatıyordu" (*Teke Şenliği*, s. 153).
>
> "Ama bu düşünceler ancak birkaç saniyesini aldı, yeniden aklına o kızın sıkıcı anısı geldi. Anımsadıkları ruhunda öfke, hüzün, özlem karışımı yavan bir duygu bıraktı" (*Teke Şenliği*, s. 159).
>
> "Genç kızı zevkten inletecek, kendi de zevklenecek, böylece o salak iskeletin kötü anısını silecekti" (*Teke Şenliği*, s. 288).

Bir başka dikkat çeken leitmotiv ise *General Román*'ın, diktatörün öldürülmesinin ardından, içine düştüğü korku ve güvensizlik sebebiyle kararlaştırıldığı gibi yönetimi ele geçirmeyip suikastı yapan arkadaşlarını yüzüstü bırakması ile ortaya

çıkar. *Pupo Román*'ın, yapması gerekenin tam tersi bir davranış biçimine yönelmesi aşağıdaki alıntılarda görüldüğü gibi tekrarlanarak vurgulanır:

> "[…] o anda ve o anı izleyen dakikalar ve saatlerde General José René Román, tam bir zihin açıklığıyla ne yapması gerektiğini çok iyi kavradı. Peki neden tam tersini yaptı?" (*Teke Şenliği*, s. 382).

> "[…] Buna izin vermemesi gerektiğini bildiği halde karısına engel olmadı […] Çok zaman kaybediyordu, bir daha bu şans eline geçmeyebilirdi ama başka türlü davranamıyordu" (*Teke Şenliği*, s. 383).

> "Artık kaçış yoktu, Trujillo yaralı da olsa ölmüş de olsa komplonun içindeydi. Ama Juan Tomás ya da Amiama'nın evine gitmek yerine, otomobilini George Washington Bulvarı'na doğru sürdü […] Uçar gibi, güvende olacağı 18 Aralık Kalesi'ne gitmeliydi. Ama bunu da yapmadı" (*Teke Şenliği*, s. 384).

> "Luis Amiama ve Juan Tomás, Şef'in cesediyle telaş içinde onu arıyor olmalıydılar. Onlara bir işaret göndermesi gerekiyordu. Ama böyle yapacağına…" (*Teke Şenliği*, s. 384).

General Román'ın bu acizliğinin sebebi, aynı bölümün başında anlatıcı tarafından birkaç cümleyle özetlenir. Kurban, celladı karşısında boyun eğmiştir; ölümünden sonra bile hala onu memnun etmeye ve onun takdirini ya da onayını kazanmaya çalışmaktadır. Bu durum, *General Román*'ın tüm davranışını etkiler ve yönlendirir:

> "Birçok subay, birçok Dominikli gibi Trujillo'nun karşısında cesareti ve onur duygusu gölgeleniyor, aklı ve adaleleri paralize oluyor, üstüne bir uysallık çöküyordu. Şef'in varlığının onu neden böyle ürküttüğünü pek çok kez sormuştu kendi kendisine. Belki boğuk sesi, belki yılan bakışlarıydı nedeni. Çünkü Trujillo'nun insanların üzerindeki gücünü, onların karakterlerini nasıl etkilediğini biliyordu" (*Teke Şenliği*, s. 377).

4.1.3. Zaman

24 bölümden oluşan eserde, kurgusal ve tarihsel olmak üzere iki tür zaman mevcuttur. Şimdiki zamanda yaşanmakta ve *eşzamanlı* olarak öykülenmekte olan kurgusal zaman, eserdeki birinci anlatıdır ve *Urania Cabral*'in 1996 yılında Dominik Cumhuriyeti'ne gerçekleştirdiği bir haftalık seyahatin dördüncü gününde (*Teke Şenliği*, s. 15) sabaha karşı saat dörtte uyanmasıyla başlayıp yaklaşık 24 saat sonra halası, kuzeni ve yeğeni ile yediği akşam yemeğinde diktatörün tecavüzüne uğradığını anlatmasıyla son bulur. *Urania* hikayesini anlatmayı sabaha karşı saat ikide tamamlar ve ardından kuzeni tarafından oteline bırakılır; New York'a dönmek üzere odasında uçak saatini beklemeye koyulur. Bu bölümlerde aynı zamanda –Genette'in önerdiği terim ile ifade edecek olursak– *araya giren öyküleme* kullanıldığı, *Urania*'nın anıları ve hatırladıkları vasıtasıyla zamanın daha gerilere gittiği ve Dominik Cumhuriyeti tarihine yön veren önemli gelişmelerin de anlatıya dahil edildiği görülür. Anlatıcı *Urania*'nın ülkesini ziyaretini sıfır noktası alarak zamanda ileriye ya da geriye gitmek suretiyle olayları aktarır; süredizimsel sırayı takip etmek yerine zamanda geriye dönüşler (*analepsis*) ya da sıçramalar (*prolepsis*) yaparak daha karmaşık bir yol seçer.

Tarihsel zaman ise, *Trujillo*'yu (ikinci anlatı) ve suikastçıları (üçüncü anlatı) konu edinir; tarih 30 Mayıs 1961'dir. Bu gün boyunca *Trijillo*'nun ve suikastçıların yaşadıkları birbirinden ayrı anlatılar vasıtasıyla okura aktarılır. İkinci anlatı olan *Trujillo*'nun hikayesi 30 Mayıs günü sabaha karşı saat dörde doğru yatağında uyanmasıyla başlar ve aynı günün gecesi yaklaşık olarak saat on civarında öldürülmesiyle son bulur. Üçüncü anlatı ise, suikastçıların okura tanıtılmasıyla birlikte aynı günün akşam saatlerinde başlar; diktatörün ölümünün ardından yaşanan olaylarla devam eder ve yaklaşık altı ay sonra sona erer. Bu bölümlerdeki öyküleme türü ise *sonradan öyküleme* şeklindedir, anlatıcı öykülemeyi geçmiş zaman kipinde olaylar

yaşanıp bittikten sonra yapmaktadır. Ayrıca *Urania*'nın hikayesinin anlatıldığı bölümlere benzer biçimde, anlatıcı süredizimsel sırayı bozarak geriye dönüşler ya da geleceğe sıçramalar yaparak daha geniş bir tarihsel dönemi okura aktarır.

Eserin geneli süredizimsel sıra açısından değerlendirildiğinde, anlatıcının çoğu bölümde *anakronik* (zaman sapması içeren) anlatı düzenini tercih ettiği görülmektedir. *Urania*'nın küçük bir kızken babasıyla birlikte Hotel Jaragua'ya gidişini anımsaması (*Teke Şenliği*, s. 12), ülkesini terk edip Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim görmeye başladığı günleri anımsaması (*Teke Şenliği*, s. 182-183), *Agustín Cabral*'in gözden düşerek dışlanmasının anlatılması (*Teke Şenliği*, s. 238-264) eserde yer alan çok sayıdaki *analepsis* örneklerinden birkaçıdır. Eserde özellikle dışsal analepsisler (anlatının başlangıç zamanı olan 30 Mayıs 1961'den daha gerilere uzanır) geniş yer tutar ve aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi *Trujillo* döneminin, Dominiklilerin yaşamında ne anlam ifade ettiğine dair okurun kapsamlı bir fikir edinmesi amacına hizmet eder:

> "1960 yılının Ocak ayında gerçekleşen toplu baskınlarda 14 Haziran Hareketi'nden birçok genç kız ve delikanlı yakalanmıştı. Tutuklananlar arasında Mirabal kardeşler ve kocaları da vardı. […] 25 Kasım 1960'ta ise –Imbert o karanlık günü her anımsayışında olduğu gibi yine yüreği cız etti–, üç kız kardeş –Minerva, Patria ve María Teresa Mirabal– kocalarını görmeye, tutuklu bulundukları Fortaleza de Porto Plata Hapishanesi'ne gitmişlerdi. Dönerken, yolculuk ettikleri arabayı kullanan şoförle birlikte kuzeydeki sıradağların La Cumbre'ye yakın bir yerinde öldürülmüşlerdi. […] O olağanüstü üç kız kardeşin, Miraballerin başına gelenler –sözde dağ yolunda bir otomobil kazasında ölmüşlerdi– hepsini çileden çıkarmış, midelerini bulandırmıştı" (*Teke Şenliği*, s. 169-170).

Prolepsisler ise çoğunlukla *içsel* özelliktedir (öykü zamanının dışına çıkmaz) ve öykünün devamında netleşecek olan durumlar hakkında küçük ipuçları verirler. En dikkat çekeni *General Román*'ın kendisine düşen görevi yapmamasından dolayı, suikasttan sonraki dört ay boyunca hem kendisinin hem de yarı yolda bıraktığı arkadaşlarının yaşayacakları hakkında ipucu veren prolepsistir: "Geri kalan dört buçuk aylık yaşamında, tabi eğer buna cehennem ya da karabasan değil de yaşamak

denebilirse, bu ruh halinden kurtulamayacaktı. 12 Ekim 1961 gününe dek bir daha kesin bir zaman kavramına sahip olamadı" (*Teke Şenliği*, s. 388).

Anlatıcının anlatının ritmini (süresini) ne şekilde düzenlemiş olduğu incelendiğinde, *duraklama*, *sahne*, *özetleme*, *eksilti* olmak üzere dört anlatısal yoldan faydalandığı görülmektedir. Eserdeki **duraklamalarda**, anlatıcının mekan ve kişiler hakkında yaptığı tasvirler vasıtasıyla anlatının ritminin yavaşlatıldığı görülür; ancak bu duraklamalar genellikle kısadır. Aşağıdaki alıntıda anlatıcı, *Trujillo*'nun ekibiyle birlikte akşam gezilerini yaptığı, *Urania*'nın da anılarında bahsettiği ve birçok gösteriye sahne olmuş Máximo Gómez Bulvarı'nı betimler:

> "Rejimin eski ve yeni önemli kişilerinin evlerinin sıralandığı bulvarı bir aşağı bir yukarı adım adım gezerek dikkatli bir inceleme yaptı Imbert. İki dönem kukla başkanlık yapan Hector Trujillo, namıdiğer Negro'nun gösterişli evi. Şef'in her akşam ziyaret ettiği Yüce Hatun, Julia Ana'nın pembe konağı. Horoz dövüşü delisi, Nene takma adlı Luis Rafael Trujillo Molina'nın konağı. […]" (*Teke Şenliği*, s. 164)

Anlatıcının olayları tüm ayrıntılarıyla aktararak ritmi düşürmesi anlamına gelen **sahne** yönteminin, özellikle olayların diyaloglarla aktarıldığı bölümlerde kullanıldığını görmekteyiz:

> "<<Başka kim var bu işe karışan?>> diye sordu Abbes García, <<Bana ad ver. Ver ki seni ameliyathaneye indirsinler, kurşunları çıkarsınlar. Başka kim var?>>
> <<Pupo'yu buldular mı?>> diye heyecanla sordu Pedro Livio yanıt vermek yerine. <<Cesedi ona gösterdiler mi? Balaguer'e de gösterdiler mi?>>
> […]
> <<Balaguer mi?>> diye yineledi heceleyerek. <<Başkan mı?>>
> <<Sivil-askeri cuntada o da olacak>> diye açıkladı Pedro Livio mide bulantısını bastırmaya çalışarak. <<Ben razı değildim. Ama OEA'yı sakinleştirmek için gerekli olduğunu söylediler>>" (*Teke Şenliği*, s. 309).

Özetleme ise genellikle roman kişilerinin yaşamlarının anlatıldığı bölümlerde karşımıza çıkar. Ancak aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi belli bir zaman dilimi

boyunca devam eden durumların özetlendiğine de rastlanır. Birinci örnekte *Trujillo*'yu öldürmek için tasarlanan plan, ikincisinde *Urania*'nın yıllardır babasına duyduğu nefret, üçüncüsünde ise *Trujillo* ve yandaşlarının içinde bulunduğu siyasal yaşam özetlenir:

> "General Juan Tomás Díaz, Gazcue'deki evinde tırnaklarını yiyerek Antonio ile nice zamandır kurdukları düşün gerçekleşip gerçekleşmediğini soruyordur kendine. Kesin tarih vermek gerekirse tam dört yıl dört aydan beri […]" (*Teke Şenliği*, s. 102)

> "Tatsız şeyleri belleğinden sildin. […] Ben silemedim. Bir gün bile, şu otuz beş yıl süresinde bir gün bile silemedim, baba. Asla unutmadım ve seni bağışlamadım" (*Teke Şenliği*, s. 128).

> "Bağlılık diye bir erdemden haberi yoktu Dominiklilerin. Biliyordu. Otuz yıl boyunca yaltaklanmışlar, alkışlamışlar, tanrılaştırmışlardı onu ama hele rüzgar bir yön değiştirsin, hemen kılıçlarını çekerlerdi" (*Teke Şenliği*, s. 154).

Eserdeki **eksilti** örnekleri kısıtlıdır ve genellikle aynı anlatıya ait bir bölümün bitip diğerinin başlamasıyla kısa bir sürenin eksiltildiği görülür. Bunun dışındaki eksilti örneklerinden biri ise aşağıda gösterilmiştir. Sözkonusu bölümde, 30 Mayıs'ta gerçekleşen suikastın ardından yaşanan ilk haftalar anlatılırken zamanda sıçrama yapılarak anlatıma hız katılır ve 2 Ekim gününe atlanır:

> "[*Balaguer*] 2 Ekim 1961'de, New York'ta Birleşmiş Milletler Genel Kurul toplantısında, yüzlerce delege karşısında, Trujillo rejiminin çağdışı, özgürlükleri ve hakları kısıtlayan bir diktatörlük olduğunu kabul etti. Santo Domingo Cumhuriyeti topraklarında yeni bir demokrasi ve yepyeni bir ülke doğuyordu" (*Teke Şenliği*, s. 444).

Genette'in kullandığı terimler çerçevesinde anlatıyı *sıklık* açısından değerlendirdiğimizde ise, önem taşıyan olayların, roman kişilerinin hatıraları vasıtasıyla çoğunlukla birden fazla kez anlatıldığını görmekteyiz. Anlatıcı tipleri ve bakış açıları başlığı altında açıkladığımız gibi, eserde birden fazla anlatıcı ve bakış açısı bulunmaktadır. Bu sebeple, yaşanmış olan bir olayın farklı kişilerin bakış açılarından

tekrar edilmesi çok sık rastlanan bir durumdur. Bu çerçevede, *Trujillo*'nun cesedinin bulunmasını iki ayrı roman kişisinin (*Pupo Román* ve *Balaguer*) bakış açısından anlatan aşağıdaki alıntılar *tekrar eden* anlatıya örnek teşkil etmektedir:

> "Tam o sırada Álvaro banyo kapısını tıklattı: Biraz önce *Generalísimo*'nun cesedini, General Juan Tomás Díaz'ın evindeki bir otomobilin bagajında bulmuşlardı" (*Teke Şenliği*, s. 396).

> "Yeniden salona döndü. Trujillo'nun cesedini, General Juan Tomás Díaz'ın garajındaki bir otomobilin bagajında bulmuşlardı" (*Teke Şenliği*, s. 430).

Birden çok kere olanın bir defa anlatılması olarak tanımlanan *yinelemeli* anlatı, özellikle *Trujillo*'nun disiplin ve dakiklik takıntısının örneklendiği bölümlerde oldukça sık kullanılmıştır. Aşağıdaki alıntılar, geçmişte rutin olarak yapılmış ve halen yapılmakta olan eylemlerin bir kez anlatılmasına örnektir ve *Trujillo*'nun disiplinli, herşeyi kontrol etmek isteyen bir kişi olduğunu göstermeye yöneliktir:

> "Beşe altı dakika kala ceketini giymiş, boyunbağını bağlamıştı. Memnuniyetle saatine baktı: Hiç şaşmazdı. Batıl inançlarından biri de buydu: Eğer tam beşte çalışma odasına girmezse o gün kötü bir şey olacak demekti" (*Teke Şenliği*, s. 37).

> "Velinimet, 1958'de Albay'ı bu göreve getirdiği günden beri şimdi oldukları bürosunda, Casa de Caoba'da ya da Trujillo o gün neredeyse orada, hep aynı saatte Johnny Abbes'le görüşürdü" (*Teke Şenliği*, s. 80).

> "Yeniden hızlı adımlarla Radhamés Malikanesi'nin bahçesini geçti. Bir an önce kıyıya varmak için sabırsızlanıyordu. Ama önce, her gün olduğu gibi, annesinin Máximo Gómez Bulvarı'ndaki evine uğradı" (*Teke Şenliği*, s. 347).

4.1.4. Uzam

*Urania'*nın hikayesinin anlatıldığı bölümlerde olayların geçtiği dış uzam, Dominik Cumhuriyeti'nin başkenti Santo Domingo şehridir. *Trujillo* ve suikastçıların hikayesinde de olaylar aynı yerde yaşanmaktadır ancak bu dönemde (1961 yılı) şehrin

adı, Trujillo Kenti'dir. Bu nedenle eserde, şimdiki zamandaki Santo Domingo şehri ile geçmişteki Trujillo Kenti olmak üzere iki ayrı dış uzam yer almaktadır. Şu anda oldukça canlı olan bu şehir, Trujillo Kenti olarak anıldığı zamanlarda karanlık, sıkıntılı, sessiz ve korku dolu bir mekandır:

> "[…] Daha sen küçücük bir kızken, Santo Domingo Kenti Trujillo Kenti'yken sokaklarda yine benzer bir uğultu vardı. Belki de yoktu, belki de otuz beş yıl önce bundan üç-dört kere daha küçük, içine kapalıyken üzerine korku ve kölelik sinmişken; Şef, Velinimet, Yeni Vatan'ın Babası, Ekselansları Doktor Rafael Leonidas Trujillo Molina'nın karşısında paniğe kapılmış, dut yemiş bülbüle dönmüş bir taşra kentiyken daha sessiz, daha az çılgındı Santo Domingo. Bugün, yaşamın bütün sesleri, otomobil motorları, kasetler, plaklar, radyodan yükselen sesler, klakson, köpek havlamaları, homurtular, insan sesleri en yüksek perdeden duyuluyor" (*Teke Şenliği*, s. 15).

Eserdeki belli başlı iç uzamlar ise, *Urania*'nın babasının ve halasının evleri, Ulusal Saray, Radhames Malikanesi, Máximo Gómez Bulvarı, San Cristóbal yolu, La Cuarenta ve El Nueve cezaevleri, San Isidro Üssü, Balaguer'in çalışma odası, Casa de Caoba olarak sıralanabilir. Sık sık adı geçen La Cuarenta ve El Nueve cezaevleri, iktidarın Dominiklilere yaşattığı baskı ortamının ve işkencelerin simgesi haline gelmiştir. Bu cezaevleri ile ilgili bölümlerde, rejimin dehşet verici ve insan yaşamını hiçe sayan uygulamaları ayrıntılı bir şekilde betimlenir:

> "[...] Bir elektrikli iskemle seansı ile öteki arasında, Pupo'yu çırılçıplak sürükleyerek nemli bir hücreye götürüyorlardı. Orada kendine gelene dek başından aşağıya çirkef döküyorlardı. Uyumasını önlemek için gözkapaklarını bantla kaşlarına yapıştırıyorlardı. Gözleri açık olduğu halde kendini kaybedince de beyzbol sopalarıyla vurarak uyandırıyorlardı. Birçok kez yenmeyecek şeyler doldurmuşlardı ağzına. Bir keresinde dışkı olduğunun farkına varmış ve kusmuştu. […] Bantları çıkarmışlardı, çıkarırken kaşları da yolunmuştu. Hemen sonra esrik, neşeli bir sesin <<Şimdi artık rahat uyuyabilmek için karanlıkta kalacaksın>> dediğini duymuştu. Gözkapaklarını delen iğneyi hissetti. Dikerlerken kıpırdamadı. İğne iplikle gözkapaklarını dikerlerken canının Taht'ta yandığı kadar yanmadığını fark ederek şaşırdı" (*Teke Şenliği*, s. 401-402).

Trujillo'nun, özel görüşmeleri için kullandığı evi olan Casa de Caoba ise bir başka önemli iç uzamdır. Oldukça şık ve gösterişli bir biçimde döşenmiş olan bu mekan, diktatörün gizli işler çevirdiği ve bir şekilde mecbur bırakıp getirttiği kadınlarla birlikte olduğu mekandır:

> "Akşam olacakları düşünmek bile heyecanlandırıyordu. Sakın San Cristóbal'deki o okul müdiresinin kızı olmasın? Hani on yıl önce, doğduğu kente bir siyasi gezi için gittiğinde Salomé Ureña'nın şiirlerini okurken tıraş edilmiş koltuk altlarını bol bol sergileyerek onu heyecanlandıran o kadının? Onuruna verilen resepsiyon henüz başlamıştı ki, San Cristóbal'li o güzeli Casa de Caoba'ya götürmek için salonu terk edivermişti" (*Teke Şenliği*, s. 345-346).

Son olarak, *Bay Başkan*'da olduğu gibi bu eserde de tüm uzamlara umutsuzluk, korku ve ölümün hakim olduğu görülmektedir. *Urania*'nın hikayesine göre, romanın geçtiği ülke dışarıya kapalı ve kapsanan bir uzamdır. Ancak, sınırın diğer tarafı, *Urania*'nın kurtuluşu olan Amerika Birleşik Devletleri umuda açılan kapı ve kapsayan uzamdır.

4.1.5. Diktatör Figürü ve Diğer Roman Kişileri

Eserdeki birincil karakterler *Urania*, *Trujillo*, suikastçılar (*Antonio de la Maza*, *Salvador Estrella Sadhalá*, *Antonio Imbert*, *Amado García Guerrero*), *Savunma Bakanı José René Román, General Juan Tomás Díaz*, *Başkan Balaguer*'dir. İkincil karakterler; *Agustín Cabral (Beyin Cabral), Johnny Abbes*, *Henry Chirinos (Anayasacı Ayyaş* ve *Ayaklı Çirkef* olarak da geçer*), Ramfis Trujillo*, *Pedro Livio Cedeño*, *Huáscar Tejada*, *Fifí Pastoriza*, *Luis Amiama Tió* olarak sıralanabilir. Diğer roman kişileri ise; *Adelina Hala*, kuzenler *Manolita ve Lucinda*, *Sister Mary*, *Simon Gittleman*'dir.

Üç anlatıdan oluşan eserin başkahramanları *Urania*, *Trujillo* ve suikastçılar olarak sıralanabilir. Kurgusal bir karakter olan *Urania Cabral*, bir zamanlar diktatörün en yakın adamlarından biri olan eski senatör *Agustín Cabral*'in kızıdır ve "ince uzun

bedenli, yüz hatları zarif, mat tenli, biraz hüzünlü bakan iri kara gözlü" (*Teke Şenliğ*i, s. 11) bir kadındır. Diktatörün doğrudan kurbanı olmuş ve şans eseri hayatta kalarak yurtdışına gitmeyi başarabilmiştir. *Urania*, ülkesinden ayrılmak zorunda kalmadan çok önce, okuduğu okulda birçok ödül alan, öğretmenleri tarafından örnek öğrenci olarak gösterilen son derece başarılı, mutlu bir genç kızdır. Ancak babası tarafından *Trujillo*'ya bir eşya gibi hediye edilmesi nedeniyle büyük bir travma yaşamıştır. New York'taki eğitimi boyunca birçok başarı elde etmiş olmasına karşın psikolojik açıdan oldukça hasarlı, yaralı bir kadındır. Bu yüzden, bir erkeğin kendisine ilgi göstermesinden ya da cinselliği çağrıştıran hareketlerde bulunmasından büyük rahatsızlık duyar; kimsenin kimseye hayvani bir cinsel açlıkla bakmadığını düşündüğü New York'ta yaşamaktan memnundur: "New York'ta artık kimse böyle bakmıyor kadınlara. Ölçüp biçerek, tartarak, göğüslerinde ve baldırlarında ne kadar et, pubisinde kaç tüy var, kalçalarının kıvrımı nasıl hesaplayarak bakmıyor." (*Teke Şenliği*, s. 18). Öte yandan, yurtdışında geçirdiği yıllar boyunca ülkesi hakkındaki gelişmeleri yakından takip etmiş ve *Trujillo* dönemini daha iyi analiz edebilmek için birçok kitap okumuş kültürlü bir kişidir:

> "<<Manhattan'daki dairem kitap dolu>> diye sürdürüyor Urania konuşmasını. <<Çocukluğumdaki bu ev gibi. Hukuk, ekonomi, tarih kitapları. Ama yatak odamda yalnız Dominik Cumhuriyeti'yle ilgili kitaplar var. Tanıklıklar, denemeler, anılar, bir sürü tarih kitabı... Hangi döneme ait, tahmin edebiliyor musun? Trujillo dönemi, hangi dönem olacak. Beş yüz yıllık varoluşumuzda başımıza gelen en önemli şey. Bunu ne kadar inanarak söylüyordun. Aslında doğru da, baba. Fetihten bu yana beraberimizde sürüklediğimiz bütün kötülükler bu otuz bir yılda açıklık kazandı" (*Teke Şenliği*, s. 63).

Artık yetişkin bir kadın olan *Urania*, ergenlik döneminde yaşadıklarının travmatik anılarıyla ülkesine dönmüştür, kendini aramaktadır. Geçmişiyle yüzleşmeye ve hesaplaşmaya çalışır. Halası ve kuzenleriyle görüşmesinde anlattıkları, babasına olan nefretinin sebebinden haberdar olmayan bu insanlara hem bir itiraf hem de kendisini var edebilme çabasıdır. Okur da bu süreçte kahramanın iç konuşmaları vasıtasıyla onun

bilinçaltında yaşadığı gitgellere ve kendini birey olarak yeniden var edebilme çabasına tanık olur:

> "[…] Yoksa babanın yıkımıyla yüzleşmeye mi geldin? Bunca yıl sonra onu görmek seni nasıl etkileyecek, bunu öğrenmeye mi geldin? Başından ayak parmaklarının ucuna dek bir ürperti dolaşıyor. Urania! Ah Urania! Bak görüyor musun, yıllar sonra bile, o bildiğini okuyan, düzenli, umutsuzluklara geçit vermeyen, herkesin çok beğenip imrendiği güçlü kafana karşın, yufka yüreklisin, korkaksın, bağımlısın, duygusalsın. Gülmeye başlıyor. Bu kadar saçmalamak yeter kızım" (*Teke Şenliği*, s. 12-13).

Urania ülkesinin ve halkının geçmişi ile şimdisi arasında köprü vazifesi gören bir karakterdir. *Trujillo*'nun ölümünden yıllar sonra, ülkesine modern ve kültürlü bir kadın olarak dönen *Urania*'nın kendi geçmişine ve şimdisine dair yaptığı sorgulamalar, dikta rejiminin Dominiklilere yaşattıklarının ve sonrasındaki etkilerinin eşzamanlı bir biçimde ele alınmasını mümkün hale getirmektedir. Bununla birlikte, *Urania* geçmişi sadece hatırlamakla ya da geçmiş üzerine düşünmekle kalmaz, aynı zamanda onu analiz de eder:

> "(...) Bazı şeyler başlangıçta çok karmaşık geliyordu ama okuya okuya, dinleye dinleye, kıyaslamalar yaparak, kafa yorarak anladın ki propaganda dişlileri arasında ezilerek, bilgi yokluğunda zorla kafalarına sokulan öğretilerle aptallaştırılmış, yalnızlığa mahkum edilmiş, korku ve kölelikle özgür iradesi yok edilmiş milyonlarca insan Trujillo'yu tanrılaştırmıştı. Ondan korkmakla kalmıyorlardı, seviyorlardı onu (...)" (*Teke Şenliği*, s. 71-72).

Aşırı cinsel isteği sebebiyle "Teke" (*Chivo*) lakabıyla da anılan *Trujillo*, rejime en yakın olan adamlarının eşleriyle birliktelik yaşamayı alışkanlık haline getirmiştir; kadına yönelik bu davranışı yoluyla, adamlarının kendisine olan sadakatini ölçmeyi, onları eşleri üzerinden toplum önünde küçük düşürmeyi ve hatta adadaki tüm kadınların kendisine ait olduğunu göstermeyi hedefler. Bu yüzden, babası tarafından rejime bağlılığının bir göstergesi olarak *Trujillo*'ya hediye edilmiş ve onun tecavüzüne uğramış olan *Urania*, diktatörlüğün daha da güçlendirdiği bu erkek egemen anlayış altında

ezilmiş, özgürlüğü elinden alınmış ve susturulmuş kadınları temsil eder. Onun yaşadıkları, *Trujillo* diktatörlüğünün o dönemin kadınları açısından nasıl korkunç bir anlam ifade ettiğini gösteren çarpıcı bir örnektir:

> "[…] O günden sonra hiçbir erkek dokunmadı bana, hiçbir zaman. Tek erkeğim Trujillo oldu. Aynen duyduğun gibi. Ne zaman bir erkek yanıma yaklaşacak olsa, bana bir kadına bakar gibi baksa, hemen ondan tiksiniyorum. Dehşete kapılıyorum. İçimden ölmesini istiyorum, öldürmek istiyorum. Anlatması çok zor. Okudum, çalışıyorum, iyi para kazanıyorum, doğru. Ama hala içim boş, korku dolu. New York'ta, bütün günlerini parkta boşluğa bakarak geçiren o ihtiyarlar gibiyim. Yorgunluktan bitkin düşene kadar çalışıyorum, çalışıyorum, durmadan çalışıyorum. Yaşamım imrenilecek bir yaşam değil, emin olun. Asıl ben size imreniyorum. Evet, biliyorum, sorunlarınız, sıkıntılarınız var, hayal kırıklıkları yaşıyorsunuz. Ama bir aileniz var; eşiniz, çocuklarınız, akrabalarınız var, ülkeniz var. Bunlar yaşamı dolduran şeyler. Babam ve Ekselansları beni çöle çevirdiler" (*Teke Şenliği*, s. 486).

Urania'nın bu sözleri, *Trujillo* rejiminin kadınlar açısından nasıl bir zulüm yarattığını gözler önüne sermektedir. *Urania* sadece ülkesini terk etmekle kalmamış, onu kadın yapan herşeyi unutmak, hafızasından silmek ister hale gelmiştir, öyle ki adını bile unutmaya çalışmıştır: "Neyse ki kimse artık onu bu adla çağırmıyordu. Uri diyorlardı, Miss Cabral, Mrs. Cabral diyorlardı ya da Doktor Cabral" (*Teke Şenliği*, s. 11). Öte yandan, gönüllü olarak yaşadığı sürgün hayatında, hiçbir erkeğin desteği olmaksızın kendini eğitim ve meslek hayatı anlamında var edebilmeyi başarmıştır. Bu nedenle güçlü ve itaat etmeyen bir kadındır, babasının sunduğu hayatı kabul etmeyerek kendi yaşamını kurmuştur.

Eserdeki diğer başkahraman diktatör *Trujillo*'dur. Fakir bir aileden gelmektedir ve kökeni anne tarafından siyahi Haitililere dayanır: "Saçlarını tarayıp yirmi yıllık badem bıyığının ucunu düzelttikten sonra, annesinin ataları Haitili siyahilerden gelen, başkalarında olsun, kendinde olsun daima aşağıladığı esmerliğini örtene dek uzun uzun pudra sürüdü" (*Teke Şenliği*, s. 37). Son derece disiplinli ve dakiktir; her sabah mutlaka saat dörtte kalkar: "[…] Dörde on var. Rahat bir soluk aldı. […] Daha birkaç

dakikası vardı. Dakiklik delisi olduğu için yataktan saatinden önce kalkamazdı. Ne bir dakika önce, ne bir dakika sonra" (*Teke Şenliği*, s. 24). Yaşamını düzenli kılan bu disiplini ise, Dominik Cumhuriyeti'nin Amerika Birleşik Devletleri işgali altında olduğu 1916-1924 yılları arasında Dominik Ulusal Polis Teşkilatı'na girerek Amerikan deniz piyadeleri tarafından eğitilmiş olmasına borçludur. Disiplin, rutin alışkanlıklar, dakiklik ve ayrıntılara dikkat konularında hastalık derecesine varan bir takıntısı vardır; kendi görünüşü ya da askerlerin kılık kıyafeti konusunda en küçük bir hataya dahi katlanamaz: "<<Resmi bir resepsiyona ter içinde, savaş kıyafetinle gelmiştin>> dedi Velinimet ve kızgın bakışlarını Savunma Bakanı'na çevirdi. <<Ne kadar iğrençti>>. […] <<Benim karşıma o kılıkta çıkarak geleceğini tehlikeye atmıştın>>" (*Teke Şenliği*, s. 205). Hitler'in bıyığını taklit eder ve onun "fikirlerini değil, üniforması ile geçit törenlerindeki tavırlarını" (*Teke Şenliği*, s. 111) beğendiğini söyler. Başkentin adını "Trujillo Kenti" (Ciudad Trujillo) olarak değiştirir; kendisine *Yeni Vatan'ın Babası*, *Şef*, *Velinimet* gibi isimlerle hitap edilmesini ister. Annesi *Yüce Hatun*, eşi ise *Saygın Hanımefendi* olarak anılır. Büyük oğlu *Ramfis Trujillo*'ya yedi yaşına geldiğinde –bir yasa çıkarılarak– albaylık rütbesi verilir, on yaşında ise generalliğe yükseltilir (*Teke Şenliği*, s. 122).

Trujillo, siyasal, askeri, ekonomik ve cinsel açıdan ülkedeki en güçlü kişidir, ataerkil bir liderdir. Siyasal, askeri ve ekonomik gücünü, Dominik halkı üzerinde mutlak bir kontrol kurmak ve böylece kendini tek adam olarak dayatmak için kullanır. Sahip olduğu cinsel güç ise kurmuş olduğu bu imajı daha da sağlamlaştırmaya hizmet eder ve çevresindekilerin mutlak itaatini hedefler. *Trujillo*, cinsellik başta olmak üzere hiçbir konuda en ufak bir ahlaki sınır tanımaz; yaşı ya da kim olduğu fark etmeksizin, çevresindeki adamlarının eşlerinin, kızlarının, kısacası ülkesindeki tüm kadınların bedenleri üzerinde hakkı varmış ve cinselliğin tüm kontrolü kendi elindeymiş gibi davranır. Arzuladığı her kadınla, özellikle de en yakınında çalışan adamlarının eşleriyle birlikte olur; bu duruma ne sözkonusu kadınlar itiraz edebilir ne de onların eşleri engel

olabilir. Böylece bu kişiler ile rejim arasında son derece hastalıklı bir bağımlılık ilişkisi kurulmuş olur. *Trujillo*'ya yakın olan bu kişiler, eşlerini ona teslim ederek *Velinimet*'in gözüne girmiş ve rejim içindeki yerlerini garantilemiş olurlar. *Trujillo* ise bu "maço erkek" imajını sürdürdüğü sürece çevresinde yarattığı etkinin de artacağının farkındadır. Diğer taraftan, bu durum kimi zaman kadınların da rızasıyla gerçekleşir; çünkü ülkedeki bazı kişiler için *Trujillo* tarafından sahiplenilmek, onun hizmetinde olmak bir ceza olmaktan çok onur duyulacak bir durum olarak algılanabilmektedir. Bunu *Urania*'nın, babasına sözleri ile örnekleyebiliriz:

> "[…] Şef, annemi de ziyaret etti mi? Ben doğmadan önce? Anımsamayacak kadar küçük olduğum günlerde? Bakanların karıları güzelse onları ziyaret ediyordu. […] Annem ne yaptı? Boyun mu eğdi? Kendine tanınan bu onurdan sevinç mi duydu? Kural buydu, öyle değil mi? İyi ailelerden gelen Dominikli kadınlar Şef'e, onları düzdüğü için teşekkür ederlerdi. Edepsiz bir söz mü? Ama bu kelimesi kelimesine senin sevgili Şef'inin kullandığı sözcük" (*Teke Şenliği*, s. 68).

Bununla birlikte, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, *Trujillo* bu gücünü ilerleyen yaşı ve prostat kanseri nedeniyle kaybetmiş, hatta idrarını tutamaz hale gelmiştir. Anlatıcı eserde, bu durumun ilk ortaya çıktığı anı diktatörün *Urania* ile geçirdiği gece olarak aktarır. Sözkonusu gece, diktatörün sonunu haber veren bir andır çünkü *Trujillo*'nun, onu var eden cinsel gücünü kaybetmesi "iktidarsızlaşması" ve dolayısıyla yaşamının, sembolik olarak, sona ermesi anlamına gelmektedir. Bu olaydan iki hafta sonrasında da suikast gerçekleşecektir: "[…] belki de tam iki hafta sonra Trujillo'yu öldürdükleri yerde […]" (*Teke Şenliği*, s. 469).

Buradan hareketle Vargas Llosa'nın, diktatörü tanrılaştırmaktan ziyade onu gerçekçi bir zeminde ele alarak "insanileştirme" amacında olduğunu görmekteyiz. Bu sebeple, Vargas Llosa'nın *Trujillo*'su, Asturias'ın *Bay Başkan*'ı kadar mitleştirilmiş bir figür değildir. Anlatıcı; *Teke*, *Velinimet*, *Yeni Vatan'ın Babası*, *Generalísimo* gibi adlarla anılan *Trujillo*'yu hem insani özellikler yükleyerek farklı bir açıdan okura sunar

hem de onun, halk arasında kendisine atfedilen tanrısal özellikler nedeniyle oluşan imajını kırmaya çalışır: "Onun hakkında uydurdukları bir başka mit daha vardı: <<Trujillo hiç terlemez. Yazın en sıcak günlerinde bile üç renkli kadife üniforma giyer de alnında bir damla ter görünmez>> İstemezse terlemezdi ama yalnız başına idman yaparken bedeninin terlemesine izin veriyordu" (*Teke Şenliği*, s. 29). Bu yüzden *Teke Şenliği*'nin okuru, diktatöre Dominiklilerin yaptığı gibi sonsuz bir korku ile yaklaşmaz; o, okurun nezdinde yaşlı ve düşüşe geçmiş bir figürdür:

> "[…] Yataktan kalktı. Eski çevikliği kalmamıştı. Kemikleri ağrıyor, bacak ve sırt kasları sızlıyordu, tıpkı Casa de Caoba'da o yüzsüz kızla geçirdiği lanetlik gecede olduğu gibi. Keyifsiz, dişlerini gıcırdattı. Sinforoso'nun eşofmanını ve spor ayakkabılarını koyduğu iskemleye doğru giderken içine bir kuşku düşerek durakladı. Endişeyle çarşafına baktı: Grimsi bir leke dokumanın beyazlığını bozuyordu. Gene mi gelmişti? […] Lanet olsun! Lanet olsun! Bu, yıllardır satın alarak, baskı yaparak, öldürterek savaştığı ve yendiği yüzlerce, binlerce düşmanı gibi bir düşman değildi. Ta içinde yaşıyordu, etine işlemiş, kanına karışmıştı. Tam daha güçlü, daha sağlıklı olması gereken bir anda yıkıyordu onu" (*Teke Şenliği*, s. 26).

Öte yandan, diktatörün bu şekilde insanileştirilerek yaşlı ve iktidarsız olarak betimlenmesi, *Trujillo*'ya karşı okurda bir sempati uyandırma amacına hizmet etmemektedir. Aksine bu durum, insan kötülüğünün gerçek yüzünün ve varabileceği akıl almaz boyutların açığa çıkarılmasını sağlar. *Trujillo*, Dominik Cumhuriyeti'ni yöneten bir tanrı değildir, mutlak iktidar gücüne sahip olabilmek için olabildiğince yozlaşmış ve geldiği noktada kendi bedeni de aynı çürümüşlükten nasibini almıştır. *Trujillo*'nun bu şekilde insana özgü zaaflar ile sunulması, sonsuza kadar sürecekmiş gibi gözüken rejimin aslında sona yaklaştığını çok açıkça gösterir. Bu yüzden çaresiz kalmış olan diktatör, tekrar bir kadınla birlikte olabilmesi konusunda ona yardım etmesi için tanrıya yalvarır. Çünkü var olabilmesinin ve güçlenebilmesinin tek yolu budur: "N'olur benden yardımını esirgeme! Bu gece, Yolanda Esterel'i bir iyi düzmem lazım. Öteki

boklukları kendi başıma temizleyebilirim. Ama bu kızı düzmek için yardımına ihtiyacım var. Kötü olma, cimrilik etme. Yap bu iyiliği bana!" (*Teke Şenliği*, s. 352)

Eserdeki üçüncü anlatının başkahramanları ise suikastçılardır. Suikast planına katılan çok fazla kişi olmasına karşın anlatıcı özellikle *San Cristóbal* yolu üzerinde *Trujillo*'nun *chevrolet*'sinin geçmesini bir araba içinde beklemekte olan *Antonio de la Maza*, *Amado García Guerrero* (*Amadito*), *Antonio Imbert* ve *Salvador Estrella Sadhalá*'ya (Lübnan kökenli olduğu için *Turco* olarak da anılır) odaklanır ve bu kişiler vasıtasıyla, rejimin son yıllarında gerçekleşen en çarpıcı olayları anlatır; suikastçıları konu alan ilgili bölümlerde teker teker her bir suikastçının hikayesini okura aktarır. *Trujillo*'dan intikam almak konusunda her birinin kendine özgü kişisel bir hikayesi vardır ve bir çoğu, *Trujillo* diktatörlüğünün ülkenin geleceğini tehlikeye attığı, bu yüzden demokratik bir Dominik Cumhuriyeti kurulabilmesi için bu rejimin bir şekilde sona erdirilmesi gerektiği konusunda hemfikirdir.

Yıllar boyunca *Trujillo*'yu korumakla görevli olarak askeri yaverlik yapmış, yirmi yıldır ise *Trujillo*'nun *Restauración*'daki kereste fabrikasının yöneticiliğini üstlenmiş olan *Antonio de la Maza*'nın suikasta katılmasının temel sebebi, diktatör tarafından öldürtülmüş olan küçük kardeşi *Tavito*'nun intikamını almaktır. Kardeşinin ölümünden beri cehennem azabı içinde yaşamaktadır ve diktatörü öldürmek onun için gerçek bir takıntıya dönüşmüştür. Bu kişisel sebebin dışında, *Teke*'nin yok edilmesinin ardından ülkesinin demokrasiye kavuşması gibi bir amacı da vardır: "Sonunda Dominik Cumhuriyeti normal bir ülke olabilecek miydi? Seçimle gelen bir hükümete, bağımsız bir basına, adını hak edecek bir adalete sahip olabilecek miydi? […] Bu değişime kavuşmak için o kadar çok çaba harcamıştı ki…" (*Teke Şenliği*, s. 117). *Antonio de la Maza* çocukluğundan beri keskin nişancılığıyla ün yapmıştır. Bu yüzden ön koltukta oturmaktadır ve *Trujillo*'ya ilk kurşunu sıkma ayrıcalığı ona verilmiştir.

Genç bir asker ve *Generalísimo*'nun koruma yaverlerinden biri olan *Teğmen Amado García Guerrero* geçmişte çılgınca *Trujillo*'yu savunanlardan biridir. *Antonio de la Maza* gibi o da kişisel bir sebepten ötürü suikasta katılmıştır. Sözkonusu olay diktatörün, sevdiği kadın *Luisa* ile evlenmesine onay vermemesinden sonra yaşanır. *Amadito*'dan, *Şef*'e sadakatini göstermesi için bir suçluyu infaz etmesi istenir. Fakat infazı gerçekleştirdikten sonra öldürdüğü bu kişinin *Luisa*'nın rejim karşıtı faaliyetler yürüten erkek kardeşi olduğunu öğrenerek bir yıkım daha yaşar. Bu yüzden *Amadito* için, *Trujillo* hayatta olduğu sürece kendi yaşamının bir anlamı yoktur.

1949 yılında Puerto Plata Valisi olarak görev yapan ve o dönemlerde inançlı ve fanatik bir *Trujillo* yanlısı olan *Antonio Imbert*'in plana katılma sebebi ise, baskı rejimini sona erdirerek ülkesinin özgürleşmesine katkı sağlamak istemesidir: "O, Trujillo'nun cesedini karşısında görmek istiyordu, gerisi pek umurunda değildi. Önemli olan bu ülkeyi bu adamdan kurtarmaktı. […] Despotizme son noktanın ancak despotu yok etmekle konacağına karar vermişti, bunun dışında herşey boştu" (*Teke Şenliği*, s. 162-163). Özellikle *Mirabal* kardeşlerin *Trujillo*'nun emriyle öldürtülmesi, *Imbert*'i fazlasıyla sarsmış ve suikasta katılmasında büyük ölçüde etkili olmuştur.

Benzer bir biçimde *Salvador Estrella Sadhalá* da, tanrının insanlara bahşettiği özgür iradeyi *Teke*'nin ellerinden aldığını düşünür (*Teke Şenliği*, s. 178). Suikasta katılmaya büyük ölçüde ikna olmuş olan *Salvador*, dindar bir Katolik olması sebebiyle bir insanı öldürerek günah işleyeceği için kararsızlık yaşamaktadır. Bu sebeple *Papalık Elçisi Monsenyör Zanini* ile görüşür, gerçekleştirdiği görüşmenin ardından *Zanini* kendisine şöyle karşılık verir: "Hayvan'ın madden yok edilmesi halkı kurtarıyorsa Tanrı katında mübahtır" (*Teke Şenliği*, s. 228). Bu cevap üzerine *Salvador* da suikasta dahil olur.

Plana katılan diğer kişiler arasında en fazla öne çıkanlar ise, *Savunma Bakanı José René Román, General Juan Tomás Díaz* ve *Başkan Balaguer*'dir. Askeri açıdan

oldukça kritik bir görevde yer almakta olan *Rene Román*, son derece kararlı ve otoriter bir kişilik sergilemesi gerekirken bunu yapamaz. Bu yüzden, sahip olduğu parlak kariyeri, *Trujillo*'nun yeğeni ile evlenerek *Şef* ile akrabalık kurmuş olmasına borçlu olduğu izlenimini yaratır. *Rene Román*, *Trujillo* tarafından sürekli aşağılanır ve küçümsenir; yetersizlikleri yüzünden azarlanır. Büyük olasılıkla bu sebepten ötürü komploya katılmıştır.

Suikast planının başarısı konusunda kilit rol üstlenen *Rene Román*'ın (plana göre suikastçılar diktatörü öldürdüğünde *Rene Román* bir darbe ile yönetimi ele geçirecektir), *Trujillo*'nun öldürülmesinin ardından çekingen ve kararsız davranışları okur açısından anlaşılması zor bir durum yaratır. Planın başarıyla sonuçlanması için ve hem kendisinin hem de diğer arkadaşlarının yaşamının riske girmemesi için ne yapması gerektiğinin çok net bir biçimde farkındadır. Ancak buna rağmen tam tersi bir biçimde davranır:

> "Kendi geleceğinin, ailesinin geleceğinin, komployu yapanların ve sonuçta bütün Dominik Cumhuriyeti'nin geleceğinin belirlendiği o anda ve o anı izleyen dakikalar ve saatlerde General José René Román, tam bir zihin açıklığıyla ne yapması gerektiğini çok iyi kavradı. Peki neden tam tersini yaptı? […] Otomobilinin direksiyonuna geçince hemen Juan Tomás Díaz'ın, kendi evinden birkaç metre ötedeki evine gitmesi gerektiğini biliyordu. […] Artık kaçış yoktu, Trujillo yaralı da olsa ölmüş de olsa komplonun içindeydi. Ama Juan Tomás ya da Amiama'nın evine gitmek yerine otomobilini George Washington Bulvarı'na doğru sürdü. […] Uçar gibi, güvende olacağı 18 Aralık Kalesi'ne gitmeliydi. Ama bunu da yapmadı" (*Teke Şenliği*, s. 382-384).

Savunma Bakanı René Román'ın bu davranışının, Erich Fromm'un, *Özgürlükten Kaçış* adlı eserinde kapsamlı olarak incelediği kaçış mekanizmalarından "Robot Uyumluluğu"[282] adlı başlıkta tanımlanan davranış şekline büyük ölçüde uyduğu görülmektedir. Erich Fromm'a göre özgürlük, insanı olumlu ve olumsuz olmak üzere iki yönlü olarak etkiler. İnsan bir yanda daha bağımsız, kendine yeterli ve eleştirel bir yapıya kavuşur; diğer taraftaysa daha soyutlanmış, yalnız ve korkulu hale gelir[283].

[282] Daha fazla bilgi için bkz. *Özgürlükten Kaçış ve Robot Uyumluluğu*, s. 199-201.
[283] Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış*, (Çev: Şemsa Yeğin), Say Yayınları, İstanbul, 2016, s. 120.

Olumsuz özgürlüğü yaşayarak, kuşku ve kaygı ile kendi olmaktan çıkan birey "kültürel kalıpların kendisine sunduğu kişiliği tümüyle benimser; böylece tıpkı diğerleri gibi ve onların kendisinden beklediği gibi olur. 'Ben' ile dünya arasındaki tutarsızlık ve onunla birlikte de, bilinçli yalnızlık ve güçsüzlük duygusu ortadan kalkar"[284]. Fromm bu durumu hayvanların kendilerini korumak için renk değiştirmesine benzetir: "Onlar da kendi çevrelerine o kadar benzerler ki, çevrelerinden neredeyse ayırt edilemezler. Kendi bireysel benliğinden vazgeçen ve bir robot haline gelen kişi, çevresindeki milyonlarca diğer robotla aynı olur ve artık kendini yalnız hissetmez, kaygı duymaz. Ama ödediği bedel yüksektir; benliğini yitirmiştir"[285]. Benzer bir biçimde *Trujillo* da *Savunma Bakanı* için –bilincinde olmamasına karşın– bir dayanak noktasına dönüşmüştür. Terfi etmesi, siyasal konumu, yaşam biçimi ve hatta kendi varlığı diktatörün etrafında şekillenmiştir. Bu yüzden bağımsız bir biçimde davranmayı başaramaz. Ancak, diktatörün ölümünün ardından güvensizlik yaşayan ve bağımsız bir davranış sergileyemeyen tek kişi *René Román* değildir; makam odasına onu bekleyen generaller de aynı ruh halindedir:

> "Yirmi kadar yüksek rütbeli subay odasında toplanmışlardı. Onlara şöyle bir göz atınca hala planı uygulamaya koymak için geç kalmadığını, hala fırsatın kaçmamış olduğunu anladı. […] Biraz önce korkunç bir iktidar boşluğu doğduğunu ya biliyorlar ya da seziyorlardı. Disiplin ve Şef'e tam bağlılık prensipleriyle yetişen bu kişiler onun kararlılıkla kumandayı eline almasını bekliyorlardı. […] Kendilerini neden savunacaklarını, nasıl savunacaklarını bilemedikleri için korkuyorlardı. Onları bu ikircikli durumdan kurtarması için gözünün içine bakıyorlardı. Cesur, ne yaptığını bilen bir şefin iki dudağının arasından çıkacak bir emir onları rahatlatacaktı" (*Teke Şenliği*, s. 385).

René Román, karşısındaki grubun bu umut dolu bakışına karşılık veremez, çünkü kendisine güvensizlik hissettiren bu durum karşısında otorite gösterebilecek güçte ve kapasitede değildir; yıllar boyunca sürekli emir almaya alışmış olan bu kişi otoritenin nasıl kullanılacağını bilmemektedir. Bu yüzden, yaşanan otorite boşluğu

[284] a.e., s. 195-196.
[285] a.e., s. 196.

karşısında içine düştüğü yalnızlık ve güçsüzlük duygusundan kurtulabilmek için bir kez daha bireysel benliğinden vazgeçer ve ne yapması gerektiğini bildiği halde tam tersi şekilde hareket ederek robotlaşır ve çevresine uyum sağlar; suikast için plan yaparak söz verdiği arkadaşlarını yüz üstü bırakır: "O anda ne demesi, ne yapması gerektiğini kesinlikle bildiği halde, yine gerekeni yapmadı. […] Astlarındaki hayal kırıklığını hissedebiliyor, neredeyse dokunabiliyordu. Onlara güven vermek yerine, kendi güvensizliğini onlara da bulaştırıyordu. Ondan bekledikleri bu değildi" (*Teke Şenliği*, s. 386).

Velinimet'e yaverlik yapmış olan, üç yıldızlı generalliğe dek yükseltilen ve La Vega Askeri Bölgesi'nin kumandanlığına kadar getirilmiş olan *Juan Tomás Díaz* ise, önceleri *Şef*'e büyük bir hayranlık ve takdir ile bağlı olup sonrasında suikasta katılan kişilere verilebilecek en iyi örneklerden biridir: "1957'de Dominik Cumhuriyeti'ni, ülkenin kanını emen, insanlarını ezen bu figürden kurtarmanın yollarını arayan Juan Tomás, 1940'larda fanatik bir Velinimet yanlısıydı. […] Bu devlet adamı için her türlü suçu işlemeye hazırdı" (*Teke Şenliği*, s. 103). An gelip rejim ile ters düştüğünde, "cinayetlerden, kayıplardan, işkencelerden, kötü yaşam koşullarından, sahtekarlıklardan, milyonlarca Dominiklinin bedenlerini, ruhlarını ve vicdanlarını tek bir kişiye adamalarından utanç duyduğunu" (*Teke Şenliği*, s. 104) itiraf etmeye başlar ve suikast planına katılır. Rejimden kopuşu, 14 Haziran 1959'da yaşanan olaylar neticesinde gerçekleşmiştir. Bu tarihte yaşanan Küba-Venezuela çıkarması sırasında *Juan Tomás*, saldırıya uğrayan La Vega Askeri Bölgesi'nin kumandanı olarak görev yapmaktadır ve *Trujillo*'nun, elinde silahla yakalanan bütün istilacıların kurşuna dizilmesi için verdiği emri yerine getirmez. Bunun üzerine görevinden alınır ve ordudan ihraç edilir, türlü hakaretlere uğrar ve gözden düşerek rejimden uzaklaşır.

Juan Tomás Díaz, planladıkları suikast gerçekleştikten sonra ise geri adım atmaz ve *René Román*'ın gösterdiği robot uyumluluğundan farklı bir biçimde davranır.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, Erich Fromm'a göre bireyin "olumsuz özgürlüğe" dayanması oldukça zordur; vazgeçtiği ilk bağların yerini alacak yeni bir bağlılığa sığınmaya çabalar. Fakat bu yeni bağ, dünyayla gerçek bir birlik kurmasını sağlamaz; kendince 'güvenli' gördüğü bu bağlılığın bedelini, kendi bedeninin bütünselliğinden vazgeçerek öder. Ancak, kendi benliği ile bağlandığı yetke arasında var olan ayrılık ortadan kalkmamıştır. Bilinçli ve gönüllü olarak boyun eğmiş olsa bile yaşamını engellemekte, onu kötürümleştirmektedir"[286]. *Juan Tomás Díaz*'ın durumunda da, boyun eğdirilmiş kendi benliği ile bağlandığı otorite arasında var olan ayrılık ortadan kalkmamıştır; otoriteyle arasındaki çelişki ve çatışma varlığını korumaktadır. Bu yüzden, *René Román*'dan farklı olarak, elverişli şartlar oluştuğunda otoriteden kurtulmak ister, çünkü bir kaçış mekanizması olarak ortaya çıkan bu boyun eğiş ne sorunlarını çözmekte ne de mutluluğa erişmesine izin vermektedir. Benzer bir durum *Antonio Imbert* için de sözkonusudur:

> "Yarım bir özgürlüktü yaşadığı. Gençliğinden beri klanın fabrikalarından birinde çalışmıyor muydu? Ne tür bir hükümete hizmet ettiğinin bilincine vardığından beri bir tutsak olduğunu düşünüyordu. Belki de her attığı adımın kontrol edilmesinden, bütün devinimlerinin, izlemesi gereken yolun önceden çizildiği duygusundan kurtulmak için o denli sıkı sarılmıştı Trujillo'yu yok etme fikrine" (*Teke Şenliği*, s. 173).

Nazik ve çalışkan, ozan ve hukukçu olan *Başkan Joaquín Balaguer* de eserdeki önemli karakterlerden biridir. Bir radyo sunucusu ya da bir fonetik hocası gibi sözcükleri özenle kullanır. Kısa boylu, tıknaz bir fiziği vardır; tıpkı konuşması gibi giyim kuşamı da düzgündür; protokole saygılı, çalışmaktan yorulmayan bir kişidir. İnsanları çok iyi çözümlemekle övünen *Trujillo* için kapalı bir kutu, bir bilmece olduğu için *Trujillo* ona "Gölge" adını takmıştır (*Teke Şenliği*, s. 270). Rejime ve kendisine karşı bir komploya katılmasını asla beklemeyeceği kişi *Balaguer*'dir: "Rejime hizmet edenler arasında bir komploya asla karışmayacak tek bir adam varsa o da işte bu

[286] a.e., s. 243.

sakıngan Başkan'dı. Trujillo'suz var olamayacağını biliyordu. Velinimet ona hayat veren özsuydu. O olmadan politika sahnesinden silinirdi" (*Teke Şenliği*, s. 288-289). Ancak, bu zayıf ve tüm hırslarından sıyrılmış gibi görünen mütevazı kişi aslında her duruma uygun stratejik adımları atabilen oldukça zeki bir karakterdir. Diktatörün ölümünün ardından yavaş yavaş kendini göstermeye, otorite kazanarak olaylara yön vermeye başlar ve hem ihtiyatlı hem de zekice adımlar atarak "kukla başkan" olmaktan çıkıp iktidarı eline almayı başarır:

> "General Román birkaç saniye için zihinsel bulanıklıktan kurtularak içinden, kendisinin aksine, şiirler yazan, tabancalı ve makinalı tüfekli maçolar arasında bir hiç olan bu ufacık adamın ne istediğini, ne yaptığını çok iyi bildiğini, bir an olsun soğukkanlılığını kaybetmediğini düşündü. […] Şef'in başına gelenlerin yarattığı boşluk ve düzensizlik ortamında hepsinin bir katip, rejimin dekoratif bir figürü olduğuna inandıkları bu ikinci sınıf insanın şaşılacak bir otorite kazandığını fark etti" (*Teke Şenliği*, s. 392).

İnsanın içini karartan şişkin suratı, ince bıyığı ve sarkan gerdanıyla her türlü zarafetten yoksun olan (*Teke Şenliği*, s. 51) *Albay Johhny Abbes* ise, "Şef'in çalışma odasına girip çıkabilen, günün ya da gecenin her saatinde Ulusal Saray'da ya da Velinimet'in özel ikametgahında randevusuz kabul edilen tek kişiydi" (*Teke Şenliği*, s. 51). Rejimin tüm karanlık ve kötü yönleri, Askeri İstihbarat Teşkilatı'nın (SIM) şefi olarak görev yapmakta olan bu kişide toplanmıştır. Tamamen duygudan yoksun ve olabildiğince soğukkanlı bir kişidir. *Trujillo*'nun emriyle en acımasız infazları ve işkenceleri gerçekleştiren bu kişi kendisini diktatörün sadık bekçi köpeği olarak tanımlar (*Teke Şenliği*, s. 91).

Son olarak, *Urania*'nın babası eski senatör *Agustín Cabral* (*Beyin Cabral* adıyla da anılır) *Urania*'nın yaşadığı trajediye sebep olan kişidir. *Trujillo* tarafından dışlanmış olması ve gözden düşmesi *Agustín Cabral*'i intiharın eşiğine getirmiş, bu durumdan kurtulmak ve *Generalísimo*'nun desteğini, onayını geri kazanabilmek için kızı dahil herşeyi feda etmeyi göze almıştır. Çünkü *Cabral*, bir anlamsızlık ya da hiçlik

duygusunun esiri olarak varoluş bunalımı yaşayan bir kişidir; dünyası altüst olmuş ve diktatörün desteği ya da onayı olmaksızın yaşamı tüm anlamını yitirmiştir. *Cabral*'in yaşamında *Trujillo*'dan daha değerli bir varlık yoktur ve o tüm benliğini diktatöre adamıştır. Bu durumu anlatıcı *Cabral*'in düşünceleri vasıtasıyla şöyle aktarır: "Neden evlenmedi? Herkese dediği gibi Uranita yüzünden mi? Hayır. Şef'e daha çok zaman ayırabilmek için, gecesini gündüzünü ona vermek için, hiçbir şeyin ve hiç kimsenin Agustín Cabral'in yaşamında ondan daha önemli olmadığını göstermek için evlenmemişti" (*Teke Şenliği*, s. 325).

Agustín Cabral'in *Şef* için hissettiği kör bir hayranlıktır, *Trujillo* onun için tanrısal bir varlık, onun yaşam kılavuzu, varoluş sebebidir. Bu yüzden diktatörün ilgisini ve takdirini kaybetmiş olması varoluşsal bir sefaletin içine sürüklenmesine yol açar. *Şef* için hissettiği koşulsuz sevgi ve bağlılık onu öylesine felç eden bir duygudur ki –kendi kimliği de dahil olmak üzere– *Trujillo* dışındaki herşey ve herkes geçerliliğini yitirmiştir. Bu yüzden kızı *Urania* da *Trujillo*'yu geri kazanabilmesi için feda edilebilecek bir kurban, basit bir değiş-tokuş aracı haline gelmiştir: "<<Babamın Trujillo'ya çıkar için hizmet etmediğini çok iyi biliyorum. […] Ama bunu hafifletici bir neden olarak görmüyorum. Tam tersi, daha kötü.>> […] <<Trujillo'ya duyduğu hayranlıktan, sevgiden yapması daha kötü>> diye açıklıyor Urania" (*Teke Şenliği*, s. 192).

4.1.6. Toplumsal Yapı ve İlişkiler

Romanda olay örgüsünün geçtiği yer Trujillo Kenti (Santo Domingo) ve çevresidir. Eserde bu bölgede yaşamakta olan sıradan halk hakkında oldukça az bilgi verilir. Halk, rejim tarafından sindirilmiştir ve çok fazla varlık gösteremez, onlar için diktatörün sözleri kanun hükmündedir. Bununla birlikte, rejime karşı faaliyet

yürütmekte olan ve *14 Hazirancılar* olarak anılan hareket hakkında eserin kimi bölümlerinde bilgi aktarılır. Suikastçılar arasında da bu hareket ile bağlantılı olan kişiler vardır. Ancak, diktatörü öldürerek yönetimi ele geçirme planını yapan ve bu plana dahil olan kişiler çoğunlukla, bir zamanlar *Trujillo*'nun emrinde çalışmış ve diktatörün doğrudan hedefi olarak zarar görmüş kişilerdir. Bu yüzden eserde, diktatörün yakınında çalışan ya da çalışmış olan asker, siyasetçi, vb. gibi kişilerin oluşturduğu toplumsal yapıdan daha çok bahsedildiği görülmektedir.

Eserde sözü edilen toplum adaletsizlik ve korku ile kuşatılmıştır ve *Şef*, ülkedeki tek güçtür; askeri, polisi ve *calié*'leri ile bu gücünü toplum üzerinde sert bir biçimde uygular. *Trujillo*'nun talimatıyla işkence ve cinayet suçları işleyen SIM'in ve başındaki *Johnny Abbes*'in sebep olduğu korku ortamı insanların özgür bireyler olarak varlık göstermelerine izin vermez. Baskı altına alınmış bu toplumsal yapıda *Trujillo* cellat, Dominik toplumu kurban durumundadır. Bu bağlamda diktatörlüğün toplumda yarattığı etkileri; *iktidar ve cinsellik, toplumsal yozlaşma*, *özgürlükten kaçış ve robot uyumluluğu* gibi anahtar kavramlar çerçevesinde incelemek mümkündür.

İktidar ve Cinsellik: Dikta rejimlerinde iktidar halkı sadece toplumsal açıdan baskı altına almakla kalmaz, aynı zamanda –*Teke Şenliği*'nde gördüğümüz gibi– bireylerin özel yaşamlarını da ihlal eder. Diktatör *Trujillo*, adeta ülkesindeki tüm kadınların vücudu üzerinde hak sahibi olduğuna ve istediği gibi davranabileceğine inanır. Çünkü cinsel güç, *Trujillo* için sahip olduğu iktidarın simgelerinden biri ve dayanağıdır; bu durumda kadın ve bedeni bu iktidarı gösterebileceği bir nesne halini almaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, *Trujillo*'nun onu karakterize den bu cinsel gücü kaybetmesi, o ana kadar sürdürmeye alışkın olduğu yaşamının da bir anlamda sona ermesi demektir.

Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde iktidar kavramına değinir ve iktidar ile beden (cinsellik) arasındaki ilişkilere odaklanır. Foucault iktidarı sadece

siyasal yönüyle (devletin egemenliği, yasanın biçimi, vb.) ele almaz, iktidarı bir güç ilişkileri çokluğu olarak değerlendirir:

> "İktidar derken, belli bir devlet içinde vatandaşların bağımlılığını garanti eden kurum ve aygıtlar bütünü olan –büyük 'i' ile yazılan– İktidar'dan söz etmek istemiyorum. […] İktidar kavramından yola çıkılarak yapılan çözümleme, ilk veri olarak devletin egemenliğini, yasanın biçimini ya da bir egemenliğin bütünsel birliğini ele almamalıdır; bunlar daha çok iktidarın nihai biçimleri olacaktır. Bana göre iktidardan, ilk önce uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğunu anlamak gerekir; yani mücadeleler ve karşı karşıya gelmeler yoluyla bu ilişkileri dönüştüren, güçlendiren, tersine çeviren hareketi anlamak"[287].

Foucault'ya göre iktidar her an her yerde bulunabilir, bu durum bir noktayla bir başka nokta arasındaki her türlü bağıntıdan üreyebiliyor olmasından kaynaklanır. Bu iktidarı temsil eden ve cinsellik ile ilişkisini gösteren ana çizgilerden bazıları şunlardır: *Olumsuz bağıntı*, *kural düzlemi*, *yasak döngüsü*, *sansürün mantığı* ve *tertibatın birliği*[288]. Kısaca açıklayacak olursak *olumsuz bağıntıda*; iktidar ile cinsellik arasında itme, dışlama, ret, engelleme, gizleme ya da maskeleme gibi yalnızca olumsuz yönlü bir bağ kurulur. İktidarın cinsellik ve hazları üzerinde onlara hayır demekten başka hiçbir gücü yoktur; bitişik olanı ayırır ve sınırlar koyar. *Kural düzleminde* iktidar; kurala uygun ve kuraldışı, verilen ve yasaklanan biçimde temel olarak cinselliğe yasasını dikte ettiren şeydir. İktidar konuşur ve bu kuraldır. *Yasak döngüsünde* iktidar cinselliğin üzerinde salt bir yasaklama yasası (yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, vb.) uygular. Amacı, ortadan kaldırılma cezası ile tehdit ederek cinselliğin kendi kendinden vazgeçmesini sağlamaktır. İktidar cinselliği yalnızca iki var olmama seçeneği arasında gidip gelen bir yasak yoluyla zorlar ve böylece bir yasak döngüsü yaratır. *Sansürün mantığında,* cinselliğe izin olmadığını olumlayarak cinselliğin söylenmesini engellemek ve var olduğunu reddetmek şeklinde

[287] Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 69.
[288] a.e., s. 63-64.

sansürü mantığa bürüme sözkonusudur. Son olarak *tertibatın birliğinde* ise cinsellik üzerindeki iktidar toplumun tüm kademelerinde kendini gösterir ve "kendine destek aldığı araçlar ve kurumlar ne olursa olsun, tek biçimli ve kütlesel bir biçimde işler; yasanın, yasağın ve sansürün basit ve sonsuza değin yeniden üretilen çarklarına göre çalışır. Devletten aileye, hükümdardan babaya, mahkemeden gündelik küçük cezalara, toplumsal egemenlik mercilerinden özneyi oluşturan yapılara, yalnızca farklı ölçeklerde, genel bir iktidar biçimi bulunur"[289]. *Tertibatın birliği*, Foucault'nun ortaya koyduğu bu şemada en karmaşık olanıdır ve hukuku dile getiren hükümdar, yasaklayan baba, sansürcü gibi kılıklara girebilir. Bütün bu olasılıkların hepsinde iktidar hukuksal bir biçim alır ve "yol açtığı etkiler itaat olarak tanımlanır. Yasa olan bir iktidar karşısında, uyruk olarak kurulan –uyruklaştırılan– özne, itaat eden konumundadır"[290]. Foucault'nun yasa koyucu iktidar ile itaat eden uyruk arasında tanımladığına benzer bir ilişki, özellikle cinsellik açısından değerlendirildiğinde, *Trujillo* ile itaat eden bedenler haline getirdiği "kadınları" arasında mevcuttur. *Trujillo* sahip olduğu siyasal ve ekonomik iktidarı Dominik toplumunu üzerinde hakimiyet kurmak ve kendisini diktatör olarak ebedileştirmek amacıyla kullanır. Ancak onun doğrudan itaati hedefleyen davranışları ve uygulamaları özellikle cinsellik anlamında kendini göstermektedir ve oluşturduğu bu cinsel iktidar, "aile reisi" ile "maço" imajını pekiştirerek hem kadınların hem de erkeklerin kendisine itaatini mümkün kılmaya hizmet eder. Ülkedeki kadınları bir araç olarak kullanarak kendi iradesine tabi kılarken, erkeklere de istediği her kadına sahip olabilecek güçte olduğunu gösterir[291]. Herkes, iktidara yakın olabilmek ve gözden düşmemek için *Şef*'in arzularına teslim olmak zorundadır.

---

[289] a.e., s. 63-64.

[290] a.e., s. 64.

[291] *Trujillo*'nun bu durumu, George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı siyasi romanında da bahsetmiş olduğu *ilk gece hakkını* (*jus primae noctis*) anımsatmaktadır: "[…] Bir de *jus primae noctis* diye bir şey vardı ki, çocukların ders kitaplarında geçmesi sakıncalıydı. Kapitalistlere, fabrikalarında çalışan her kadınla yatma hakkı tanıyan bir yasaydı bu. Bunların ne kadarının yalan olduğunu nasıl bilecektiniz ki? Sıradan insanların artık Devrim'den önceki dönemden daha iyi durumda oldukları doğru olabilirdi" [George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, (Çev: Celal Üster), Can Yayınları, İstanbul, 2010, s. 93].

Bu şekilde "aile reisi" ya da "maço" rolü üstlenen *Trujillo*, her fırsatta "ulusal aile" vurgusu yaparak kendisini "vatanın babası" olarak tanımlar ve eserde birçok yerde *Yeni Vatanın Babası* adıyla anılır. Milliyetçiliği de buna alet ederek sözde halk düşmanlarına karşı savaşır, vatanın koruyucusu imajını güçlendirir. Eserde buna verilebilecek en belirgin örnek Haitili Katliamı olayıdır. "Bu ülke için ellerimi kana buladım. O siyahiler bir kere daha bizi sömürgeleştirmesinler diye" der *Trujillo*. Aynı şekilde *Agustín Cabral* de bu kanlı olayı savunarak, iktidara gelen *Şef*'in "elebaşları arası çatışmalarla barbarlaşmış, yasasız ve düzenden yoksun, yoksullaşmış, kimliğini yitirmiş, açgözlü ve yırtıcı komşuların istilasına uğramış" (*Teke Şenliği*, s. 16) bir ülke bulduğunu ve ülkeyi işgalden kurtardığını ifade eder.

Diğer taraftan, *Trujillo*, sayısız cinsel şiddet ve tecavüz olayı (kişileri korkutma ve tehdit ile cinsel ilişkiye zorlamak sözkonusu olduğu için "tecavüz" kelimesini kullanmak abartılı olmayacaktır) ile bu sözde ailevi bağları bizzat kendisi ihlal eder. Kendisini ülkenin refahı ve geleceği için gerekli bir "baba" figürü olarak sunmasına karşın, özel yaşamında bakanlarının eşleri ve kızlarıyla ya da ilgisini çeken herhangi bir kadınla ilişki yaşar ve yaşadığı her ilişkiyi bir cinsel zafer olarak görüp bunu alenen dile getirerek övünür. Bu bağlamda, genç bir kızken diktatörün tecavüzüne uğrayan *Urania Cabral*, Dominik toplumunun yaşadığı bu sarsıntının somutlaşmış, vücut bulmuş halidir.

Diktatör bu şekilde, hem kamusal yaşamda hem de Dominiklilerin özel yaşamında tek *Şef*'in, tek gücün kendisi olduğunu tekrar tekrar yinelemiş olur. Toplumun aile bağlarını, ahlaki değerlerini zayıflatarak ve Dominikliler sürekli aşağılayarak yıkıcı bir rol oynar. Eserde *Urania*'nın sözleri bu düşünceyi destekler niteliktedir: "[…] Ondan korkmakla kalmıyorlardı, seviyorlardı onu; tıpkı dayak ve cezaların onların iyiliği için olduğuna inandırılan çocukların otoriter ebeveynlerini sevdikleri gibi" (*Teke Şenliği*, s. 71-72). Latin Amerika toplumu üzerine çeşitli

çalışmaları olan David T. Abalos, siyasetçiyi, çocuklarının zihinsel olgunluğa erişmiş ve eleştirel düşünebilen bireyler olmasını istemeyen bir tür "kötü baba" olarak tanımlar[292]. Bu durumda, "baba" rolü üstlenen bu baskıcı liderin ülkesinde bireyler, çocuklar gibi davranarak cezalandırılma korkusuyla liderlerinin eylemlerini sorgulamaktan kaçınırlar. *Senatör Cabral* örneğinde gördüğümüz gibi, *Trujillo* etrafındaki kişileri kendisine tabi kılarak onları adeta "çocuklaştırır" ve (siyasal açıdan) olgunlaşmalarına engel olur.

Yazar Elias Canetti ise *Kitle ve İktidar* adlı eserinde, iktidarın nasıl yıkıcı bir biçimde avını ele geçirme ve içe alma yolu izlediğinden bahseder. İnsanları yönetmek isteyen kişinin, bu insanlar onun önünde hayvanlar kadar iktidardan yoksun kalana kadar onları önce aşağılamaya ve ardından onları kandırarak haklarını ve direnme kapasitelerini ellerinden almaya çalıştığını yazar. Aynı bölümde Canetti şöyle devam eder:

> "Onları hayvan gibi kullanır ve onlara söylemese bile, onların kendisi için hayvanlar kadar az değer taşıdığını kendi içinde her zaman açıkça bilir; yakınlarıyla konuşurken, onlardan koyun ya da sığır diye bahseder. Nihai amacı onları kendi içine almak ve özlerini emmektir. Onlardan arta kalan onu ilgilendirmez. Onlara ne kadar kötü davranırsa, onları o kadar küçümser. Artık işe yaramaz hale geldiklerinde tıpkı kendi dışkısından kurtulur gibi, yalnızca evinin havasını kirletmemelerine dikkat ederek onlardan kurtulur"[293].

Canetti'ye göre, av vücutta uzun bir yol izler ve bu yol boyunca tüm özü emilir; geriye artık ve pis koku kalana kadar yararlı herşey alınır. Her ele geçirme eyleminin sonunda bulunan bu işlem bize genel olarak iktidarın doğasına ilişkin ipucu vermektedir. *Trujillo* da benzer bir biçimde kadın bedenini bir araç olarak kullanarak Dominik toplumunun tüm özünü emer ve *Urania*'da olduğu gibi, bu zulümden geriye kalan, onun bütün kan dökücülüğünün izlerini taşımaktadır.

---

[292] David T. Abalos, *The Latino Family and the Politics of Transformation* (Latin Ailesi ve Dönüşümün Politikası), PRAEGER, Westport, 1993, s. xviii.
[293] Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (Çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 212.

Toplumsal Yozlaşma: Diktatörün ülkedeki tüm kadınların bedenlerine sahipmişçesine ölçüsüz davranması ve çevresindeki kişilerin –korku ya da menfaat nedeniyle– bu konuda itaat göstermesi, toplumda ahlaki bir yozlaşmayı da beraberinde getirir. *Şef*'in destekçilerinin ahlaki yozlaşması ve ona karşı olan bağımlılıkları öyle bir noktaya varmıştır ki, yukarıda bahsi geçen cinsel birliktelikler birçok kez sözkonusu kadınların (mecburi) kabulü, evlilerse eşlerinin (mecburi) rızası ya da (*Urania* örneğinde görüldüğü gibi) kimi zaman babaların kızlarını diktatöre hediye etmesi şeklinde gerçekleşebilmektedir. Bu son duruma eserden verilebilecek bir başka örnek de *Moni*'nin durumudur:

> "[*Moni*] güzel, sevecen bir kızdı. Onu tanıdığı o ilk günden beri hiç hayal kırıklığına uğratmamıştı. Quinigua, La Yuquera'da Amerikalıların verdiği partiye bizzat babası getirmişti: <<Bakın size bir sürpriz getirdim Şef!>> Mexico Bulvarı'nın sonundaki o yeni mahalledeki evi, iyi bir ailenin oğluyla evlendiği gün, düğün hediyesi olarak kendisi hediye etmişti kıza. Arada bir ona ihtiyacı olduğunda, Manuel Alfonso'nun böyle durumlar için ayırttığı El Embajador ya da El Jaragua'daki *suite*'lerinden birine götürürdü" (*Teke Şenliği*, s. 363).

Diktatöre kızını hediye eden babanın, bunu yapma sebebi sadece *Trujillo*'yu pohpohlamak için değildir; bu kişi aynı zamanda ona olan sadakatini de göstermeyi amaçlamaktadır. Ailelerin, kızlarına diktatör tarafından tecavüz edilmesine izin vermesi, *Teke Şenliği*'nde tasvir edilen Dominik toplumunun ne derece yozlaşmış olduğunun en büyük göstergelerinden biridir. Eski senatör *Agustín Cabral* ile Büyükelçi *Manuel Alfonso* arasında geçen diyalog da bu yozlaşmışlığı gözler önüne sermektedir:

> "[*Agustín*] <<Hala bir çocuk…>> diye kekeledi.
> <<Daha iyi ya!>> diye bağırdı Büyükelçi. <<Şef bu jesti daha iyi değerlendirir. Yanıldığını, kuşkulara kapılmak ve senin düşmanlarına inanmakla acele ettiğini anlar>>. […] Şef güzelliğin değerini bilir. Ona <<Beyin size, sevgisinin ve bağlılığının kanıtı olarak hala bir señorita olan güzel kızını sunmak istiyor>> dersem geri çevirmez. Ben onu iyi tanırım. O, şerefin ne demek olduğunu bilen mükemmel bir beyefendidir. Canevinden vurmuş olursun. Seni çağıracaktır. Elinden aldıklarını sana geri verecektir. Böylece Uranita'nın geleceği garanti edilmiş olur. Onu

düşün Agustín ve esti inançları silkele at. Bencillik etme" (*Teke Şenliği*, s. 326-327).

Moni, diktatör ile yaşamak zorunda kaldığı travmadan sonra evlenip aile kurarak kendisine normal bir yaşam sağlamak için çabalar. Ancak çektiği onca acıya rağmen – belki diğer birçok Dominikli kadın gibi– hayatı boyunca *Trujillo*'nun "malı" olarak kalacaktır: "[…] Moni'yi kendi evinde düzmek heyecan verici olabilirdi. Kocası Rincon'u Pony'ye bira içmeye gönderirdi ya da –kıkırdadı– Zacarías de la Cruz'la biraz çene çalardı" (*Teke Şenliği*, s. 363).

Özgürlükten Kaçış ve Robot Uyumluluğu: Eserin birçok bölümünde toplumun diktatörlüğe nasıl boyun eğdiğini ve uyum gösterdiğini okumaktayız. Bu durumun en somutlaşmış hali, *Roman Kişileri* adlı bir önceki başlıkta değindiğimiz gibi, *Savunma Bakanı Rene Roman*'da kendini göstermekte ve toplumda da büyük oranda fark edilmektedir: "[*Rene Roman*'ın] birçok subay, birçok Dominikli gibi Trujillo'nun karşısında cesareti ve onur duygusu gölgeleniyor, aklı ve adaleleri paralize oluyor, üstüne bir uysallık çöküyordu" (*Teke Şenliği*, s. 377). Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış* adlı eserinde çağdaş insan açısından özgürlüğün iki yönünü ele alır ve özgürlükten kaçış mekanizmalarını yetkecilik, yıkıcılık ve robot uyumluluğu başlıkları altında inceler. Daha önce de değindiğimiz gibi Fromm, özgürlüğün, çağdaş toplum yapısı içinde insanı, olumlu ve olumsuz olmak üzere, aynı anda iki farklı yönde etkilediğini ifade eder.

Fromm'un sözkonusu eserinden açıklayacak olursak, yeni doğan bir bebek her ne kadar artık anneden ayrı bir biyolojik varlık olsa da, işlevsel olarak annenin bir parçası olmayı sürdürür. Bir süre boyunca başkalarını kendisinden ayrı varlıklar olarak algılayamaz, kendisini evrenle karıştırmamayı öğrenmesi için birkaç yıl gereklidir. Fromm'a göre çocuk kendisini dış dünyaya bağlayan bu ilk bağlardan ne ölçüde kurtulabilirse, o ölçüde özgürleşir; kurtulamaması halinde de özgürlükten yoksun kalır.

Öte yandan, bireyin sahip olduğu bu ilk bağlar ona güven duygusu, bir yere ait olma, kendini bir şeyin parçası hissetme duygusunu da vermektedir[294]. Birey, ilk bağlardan kurtulmayla oluşan bu özgürlüğün, diğer bir ifadeyle *olumsuz özgürlüğün* sebep olduğu yalnızlık, korku ve güvensizlik duygusuna sonsuza dek katlanamaz; *olumlu özgürlüğ*e doğru bir gelişme gösteremezse, özgürlüğü tümüyle feda etmek ve ondan kaçmak zorunda kalır[295]. Dünya ile kendi benliği arasında yeniden bir ilişki kuramamasından dolayı oluşan boşluğu ortadan kaldırarak yalnızlığını yenmeye ve çeşitli özgürlükten kaçış mekanizmalarını deneyerek içine düştüğü bu güçsüzlük duygusundan kurtulmaya çalışır. Ancak, olumlu özgürlük durumunda birey, "sevgi ve çalışma ile, coşkusal, duygusal ve zihinsel yetilerinin içten anlatımıyla, dünyayla kendiliğinden bir ilişki kurabilir; böylece bireysel benliğinin bağımsızlığından ve bütünselliğinden vazgeçmeksizin, bir kez daha, insanla, doğayla ve kendisiyle bir bütün haline gelir"[296]. Fromm'a göre, özgürlükten kaçış mekanizmaları içinde toplumsal önemi çok büyük olan robot uyumluluğu, çağdaş toplumdaki normal bireylerin büyük bir çoğunluğunda görülebilen bir durumdur. Birey kendi olmaktan çıkar ve yalnızlık ya da güçsüzlük duygularını yenebilmek için kendisinden ne bekleniyorsa onu yapar; toplumsal kalıpların kendisine sunduğu kişiliği tümüyle benimseyerek diğerleri gibi bir robot haline gelir[297].

Erich Fromm, kişide eleştirel düşüncenin bastırılmasının genellikle çok erken yaşlarda gerçekleştiğini yazar. Bu yüzden bireyin kararlarının çoğu, aslında kendisine ait değildir çünkü kişi soyutlanma korkusuyla ve yaşamına ya da rahatına gelebilecek tehditlerin verdiği endişe sebebiyle başkalarının beklentilerine uygun davranışlar sergiler. Bu yüzden kendisinden beklenene uyma davranışı göstererek gerçek arzularını bastırır ve kararı verenin kendisi olduğuna inanarak başkalarının beklentilerini kendi öz

[294] Erich Fromm, a.g.e., s. 44-45.
[295] a.e., s. 146.
[296] a.e., s. 152.
[297] a.e., s. 195-196.

arzularıymış gibi yaşar. Farkında olmadan özgün düşünme, duyma ve arzulama edimlerinin yerine sahtelerini koyarak, özgün benliğin yerini yapay benliğe bırakmasına yol açar. Özgün benliğin yitirilerek yerine yapay bir 'ben' algısının konulması ise, bireyi derin bir güvensizliğe sevk eder[298]. Sözkonusu birey "temelde, başkalarının kendisinden bekledikleri şeyin bir yansıması olduğundan, kuşkularla doludur, bir ölçüde kimliğini yitirmiştir. Bu türden bir kimlik yitimi sonucunda ortaya çıkan ani korkuyu yenmek için, uyarlanmak, uyum sağlamak, sürekli olarak başkaları tarafından onaylanmak ve kabul edilmek suretiyle kimliğini aramak zorunda bırakılmıştır. Kendisinin kim olduğunu bilmediğine göre, eğer onların beklentilerine uygun edimlerde bulunursa, onlar bilecektir; onlar bilince de kendisi de kim olduğunu bilecektir; bunun içinse onlara inanması yeterlidir"[299]

Güvensizliğinden kurtulmak için bu şekilde robotlaşan birey, giderek daha fazla çaresizleşmiş ve güvensizliği artmıştır; bu nedenle bu duygunun üstesinden gelmek için, yeni otoritelere boyun eğmeye hazırdır. Erich Fromm'un bu görüşleri, *Savunma Bakanı Rene Román*'ın, diğer askerlerin ve kitlelerin *Trujillo* diktatörlüğü karşısında gösterdikleri robot uyumluluğu ve boyun eğişi açıklayabilecek bakış açılarından birini teşkil etmektedir. *Trujillo*'nun iktidara gelişinden önce yaşanmış olan Amerika Birleşik Devletleri işgali ile ardından gelen siyasi istikrarsızlık ve *Trujillo*'nun, rejimini Dominik Cumhuriyeti ile özdeşleştirmesi gibi sebepler, bu güvensizlik ortamını pekiştirerek kitlelerin robotlar gibi diktatöre uyum göstermelerine katkı sağlayan faktörlerin bir kısmını oluşturmuştur. Nihayetinde eserin sonlarına doğru gördüğümüz gibi, bu robotlaşmış kitleler, *Teke*'nin ölümü karşısında liderlerini kaybetmiş olmanın yol açtığı "güvensizlik" duygusu içinde büyük bir boşluğa düşerek umutsuzluğa kapılmışlardır:

> "[…] Kalabalığa sürekli Trujillo Kenti'nin kenar mahallelerinden, komşu köyler ve kasabalardan gelen kadınlar ve erkekler katılıyordu. Her sırası dörder beşer kişiden oluşan kuyruk kilometrelerce uzuyor, silahlı

[298] a.e., s. 202-212.
[299] a.e., s. 212-213.

muhafızlar düzeni sağlamakta zorlanıyordu. Saatlerdir bekliyorlardı. Yürek parçalayan sahneler yaşanıyordu. Ulusal Saray'ın merdivenlerine gelebilmiş olanlar, *Generalísimo*'nun katafalkına yaklaştıklarını hissedenler arasında ağlayanlar, isterik çığlıklar atanlar vardı" (*Teke Şenliği*, s. 433).

4.2. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme

4.2.1. Tarihsel Çerçeve

Teke Şenliği'nde yaşanan olaylar Dominik Cumhuriyeti'nde, Trujillo diktatörlüğünün son günleri olan 1961 yılında gerçekleşir. Bu sebeple bu başlık altında, Trujillo dönemini ayrıntılandıracak ve tarihsel gerçekliğin eserde nasıl kurgulandığını incelemeye çalışacağız.

Dominik Cumhuriyeti, İspanyolların Amerika Kıtası'nda kurduğu ilk yerleşim olan La Española adasında yer alır ve adanın yaklaşık üçte ikisini kaplar (48.670 km); La Española'nın batı kısmında ise Haiti bulunur. La Española'nın tarihi, bölgenin ilk yerleşenleri olan Taino yerlilerinin yaşadığı M.Ö. 600'lü yıllara dek uzanır. Kristof Kolomb 1492'de gerçekleştirdiği ilk yolculuğunda adaya demir atar ve burayı İspanyolların ilk kalıcı yerleşim yeri olarak belirler. Bu yüzden, Dominik Cumhuriyeti'nin bugünkü başkenti Santo Domingo, o yıllarda İspanyolların Yeni Dünya'da kurduğu ilk sömürge başkenti olma özelliğine sahiptir[300]. Bugünkü Dominik Cumhuriyeti, adada üç yüzyıldan fazla süren İspanyol sömürge döneminin ve sonrasında yaşanan Fransız ve Haiti işgallerinin ardından Şubat 1844'te Haiti'den bağımsızlığını kazanır. Ancak, bağımsızlığın ilanını izleyen yıllarda ülkede siyasi buhranlar ve iç çatışmalar yaşanmaya devam eder. Öyle ki 1865-1879 yılları arasında yirmi bir farklı hükümet görev yapar, en az elli askeri ayaklanma yaşanır ve ülke siyaseten, muhafazakarlar ile liberaller olmak üzere iki kutba ayrılır[301].

1916 yılına gelindiğinde ise, dünya derin bir krizden geçmektedir ve Amerika Birleşik Devletleri, Alman emperyalizminin olası bir zaferi karşısında kendi menfaatlerini korumak amacıyla dünya savaşı içinde yer almaya hazırlanmaktadır. Bu

[300] Helen Chapin Metz (Ed.), *Dominican Republic and Haiti* (Dominik Cumhuriyeti ve Haiti), Federal Research Division, Library of Congress, Washington, 2001, s. 14-15.
[301] a.e., s. 28-29.

nedenle Birleşik Devletler, Amerikan halkının ve Panama Kanalı gibi hayati önem taşıyan üslerin savunulması için kritik kabul edilen tüm bölgeler üzerinde tam anlamıyla bir hakimiyet kurmayı gerekli görmektedir. Dominik Cumhuriyeti'nin başkenti Santo Domingo da, bu önem arz eden bölgeler arasındadır. Bu yüzden Dominikli yöneticileri itaate zorlamak, aksi halde ise onları "tahliye etmek" planlanmakta ve bu amacı hayata geçirmek için kullanılabilecek tüm bahanelerden faydalanmak hedeflenmektedir[302].

Bu çerçevede, 1916 yılında Amerika Birleşik Devletleri, ülkedeki siyasi gerilimi gerekçe göstererek Dominik Cumhuriyeti'ni işgal eder ve 1924 yılına kadar ülkede kalır. Amerikan işgalinin ardından Başkan Horacio Vásquez Lajara (1860-1936) seçimle göreve gelir ve 1928 yılında görev süresi dolduğunda anayasaya göre yapılması gereken seçimleri iptal ederek, meclisin desteğini de alarak, kendisinin ve meclisin görev süresinin iki yıl daha uzatıldığını ilan eder. Bir yandan bu durum ülke siyasetinde kutuplaşmalara ve tepkilere yol açarken, diğer taraftan 1929 dünya ekonomik krizinin ülkedeki etkileri, özellikle işçi ve esnaf sınıfı üzerinde kendini göstermeye başlar; gösteriler ve grevler yoluyla birçok protesto gerçekleşir. Bu tarihten önceki dönemde yaşanan ekonomik durgunluk sebebiyle de hükümet etkili çözümler almakta başarılı olamaz; protestoları ve grevleri kontrol altına almak için orduyu kullanır.

Öte yandan, bu sırada ordunun başında bulunan Tuğgeneral Rafael Leónidas Trujillo, belli bir halk desteğini kendisine çekebilmek için stratejik davranarak mümkün olduğunca bu toplumsal çatışmaların dışındaymış izlenimi yaratmaya çalışır. Siyasetle ilgilenmiyormuş gibi davranır ve bu rolü o kadar iyi oynar ki bizzat Başkan Vásquez tarafından en yüksek askeri konumlara getirilerek önemli bir güç elde etmeyi başarır. Bununla birlikte, hükümet karşıtı basın Trujillo'nun bu serinkanlı, sükunetli tavrını

[302] Juan Isidro Jimenes-Grullón, *La República Dominicana: Análisis de su pasado y su presente* (Dominik Cumhuriyeti: Geçmişin ve Bugünün Analizi), Editora Búho, Dominik Cumhuriyeti, 2004, s. 128-129.

alkışlamaktan, övmekten geri durmamaktadır. Ondan, artık iyice yaşlanmış olan Başkan Vásquez'in halefi olarak bahsetmeye başlanır[303].

31 Ekim 1929'da, Horacio Vásquez, yaşadığı ciddi sağlık sorunları nedeniyle tedavi için Amerika Birleşik Devletleri'ne gider ve başkanın gidişi ülkeyi belirsizlik içinde bırakır. Tedavisinin ardından, birkaç ay sonra Dominik Cumhuriyeti'ne döndüğünde, kendisine karşı kurulan ittifaklar artık durdurulamayacak bir boyuta ulaşmıştır. Tüm bu süreç sonunda, Cumhuriyetçi Parti'den (*Partido Republicano*) genç siyasetçi Rafael Estrella Ureña ile General Trujillo'nun birlikte planladıkları darbe gerçekleşir ve Vásquez sürgüne gönderilir. Beş aylık bir süre boyunca Estrella Ureña geçici başkan olarak görev yapar[304]. Bu olay Trujillo'nun iktidar yolunda kazandığı ilk büyük zaferdir.

Başkanlık seçimi dönemi geldiğinde ise Trujillo, muhaliflerine karşı son derece sert baskılar uygulayarak Estrella Ureña ile birlikte yürüttüğü seçim kampanyasını kendi yöntemleriyle manipüle etmeye ve böylece kendisini tek aday olarak dayatmaya çalışır. Bunda, halk arasında *La 42* ya da *hayalet araba* (*el carro fantasma*) gibi isimlerle anılan ve görevi topluma korku salmak olan Trujillo'nun paramiliter çetesinin, muhalefete ve destekçilerine karşı başvurduğu her türlü cinayet, yaralama ve tehdit yöntemlerinin yol açtığı şiddet ortamının büyük payı vardır. Sözkonusu suç çeteleri, muhaliflerin mitinglerine saldırmak ya da Merkez Seçim Kurulu'nun (*Junta Central Electoral*) ofislerine zarar vermek gibi suç teşkil eden birçok eyleme karışırlar. Seçime gidilen ortam o kadar güvenliksiz ve baskı altındadır ki, 2 Mayıs günü Seçim Kurulu başkanı, bir hafta sonra da diğer üyeler görevlerinden istifa etmek zorunda kalırlar. Yeni atanan kurul ise, Trujillo'ya bağlı kişiler arasından seçilir. Devam eden günlerde de Trujillo'nun yönlendirdiği bu şiddet ve korku topluma ciddi bir biçimde sirayet eder ve

[303] Andrés L. Mateo, *Mito y Cultura en la Era de Trujillo* (Trujillo Döneminde Mit ve Kültür), Editora Manatí, Dominik Cumhuriyeti, 2004, s. 40-42.
[304] a.e., s. 42-45.

neticede muhalifler seçimden çekilme kararı alırlar[305]. Böylece 16 Mayıs 1930'da muhalefet olmaksızın tek adayla gerçekleştirilen şaibeli seçimlerin[306] ardından otuz bir yıl boyunca sürecek olan Trujillo Dönemi (*Era de Trujillo*) başlamış olur.

Rafael Leónidas Trujillo 24 Ekim 1891 yılında başkent Santo Domingo'nun yakınında yer alan küçük bir şehir olan San Cristóbal'de dünyaya gelir ve on bir çocuklu yoksul bir ailede yetişir. Babası José Trujillo Valdez, geçim kaynağı olarak bir hayvan sürüsüne sahip olmak için en iyi yöntemin hayvan hırsızlığı yapmak olduğunu düşünen ve yaşamını da bu doğrultuda sürdüren bir kişidir. Baba Trujillo Valdez'in hırsızlık işinde baş yardımcıları üç büyük oğlu Aníbal, Virgilio ve José Arismendi'dir. Sonrasında ise baba mesleğini daha küçük kardeşler da icra etmeye başlarlar; bunlardan biri de Rafael Leónidas'tır[307]. Trujillo'nun, sonraları *Mamá Julia* olarak anılacak olan annesi Altagracia Julia Molina ise Haiti kökenli, fakir bir kadındır. Eserde de okuduğumuz gibi, Trujillo annesinden gelen bu Haitili kökenini her fırsatta reddetmiş ve Haitililere karşı duyduğu bu nefret, ona Haitili Katliamı'nı yaptırabilecek kadar büyümüştür.

1943 yılında Trujillo'nun özel sekreterliğini yapmış olan (sonraki süreçte Trujillo karşıtı olur) José Almoina'nın aktardığına göre *Mamá Julia*, ailenin diğer fertlerinden farklı olarak son derece alçakgönüllü bir kadındır. Trujillo'nun talimatıyla ülkenin *First Lady*'si olur, posta pullarının üzerine resmi basılır ve doğum günü törenlerle kutlanır. Almoina'nın ifadelerine göre, oğlu Rafael –olasılıkla örnek bir evlat olduğunu göstermek için– kendisini her ziyaret ettiğinde bu iyi huylu melez kadın titremeye başlar ve bir süre sonra, oğlu odanın içinde dolaşmaya başladığında kendisi de derin düşünceler içinde kaybolur. Almoina'ya göre, bu ziyaretler en fazla dört dakika

[305] Juan Isidro Jimenes-Grullón, a.g.e., s. 166-167.
[306] Seçim sonuçlarına göre Trujillo 223.851 oy alarak iktidara gelmiştir. Ancak açıklanan bu rakam, ülkedeki kayıtlı seçmen sayısından fazladır. Daha fazla bilgi için bkz. Germán Emilio Ornes, *Trujillo: Little Caesar of the Caribbean* (Trujillo: Karayipler'in Küçük Sezar'ı), Thomas Nelson&Sons, New York, 1958, s. 59.
[307] José Almoina, *Una Satrapía en el Caribe* (Karayipler'de Bir Satrap), Siglo XXI Editores, Meksika, 2011, s. 17-18.

sürüyor olmasına karşın yaşlı kadın için ızdırap vericidir[308]. Almoina muhtemelen, eserde de okumuş olduğumuz gibi, Trujillo'nun özellikle başkan olduktan sonraki dönemde adet haline getirdiği annesini ziyaretlerinden bahsetmektedir.

Trujillo, çeşitli suçlardan sabıkalı bir ailede yetişir; okulda aldığı temel eğitim ise oldukça düzensiz ve sınırlıdır. 1907 yılında, 16 yaşındayken, telgrafçı olarak çalışmaya başlar ve bu işte geçirdiği birkaç yılın ardından, kardeşi José Arismendi (*Petán*) ile birlikte hayvan hırsızlığı, çek sahteciliği gibi suçlara karışır. 1916 yılına gelindiğinde ise Trujillo, şarap dükkanlarını, mağazaları yağmalayan, şantaj ve şiddet ile çevresine korku salan bir gençlik çetesine dahil olmuştur[309]. Aynı yılın sonlarına doğru, bir şeker plantasyonunda güvenlik görevlisi olarak işe girer ve iki yıl boyunca burada çalışır. Ülkede Amerikan işgalinin devam ettiği bu yıllarda Trujillo, Milli Muhafız Teşkilatı (işgal hükümeti tarafından kurulmuştur) komutanı Albay C. F. Williams'a bir dilekçe göndererek askeri teşkilata katılmak üzere iş başvurusunda bulunur ve bu başvurusu, komutan ile arkadaş olan dayısı Teódulo Pina Chevalier'in araya girmesi sayesinde kabul edilir. Böylece 11 Ocak 1919'da Milli Muhafız Teşkilatı'na teğmen olarak atanır ve göreve gelişinden kısa bir süre sonra, civar bölgelerdeki isyancı grupları kontrol altına almak amacıyla oluşturulan devriyelerin başı olarak görev yapmaya başlar. O yıllarda, Amerikan işgaline karşı Dominikli yurttaşlar tarafından yürütülen direniş büyük ölçüde bastırılmış olmasına karşın, halk arasında genel bir memnuniyetsizlik devam etmekte ve isyancı gruplar, işgalci Amerikan yönetimine karşı sık sık eyleme geçmektedirler. Bu yüzden, sözkonusu isyanların yaşandığı bölgelere işgal hükümeti tarafından güvenlik güçleri gönderilmekte ve isyancılar kontrol altına alınmaya çalışılmaktadır.

[308] a.e., s. 22.
[309] Alfredo Rafael Hernández Figueroa, "La Familia de José Juan de Dios Trujillo Valdez, Pepito y Altagracia Julia Molina Chevalier", *Boletín del Archivo General de la Nación*, Cilt: 36, No: 129, 2011, s. 184.

İşgal güçleri safında yer alarak kendi halkına karşı savaşan Trujillo, kariyerinde yükselmeye başlar ancak diğer taraftan, karıştığı suçlar sebebiyle de adından söz ettirmeye devam eder. Zira, Trujillo'nun ve ailesinin neredeyse tamamının yaşamı, gençliklerinden itibaren fuhuş, hırsızlık, dolandırıcılık gibi suçlar ve karıştıkları skandallarla doludur[310]. Ancak Trujillo'nun yaşamının, iktidara gelişinden önceki bu dönemi hakkında arşivlerde bulunan belgeler oldukça sınırlıdır ve bu sebeple, sözkonusu döneme dair bilgilerin çoğu spekülatif nitelikte kalmıştır. Bu durumun en büyük nedenlerinden biri Trujillo'nun, ilk gençlik yılları ile kariyerinin ilk dönemlerine dair birçok belgeyi yok etmeyi başarmış olmasıdır. Dominikli gazeteci Germán Emilio Ornes (1919-1998), bu dönem hakkında kanıt olarak başvurulabilecek belgelerin sınırlılığının oldukça normal olduğunu yazar çünkü Trujillo, kariyerinde yükseliş döneminde ve iktidarda olduğu yıllarda, kendi geçmişini bir sır perdesi ardına saklamak için her türlü imkanı elde etmeyi başarmıştır. Bu noktada, tüm sabıka kayıtlarının tutulduğu Yüksek Mahkeme binasının 1927 yılında çıkan yangında tahrip olması da büyük ölçüde kuşku uyandırıcıdır[311].

2011 yılında *Ulusal Genel Arşiv Dergisi*'nde (*Boletín del Archivo General de la Nación*) yayımlanmamış otuz iki arşiv belgesinden yararlanılarak Trujillo Molina ailesi üzerine yapılan bir incelemede, ailenin bu dönemde işlediği suçlar üzerine çeşitli bilgilere ulaşılmış ve sahtecilik, cinayet, tecavüz ya da fuhuş gibi suç teşkil eden eylemlerinin bir kısmı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buna göre, başta Trujillo olmak üzere birçok bireyi yıllarca hükümette görev almış olan bu ailenin suça meyilli doğası, iktidara gelmelerinden önce karıştıkları çeşitli suçlarda kendini göstermektedir[312]. Sözkonusu makalede bahsi geçen oldukça çarpıcı olaylardan biri ise, Trujillo'nun 1919 yılında Isabel Guzmán adlı bir genç kızı zorla alıkoyarak kilisede tecavüz etmesi ve serbest bırakmak için fidye istemesidir. Bu suçlar sebebiyle askeri mahkemeye

[310] a.e., s. 183.
[311] Germán Emilio Ornes, a.g.e., s. 35.
[312] Alfredo Rafael Hernández Figueroa, a.g.e., s. 165-168.

çıkarılmış ancak tanıkların korkutulması nedeniyle suçu ispatlanamamış ve serbest bırakılmıştır[313]. Özellikle bu olay diktatörün iktidarda kaldığı otuz bir yıl boyunca kadınlara yönelik cinsel taciz tavrının öncülü niteliği taşıyan bir deneme, bir "ilk örnektir".

Bu suçlama üzerine ayrıntılı bilgi edinme çabası bizi daha eski bir yayına, tarih dergisi *Ahora*'nın (*Şimdi*) Nisan 1973'te yayımlanan sayısına götürür. Washington Ulusal Arşivi'nde Trujillo'nun kariyerinin ilk yılları hakkında bulunan önemli bir belgede aktarılan bilgiye göre, 23 Ocak 1920 tarihinde bir askeri komisyon, Trujillo'ya isnat edilen suçlamaları görüşmek üzere toplanmış ve açılan dava 4 Mart 1920'ye kadar sürmüştür. Buna göre Trujillo, Temmuz 1919'da Los Llanos şehrinde isyancılara karşı devriye görevinde bulunduğu sırada 17 yaşındaki Isabel Guzmán adlı genç kıza saldırmak ve onu zorla alıkoymakla suçlanmaktadır. Verilen ifadelere göre Trujillo o gün, gerilla Olivorio Carela'yı aramaktadır ve bu amaçla evini basar. Gerillanın o esnada evde bulunan karısı Fermina Guzmán'ı, kayınpederi José Núñez'i, baldızı Isabel Guzmán'ı ve birkaç kişiyi daha tutuklayarak şehirdeki kiliseye kapatır ve sözkonusu kilisede Isabel Guzmán'a tecavüz eder. Orada bulunan görgü tanıklarına göre Isabel, Trujillo ile bulunduğu odadan çıktığında üstü başı kanlar içindedir. Isabel Guzmán ise verdiği ifadede, Trujillo'nun aynı gün kendisini sokakta da cinsel ilişkiye girmeye zorladığını ve eğer onu tatmin edemeyecek olursa kilisede tutuklu bulunan ailesini öldürmekle tehdit ettiğini anlatır. Trujillo tüm bu suçlamaları reddeder ve birbiriyle tutarsızlık gösteren ifadeler verir. Ancak mahkeme var olan tüm somut kanıtlara rağmen taraflı bir tutum sergileyerek, kimi şahitlerin Trujillo lehine verdiği ifadelerin doğruluğunu araştırma gereği bile duymaz. Böylece 4 Mart 1920 tarihinde Trujillo tüm suçlamalardan beraat eder[314].

Öte yandan Trujillo'nun, Amerikan işgaline karşı yaşanan halk isyanlarıyla mücadelede gösterdiği başarılar sayesinde, askeri kariyerindeki hızlı yükselişi devam

[313] a.e., s. 186.
[314] Richard Millett, Marvin A. Soloman, "Trujillo Violó a Una Mujer en Una Iglesia" (Trujillo Bir Kilisede Bir Kadına Tecavüz Etti), *Ahora* (Şimdi), No: 492, Nisan 1973, s. 4-6.

eder. Eylül 1922'ye gelindiğinde Milli Muhafız Teşkilatı, Ulusal Polis Teşkilatı'na dönüştürülür ve 1924 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin ülkeden çekilmesinin ardından başlayan süreçte Polis Teşkilatı devletin tek kolluk gücü haline gelir. Aynı tarihte işgal ordusunun onayıyla seçimler gerçekleşir ve Horacio Vásquez başkan seçilir. Bu yıllarda Trujillo ise, yüzbaşılıktan yarbaylığa kadar yükselmiş ve 1928 yılında, Polis Teşkilatı'nın, Ulusal Ordu haline getirilmesiyle birlikte Başkan Vásquez tarafından ordunun başına geçirilmiştir. Artık hem tuğgeneraldir hem de Başkan Vásquez'in en çok korkulan ve güvenilen adamlarından biridir[315]. Yaklaşık on yıl içinde kariyer basamaklarını hızla tırmanan Trujillo, 1930 yılında Vásquez'e karşı yapacağı darbeye kadar bu görevde kalır ve bu süreçte askeri güç ve para biriktirir. Ülkedeki en güçlü kurum olan ordunun başı olarak, makamlara ve askeri rütbelere kendisine sadık olacağını bildiği kişileri yerleştirir. Başkanlığa ulaşmak için herşeyi göze alır ve yıllar boyu bu amaç doğrultusunda hazırlanır.

Trujillo'nun, 1930 yılında şaibeli seçimler ile iktidara geldiği ve ülke tarihinde yeni bir sayfanın açıldığı bu yıllarda tüm dünyayı sarsan ekonomik kriz, Dominik Cumhuriyeti'nde de etkisini gösterir. Bu yüzden, Trujillo hükümeti ilk iş olarak bir dizi önlem alarak krizi aşmaya çabalar. 1933 yılına gelindiğinde ise, krizin dünya çapında gerilemeye başlaması ülke içinde de etkisini gösterir ve 1935 yılından itibaren ekonomide iyileşme gözlemlenmeye başlar. Bu gelişmelerle birlikte, hükümet de askıya aldığı icraatları yeniden devreye sokar ve böylece yollar, köprüler, sulama kanalları, kamu binaları gibi inşaatlar hız kazanır. Bu sayede hem ülkenin altyapısı iyileştirilir hem de iş imkanları yaratılmış olur. Öte yandan, Trujillo'nun iktidara gelişinin ilk günlerinden itibaren yaşanmakta olan baskı ortamı ve ülkede her türlü muhalif kesime karşı yürütülen şiddet giderek daha da artmaktadır. Özellikle *La 42* adlı paramiliter çete halkı korkutmak, muhalefet parti merkezlerine saldırmak gibi şiddet eylemlerine devam

[315] Germán Emilio Ornes, a.g.e., s. 38-39.

eder ve öldürülen binlerce Dominikli, yakılarak ya da denize atılarak gizlice ortadan kaldırılır. Birçok muhalif, Trujillo ve *La 42*'nin zulmünden Porto Riko'ya kaçar[316]. Trujillo kendisine yönelen her türlü itirazı baskı, hapis, işkence ve faili meçhul cinayetlerle sindirmeye çalışır; siyaset yapma özgürlüğünü yok eder; toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz eder ve Dominik toplumunu yıllar boyu türlü şekillerde aşağılar. Tüm bunları yaparken iktidarının en temel dayanağı Silahlı Kuvvetler'dir. Bununla birlikte, toplumu kontrol edebilmek için çeşitli kurum ya da sınıflarla da ittifaklar kurmayı başardığı görülmektedir.

Bu ittifaklardan ilki Trujillo'nun, ülkedeki aydınların bir bölümünün desteğini alması neticesinde gerçekleşir. Trujillo siyasetçiler, avukatlar, yazarlar, iktisatçılar gibi kişilerin oluşturduğu entelektüel bir kesim tarafından sürekli olarak yüceltilir; herhangi bir ulusal etkinlik sırasında, bir açılışta ya da bir kutlamada mükemmelliği ve olağanüstülüğü vurgulanarak adeta bir kurtarıcı tanrı gibi sunulur. Sözkonusu bu kişiler, dalkavukluk ve bayağılıkta tahayyül edilemez boyutlara ulaşırlar ve sahip oldukları bilgi birikimine ya da kapasitelerine rağmen, diktatör karşısında sergiledikleri bu tutum hiçbir şekilde mazur gösterilemeyecek, hiçbir etik ilke ile açıklanamayacak durumdadır[317]. Hukukçu ve siyasetçi Jacinto Peynado (*Tanrı ve Trujillo* sloganının yaratıcısıdır), tarihçi Manuel de Jesús Troncoso de la Concha, hukukçu, yazar ve siyasetçi Joaquín Balaguer diktatörü bu şekilde yücelten aydınlardan sadece birkaçıdır. Ayrıca, *Teke Şenliği*'nde de okuduğumuz gibi, Balaguer'in *Tanrı ve Trujillo* adlı konuşması bu durumun en bariz örneklerinden biridir:

> "<<Cumhuriyetin olgun bir geleceğe doğru yürüyüşünde, ona önderlik eden iyilikçi ve doğaüstü güçlere destek olan mücadeleci ve enerjik irade>> dedi şiir okur gibi Balaguer'in söylevinden alıntı yaparak. <<Tanrı'nın ve Trujillo'nun iradesidir. İşte özet olarak ülkenin önce yaşamını sürdürebilmesinin, sonra da bugünkü yaşam düzeyine ve refaha erişmesinin nedeni>>" (*Teke Şenliği*, s. 276).

[316] a.e., s. 59.
[317] Juan Isidro Jimenes-Grullón, a.g.e., s. 193.

Ülkedeki aydın kesim gibi Kilise'nin de Trujillo iktidarına yaklaşımı rejim ile uyumlu bir yol izler. Kilise başlarda Trujillo'ya karşı ihtiyatlı davranmış olmasına karşın özellikle Ricardo Pitini'nin başpiskopos olarak atanmasıyla birlikte 1936 yılına doğru Kilise'nin rejime verdiği desteğin büyük oranda netlik kazandığı görülmektedir. Bu dönemde Pittini rejime karşı durmak yerine oldukça uysal, uyumlu ve destekleyici bir tavır sergiler[318]. Toplum üzerinde büyük bir gücü olan Kilise'nin bu desteği iktidara meşruluk ve ideolojik destek sağlayarak diktatöre itaat ve bağlılık duygularını güçlendirir[319]. Trujillo'nun toplumu kontrol etmek ve rejimi güçlendirmek için faydalandığı bir başka kontrol mekanizması da basındır. Basının rejime yaranma çabası Trujillo'nun iktidara gelişinin ilk döneminden itibaren oldukça fark edilir boyutlardadır ve her türlü iletişim aracı iktidarın propaganda yapma vasıtası durumundadır. Birçok dikta rejiminde görüldüğü gibi Dominik'te de uygulanan sansür oldukça katıdır ve bu nedenle basında yer alacak herşey izne tabidir[320].

16 Mayıs 1934 yılında, hükümetin görev süresi dolduğu için başkanlık seçimleri yapılır ve tek partinin katılımıyla gerçekleşen seçimler neticesinde Trujillo yeniden başkan olur. Diktatörlüğün artık güçlü bir biçimde ülke siyasetine kök saldığı ve muhalefetin büyük ölçüde etkisini yitirdiği bu yıllarda, her geçen gün derinleşen baskı ortamıyla birlikte diktatöre övgüler de daha abartılı boyutlara ulaşır. Trujillo, *Yeni Vatan'ın Babası* ya da *Velinimet* gibi isimlerle anılmaya başlar; ülkedeki parklara, sokaklara, köylere, okullara kendisinin ya da ailesinden kişilerin adları verilir; evlerde duvarlara Trujillo'nun tablosunun asılması neredeyse bir zorunluluk olmaya başlar. Neticede bu dalkavukluk yarışı öyle bir noktaya varır ki, diktatöre yaranma çabası giderek daha aşırı bir hal alır. 1936 yılında çıkarılan bir kararname ile başkent Santo Domingo'nun adı "Trujillo Kenti" olarak değiştirilir ve Kongre, Trujillo Dönemi'nin

[318] José Almoina, a.g.e., s. 263.
[319] Eliades Acosta Matos (Ed.), *La Dictadura de Trujillo: Documentos (1930-1939)* [Trujillo Diktatörlüğü: Belgeler (1930-1939)], I. Kitap, II. Cilt, Editora Búho, S. R. L., Santo Domingo, 2012, s. 125.
[320] Juan Isidro Jimenes-Grullón, a.g.e., s. 233.

(*Era de Trujillo*), Dominik tarihi açısından birer dönüm noktası olan Bağımsızlık ve Restorasyon tarihlerinden sonra gelen yeni bir dönem olarak kabul edilmesi kararını alır[321].

Bu yıllarda gerçekleşen en trajik olaylardan biri Haitili Katliamı'dır. Ekim 1937'de Trujillo, Dominik Cumhuriyeti'nin sınır eyaletlerinde yaşamakta olan binlerce Haitilinin genç, yaşlı demeden öldürülmesi emrini verir ve bu olayda yaklaşık olarak 30.000 civarında insan hayatını kaybeder. "Perejil" (*maydanoz*) adı verilen bir askeri operasyonla, Dominik-Haiti sınırında yer alan Dajabon Nehri (iki ülkeyi ayıran bu nehir günümüzde Katliam Nehri olarak anılır) kıyısındaki bölgelerde gerçekleştirilen katliamda, askerler Haitili göçmenlerden "perejil" kelimesini telaffuz etmelerini istemekte ve öldürecekleri kişileri buna göre seçmektedirler. Eğer kişi bu kelimeyi doğru bir şekilde söyleyemiyorsa Haitili bir işgalci olarak kabul edilmekte ve palayla infaz edilmektedir. Ayrıca tüm bu katliamı gerçekleştiren askerler, saldırıların Haitililerin ülkedeki varlığından bıkmış olan Dominikliler tarafından yapıldığı algısını yaratmak amacıyla sivil giyimli ve sıradan vatandaş görünümündedirler[322]. Bu trajik olay sonunda, Dominik hükümeti hiçbir sorumluluk kabul etmezken, Haiti 750 bin dolarlık savaş tazminatı talebinde bulunur. Neticede Trujillo, birkaç aylık bir süreç sonunda, Amerika Birleşik Devletleri'nin de araya girmesiyle, sözkonusu miktarı pazarlık yaparak düşürdükten sonra ödemeyi kabul eder.

Katliama karşı yurtdışından tepkiler patlak verdiğinde ise *Generalísimo*, şaşırtıcı bir biçimde bu dönemden güçlenerek çıkmayı ve uluslararası toplumun dikkatini başka yöne çekmeyi başarır. 1938 yılında, kamuoyunu yönlendirme ve gündemi değiştirme becerisini başarıyla devreye sokarak, kimsenin kendisinden böyle bir talepte bulunmadığı bir zamanda 100.000 Yahudi kökenli Alman mülteciye ülkenin kapılarının açık olduğunu duyurur ve basında bu girişimin muazzam bir propagandasını yaparak

[321] a.e., s. 193.
[322] José Almoina, a.g.e., s. 60-61.

birkaç ay önce gerçekleştirdiği katliamın etkilerini silmeye çalışır. Böylece, Yahudilerin uğradığı zulüm karşısında gösterilen duyarlılık ön plana çıkarılarak katliamın gündemden düşürülmesi ve *Şef*'in iddia edildiği gibi bir "şeytan" olmadığının ispatlanması amaçlanır. Bu davet üzerine Dominik topraklarına yerleşen mültecilerin sayısı 1000 kişiyi bile bulmamasına rağmen, bu hamle sayesinde Trujillo başarılı bir biçimde "yardımseverlik" kisvesine bürünmüş olur[323].

Bununla birlikte, katliamın sebep olduğu skandal diktatörün 1938 yılında yapılacak olan yeni başkanlık seçimlerine aday olmasını zora sokar ve bu sebeple, yine Trujillo'nun belirlemiş olduğu Jacinto Peynado başkanlığa aday gösterilir[324]. Daha önceki dönemlerde görüldüğü gibi muhalefet ve başka adaylar olmadığı için kolaylıkla iktidara gelen Peynado, kukla başkan olarak görev yapan ve Trujillo'nun kararlarını uygulayan basit bir memurdan başka bir şey değildir. Bu tarihlerde Trujillo ise, yaklaşık dört ay sürecek olan bir yurtdışı gezisine çıkar. İlk olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne, ardından Fransa, İspanya ve Portekiz'e gider; çeşitli temaslarda bulunur. Ülkeye dönüşünün ardından zamanının büyük bir kısmını San Cristóbal'deki çiftliğinde geçirir.

Trujillo Şubat 1942'de beş yıllık bir süre için yeniden başkan seçilir. Bu yıllarda artık İkinci Dünya Savaşı sona erip Almanya, İtalya, Japonya gibi diktatörlükle yönetilen ülkelerin savaştan yenilgiyle çıkmasıyla birlikte, dünya çapında diktatörlüklere karşı tepkisel bir ortam oluşmaya başlar. Aynı yıl içinde Venezuela, Brezilya gibi Latin Amerika ülkelerinde diktatörlükler sona erer ve sonraki dönemde Dominik Cumhuriyeti'nde de, Trujillo'nun iktidara gelişinden bu yana ilk kez ülkede diktatörlüğe karşı muhalif seslerin yükselmeye başladığı görülür. Özellikle Haitili ve Dominiklilerin öldürülmesine son verilmesi, siyasi tutukluların serbest bırakılması ve sürgündeki kişilerin ülkeye geri dönmelerine izin verilmesi konularında hükümete

[323] Germán Emilio Ornes, a.g.e., s. 94-95.
[324] José Almoina, a.g.e., s. 60.

çağrılar yapılır. Ancak birçok kişi bu protestoların bedelini oldukça ağır bir biçimde ödemek zorunda kalır.

Bu elverişsiz şartlar altında Trujillo, rejimin olumlu bir açılım yapmakta olduğu izlenimini yaratmak için muhalefeti "hoş görmeye" çalışır ve bu doğrultuda İşçi Partisi (*Partido Laborista*) ile Ulusal Demokrat Parti (*Partido Nacional Democrático*) olmak üzere iki yeni siyasi partinin kurulmasına izin verir. O ana dek ülkedeki tek parti, 1931 yılında Trujillo tarafından kurulmuş olan ve kısa sürede ülke siyasetini tekeline alan Dominik Partisi'dir (*Partido Dominicano*). Trujillo, iktidarının ilk yıllarında partisinin siyasal alandaki hakimiyetini arttırmak ve hızlandırmak için mevcut diğer tüm siyasi partileri dağıtmış, kendi bünyesine katmış ya da yasaklamıştır. Dominik Partisi görünüşte demokratik yapısına rağmen, sadece Trujillo'ya hizmet ve itaat etmek üzere düzenlenmiş bir aygıttır. Belli bir ideolojiden ve programdan yoksun olan bu parti, seçmenine tasarılar ya da vaatler götürerek onu kendi çevresinde toparlamak gereğini bile duymamakta, halka yalnızca nasıl ve ne zaman oy kullanacaklarını söylemektedir. Hatta seçmenine *Generalísimo* Trujillo'nun karşısında nasıl durulması gerektiğini bile (göğsü şişirip sağ eli kalbin üzerine koyarak) açıklamaktadır[325].

Böylece 16 Ağustos 1947 yılına gelindiğinde, sözkonusu üç partinin katılımıyla seçimler yenilenir ve Trujillo'nun partisi oyların %92'sini alarak yeniden iktidara gelir. Trujillo bir yandan heykellerini yaptırmaya, madalyalar, diplomalar ve ünvanlar almaya, diğer yandan da Dominik halkını baskı ve zulüm ile yönetmeye devam eder. Bu seçimlerden sonra bu tür bir "göstermelik demokrasi denemesi" tekrarlanmaz ve muhalefet partileri tarihe gömülür. Tek partili sistem ülkeye öylesine kök salar ki dört yıl sonra, 1951'de, Amerikalı gazeteci Thedore Draper'ın *The Reporter*'da yazdığına göre, Dominik Partisi başkanı ülkenin siyasi sistemi hakkında kendisine yöneltilen bir

[325] Germán Emilio Ornes, a.g.e., s. 149-151.

soru karşısında, bu muhalefet partilerinin isimlerini hatırlayabilmek için büyük çaba harcar ve ardından asistanını çağırarak ona sorar[326].

1952 yılına gelindiğinde Trujillo başkanlık seçimlerine aday olmaz ve kardeşi Héctor Bienvenido Trujillo'yu başkan seçtirir. Bu yıllarda diktatörlük, toplum üzerindeki güç ve kontrolünü iyice sağlamlaştırmış ve polis teşkilatı ile silahlı kuvvetler dışında, yeni kontrol ve şiddet mekanizmalarını devreye sokmuştur. 1957 yılında, eserde de adı sık sık geçmekte olan Askeri İstihbarat Teşkilatı (SIM) kurulur. Bünyesinde üst düzey bürokratlardan askerlere varıncaya dek ülkenin dört bir yanına dağılmış ajanlar barındıran (*caliéler*), toplumu faili meçhul cinayetler ve işkenceler yoluyla korkutup sindiren, şiddet kültürünü canlı tutarak kanun dışı işleri ve uygulamaları meşru kılan bu güçlü teşkilatın tüm kontrolü Trujillo'nun elindedir. SIM'e bağlı olarak çalışan *caliéler* herkesi ve herşeyi gözlemekte, takip etmektedir. Hatta Ulusal Genel Arşiv'in belgelere dayanarak hazırladığı bir çalışmaya göre[327] halk ile doğrudan ve sürekli bir iletişim halinde olduğu ve bu sebeple daha kolaylıkla bilgi toplamayı olanaklı kıldığı için özellikle seçilen belli meslek grupları bile vardır. En sık başvurulanlar; hizmetçiler, otel ya da bar çalışanları, taksiciler, şoförler ve berberlerdir. Sırf bu sebeple diktatörlüğün bu tür meslek gruplarını desteklediğini ve teşvik ettiğini görmek mümkündür.

Mayıs 1957'de Héctor Bienvenido Trujillo'nun başkanlık dönemi sona erer ve tek partinin katılımıyla seçimler gerçekleştirilir. Héctor Bienvenido yeniden başkan seçilir, başkan yardımcısı ise Joaquín Balaguer'dir[328]. Seçimlerden sonra ülkede hiçbir şey değişmez, Trujillo kardeşi aracılığıyla ülkeyi yönetmeye devam eder. Ancak bu yıllarda –1950'lerin sonlarına doğru– Trujillo, zihinsel keskinliği eskisi gibi olmadığı ve

[326] a.e., s. 152.
[327] Eliades Acosta Matos (Ed.), *La Dictadura de Trujillo: Documentos (1950-1961)* [Trujillo Diktatörlüğü: Belgeler (1950-1961)], III. Kitap, V. Cilt, Editora Búho, S. R. L., Santo Domingo, 2012, s. 178.
[328] Balaguer, Trujillo'nun konuşmalarının çoğunu kaleme alan, onun güvendiği siyasetçi ve diplomatlardan biridir. 1949-1955 yıllarında Eğitim Bakanı ve 1955-1957 yılları arasında ise Dışişleri Bakanı olarak görev yapar.

ülke ekonomisi de can çekiştiği için çok sayıda zorlukla baş etmek zorunda kalır; yerel muhalefet ve uluslararası baskılar birbirini izler. Özellikle 14 Haziran 1959'da Küba'da bulunan Dominikli rejim karşıtlarının gerçekleştirdiği askeri çıkarma[329] –başarısızlığa uğramış olmasına karşın– ülkede geniş çaplı bir yankı uyandırarak Trujillo karşıtı hareketin örgütlenmesine katkı sağlar[330]. Bununla birlikte Venezuela ve Küba gibi ülkelerde, Trujillo'nun dayanışma içinde olduğu diktatörlüklerin devrilip yerine kendi rejimine muhalif olacak hükümetlerin kuruluyor olması, Trujillo için, uluslararası konjonktür ve dünya dengeleri açısından zorlu bir sürecin başlamakta olduğunun göstergesidir. Trujillo bu dönemde sözde liberalleşme çabasının bir göstergesi olarak, kardeşini başkanlıktan alıp yerine Joaquín Balaguer'i getirir.

Trujillo rejimi artık düşüşe geçmekte ve çöküşe doğru ilerlemektedir. Ülkedeki direniş, çoğunlukla genç ve okumuş kentli orta sınıf etrafında şekillenir. Özellikle, ülkede büyük yankı uyandıran Küba çıkarmasının ardından muhalif gençlerin büyük bir kısmının kendisini 14 Haziran kahramanlarıyla özdeşleştirdiği, diktatörlüğe karşı harekete geçmeye karar verdiği ve bu doğrultuda eylemler gerçekleştirdiği görülür. Bu kişiler, 14 Haziran'da hayatını kaybedenlerin anısına kendilerini *14 Hazirancılar* olarak adlandırırlar. Ancak bu rejim karşıtı faaliyetleri yürütebilmek oldukça zordur çünkü istihbarat ağı o kadar geniş ve güçlüdür ki, bir direnişçinin, herhangi bir komşusu ya da akrabası tarafından polise ya da Dominik Parti'sine ihbar edilmesi son derece olasıdır. Bu süreçte direnişçilere karşı yapılanlar içinde en çok tepki çeken olay Mirabal kardeşler cinayetidir. *14 Haziran* hareketi içinde aktif olarak yer alan ve diktatörlük

[329] 1959 yılında, sürgündeki Trujillo karşıtı Dominiklilerin bir araya gelmesiyle kurulan *Dominik Kurtuluş Hareketi* (Movimiento de Liberación Dominicana), Trujillo'ya karşı bir askeri sefer düzenlenmesine karar verir. Sefer, 14 Haziran Pazar günü, 56 savaşçı ile Küba'dan havalanan bir uçağın, Constanza adlı bölgedeki bir piste inmesiyle başlar. Ancak ordu kısa bir süre içinde gerillaların çoğunu öldürerek ya da tutuklayarak onları etkisiz hale getirir ve durumu kontrol altına alır; ülke içindeki muhalif kanadın bu gerillalara katılma zamanı olmaz. Gerillalar arasında Küba, Venezuela, Porto Riko, İspanya, Guatemala, Nikaragua ve Amerika Birleşik Devletleri vatandaşları da bulunmaktadır. Birçoğu yakalanır, çok ağır işkencelere uğrar ve cezaevlerinde öldürülür. Daha fazla bilgi için bkz. Augusto Sención Villalona, *La Dictadura de Trujillo* (Trujillo Diktatörlüğü), Editora Búho, S. R. L., Dominik Cumhuriyeti, 2012, s. 135-136.

[330] Helen Chapin Metz (Ed.), a.g.e., s. 43.

tarafından, 25 Kasım 1960 yılında kaza süsü verilerek katledilen Minerva Mirabal ve kız kardeşi María Teresa Mirabal diktatörlüğe karşı mücadelenin sembolleri haline gelirler.

Ülke içinde dikta rejimine karşı artan muhalefetin yanısıra bu dönemde bir yandan Kilise'nin, bir yandan da Amerika Birleşik Devletleri'nin iktidara verdiği desteği çektiği görülmektedir. 1960 yılına kadar Trujillo'yu desteklemekte olan Amerika Birleşik Devletleri, Küba Devrimi'ni dünyadan izole edebilmek için diğer Latin Amerika ülkelerinin desteğine ihtiyaç duyduğu, Küba benzeri bir devrimin Dominik topraklarında yaşanmasını istemediği ve bu doğrultuda Dominik diktatörünü destekliyor görünmek çıkarlarına ters düştüğü için bu tarihten itibaren stratejisini değiştirmeye ve Trujillo rejiminden uzaklaşmaya başlar. Birleşik Devletler bu tarihlerde Trujillo'ya, iktidarı bırakması yönünde görüşmek üzere, özel temsilciler gönderir fakat Trujillo direnir. Bu sebeple, iki ülke arasındaki ilişkiler nispeten gerilimli bir sürece girer. Ocak 1961'de göreve gelen John F. Kennedy 15 Nisan'da, Trujillo'yu iktidardan vazgeçmeye ikna etmek üzere diplomat Robert D. Murphy'yi Dominik Cumhuriyeti'ne gönderir. Ancak Trujillo bu son temsilciyi de (Murphy, bu amaçla Trujillo ile görüşen dördüncü diplomattır) reddeder ve o andan itibaren CIA açısından Trujillo'nun tasfiyesi için yol haritası çıkarılmış ve süreç başlamış olur[331]. Aynı şekilde Kilise de saygınlığını koruyabilmek için artık Trujillo'ya karşı tavır almaya başlar. Başpiskopos Lino Zanini, Ekim 1959'da Dominik Cumhuriyeti'ne Papalık Elçisi (*Nuncio*) olarak atanır ve üç ay sonra, 31 Ocak 1960'da, Trujillo ile Amerika Birleşik Devletleri'nin kopuşu artık tam olarak netleştiğinde, tüm kiliselerde bir bildiri okunur. Piskoposlar ülkedeki insan hakları ihlallerini eleştirerek siyasi tutukluların aileleriyle dayanışma içinde olduklarını ifade etmektedirler. Bu açıklama, Kilise'nin Trujillo ile ilk kez karşı karşıya gelişidir.

[331] Augusto Sención Villalona, a.g.e., s. 150.

Bu olaylar baş döndürücü bir hızla gerçekleşmekteyken, birçoğu Trujillo'nun çok yakınında çalışmış ve içlerinde subayların da bulunduğu bir grup Dominikli, otuz bir yıl boyunca tüm ülkeyi boyunduruk altına alan ve köleleştiren bu rejimi sona erdirebilmenin tek yolunun Trujillo'nun fiziksel olarak yok edilmesi olduğunu düşünmekte ve bu doğrultuda örgütlenmektedir. Bu amaçla yapılan planlar neticesinde Trujillo, 30 Mayıs 1961 günü –CIA tarafından da desteklendiği iddia edilen[332]– bir suikast sonucunda öldürülür. Eserde de adları sıklıkla anılan Antonio de la Maza, Juan Tomás Díaz Antonio Imbert, Luis Amiama Tió, Salvador Estrella Sadhalá, Huáscar Tejeda, Amado García Guerrero, Pedro Livio Cedeño, Modesto Díaz, Luis Manuel Cáceres, Miguel Ángel Báez Díaz ve Antonio García Vásquez, Trujillo'nun yaşamına son veren bu eylemin birincil yöneticileri ve uygulayıcılarıdır.

Bu bölümü bitirmeden önce, genel hatlarıyla Trujillo'nun kişiliğine, yaşam biçimine ve özellikle de kadınlara karşı sergilediği tutuma değinmenin dönemi anlamak açısından gerekli olduğunu düşünüyoruz. Dış görünüşüne her zaman önem veren ve kıyafetleri, üniformaları ya da aksesuarları konusunda son derece titiz davranan Trujillo, göğsünü süsleyen madalyalarla dolu üniformaların içinde oldukça heybetli görünen bir kişidir. Kıyafet tutkusu öylesine devasa noktalardadır ki, ikamet ettiği konutların her birinde prensleri dahi kıskandıracak derecede tam teşekküllü gardıropları bulunur. Kıyafetleri, New York, Londra ve Paris'teki en iyi terziler tarafından dikilir. Adeta bir "komik opera" sahnesinden fırlamış gibi görünen en sevdiği üniforması (10.000 Amerikan doları değerindedir) altınlarla bezelidir ve bu üniformasını çoğu kez altın kaplamalı, kuş tüyleriyle bezeli şapkasıyla birlikte kullanır. Bu tüylü şapka Trujillo için ülkede sahip olduğu üst düzey konumun en önemli simgelerinden biridir. Zira Dominik'te yalnızca kendisi ve bazen de kardeşi Héctor (Başkanlık görevinde

[332] a.e., s. 149-150.

bulunduğu dönemlerde) bu şapkayı giyme hakkına sahiptir, şapka diğer başka herkes için yasaktır[333].

Öte yandan, Germán Emilio Ornes'in aktardığına göre, *Şef* tüm o şık, zarif ve mağrur görünümüne rağmen, bu özelliklerini sonradan edindiğini her fırsatta belli eder; halen kaba saba bir taşralıdır. Kendine güvenli ve görünürde kontrollü tepkilerinin ardında, işler ters gittiğinde ya da iradesine karşı herhangi bir dirençle karşılaştığında büyük bir şiddetle patlayan ateşli ve ölümcül bir öfke yatmaktadır. Böyle anlarda Trujillo, oldukça kulak tırmalayıcı, tiz bir sesle bağırmaktadır: "Geri zekâlılar, geri zekâlılar! Geri zekâlılarla çevriliyim!" Bu oldukça bariz olan öfke patlamaları dışında, çok az insan Trujillo'nun rol mü yapıyor yoksa gerçekten kızgın mı olduğunu anlayabilir çünkü muazzam bir rol yeteneğine sahiptir. Durumun gerektirmesi halinde çok üzgün ya da pişman bir tavır takınabilmekte ve bu özelliği sayesinde henüz verdiği bir emirle öldürttüğü bir adamın karısı ile çok üzgün ve yaslı bir yüz ifadesiyle konuşup, onu teselli edebilmektedir[334].

Şef'in bu gaddar ve empatiden yoksun tavrının özellikle iktidarda olduğu dönemde kadınlara karşı takındığı maço ve sınır tanımaz tavrında kendini gösterdiği bilinmektedir. José Almoina'nın ifade ettiğine göre Trujillo garip dürtüleri olan bir kişidir ve iktidara gelişi bu dürtülerin beslenmesine, giderek güçlenmesine olanak sağlamıştır. Özellikle kadınlar tarafından reddedilmeye tahammülü yoktur; özel partiler düzenlediği birçok evi vardır ve kendisine en çok genç ve güzel kadın getireni ödüllendirmektedir. Yakınında çalışanların aktardığına göre, banyodan her çıkışında ayna karşısında çıplak vücudunu hayranlıkla izleyecek kadar da narsisttir. Kendisine övgüler yağdırmayan ya da onunla birlikte olmayı reddeden kadınları türlü şekillerde cezalandırabilecek, toplum önünde küçük düşürebilecek, taciz edebilecek ve hatta faili

[333] Germán Emilio Ornes, a.g.e., s. 72.
[334] a.e., s. 73-74.

meçhul bir biçimde katledebilecek kadar nefret doludur[335]. Çevresine; konumlarını, lükslerini ve sosyal mevkilerini korumak uğruna her emri yerine getirmeye hazır olan doğuştan köle ruhlu ve vicdansız insanları toplar, kendisine biat etmeyen diğerlerini bu kişiler sayesinde cezalandırır. Bu yüzden Trujillo Dönemi'ne dair unutulmaması gereken en önemli nokta, diktatörün ve çevresindekilerin, trajik sonuçlara yol açan bu ilkel ve suça eğilimli zihinleridir[336].

4.2.2. Mario Vargas Llosa'nın Yaşamı, Dünya Görüşü ve Eserleri

Mario Vargas Llosa 28 Mart 1936 yılında, Peru'nun güneyinde yer alan Arequipa kentinde Ernesto Vargas Maldonado ile seçkin bir aileden gelen Dora Llosa Ureta'nın tek çocuğu olarak dünyaya gelir. Yazarın babası, doğacak çocuğun varlığından haberdar olduğunda boşanmak istemiş ve doğumdan çok kısa bir süre önce Dora Llosa'yı terk ederek ortadan kaybolmuştur. Bu sebeple, yazarın annesi bir yandan yaşadığı duygusal çöküntü, diğer yandan da içinde bulunduğu Katolik muhafazakar toplumun yarattığı baskı ortamı ve dışlanma sebebiyle oldukça zor bir dönem geçirir[337].

Vargas Llosa'nın anne ve babası doğumdan kısa bir süre sonra resmen boşanırlar ve bu yüzden yazarın yaşamının ilk yılları, annesi ile anne tarafından akrabaları arasında geçer. Bir yıl sonra, 1937'de, büyükbaba Pedro Llosa Bustamante, Bolivia'nın Cochabamba şehrinde bir pamuk çiftliğini işletmek üzere on yıllığına kiralar ve hem maddi hem de manevi açıdan büyük sıkıntılar çeken kızı ile torununu yanına alarak bu şehre yerleşir. Vargas Llosa Cochabamba'da son derece sakin bir çocukluk geçirir, olumlu ve güvenli bir ortamda yetişir[338]. Bu dönemde, yaşıtı olan diğer çocuklarla karşılaştırıldığında oldukça masumdur ve çocukluğunun özellikle bu yıllarına ait huzur

[335] José Almoina, a.g.e., s. 40-48.
[336] a.e., s. 101-102.
[337] Raymond Leslie Williams, *Mario Vargas Llosa*, University of Texas Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2014, s. 4-5.
[338] a.e., s. 6.

dolu anılarına, 1993 yılında kaleme alacağı *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık) adlı otobiyografik eserinde de geniş yer verir.

Llosa ailesi bu şehirde geçen sekiz yılın ardından, büyükbaba Pedro Bustamante'nin 1945'te Peru'nun Piura şehrine vali olarak atanması üzerine –o dönemki Peru devlet başkanı José Luis Bustamante y Rivero akrabalarıdır– ülkeye geri döner. Vargas Llosa, 1946 yılının sonlarına doğru Piura'da ilk kez babası ile karşılaşır. Bu dönemde on yaşında olan küçük çocuğa, o ana kadar babası ile ilgili yapılmış olan açıklama, babasının kahraman bir pilot[339] olduğu ve bir kazada hayatını kaybettiği şeklindedir. Bu sebeple, yazar açısından Piura'ya gidiş, onu derinden etkileyen beklenmedik karşılaşmaların ve keşiflerin dönemidir. Bir yaşındayken ayrıldığı ülkesine yeniden ayak basmış; yaşamında ilk kez denizi görmüş ve en önemlisi, ölmüş olduğunu zannettiği babasıyla tanışmıştır[340].

Vargas Llosa, anne ve babasının uzlaşarak yeniden bir araya gelme kararı alması üzerine onlarla birlikte Lima'ya taşınır ve iki yıl boyunca La Salle Koleji'nde eğitimine devam eder. Ancak annesiyle büyükbabasının o döneme kadar sağlamış olduğu rahat ve özgür ortam, babasının ortaya çıkışıyla birlikte yerini oldukça katı bir disipline, hatta zaman zaman fiziksel şiddete bırakır. Ayrıca yazarın bu yaşlarda kendini göstermeye başlayan edebiyat ve şiir tutkusu, babasının katı disiplin anlayışı ve "maço" tabiatıyla oldukça çelişir, çünkü özellikle şiir yazmak baba Ernesto Vargas için homoseksüellikle ilişkilendirilebilecek "efemine" bir davranıştır. Bu yüzden oğlunun şiir yazdığını fark ettiğinde onu hemen Leoncio Prado Askeri Okulu'na yatılı olarak kaydettirir[341]. Vargas Llosa'nın 1950-1951 yılları arasında eğitim aldığı bu askeri okulun katı ve zalim

[339] Yazarın babası Ernesto Vargas Maldonado bir süre radyo operatörlüğü yapmış ve 1932 ya da 1933 yıllarından sonra Panagra Havayolları'na bağlı uçuş operatörü olarak çalışmaya başlamıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Mario Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993, s. 8.
[340] Raymond Leslie Williams, a.g.e., s. 5-7.
[341] a.e., s. 11.

dünyası, yazarda derin izler bırakır ve yıllar sonra oldukça zorlu deneyimler yaşadığı bu dönemi *La ciudad y los perros* (Kent ve Köpekler) adlı ilk romanında kurgusallaştırır.

Vargas Llosa askeri okula devam ettiği bu yıllarda cumartesi günleri tek başına tiyatroya gitmeyi neredeyse alışkanlık haline getirmiştir. Belki de bu alışkanlığın bir sonucu olarak ilk eseri, 1951 yılında yazdığı ve ertesi yıl Piura'da sahnelediği *La Huida del Inca* (İnca'nın Kaçışı) adlı tiyatro oyunudur. Öte yandan bu dönemde –babasının yazarlık konusuna son derece olumsuz bakması nedeniyle– okumaya ve yazmaya olan tutkusunu gazetecilik alanına yönlendirerek yaşamına devam edebileceğini düşünmeye başlar. Üniversitede gazetecilik eğitimi alma kararını babasıyla paylaştığında da beklediği olumlu tepkiyi alır ve babasının önayak olması sayesinde 1952 yılının yaz tatilinde (Aralık-Mart dönemi) *La Crónica* (Vakayiname) adlı gazetede staj yapmaya başlar[342]. Yaz tatilinin sona ermesinin ardından ise Leoncio Prado'ya yeniden kayıt yaptırmama kararı alır ve dayısı Luis Llosa'nın da araya girmesi sayesinde San Miguel Lisesi'nde eğitimine devam etmek üzere Piura'ya geri döner. Doğduğu topraklardaki yaşamı ve kültürü daha yakından tanıma fırsatı yakaladığı bu şehirde, dayısının evinde kendisine ayrılan odaya yerleşerek bir yandan *La Industria* (Endüstri) adlı yerel gazetede çalışır, bir yandan da eğitimine devam eder[343].

Vargas Llosa 1953 yılında Lima'ya geri döner ve San Marcos Ulusal Üniversitesi'nde edebiyat ve hukuk eğitimi almaya başlar. Bu süreçte Peru'da hüküm süren baskı rejiminin yarattığı siyasal gündem ve tarihsel bilinç yazarı siyasetle yakından ilgilenmeye yönlendirir ve bu ilgi onu, Peru Komünist Partisi'ne (*Partido Comunista Peruano*) yaklaştırır. Zira bu tarihlerde, yazarın ülkesi Peru'da bir diktatörlük (1948 yılından 1956'ya kadar süren Manuel Arturo Odría diktatörlüğü) yaşanmaktadır. Ayrıca, Vargas Llosa'nın bu yıllarda tecrübe ettiği deneyimlerinin onu, şiddete ve diktatörlüğe büyük bir tepki göstermeye yönelttiğini ve sonraki yıllarda da

[342] Mario Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), s. 63.
[343] a.e., s. 96.

diktatörlük temasını –başta *Conversación en La Catedral* (Katedralde Sohbet) ve *Teke Şenliği* olmak üzere– bazı eserlerinde ele almaya sevk ettiğini düşünmek mümkündür. Bu yüzden yazarın, *Teke Şenliği*'nde konu edilen Trujillo döneminde Dominik'te yaşamamış olmasına karşın, aynı tarihlerde, aynı coğrafyanın daha güneyinde benzer acılara göğüs germek zorunda kalması ya da tanık olması ona, –Miguel Ángel Asturias'ta gördüğümüz gibi– diktatörlüğü "daha içeriden" anlatabilme yetisi katmış ve *Teke Şenliği*'nde yarattığı yarı kurgusal yarı tarihsel dünyayı çarpıcı bir biçimde okura aktarabilmesinde etkili olmuştur.

Vargas Llosa, San Marcos Üniversitesi'nde eğitimine devam ettiği bu yıllarda özel yaşamında zorlu bir döneme girer. 1955 yılında ailesinden gizli, kendisinden on yaş büyük olan, yengesinin (anne tarafından) kız kardeşi Julia Urquidi ile evlenir. Ailesinin –özellikle de babasının– bu birlikteliğe şiddetle karşı çıkması, yazarın ekonomik anlamda büyük sıkıntılar yaşamasına yol açar ve bu nedenle, bir yandan edebiyat dünyasında sesini duyurmaya çalışırken, diğer yandan da geçim sıkıntısı yaşadığı için aynı anda birkaç işte çalışmak zorunda kalır.

Üniversite yıllarında, onu edebi teknik ve anlatım özellikleri açısından geliştirecek olan Sartre, Flaubert, Faulkner gibi yazarları okumaya başlar; bu yazarların eserlerinden büyük ölçüde etkilenir ve edebi açıdan giderek üretken olacağı bir döneme girer. Aralık 1956'da *El abuelo* (Büyükbaba) ile Şubat 1957'de *Patronlar* adlı ilk öykülerini yayımlar. Bu yıllarda Vargas Llosa'nın, Paris'e gitmek ve oradaki yaşamı tanımak için duyduğu arzu, her geçen gün artan büyük bir hayal, oldukça hayati bir hedeftir. Bu yüzden 1957 yılının sonlarına doğru, *El desafío* (Düello) adlı öyküsü ile *La Revue Française* adlı derginin düzenlediği öykü yarışmasına katılır ve birinci olarak on beş günlük Paris gezisi ödülünü kazanır; Ocak 1958'de Paris'e gider. Bu ödülü kazanışı hakkında yıllar sonra şöyle yazar: "O ana kadar ya da daha sonrasında, aldığım herhangi bir haber karşısında bu kadar çok heyecanlandığımı hatırlamıyorum. Hayranı olduğum

yazarların doğduğu efsanevi ülkeye, rüya kent Paris'e ayak basacaktım. O gece birlikte haberi kutlamaya gittiğimizde, Julia'ya ve dayım Lucho ile eşi Olga'ya sürekli olarak <<Sartre ile tanışacağım, Sartre ile tokalaşacağım>> diye tekrarlıyordum[344]. Paris'e gerçekleştirdiği bu kısa süreli gezi yazarı derinlemesine etkiler. Söylediği gibi Sartre ile yüz yüze görüşemese de Albert Camus ile tanışır ve onunla ayaküstü de olsa sohbet etme fırsatını yakalar. Nihayetinde bir aylık bir sürenin ardından büyük bir coşkuyla Lima'ya geri döner. Mümkün olan en kısa sürede Rubén Darío'nun öyküleri üzerine yazdığı tezini bitirip üniversiteden mezun olmak ve sonrasında Javier Prado bursunu alarak eğitimine İspanya'da devam etmek için her türlü mucizeyi hayata geçirmeye kararlıdır[345].

Böylece, Paris'ten döndükten birkaç ay sonra üniversiteden mezun olur ve 1959 yılında Javier Prado bursunu kazanarak Madrid Complutense Üniversitesi'nde doktora eğitimi almak üzere İspanya'ya gider. Kalıcı olarak Avrupa'ya yerleşmek, özellikle de Paris'te yaşamak konusunda kararlıdır[346]. Bu yüzden kısa bir süre sonra, 1960 yılında Madrid'ten ayrılarak Julia Urquidi ile birlikte Paris'e yerleşme kararı alır. Ancak, bursu kesildiği için bu yıllardaki yaşamı yoksulluk içindedir, bu yüzden birkaç işte birden çalışarak geçimini sağlamaya çalışır. Bununla birlikte, yazarın 1963 yılında ilk romanı *Kent ve Köpekler*'i yayımlamasıyla birlikte, edebi açıdan büyük başarı elde edeceği ve edebiyat çevrelerinde adını duyuracağı bir dönem başlar.

Romanın yayımlandığı bu yıllar Latin Amerika Edebiyatı'nda; Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez gibi yazarlar üzerinden yükselen edebi birikimin patlama dönemidir. Vargas Llosa'nın *Kent ve Köpekler* adlı romanı da, üslup yönünden büyük bir dönüşüm anlamına gelen ve Latin Amerika yazınının kapılarını dünyaya açan "boom" adlı bu dönemi temsil eden önemli

[344] a.e., s. 233.
[345] a.e., s. 236-239.
[346] a.e., s. 239-240.

eserler arasında yer almaktadır[347]. Yazar bu ilk romanında, kaba kuvvetin hakim olduğu bir toplumdaki otoriterlikten ve bunun yol açtığı kimlik kaybının sonuçlarından bahseder; tarihsel-toplumsal gerçekliği –sonraki eserlerinde de temel bir özellik olarak görüleceği gibi– psikolojik etkileriyle birlikte ele alır. Romanın konusu, gençlerin sert bir askeri disiplin altında eğitime tabi tutulduğu Leoncio Prado Askeri Okulu'nda geçmektedir ve eserde yazarın, kendisi için bir ilk otorite figürü olan babasının dayatmasıyla askeri okulda geçirdiği iki yıl boyunca tanık olduğu otoriter tutum ile buna karşı geliştirdiği "ilk tepki" kendini göstermektedir. Vargas Llosa bu yatılı okulun; saldırganlık, öfke, erkeklik ve cinsellik gibi özellikleri teşvik edecek türde bir yaşam şeklini ve askeri kültür anlayışını öğrencilerine dayatmasını eleştirir. Bireyler olarak gelişmelerine ve kendilerini keşfetmelerine izin vermeyen, onları aşağılayan ve itaate zorlayan bu düzen içinde çocuklar, kendilerine ve dünyaya yabancılaştıkları bir yaşam biçimiyle yollarını aramak zorunda kalırlar.

Yazar bu eseriyle birlikte, Latin Amerika yazınında kendisinden önceki dönemde de var olan toplumsal eleştiri temasını yenilikçi bir üslup, yapı ve teknik ile farklı bir noktaya taşır. Bir yandan, Fransa'da 1950'lerde ortaya çıkan *Yeni Roman* (*Nouveau Roman*) akımının etkisinde kalarak standart tiplemelerin, kronolojik sıranın ya da tanrısal yazar anlayışının dışına çıkar ve yeni bakış açıları, anlatım tarzları dener; diğer yandan da onu evrensel bir zemine taşıyacak olan sorulardan, sorunlardan uzaklaşmamayı seçer[348]. Bu yüzden, *Kent ve Köpekler*'in güç ve hırs ile yozlaşmış kurgusal dünyası, Peru toplumunu aşıp tüm kıtayı içine almayı ve Latin Amerika toplumlarının kaderini belirleyen, eşitsizlik, yoksulluk, cinsiyet ayrımcılığı, otoriterlik, baskı gibi kavramların oluşturduğu bütünü dile getirmeyi başarır.

[347] Ludy Sanabria, "Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa" (Mario Vargas Llosa'nın *Kent ve Köpekler*'inde İktidar Düzenbazları), *Espéculo*, No: 47, Mart-Haziran 2011, s. 2.
[348] a.e., s. 2.

Mario Vargas Llosa, *Kent ve Köpekler*'in yayımlanmasının ardından 1964 yılında kısa bir süre için Peru'ya döner ve Julia Urquidi'den boşanır. Bu dönemde, hem bölge hem de orada yaşayan halk hakkında daha fazla bilgi toplamak amacıyla ikinci kez Amazon'a gider. Amazon'a ilk yolculuğunu 1958 yılında Peru'ya gelen Meksikalı antropolog Juan Comas ile birlikte yapmış ve Peru'nun kuzeybatısında yer alan Alto Marañón adlı bölgeye giderek Aguaruna ve Huambisa yerlilerinin yaşamlarını yakından görme imkanı yakalamıştır. Yazar bu yolculukları sırasında edindiği bilgilerin, gördüğü doğal güzelliklerin, tanıştığı ve görüştüğü insanların, *La casa verde* (Yeşil Ev), *Pantáleón y las visitadoras* (Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu) ile *El hablador* (Masalcı) adlı sonraki üç romanı için tükenmek bilmeyen bir ilham kaynağı olduğunu dile getirmektedir[349]. Amazon'daki ilkel, vahşi, acımasız ve esrarengiz maceralarla dolu doğa, şehirdeki yaşamın sınırları içinde bilinmeyen bir özgürlüğün dünyasıdır ve bu dünyaya adım atmak yazar için yepyeni bir keşif anlamına gelmektedir.

Yazar 1965 yılında Havana'ya seyahat eder; *Casa de las Américas* adlı derginin düzenlediği yarışmaların jürilerinde yer alır ve sözkonusu görevi, 1971 yılında yaşanacak olan Padilla Olayı'na[350] kadar sürdürür. 60'lı yıllarda Küba'daki rejimi desteklemekte olan yazar, 1971'de gerçekleşen bu olaydan sonra Küba Devrimi'nden tamamen uzaklaşır ve Fidel Castro'yu sert bir biçimde eleştirmeye başlar[351]. Yine aynı yıl içinde, 1965'te, kuzeni Patricia Llosa ile evlenir ve ardından eşiyle birlikte Paris'e döner. Bu evlilikten Álvaro (1966), Gonzalo (1967) ve Morgana (1974) adında üç

[349] Mario Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), s. 241.

[350] Kübalı Şair Heberto Padilla'nın soyadıyla anılan bu olay, 1968 yılında başlamış ve etkisi 1971'de Padilla'nın devrime muhalif olmakla ve yıkıcı faaliyetlerde bulunmakla suçlanarak tutuklanmasıyla zirve yapmıştır. Bu olay neticesinde, yazar ve aydınlar arasında, Küba rejiminin Rusya'daki Stalinist uygulamaları hatırlattığı ve sosyalist ideallerle örtüşmediği yönünde eleştiriler yükselmeye ve adada buna benzer başka olayların da yaşandığı konuşulmaya başlanır. O ana kadar bir umut örneği olarak görülen Küba, bazı aydınlar açısından bir anda büyük bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Bu olay hakkında Fidel Castro'ya hitaben yazılmış bir açık mektup Mario Vargas Llosa'nın da aralarında bulunduğu birçok aydın tarafından (Gabriel García Márquez hariç) imzalanmıştır [Dagmar Ploetz, *Gabriel García Márquez*, Monografías, İspanya, 2004, s. 106].

[351] Mario Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), s. 163.

çocuğu olur. Hayatı 1974 yılına kadar ailesiyle birlikte Avrupa'da geçer; Paris, Londra ve Barselona'da yaşar.

1966 yılında Londra'ya kalıcı olarak yerleşir ve aynı yıl, Rómulo Gallegos ödülünü alacak olan ikinci romanı *Yeşil Ev*'i yayımlar. Bu eser yazarın, "boom" döneminin tipik anlatım özelliklerine yer verdiği ve –önceki sayfalarda açıklamış olduğumuz– gizli bilgi, bileşik kaplar tekniği, matruşka tekniği, iç monolog, bilinç akışı gibi çeşitli yenilikçi teknikten yararlandığı büyük bir bulmaca gibidir. Amazon insanlarının yaşamlarının konu edildiği ve ülkede yaşanan kültürel çelişkilerin içiçe geçtiği *Yeşil Ev*'de olaylar, birbirinden kilometrelerce uzakta yer alan iki uzam olan Piura şehri ile Peru Amazonu arasında gerçekleşir. Yazar bu eserde; toplumsal, kültürel ve coğrafi açıdan birbirine tamamen zıt iki farklı yaşamın sürmekte olduğu Piura'nın "medeni" ama kısır dünyası ile Amazon'un "ilkel" ama bereketli dünyasını karşı karşıya getirir[352].

Vargas Llosa 1969 yılında, *Katedralde Sohbet* adlı üçüncü romanını yayımlar ve diktatörlük üzerine kaleme aldığı bu romanda edebi tekniğini doruk noktasına taşır. Yazar bu dönemde, gençlik yıllarında etkilendiği ve savunduğu Sartre'cı varoluşçuluk anlayışından henüz kopmamıştır[353] ve ilk romanı *Kent ve Köpekler* ile birlikte *Katedralde Sohbet* onun Sartre'cı düşüncelerinin etkisinin en fazla görüldüğü iki önemli eseridir. Her ikisinde de bireylerin kendi yaşamlarının temelini, anlamını ve amacını sorguladığı varoluşçu bunalım kolaylıkla fark edilmektedir[354]. Vargas Llosa'nın

[352] Rita Gnutzmann, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (XX. Yüzyıl Peru Edebiyatında Roman ve Öykü), Cuadernos de América sin nombre, İspanya, 2007, s. 165.

[353] Sartre'da şimdiki zamanı aşan ve geleceğe yönelen bir varlık olan insan, Camus'de şimdiki zamanda yer alır ve bir gelecek projesinin içinde değildir. *Başkaldıran İnsan* adlı eserinde, adaletsizliğe karşı tepkinin ve başkaldırının ölçülü olması gerektiğini söyleyen Camus, devrim ile başkaldırıyı birbirinden ayırır ve devrime şüpheyle yaklaşır. En basit tabirle, Camus şiddete karşı çıkar, ona göre devrim zorunlu bir biçimde şiddete ve teröre yol açmakta ve bireyi gözden çıkarmaktadır. İnsani ilkelere büyük bir bağlılığı olan ve idamlara, infazlara karşı çıkan Camus, devrimlere de bu tür uygulamaları meşrulaştıracakları düşüncesiyle tavır alır. Daha fazla bilgi için bkz. Stephen Eric Bronner, *Camus: Bir Ahlakçının Portresi*, Çev: Tuğba Sağlam, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 100-102.

[354] José Miguel Oviedo, "Vargas Llosa Entre Sartre y Camus" (Vargas Llosa Sartre ile Camus Arasında), Eva Valcárcel (Ed.), *Hispanoamérica en sus textos: Ciclo de conferencias* (Metinlerde Latin Amerika: Konferanslar Dizisi), Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, A Coruña, 1993, s. 86.

Sartre'cı varoluşçuluktan kopuşu özellikle 1971 yılında gerçekleşen Padilla Olayı ile birlikte su yüzüne çıkar ve yazarın özgürlük ve adalet hakkındaki düşünceleri yıllar sonra giderek Camus'nün özgürlükçü reformculuğuna yaklaşır. 1975 yılında kaleme aldığı *Sonsuz Cümbüş: Flaubert ve Madame Bovary* adlı eleştiri kitabında ise bir zamanlar Sartre'ın, edebiyat ile yazarın işlevi konularında hayatın temel şartı gibi gördüğü düşüncelerinin artık kendisi için ikna ediciliğini yitirdiğini dile getirmektedir[355].

Katedralde Sohbet, uzun yıllardır birbirini görmeyen gazeteci *Santiago Zavala* ile bir zamanlar *Santiago*'nun babasının şoförlüğünü yapan yaşlı *Ambrosio*'nun 60'lı yılların ortalarında Lima'da *La Catedral* adıyla bilinen salaş bir barda karşılaşmaları ve sohbet etmeleriyle başlar. Eserin başkahramanı *Santiago* burjuva bir aileden gelmektedir ve babası *Fermín Zavala*, kazancını arttırmak için diktatörlük ile işbirliği yapan fırsatçı bir iş adamıdır. Buna karşılık *Santiago*, idealist ve komünist bir gençtir. San Marcos Üniversitesi'ndeki öğrenciliği sırasında baba evini terk etmiş ancak bulunduğu koşullar içinde yaptığı tercihlerin, verdiği kararların sorumluluğunu alamamış ve bu yüzden başarısız olmuş birisidir; vasat bir gazeteci olarak yaşamını sürdürmektedir. *La Catedral*'de *Santiago* ile yaşlı *Ambrosio* arasında dört saat süren sohbet boyunca, geçmişten kişiler ve olaylar vasıtasıyla toplumun tüm kesimlerini derinden etkilemiş olan Odría diktatörlüğünün baskı ve yolsuzluk düzeni gözler önüne serilmektedir.

Vargas Llosa'nın 60'lı yıllarda yayımladığı bu ilk romanlarında, Peru toplumundaki yozlaşmış, şiddet eğilimli, hiyerarşik ve cinsiyetçi yaklaşımları eleştirel bir bakış açısıyla deşifre etmeye ve dile getirmeye çalıştığı görülür. Sözkonusu eserler biçimsel olarak, daha önce de belirttiğimiz gibi, "boom" döneminin yenilikçi tekniklerini kendinde barındıran romanlardır. 1970'li yıllarda ise yazar toplumsal

[355] Mario Vargas Llosa, *La Orgía Perpetua, Flaubert y Madame Bovary* (Sonsuz Cümbüş, Flaubert ve Madame Bovary), s. 19.

temadan nispeten uzaklaşarak nüktedan üslubu ağır basan *Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu* (1973) ile *La tía Julia y el escribidor* (Julia Yenge ve Acemi Yazar, 1977)[356] olmak üzere iki roman kaleme alır. *Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu*, Peru ordusundaki askerlerin civar köylerdeki kadınları taciz etmelerini engellemek amacıyla ordu içinde askerler için bir genelev açılmasını ve kadınlardan oluşan bu "taburun" başına bir yüzbaşının getirilmesini konu alır. *Julia Yenge ve Acemi Yazar* ise, yazarın kendi yaşamının Julia Urquidi ile olan döneminden esinlenerek kaleme aldığı yarı otobiyografik bir eserdir.

Bununla birlikte yazar 1971 yılında, García Márquez'in eserlerindeki dil ve yapı üzerine yazdığı doktora tezini bitirerek Madrid Complutense Üniversitesi'nden mezun olur. Bu dönemde romancılığın yanısıra edebiyat eleştirisine de yönelerek önce doktora tezini *García Márquez: Historia de un Deicidio* (García Márquez: Bir Tanrı Katilinin Öyküsü) adıyla yayımlar, ardından 1975 yılında *Sonsuz Cümbüş: Flaubert ve Madame Bovary* adlı eleştiri kitabını kaleme alır. Sonraki yıllarda eleştiri alanında yayımladığı bir başka çalışma ise 1997'de yazdığı ve anlatıdaki konu, biçim, üslup, zaman, mekan, anlatıcı, karakter, gerçeklik gibi unsurları kapsamlı bir biçimle incelediği, roman ile yaşam arasındaki bağları sorguladığı *Cartas a un Joven Novelista* (Genç Bir Romancıya Mektuplar) adlı eseridir.

Mario Vargas Llosa 1974 yılında yeniden ülkesine döner ve 1990 yılına kadar Lima'da yaşar. 1975'te Peru Dil Akademisi üyeliğine seçilir ve yine aynı yıl Ekim-Ocak dönemi için konuk öğretim üyesi olarak Columbia Üniversitesi'ne gider. Ardından, 1976'da üç yıl boyunca sürdüreceği Uluslararası PEN Kulübü başkanlığına getirilir. Edebi üretim açısından bakıldığında ise yazarın bu dönemden itibaren kaleme aldığı eserlerinde, insana ve toplumsal yaşama ilişkin bakışının nispeten daha karamsar ve şüpheci bir hal aldığı fark edilir. Konu seçiminde, *La guerra del fin del mundo* (Dünyanın Sonunu Getiren Savaş, 1981), *Historia de Mayta* (Mayta'nın Öyküsü, 1984),

[356] Sözkonusu romanın Can Yayınları'ndan çıkan Türkçe çevirisinde kitabın adı *Julia Teyze* olarak çevrilmiştir. Ancak eserin orijinal ismine daha sadık bir çeviri olduğunu düşündüğümüz için *Julia Yenge ve Acemi Yazar* adını kullanıyoruz.

Lituma en los Andes (And Dağlarında Terör, 1993), *Teke Şenliği* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (Cennet Başka Yerde, 2003) *El sueño del celta* (Kelt Rüyası, 2010) gibi romanlarında olduğu gibi tarihi dönemlerin ya da tarihsel kişiliklerin giderek ağır basmaya başladığı ve kurgu ile tarihin aynı anlatısal düzlemde bir araya getirilerek insanın yaşadığı ahlaki karmaşanın, güç ilişkilerindeki acımasız ve zavallı yönlerin dile getirildiği görülür.

1981 yılında yayımlanan ve XIX. yüzyılın sonlarında Brezilya'da gerçekleşen siyasi gelişmeleri ve bu doğrultuda Canudos adlı bölgede yaşanan kanlı iç savaşı (1896-1897) konu alan *Dünyanın Sonunu Getiren Savaş*, Vargas Llosa'nın başyapıtı olarak tanımlanmaktadır. Latin Amerika'nın *Savaş ve Barış*'ı olarak da nitelendirilen bu eserle birlikte yazarın olgunluk döneminin başlamış olduğu kabul edilir[357]. Vargas Llosa'nın altıncı romanı olan *Dünyanın Sonunu Getiren Savaş* –konu edindiği Canudos Savaşı'nda, *Teke Şenliği*'ndeki Dominik diktatörü Trujillo'nun gerçekleştirdiği infaz ve katliamlardan daha az kurban verilmiş olmasına karşın– yazarın şimdiye kadar kaleme aldığı en şiddet dolu eserdir, bir savaş romanıdır. İnsanlığın en barbarca terör ve işkence eylemlerinin yol açtığı şiddet, bu romanın ana temalarından birini teşkil eder ve Vargas Llosa'ya göre, bu insanlık dışı şiddet eylemlerinin sorumlusu, bireylerin varoluşunda bir şekilde yer bulmayı başaran dini ve siyasi fanatizmdir[358].

Vargas Llosa genel olarak ağır basan tarih temalı romanları dışında; 1986 yılında *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Palomino Molero'yu kim öldürdü?) adlı bir polisiye roman ile 1987'de, mitolojik öğeleriyle öne çıkan *El hablador* (Masalcı) adlı eserler de yayımlamıştır. Ayrıca 1988 tarihli *Elogio de la madrastra* (Üvey Anneye Övgü) ve 1997 tarihli *Los cuadernos de don Rigoberto* (Don Rigoberto'nun Not Defterleri) adlı

[357] Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina* (Latin Amerika'da Kültürün Eleştirisi), Biblioteca Ayacucho, İspanya, 1985, s. 335-347.
[358] Horst Nitschack, "Mario Vargas Llosa: La ficcionalización de la historia en *La Guerra del fin del mundo*" (Mario Vargas Llosa: *Dünyanın Sonunu Getiren Savaş*'ta Tarihin Kurgulanışı), *Revista Chilena de Literatura*, No: 80, Kasım 2011, s. 118.

iki erotik romanı ile 2006 yılında yayımladığı *Travesuras de la niña mala* (Hınzır Kız) adlı bir aşk romanı da bulunmaktadır.

80'li yılların sonlarına doğru Mario Vargas Llosa'nın siyasete giderek yaklaşmaya başladığı görülür. Bu süreçte yazar, edebiyat ve gazetecilik vasıtasıyla ifade ettiği bireysel, toplumsal, siyasal kaygılarını ve sorgulamalarını siyaset alanına taşır ve bunun neticesinde 1990 yılında başkanlık seçimlerine aday olur. Ancak, Demokratik Cephe'nin (*FREDEMO*) adayı olarak katıldığı seçimlerde, "Değişim 90" (*Cambio 90*) adlı koalisyonun adayı Alberto Fujimori'ye karşı başarılı olamaz. Yazar, sonraki yıllarda bu seçim kampanyası sürecini baş edilmesi oldukça zor kirli bir savaş olarak nitelendirir ve bu konu hakkındaki düşüncelerini *Sudaki Balık* adlı anılarında "Kirli Savaş" başlığını taşıyan bölümde ayrıntılarıyla anlatır[359]. Ayrıca, yaşamının bu yılları ile siyaset hakkındaki düşüncelerini 2001 yılında verdiği bir röportajda şu sözlerle dile getirir: "Bir yazar, bir aydın olarak siyasal konular üzerine yazılar yazmaya ve gerekli olduğunu düşündüğümde eleştiriler yaparak siyasetin içinde olmaya devam edeceğim. Bunun bir yazarın, bir aydının hayatının parçası olan bir etkinlik olduğuna inanıyorum. Fakat, daha önce kısa süreli olarak yaptığım gibi, aktif siyasete yeniden adım atmayacağım"[360].

Vargas Llosa seçimlerin ardından 13 Haziran 1990 tarihinde Peru'dan ayrılır ve Avrupa'ya (Londra ve Madrid) dönerek kendini yeniden tamamen edebiyata adar. Seçimlerin ertesinde edebi üretimi açısından durgun geçen birkaç yılın ardından, 1993'ten itibaren yeniden üretken olduğu bir döneme giren yazar, aktif siyasetten uzak durmasına karşın, ülkesinde yaşanan gelişmeleri, kaleme aldığı köşe yazılarıyla, romanlarıyla ve denemeleriyle değerlendirmeye devam eder. Aynı yıl içinde *Sudaki Balık*, *And Dağlarında Terör* gibi eserlerini yayımlamasının yanısıra, *El País*, *The New*

[359] Mario Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), s. 209.
[360] María Elvira Luna Escudero-Alie, "No volveré a participar nunca en política activa" (Aktif Siyasete Bir Daha Asla Katılmayacağım*)*, *Revista Espéculo*, Mart-Haziran 2002, No: 20, http://bit.ly/2smUsSs (21.07.2017).

York Times, *La Nación*, *Le Monde*, *El Nacional* gibi çeşitli gazetelerde köşe yazıları yazar. Bu dönemden sonraki yazıları ve eserleri, Peru'da ve Latin Amerika'da yaşanmakta olan siyasi gelişmeleri konu edinmeye ve bu çerçevede şekillenmeye devam eder. Diktatörlüklere ve şiddete karşı duruşunu her fırsatta ifade etmeyi sürdüren yazarın bu kapsamda yayımladığı en önde gelen eserlerinden biri, 1997-1999 yılları arasında yazdığı ve doğrudan diktatörlüğü ele aldığı *Teke Şenliği* adlı romanıdır.

2010 yılında ise, "iktidar yapılarının haritasını çıkarması ve bireyin direniş, isyan ve yenilgilerinin keskin tasvirlerini yapması"[361] sebebiyle Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Mario Vargas Llosa, roman sanatı üzerine fazlasıyla düşünen, bu doğrultuda eleştiri kitapları kaleme alan, hayatını son derece yoğun bir biçimde yazmaya adayan ve birçok türde eserler veren çok yönlü, bütünlüklü bir yazardır. Halihazırda Madrid'te yaşamını sürdürmekte olan yazarın, 2013 tarihli *El héroe discreto* (Ketum Kahraman) ile 2016 yılında yayımladığı *Cinco esquinas* son iki romanıdır.

4.2.3. Simgesel Çözümleme

Teke Şenliği'nde yazarın, kendi dünya görüşünü ve anlayışını –birçok yenilikçi anlatım tekniğinden yararlanarak ve romanın büyük bir bölümünde *Urania* ile diyaloglara da girerek– açıkça ortaya koymuş olmasına karşın, bazı simgelerden de yararlandığını görmekteyiz. Bu simgeleri ele almaya başlamadan önce, romanın oldukça gerçekçi bir zeminde ilerleyen ve diktatörü olağanüstüleştirerek gökyüzüne çıkarmak yerine, onu yeryüzüne indiren bir eser olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu sebeple bu eserde, diktatöre yüklenen mitolojik simgelerin *Bay Başkan*'da olduğu kadar geniş yer tutmadığı fark edilmektedir. Zira, yaşlı ve hasta *Trujillo*, her ne kadar kabul etmek istemese de, artık cinsel gücünü kaybetmiş, hatta idrarını tutamaz duruma gelmiş bir

[361] Nobelprize, Mario Vargas Llosa, http://bit.ly/2uik32V (21.07.2017).

adamdır. Eserin ilk sayfalarından itibaren sürekli bir *leitmotiv* olarak yer bulan, *Trujillo*'nun "sıska kız" *Urania* ile geçirdiği, utanç ve öfke içinde defalarca hatırladığı "o gece" bir dönemin sonunu işaret etmektedir. Diğer bir deyişle, diktatörün "iktidarsızlaşması" onun sembolik olarak ölümüdür ve bu çeşit bir simgesel anlatımla başlayan eserde Vargas Llosa'nın, diktatörü tanrılaştırmak/mitleştirmek yerine onu gerçekçi bir zemine yerleştirerek insana özgü kusurlarla ifade etme amacında olduğu açıkça görülmektedir: "[…] Endişeyle çarşafına baktı: Grimsi bir leke dokumanın beyazlığını bozuyordu. Gene mi gelmişti? […] Lanet olsun! Lanet olsun! Bu, yıllardır satın alarak, baskı yaparak, öldürterek savaştığı ve yendiği yüzlerce, binlerce düşmanı gibi bir düşman değildi. Ta içinde yaşıyordu, etine işlemiş, kanına karışmıştı. Tam daha güçlü, daha sağlıklı olması gereken bir anda yıkıyordu onu" (*Teke Şenliği*, s. 26). Bu doğrultuda yazar, halk arasında *Teke*, *Velinimet*, *Yeni Vatan'ın Babası*, *Generalísimo* gibi lakaplarla anılmakta olan diktatöre yüklenen tanrısal özellikleri ve bu tanrısallık imajını mümkün olduğunca kırmaya çalışır. Özellikle anlatıcının *Urania*'ya seslendiği bölümlerde bu çaba fark edilmektedir:

> "Anlamıyordun Urania. Döneme ait birçok şeyi zamanla anladın; (...) Bazı şeyler başlangıçta çok karmaşık geliyordu ama okuya okuya, dinleye dinleye, kıyaslamalar yaparak, kafa yorarak anladın ki propaganda dişlileri arasında ezilerek, bilgi yokluğunda zorla kafalarına sokulan öğretilerle aptallaştırılmış, yalnızlığa mahkum edilmiş, korku ve kölelikle özgür iradesi yok edilmiş milyonlarca insan Trujillo'yu tanrılaştırmıştı. Ondan korkmakla kalmıyorlardı, seviyorlardı onu; tıpkı dayak ve cezaların onların iyiliği için olduğuna inandırılan çocukların otoriter ebeveynlerini sevdikleri gibi" (*Teke Şenliği*, s. 71-72).

Eserde simgesel anlamda karşımıza çıkan ilk özellik, roman kişilerine atfedilen bazı lakapların taşıdığı anlamlardır. İlk olarak, eserin başkahramanlarından biri olan *Urania*'nın adının, mitolojik göndermeler taşıdığını görmekteyiz. Hesiodos'un[362] *Theogonia* (Tanrıların Doğuşu) adlı eserinde aktardığına göre *Urania*, Yunan

[362] M.Ö. 700'lü yıllarda yaşamış olan Helen şiirinin Homeros'tan sonraki ikinci büyük şairi.

mitolojisinde gökbilim ve astrolojinin ilham tanrıçasıdır. Zeus'un dokuz kızından biridir ve onun, hafıza tanrıçası Mnemosyne ile geçirdiği dokuz gecenin sonunda yaratılmıştır[363]. Buradan hareketle, *Teke Şenliği*'ndeki anlatının büyük bir kısmının özellikle *Urania*'nın geçmişten getirdiği anıları üzerinden şekillenmesinin, *Urania* ismi ile hafıza tanrıçası Mnemosyne'e bir gönderme olabileceğini düşünmek mümkündür[364]. Hafıza tanrıçasının kızı *Urania*, *Trujillo* döneminin geçmişini ve hafızasını temsil eder. Dönemin zulmünden ağır bir biçimde etkilense de hayatta kalmayı başarmış ve yıllar sonra anılarındaki hayaletlerle yüzleşmek, onlarla hesaplaşmak için Santo Domingo'ya dönmüştür. Eserin büyük bir kısmında, hatırladığı parça parça anıları birleştirerek geçmişin korku, adaletsizlik, yolsuzluk ve dram dolu günlerini yeniden yaşar ve yaşatır: "Durmadan devinim halinde olmaya, zaman kaybetmemeye alışık olduğu halde, hiç alışkın olmadığı bir durgunlukla gözlerini yumuyor. Dominik topraklarına ayak bastı basalı gece gündüz durmadan bir tek şey yapıyor, anımsamak" (*Teke Şenliği*, s. 14).

İkinci olarak, zorba cinselliği ve kaba tavırları nedeniyle Dominik toplumunda Trujillo'ya atfedilen[365] ve Vargas Llosa'nın esere taşımış olduğu *Teke* (*El Chivo*) lakabı da aynı şekilde mitolojik bir anlama sahiptir. Antik Yunan mitolojisinde; birdenbire, beklenmedik gürültüler koparak ortaya çıktığı için etrafta panik yaratan, korkular saçan ve azgın bir biçimde güzel perilerin peşine düşen, keçi ayaklı Teke-Tanrı (Pan), küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısıdır[366]. Belden yukarısı insan, aşağısı ise teke şeklinde olan Pan'ın "aşırı cinsel istekliliği ve gücü onun en temel özelliğidir. (...) Ancak çirkinliği ve kabalığı yüzünden, cinsel eş olarak tercih edilmez. Çiftleşmesi hep zor ya da hile gerektirir. Doymayan şehveti ve tükenmeyen eril gücüyle dağ, orman ve su perilerinin, çobanların ve hayvanların, kadın-erkek ayırt etmeden her rastladığının

[363] Hesiodos, *Obras y Fragmentos* (Eserleri ve Fragmanları), Editorial Gredos, Madrid, 1990, s. 73-74.
[364] María Elvira Luna Escudero-Alie, "Transgresión y Sacrificio de Urania Cabral en La Fiesta del chivo de MVLL" (Mario Vargas Llosa'nın *Teke Şenliği*'nde Urania Cabral'e Tecavüz ve Kurban Edilmesi), *Revista Espéculo*, Temmuz-Ekim 2003, No: 24, http://bit.ly/2uNT54c (23.07.2017).
[365] Andrés L. Mateo, a.g.e., s. 203.
[366] Behçet Necatigil, *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1989, s. 52.

peşinden koşmak, bazen tecavüz etmek Pan'ın doğasıdır"[367]. Eser boyunca, *Trujillo*'nun kadınlarla ilişkilerinde Teke-Tanrı'nın davranışlarına benzer bir yol izlediğini ve bu "zorba" cinselliğini tüm Dominik toplumuna dayattığını görmekteyiz.

Eserde düşmanları tarafından diktatöre hitaben kullanılan bir başka lakap ise *Hayvan* (*La Bestia*) kelimesidir. *Trujillo*'nun kötülüğünün bir simgesi olarak eserde birçok kez tekrarlanan bu ismin, Hristiyan mitolojisine göndermeler içerisinde de yer aldığı görülmektedir. Suikastçılardan biri olan *Salvador*, daha önce de ifade etiğimiz gibi, dindar bir Katolik olmasından dolayı, plana dahil olmadan önce bir takım tereddütler yaşar ve bir insanın canına kıymanın –bu kişi *Trujillo* olsa bile– günah işlemek olacağını düşünür. Bu yüzden *Papalık Elçisi Zanini* ile görüşerek bu düşüncelerini ona açar: "Trujillo'yu öldüreceğim, Monsenyör. Günahım bağışlanabilir mi?" (*Teke Şenliği*, s. 227) Elinde, Dominiken keşiş ve filozof olan Aquino'lu Thomas'ın[368] kitabını tutmakta olan *Zanini*, *Salvador*'a parmağıyla açık duran sayfadaki satırları gösterir ve okumasını ister: "Hayvanın madden yok edilmesi halkı kurtarıyorsa Tanrı katında mübahtır" (*Teke Şenliği*, s. 228). Sonrasında ise, anlatıcı şöyle devam eder: "[*Salvador*] Uzun süre George Washington Bulvarı'nda, deniz kıyısında, çoktan beri hissetmediği bir gönül rahatlığıyla gezindi. Hayvan'ı öldürecekti, Tanrı ve Kilise onu bağışlayacaktı, elini kana bulayarak Hayvan'ın, ülkesinde akıttığı kanı temizleyecekti" (*Teke Şenliği*, s. 228).

Suikastçılar için *Trujillo* bir *Hayvan*'dır ve kötülüğün kaynağının ortadan kaldırılması için hayvanın yok edilmesi gerekmektedir. Bu yüzden, Tanrı'dan beklediği işareti *Papalık Elçisi* aracılığıyla aldığına inanan ve buna göre hareket eden *Salvador*, diktatörü öldürebilmek için dua eder: "Gözlerini kısarak içinden dua etti. [...]

[367] Mehmet Bilgin Saydam, "Acı ve Hışım. Panik Kavramına Psikomitolojik Değinmeler", *Başka-Psikiyatri ve Düşünce Dergisi*, 2008, No: 1, s. 23.

[368] 1225-1274 yılları arasında yaşamış olan ünlü Hristiyan filozof. Birçok bakımdan özgün bir düşünür olan Aquino'lu Thomas'ın felsefesi önemli ölçüde Aristoteles'in metafiziğine dayanır. Temel eserleri; *Summa contra Gentiles* ve *Summa Theologiae*'dir (Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 68).

Trujillo'nun gelmesi için, onun yardımıyla Kilise'ye saygısızlık, rahiplerine eziyet eden Dominiklilerin gözü dönmüş celladını öldürebilmek için yakardı. Bir süre öncesine dek Trujillo'nun hesabını görmek konusunda kararsızdı ama işareti aldığı günden sonra Tanrı'ya gönül rahatlığıyla anlatabilirdi. İşaret, Papa'nın elçisinin söylediği o cümleydi" (*Teke Şenliği*, s. 222). Ancak anlatıcı, sonrasında aylarca sürecek olan işkence ve faili meçhulleri haber verircesine *Hayvan*'ın öldürülmesinin kötülüğü yok etmeyeceğini cinayetin işlenmesinin hemen ardından şu sözlerle dile getirir: "Sanki yer yarılmıştı, sanki açılan uçurumdan 'Kötülük' başını uzatmış kahkahalarla gülüyordu" (*Teke Şenliği*, s. 235).

Romanda *Trujillo* dışında kötülüğü simgeleyen bir başka karakter de, İstihbarat Teşkilatı'nın (SIM) müdürü *Albay Johnny Abbes* ve etrafında oluşturduğu kötülük ağıdır. Bu acımasız işkenceci ve katil, diktatörün "sadık bekçi köpeği"dir (*Teke Şenliği*, s. 91) ve rejim boyunca işlenen cinayetlerin, sistemli bir biçimde çalışan kötülüğün uygulayıcısıdır: "Albay hakkında birçok söylenti vardı, özellikle de acımasızlığı konusunda. […] Örneğin, Alman asıllı bir Amerikalı olan babası, Johnny Abbes henüz kısa pantolonluyken, onu kümeste iğneyle piliçlerin gözlerini oyarken bulmuş. Gençliğinde tıp öğrencilerine Independencia Mezarlığı'ndan çaldığı iskeletleri satarmış" (*Teke Şenliği*, s. 79). *Albay Johnny Abbes*'in emrinde toplumun birçok kesiminden gelen ve ülkenin dört bir yanına dağılmış ajanlar (*calié*'ler) bulunmakta ve faili meçhul cinayetlerle, türlü işkencelerle kötülüğün kapsamı her geçen gün biraz daha genişlemektedir. Özellikle *Trujillo*'nun öldürülmesinin ardından *General José René Román*'a yapılan ve günlerce hatta aylarca devam eden işkenceler, rejimin ve adamlarının kötülüğünün en sert biçimde ifade edildiği kısımlardır:

> "Artık sonu çok yaklaşmıştı. Hayalarını bıçakla kesmediler, Taht'tayken makasla kestiler. Yüzleri olmayan, yalnızca birer ses, ter ve tütün gibi keskin kokular karışımı olan kişilerin fazlaca heyecanlı gülücükleri ve açık saçık yorumlarını duyuyordu. Onları sevindirmemek için bağırmadı. Hayalarını ağzına tıktılar, o da yuttu, bunun ölümünü hızlandıracağını

umuyordu. Ölüm. Hiçbir zaman ölümün bu kadar özlenebileceğini düşünmemişti" (*Teke Şenliği*, s. 403).

Öte yandan, eserde özellikle *Trujillo*'nun öldürülmesinin ardından gerçekleşen işkencelerde "yavaş yavaş ölmeyi" (*Teke Şenliği*, s. 295, 403) ve işkencelerin sonsuzluğunu simgelercesine zaman algısının bozulduğu ya da kaybolduğu görülür. Örneğin *Salvador* işkenceden sonra hücreye atıldığında zaman kavramını yitirmiştir: "Ancak çok uzun bir süre sonra –tutuklandığından beri saatler mi olmuştu, yoksa günler, haftalar mı?– gardiyanların arada bir *yuca* çorbası, bir dilim ekmek ve maşrapayla su getirdiklerinin ayrımına vardı. [...] Bir gündüz ya da gece vakti, çünkü bu zindanda saati bilmek imkansızdı, onu çıplak ve kelepçeli olarak hücresinden çıkardılar [...]" (*Teke Şenliği*, s. 409). Sayfalar sonra anlatıcı şöyle devam eder: "Peder Rodríguez'den ne gün olduğunu öğrendi: 30 Ağustos 1961'di. Sadece üç ay mı geçmişti! Oysa ona bu karabasan yüzyıllardır sürüyormuş gibi geliyordu" (*Teke Şenliği*, s. 411-412).

Bununla birlikte, roman evreninde yer alan bu kötülüğün ve onun yarattığı korku ortamının bir göstergesi olarak başta *Trujillo* olmak üzere bazı roman kahramanlarının sürekli olarak kabuslar gördüğü de dikkati çekmektedir. Okurun *Trujillo*'yla ilk karşılaşması, kahramanın gördüğü bir kabus ile başlar: "Bir felaket duygusu uyandı içinde. Karanlıkta, kıpırdamadan gözlerini kırpıştırdı: Bir örümcek ağının içine hapsolmuş, çok gözlü, tüylü bir hayvana yem oldu olacak. Sonunda tabancasının ve namlusuna mermi verilmiş hazır bekleyen makineli tüfeğin durduğu masaya uzandı ama silah yerine çalar saati aldı eline: Dörde on var. […] Yeniden karabasanlar mı görmüştü?" (*Teke Şenliği*, s. 24). *Antonio de la Maza* da kardeşi *Tavito*'nun ölümü yüzünden suçlanması sebebiyle "sürekli tekrarlayan bir kabus" (*Teke Şenliği*, s. 98) içinde yaşamaktadır. Aynı şekilde *Salvador Estrella*'nın da, *Trujillo*'nun *Chevrolet*'sine yetişemedikleri ve arkasından bakakaldıkları "sık sık gördüğü bir

karabasan" (*Teke Şenliği*, s. 231) vardır. *Salvador* yaşadığı acı ve maruz kaldığı şiddet yüzünden saplantılı bir biçimde "kabuslarında Luisito ve Carmen Elly'nin kesik başlarını görüyordu. Uykusunda bağıra bağıra söyledikleri arkadaşlarını kızdırıyordu" (*Teke Şenliği*, s. 412). *Amadito* da "sıçrayarak uyandı. Bir kabus görmüştü ama ne olduğunu anımsamıyordu" (*Teke Şenliği*, s. 339). Başka bir bölümde ise anlatıcı *Pupo Román*'ı bekleyen işkenceleri ve kabus dolu günleri okura önceden haber verir: "Geri kalan dört buçuk aylık yaşamında, tabii eğer buna cehennem ya da karabasan değil de yaşamak denebilirse, bu ruh halinden kurtulamayacaktı" (*Teke Şenliği*, s. 388). "Bir daha hiç kurtulamayacağı bu karabasan süresince..." (*Teke Şenliği*, s. 401).

Eserdeki bir başka önemli nokta da, *Urania* ve babası *Agustín Cabral*'in sembolik karakterler olmaları ve baba-kız arasındaki ilişkinin o dönem Dominik toplumunda yaşanan bir gerçeği ortaya koymasıdır. *Urania*, diktatör tarafından kötüye kullanılan, taciz ve tecavüze uğratılan, cinsel bir obje gibi görülen o dönem Dominik kadınını simgelerken, *Agustín Cabral* ise, kızlarını diktatöre adeta bir eşya gibi hediye eden bu tür Dominikli babaları ifade etmektedir. Buradan hareketle bir başka simgesel öge ise, Dominikliler tarafından olağanüstü sayılan ve itaat edilen, çevresine korku salan kötücül bir tanrı gibi olan bu Teke-Tanrı'ya hediye olarak sunulma, diğer bir deyişle "kurban" edilmedir. On dört yaşındaki *Urania Cabral*'in, kirli bir takım siyasi çıkarlar uğruna cinsel bir değiş-tokuş aracıymışçasına babası tarafından diktatöre kurban olarak sunulması olay örgüsünün (ve belki de yazarın vermek istediği mesajın) özünü teşkil eden unsurların başında gelmektedir. Bu doğrultuda eserden alıntılanan aşağıdaki bölüm, diktatörlüğün toplumda yarattığı yozlaşmayı ve "kör itaati" ortaya koyan ve yazarın mesajını en çarpıcı biçimde aktaran anlatımlardan biridir:

> "Biliyor musun, Beyin? Ben olsam, bir an bile düşünmem. Güvenini kazanmak için değil, onun için her fedakarlığı yapabileceğimi göstermek için değil. Sadece, Şef'in memnun olması ve kızımı memnun etmesi kadar beni başka hiçbir şey tatmin etmeyeceği, mutlu etmeyeceği için. Abartmıyorum, Agustín. Trujillo, tarihte o az rastlanan

> şanslı ayrıcalıklardan biri. Şarlman gibi, Napolyon gibi, Bolivar gibi, yani o düzeyde biri. Doğanın olağanüstü bir gücü, Tanrı'nın bir aracı, ülkeler yaratıcısı. İşte böyle biri o, Beyin. Onun yanında olmak, onun yaptığı işleri görmek, ona yardımcı olmak bizim için bir ayrıcalık, bir şans. Bunun değeri hiçbir şeyle biçilemez" (*Teke Şenliği*, s. 326).

Eserde kadınlar üzerinden yer bulan bir diğer simgesel anlam da *Mirabal Kardeşler*'dir[369]. Yürüttükleri direniş ve vahşice öldürülmeleri sebebiyle toplumun vicdanında derin yankılar uyandırmış olan *Mirabal Kardeşler* –özellikle Minerva Mirabal–, halkı ve halkın diktatöre karşı yürüttüğü özgürlük mücadelesini simgelemektedirler. Yazarın, Dominikli kadının bu durumunu, hem kurgusal bir kahraman olan *Urania* ile sembolize ettiği hem de tarihsel bir gerçeklik olan *Minerva Mirabal*'in hikayesini anlatıya taşıyarak kadın direnişine vurgu yapmayı amaçladığı düşünülebilir:

> "Arkadaş oldukları söylenemezdi ama Miraballeri tanıyordu. [...] Bu sonu belirsiz, güç dengeleri eşit olmayan kavgada kız kardeşlerin gösterdikleri atılganlık ve inançlılık Imbert'i çok etkilemişti. Özellikle de Minerva Mirabal. Tony Imbert katliamdan sonra kendi kendine, Minerva Mirabal'i tanımadan önce bir kadının devrim için böyle kararlı çalışacağını hiç aklına getirmediğini itiraf etmişti. Bu kadın nereden buluyorsa silah, dinamit buluyor, Molotof kokteylleri hazırlıyor, süngü tedarik etmek ve saklamak gibi erkeksi işleri beceriyordu; suikast, strateji ve taktik sözlerini ağzından düşürmüyordu" (*Teke Şenliği*, s. 170-171).

Urania'nın baba evi de romanda yer alan simgelerden biridir ve *Trujillo* dönemi ile o dönemin sona erişini temsil etmektedir: "[…] Evin girişinde konukları, eskisi gibi Azize Altagracia'nın imgesinin yanında asılı duran, üzerinde 'Bu evin Şef'i Trujillo' yazılı, pırıl pırıl bronz levha karşılamayacak artık. […] Kimse Şef'e bağlılıklarından kuşku duymasın diye satın alıp evlerinin en görünen köşesine asan, büyü bozulunca da utanç içinde korkaklıklarının tüm ipuçlarını silmek için denize atan binlerce Dominikli gibi sen de denize fırlatmış olabilir misin?" (*Teke Şenliği*, s. 17-18) Bir zamanlar

[369] Bkz. *Tarihsel Çerçeve*, s. 216-217.

oldukça görkemli, bakımlı olan ve aile fertlerinin bir arada mutluluk içinde yaşadığı bu ev, *Trujillo*'nun devrilişinin ardından eski güzelliğini kaybetmiş, yıkılmaya yüz tutmuştur. Dominik Cumhuriyeti'nde bir devrin sona erip diğerinin başlamasıyla birlikte ev de giderek silikleşmiş, geçmişe takılı bir harabe haline gelmiştir:

> "Rengi atmış parmaklıklı merdivenleri çıkıyor. Artık parmaklıklarda çiçekli saksılar asılı değil. İkinci kata geldiğinde kimi fayansların çatlamış, kimilerinin de yerinden oynamış olduğunu ayrımsıyor. Bu ev modern, varsıl, zevkle döşenmiş bir evdi; şimdiyse, bir gün önce Bella Vista'da gördüğü evlerle karşılaştırılacak olursa, harap bir gecekondu neredeyse" (*Teke Şenliği*, s. 61).

Son olarak, *Trujillo*'nun öldürülüşünün ardından oğlu *Ramfis*'in psikolojik durumunun, Dominik toplumunda o anda genel olarak hakim olan ruh halini simgelediğini söyleyebiliriz: "[*Ramfis*] Şaşkındı, gerilmişti, gerçekleri kabul etmez görünüyordu. Sanki bu çelenklerle dolu salonda, resmi kıyafetleri içinde göğsünü örten madalyalarla, şamdanlarla çevrilmiş o lüks tabutta yatan adama orada olamazmış, olmamalıymış, sanki orada olması Evren'in düzenini bozuyormuş gibi bakıyordu" (*Teke Şenliği*, s. 432-433). *Trujillo*'nun ölümü birçok kişi için "Evren'in düzeninin bozulması" anlamına gelmektedir ve *Ramfis*, *Ulusal Saray*'ın penceresinden dışarı baktığında bahçeyi dolduran, komşu köyler ve kasabalardan akın akın gelen halkın da kendisiyle aynı tedirgin, şaşkın ve yaşananları kabul etmek istemez bir ruh halinde olduğunu görür: "[...] Her sırası dörder beşer kişiden oluşan kuyruk kilometrelerce uzuyor, silahlı muhafızlar düzeni sağlamakta zorlanıyordu. [...] Ulusal Saray'ın merdivenlerine gelebilmiş olanlar, *Generalísimo*'nun katafalkına yaklaştıklarını hissedenler arasında ağlayanlar, isterik çığlıklar atanlar vardı" (*Teke Şenliği*, s. 433). Ancak bir süre sonra, ülkenin üzerine sinen bu telaşlı ve korku dolu halin giderek azaldığı ve toplumda değişimin başladığı görülür: "[...] Yavaş yavaş korkular dağılmaya başlamıştı. Daha doğrusu Trujillo'ya canı gönülden bağlı kimi Dominikliler için bile Trujillo rejimi cazibesini yitirmeye başlamıştı. Durmadan Trujillo karşıtı yeni sesler

yükseliyor, bildiriler yayınlanıyor, davranışlar görülüyordu" (*Teke Şenliği*, s. 464). O ana kadar basında "katiller" olarak anılan suikastçılar artık birer "kahraman" haline gelmiş (*Teke Şenliği*, s. 465) ve bu yeni dönemin bir simgesi olarak sokakların, meydanların ve caddelerin adları değiştirilmiştir. *Trujillo* dönemini simgeleyen "Trujillo Kenti" artık Santo Domingo'dur (*Teke Şenliği*, s. 443).

SONUÇ

Her ikisi de gençlik yıllarında kendi ülkelerinde diktatörlük rejimini tecrübe etmiş olan Miguel Ángel Asturias ile Mario Vargas Llosa, diktatörlüğün yol açtığı yıkımı dile getiren başlıca romancılar arasında yer almaktadırlar. Yayımlandıkları dönemde büyük beğeni toplayan ve sinemaya uyarlanan *Bay Başkan* (1946) ile *Teke Şenliği* (2000), diktatörlüğün yarattığı korku toplumunu ve bunun sonuçlarını gözler önüne sererek karanlığı, zulmü, işkenceyi ve ölümü konu eder. Bu özellikleri nedeniyle sosyolojik çıkarımlara ve değerlendirmelere olanak tanıyan sözkonusu eserler, toplumsal yapı ve ilişkilerin incelenebildiği metinler olma özelliği göstermektedirler.

Teze başlarken, iki örnek eser olarak seçtiğimiz *Bay Başkan ve Teke Şenliği'*nde, tarihsel-toplumsal yapıların, otorite-itaat ilişkilerinin nasıl şekillendiğini irdelemek ve diktatör figürlerini tanımlayan özelliklerinin neler olduğunu incelemek üzere yola çıktık. Ayrıca kıta toplumlarının içinden geçtiği süreçler doğrultusunda, bu edebi türün uğradığı değişimi de ortaya koymayı amaçladık. Tezin birinci bölümünde; Maurice Duverger, Max Weber gibi düşünürlerin görüşlerine başvurarak diktatörlük kavramı ile karizmatik otoriteyi tarihsel ve kavramsal olarak tanımlamayı ve ardından Latin Amerika'da diktatörlerin ve güçlü liderlerin ortaya çıkışında belirleyici olan tarihsel dönemleri açıklamayı amaçladık. Bu bölümde ayrıca Latin Amerika Edebiyatı'ndaki belli başlı diktatör ve diktatörlük romanlarını temel özellikleri açısından inceleyerek bu alt tür hakkında okuru daha fazla bilgilendirmeye çalıştık.

Çalışmamızın ikinci bölümünde yöntem konusunda verdiğimiz kuramsal bilgilerle, eserleri incelemede kullanacağımız oluşumcu yapısalcı inceleme yöntemini açıklamayı amaçladık. Edebiyat sosyolojisinin tarihçesine kısaca değindikten sonra Lucien Goldmann'ın oluşumcu yapısalcı yöntemini genel hatlarıyla ele alarak eser çözümlemelerini yapmak için takip edeceğimiz iki aşamalı modeli (anlama ve açıklama

aşaması) göstermeye çalıştık. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde ise *Bay Başkan* ile *Teke Şenliği*'ni bu modele göre ayrı ayrı inceledik. Anlama aşamasında –özellikle Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi*'nde yaptığı tespitler ve tanımlardan yararlanarak– romanın içsel yapısına yöneldik ve her bir romanı kendi içinde bakış açıları, üslup ve anlatım teknikleri, zaman, uzam, roman kişileri ve eserlerdeki toplumsal yapı ve ilişkiler açısından değerlendirdik. Her iki eserde de roman kişilerinin genel olarak diktatörü mitleştirerek ona koşulsuz bir itaat gösterdiklerini, derin bir yabancılaşma içinde yaşamlarını sürdürmekte olduklarını; romanlardaki olay örgüsünün ise korku, karanlık, umutsuzluk ve cezaevlerinde yaşanan ağır işkenceler etrafında şekillendiğini gördük. Açıklama aşamasında ise eserleri kuşatan dış çevreyi, diğer bir deyişle eserlerin tarihsel ve toplumsal bağlarını açıklamaya çalıştık. Bu bağların yazarları ve eserlerini hangi ölçüde etkilediğini anlayabilmek için eserlerin konu edindiği dönem ile yazarların yaşadığı dönemin genel özelliklerine yöneldik. Tüm bu çözümlemeleri yaparken, toplumsal ve bireysel açıdan büyük trajediler yaratan diktatörlük ve doğurduğu şiddetin eserlere nasıl yansıdığına özellikle dikkat çekmeye çalıştık.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, diktatörlüklerin ve tek adam rejimlerinin Latin Amerika'da giderek artmasıyla birlikte yoğunlaşan diktatörlük romanları, edebi bir değer taşımalarının ötesinde gerek toplumsal gerekse siyasal veriler sunmaları ve sözkonusu süreçleri aydınlatmaya katkı sağlamaları açısından önem taşımaktadırlar. XIX. yüzyılın ilk yarısında Arjantin toplumunda yaşanmakta olan siyasi çatışmalar ve baskıcı rejim (Rosas diktatörlüğü) neticesinde, bu sürecin edebiyatta da kendini gösterdiğini ve diktatörlük romanının ilk örneklerinin verildiğini görmekteyiz. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu türde yazılan romanları 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı başlık altında değerlendirmek ve bu tarihten önce verilen eserleri "diktatörlük romanları", sonrasındakileri ise "diktatör romanları" olarak ayırmak mümkündür. Bu ayrımdan hareketle incelemek üzere seçmiş olduğumuz Asturias'ın

Bay Başkan'ı ile Vargas Llosa'nın *Teke Şenliği* adlı eseri, mitolojik unsurların kullanımı, gerçekçilik, diktatörü tüm ayrıntılarıyla bir anti kahraman olarak okura sunma ya da daha çok diktatörlüğü ele alarak diktatöre uzak durma ve onu sislerin ardında tanrısal bir figür olarak betimleme gibi açılardan farklılıklar göstermektedir. Bu doğrultuda, *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği* üzerine yaptığımız çözümlemeler neticesinde vardığımız sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz:

İncelediğimiz eserlerde Asturias ile Vargas Llosa'nın gerçeğe uygun birer roman evreni yarattıklarını ve her iki yazarın da toplumsal gerçeklikle örtüşen olayları ve ilişkileri, hem bir metin içi tutarlılık yaratarak hem de eseri kuşatan toplumsal bağlantıları kurarak öyküleliklerini görmekteyiz. Diğer bir deyişle –Goldmann'ın belirttiği gibi– her iki eserde de bir yandan kendi iç tutarlılıkları doğrultusunda anlam yaratan yapılar meydana getirilmiş, diğer yandan da bütünü oluşturan toplumsal ilişkiler ve bu ilişkileri meydana getiren süreçler bu iç yapıyla örtüşecek şekilde kurgulanmıştır. Eserlerde –özellikle tarihsel göndermeleri çok daha net olan *Teke Şenliği*'nde– fark edilen gerçek kişiler ve olayların yanısıra, tamamen kurgusal kişiler ile olayların da anlatıya dahil edilmesi sayesinde edebi değeri son derece yüksek özgün yapıtların ortaya çıktığını görmekteyiz. Ayrıca yazarlar, oldukça örtülü bir biçimde de olsa, otoriter rejimlerin yol açtığı toplumsal yozlaşma ve şiddete olan kişisel tepkilerini de okura hissettirirler. Hatırlayacak olursak, Asturias *Bay Başkan*'da çocukluk ve ilk gençlik yıllarında bizzat tanıklık ettiği Cabrera döneminden hareketle diktatörlüğü anlatır. Benzer bir şekilde, Perulu Vargas Llosa da gençliğinde kendi ülkesinde Odría diktatörlüğünü tecrübe etmiştir. Ancak Latin Amerika için daha "temsili" olduğunu düşündüğünden Trujillo dönemini kaleme almayı seçer ve sözkonusu romanı için bilgi toplamak üzere 1997-1999 yıllları arasında Dominik Cumhuriyeti'ne ziyaretlerde bulunur.

İçerik açısından değerlendirdiğimizde ise, her iki eserde de otoriter rejimlerin

yol açtığı zulüm, şiddet, işkence, adaletsizlik, insanın değersizliği gibi toplumsal sorunlara değinilmiş; insanın rejim karşısındaki çaresizliğine ve korkutulmuş, bölünmüş, birbirine yabancılaşmış ve düşmanlaşmış bir topluma dikkat çekilmiştir. Bu noktada, yerelden evrensele ulaşmanın yazarların önemli özelliklerinden ve amaçlarından biri olduğunu; her iki eserde de Guatemala ile Dominik örneklerinden yola çıkılarak diktatörlüğün evrensel bir tema olarak ele alındığını görmekteyiz.

Metinleri yapısal açıdan ele aldığımızda, *Bay Başkan*'da odaklanmaların daha sade olduğu ve *heterodiegetik* (öykü dışı) anlatıcının öyküyü tanrısal bir konumda, sıfır odaklanmalı bir biçimde aktarırken genel olarak diktatöre uzak durduğu, onu sislerin ardında, mistik, ulaşılması imkansız bir kişi olarak okura sunduğu görülmektedir. Asturias, kendisinin de ifade etmiş olduğu üzere, diktatörünü efsaneleştirmek için özel bir çaba harcamış ve bunun için genel olarak Maya mitolojisinin, sürrealist anlatımların –kısmen de olsa– büyülü gerçekçiliğin oldukça ağır bastığı şiirsel bir anlatıyı tercih etmiştir. Yazar eserin bu yönüyle, içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini ve sahip olduğu inanç sistemini yansıtacağını düşünmüştür. Zira, gerçeküstü güçlere inanan ve bu güçlerden medet uman halkın en büyük sığınaklarından biri efsanelerdir ve efsaneleşen diktatör kutsal görüldüğü ölçüde dokunulmazlaşmış, giderek yüceleşmiştir.

Öte yandan, tıpkı Guatemala'da olduğu gibi, o dönemde Dominik'te de diktatör mitleştirilmiş ve bu sayede oldukça yüksek bir mertebeye çıkarılmıştır. Ancak Vargas Llosa, Asturias'ın aksine, bu algıyı yıkmak üzere ilerlemeyi tercih eder. Eserde çoğu yerde, bir yandan Dominik toplumuna hakim olan bu anlayışı (diktatörü tanrısallaştırmayı) gösterirken diğer yandan ise gerçekçi bir üslupla diktatörü "yeryüzüne indirerek" aklı özgürleştirmeye çabalar. Bu yüzden *Teke Şenliği*'nde –özellikle *Trujillo* ve çevresinin konu edildiği bölümlerde– anlatıcının, sıfır odaklanmayı bırakarak adeta diktatörün bilincine yerleştiğini ve onu şüpheleri, sorgulamaları, tedirginlikleriyle okura aktararak tanrısallıktan oldukça uzaklaştırdığını görmekteyiz.

Bu yüzden, Asturias'ın diktatörü, mümkün olduğunca mitleştirilmiş ve tanrısal özellikleri fark edilen bir roman kişisiyken, *Trujillo* kusur ve zayıflıkları olan "ölümlü" bir fanidir. Ayrıca, Vargas Llosa'nın anlatı boyunca kullandığı roman tekniği oldukça şaşırtıcıdır. Eşzamanlı anlatının hakim olduğu bölümlerde anlatıcı, farklı uzam ve kişilerin öyküsünü bir araya getirerek aynı anda anlatır. Yazarın, *bileşik kaplar tekniği*, *matruşka*, gibi adlar verdiği bu sıçramalar, zaman zaman baş döndürücü bir düzeye ulaşır. Geçmişten ve şimdiden kişiler ve olaylar içiçe geçer; yazar –belki de o dönemin yaşamına öykünerek– karmaşa ve huzursuzluk yaratır.

Eserleri roman kişileri açısından değerlendirdiğimizde ise, birbiriyle örtüşen ana karakterleri dört başlık altında toplayabiliriz (Tablo 2):

	Diktatörler	**Diktatörün yakın adamları (Her ikisi de öldürülür)**	**Kadın Kurbanlar (Elit tabakadan)**	**Rejimin Kolluk Güçleri**
Bay Başkan	*Bay Başkan*	*Cara de Ángel*	*Camila*	*Askeri Savcı*
Teke Şenliği	*Trujillo*	*Amadito*	*Urania*	*Johnny Abbes*

Tablo 2 – Eserlerde benzeşen kahramanlar

Bay Başkan'da yalnızca yedi kez karşımıza çıkan diktatör, eserin başkahramanı değildir ancak olaylara yön veren en önemli karakterdir. Mitolojik yönü ağır basar. *Teke Şenliği*'nin başkahramanlarından biri olan *Trujillo* ise eserin birçok bölümünde doğrudan okurun karşısındadır. Toplum tarafından kendisine atfedilmiş olan mitolojik yönleri bulunmasına karşın, eserde iktidarsızlaşmış, hatta idrarını tutamaz duruma gelmiş yaşlı bir adamdır. Ayrıca *Trujillo*, *Bay Başkan*'dan farklı olarak aşırı cinsel isteğiyle ön plandadır. Bu konuda en ufak bir ahlaki sınır tanımamakta; ülkesindeki tüm kadınların bedenleri üzerinde hakkı varmışçasına hareket etmektedir.

Bununla birlikte, her iki diktatör figürü de aktif, disiplinli ve çalışkandır; siyasal, askeri, hukuki ya da ekonomik açıdan ülkenin en güçlü kişileridirler. Kalabalık ve

coşkulu bir kitleye sahiptirler ve işbirlikçileri, cellatları ya da casuslarıyla her türlü meseleye doğrudan müdahale ederler. Ülkelerini birbirini "avlayan" insanlardan kurmuşlardır. Ülke içinde ve hatta tüm dünyada onları devirmek için gece gündüz çalışan düşmanlarının olduğuna takıntılı bir biçimde inanmışlardır ve bu yüzden sürekli olarak güvensiz ve tedirgin bir ruh halindedirler. Düşmanlarını cezalandırmak için planlar yaparlar ve hiçbir şeye faydası olmayan, sadece aldıkları talimatla harekete geçen, onlara kulluk ve dalkavukluk derecesinde biat eden vasıfsız adamlarıyla suç işler, işkenceler yapar ve yeni faili meçhuller yaratırlar.

Her iki diktatör de yoksul, taşralı ailelerden gelmektedirler ve ironik bir biçimde kökenlerini nefretle yadsırlar. *Bay Başkan* zorlu ekonomik koşullar altında eğitimini tamamlamış ancak maruz kaldığı önyargılı ve küçümseyici tavırlar hafızasında derin izler bırakmıştır. Bu yüzden, geçmişini hatırladığında öfke, keder ve nefretle dolar. Yoksul halkın sürdürdüğü yaşam koşullarına tamamen ilgisizdir ve hatta bunun da ötesinde halka düşmandır. Bu öfkenin yarattığı şiddet ve acımasızlık birçok bölümde fark edilir. Aynı şekilde *Trujillo* da yoksul bir aileden gelmektedir ve kökeni anne tarafından siyahi Haitililere dayanır. *Bay Başkan* gibi o da kendi kökenini yadsır, kibirli bir biçimde Haitililere beslediği düşmanlığı her fırsatta dile getirir ve gerçekleştirdiği Haitili Katliamı sebebiyle ülkesinin geleceğine büyük bir hizmette bulunduğunu iddia eder.

Diktatörlerin yakın adamları olan *Cara de Ángel* ile *Amadito* "rejim tarafından onaylanmayacak" kadınlara aşık olurlar. *Cara de Ángel*, sevdiği kadından vazgeçmektense *Başkan*'a karşı durmayı ve hain olarak damgalanmayı göze alırken, *Amadito* diktatörün emrine itaat eder ve *Luisita*'dan ayrılır. Ancak her ikisinin de eserin sonunda diktatörlerin karşısına çıkışları yalnızca kişisel husumetlerinden kaynaklanmaktadır; hiçbir ideolojik ya da entelektüel dönüşüm geçirmemişlerdir ve ortaya koydukları tepki hiçbir toplumsal anlam taşımamaktadır. Kadın kurbanlar olarak

karşımıza çıkan karakterler ise *Camila* ile *Urania*'dır. Her ikisi de rejimin yarattığı zengin ve elit tabakaya mensup ailelerden gelmektedirler ve yaşadıkları olayların ardından ülkenin ya da şehrin dışına çıkarak hayata tutunurlar. *Camila* oldukça naif ve kırılgan bir yapıdayken, Vargas Llosa'nın *Urania*'sı son derece güçlü bir kadındır ve anlatının en önemli kahramanlarından biridir; diktatörlüğün dününü ve bugüne etkilerini çarpıcı bir biçimde gösterir. *Urania*, kadının Trujillo dönemindeki rolünü, onun cinsel bir obje gibi görülmesini ve diktatöre adeta bir eşya gibi hediye edilmesini sürekli olarak dile getirir.

Bay Başkan ile *Teke Şenliği*'ni toplumsal yapı ve ilişkiler açısından değerlendirdiğimizde ise, sözkonusu toplumların derin bir yozlaşma ve yabancılaşma içinde kapana kısılmış bir biçimde anlatıldığını görmekteyiz. *Bay Başkan*'da "yabancılaşma", "şiddet ve işkence", "adaletsizlik", "iletişimsizlik", "korku", "tutsaklık" ve "ölüm" toplumsal açıdan öne çıkan anahtar kavramlarken, *Teke Şenliği*'nde, tüm bunlara ek olarak, "cinsellik" ile –Erich Fromm'un tanımlamasıyla– "robot uyumluluğu"nun[370] da yer bulduğu görülmektedir. Tarihsel çerçeve bölümlerinde ifade ettiğimiz gibi, bu anılan anahtar kavramların sözkonusu toplumlarda o dönemde hakim olan yaşamı ve anlayışı yansıttığını görmekteyiz.

Eserlerde çoğunlukla üst sınıfların yer aldığı, diktatörün, yakın çevresinin ve işbirlikçilerinin (istihbarat şefleri, generaller, vb.) konu edildiği ancak orta ve alt sınıflara ya da sıradan halkın gündelik yaşamına çok geniş kapsamlı olarak yer verilmediği görülmektedir. Ayrıca *Teke Şenliği*'ndeki suikastçılar da (*Salvador Estrella Sadhalá*, *Amadito*, *Antonio de la Maza* ve *Antonio Imbert*) aynı şekilde sıradan halk arasından kişiler değildirler, her biri *Trujillo*'nun eski işbirlikçileridir. Rejime karşı

[370] *Toplumsal Yapı ve İlişkiler* başlığı altında açıklamış olduğumuz gibi, Fromm'a göre, özgürlükten kaçış mekanizmalarından biri olan robot uyumluluğunun toplumsal açıdan önemi büyüktür ve çağdaş toplumdaki normal bireylerin büyük bir çoğunluğunda görülebilen bir durumdur. Böyle bir durumda birey kendi olmaktan çıkmakta ve yalnızlık ya da güçsüzlük duygularını yenebilmek için kültürel kalıpların kendisine sunduğu kişiliği tümüyle benimsemektedir. Bu şekilde kendi benliğinden vazgeçen ve neredeyse bir robot haline gelen kişi, çevresindeki milyonlarca diğer robotla bir olur. Artık kendini yalnız hissetmez, kaygı duymaz ancak büyük bir bedel ödemiş ve kendi benliğini yitirmiştir. [Erich Fromm, a.g.e., s. 152].

yürütülen toplumsal mücadelelerin ise, *Teke Şenliği*'nde net bir biçimde anlatıldığı ve geniş yer tuttuğu (*14 Hazirancılar* ve *Mirabal kardeşler*), *Bay Başkan*'da ise bunun yalnızca –o dönemde Guatemala'daki diktatörlük karşıtı öğrenci örgütlenmelerine bir gönderme olarak algılanabilecek bir biçimde– *Öğrenci* karakteriyle ve ona yüklenen "umut" ile sembolize edildiği görülmektedir. Bu farklılığın sebebinin ise, Vargas Llosa'nın *Trujillo* diktatörlüğünden otuz beş yıl sonra "dışarıdan" bir gözle diktatörlüğü anlatması, buna karşılık Asturias'ın, eseri, baskı rejimini bizzat yaşadığı sırada "karanlığın içinden" kaleme alması olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

Eserlerde gördüğümüz toplumlarda dikkati çeken bir başka önemli nokta da diktatöre itaat konusudur. Tezin birinci bölümünde otorite kavramına değinirken yararlanmış olduğumuz Weber'in karizmatik otorite tanımlamasından yola çıkarak açıklamaya çalıştığımızda, her iki eserdeki diktatör figürünün de özellikle bu karizmatik özellikleri nedeniyle ve hatta doğaüstü güçlerinin olduğuna inanılmasıyla birlikte etraflarında bir güç ve itaat yaratabildiklerini görmekteyiz. Bu doğrultuda, hem *Trujillo* hem de *Bay Başkan*'ın en belirgin yönü, tam anlamıyla karizmatik liderler olmalarıdır. Büyük bir misyonu hayata geçirdiklerine, tarihin gördüğü en başarılı liderlerden biri olduklarına, ülkeleri yararına birçok iyi iş yaptıklarına, olağanüstü özelliklere sahip olduklarına inanmış ve daha da önemlisi toplumu buna inandırmayı başarabilmiş karakterlerdir. Ancak –yukarıda ifade ettiğimiz gibi– Asturias'tan farklı olarak Vargas Llosa diktatörün bu olağanüstülüğünü ve tanrısallığını mümkün olduğunca yıkmaya çalışır. Bu yüzden *Trujillo* eserde karizmatik özelliklerini kaybetmekte olan, yaşlı ve "iktidarsız" bir liderdir.

Bilindiği gibi Weber otoriteyi meşruiyetle ilişkilendirerek açıklar ve gerçek otoritenin ayırt edici kriterinin, ne olursa olsun belirli bir ölçüde gönüllü kabule dayanması olduğunu belirtir[371]. Benzer bir şekilde Hannah Arendt de güç kullanımının

[371] Max Weber, a.g.e., s. 40.

otoriteyi asıl anlamından uzaklaştırdığını ve otoritenin en önemli belirtisinin, baskı ya da iknaya gerek kalmadan itaat etmesi istenenlerin sorgusuz sualsiz bunu kabul etmeleri olduğunu ifade eder"[372]. Böylece, gönüllü kabule dayanan otorite, toplumsal açıdan bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkmakta; emir verme ve itaat etme toplumsal yaşamı örgütleyebilmenin, biraradalığı mümkün kılarak bunu sürekli hale getirmenin bir gereği olmaktadır. Erich Fromm ise otoriteyi akla uygun (öğrenci-öğretmen ilişkisi) ve akla aykırı (efendi-köle ilişkisi) olarak sınıflandırır. Her iki ilişkide de emir veren kişinin otoritesinin kabul edilmesi esası sözkonusudur. Ancak sonuçlar açısından bakıldığında, akla uygun otoritede çıkarlar örtüşürken, diğerinde çıkarlar çatışmaktadır. Fromm'a göre akılcı otorite, akıl adına iş görür ve faydalı olduğu için bu otoriteyi boyun eğmeden kabul etmek mümkün olabilir. Akla aykırı otorite ise, ya telkinde bulunmak ya da zor kullanmak durumundadır, çünkü itiraz etme şansı olan hiç kimse, sömürülmeyi kabul etmek istemeyecektir[373].

Tüm bu düşüncelerden hareketle, türlü akıl almaz uygulamalar ve yaptırımlar karşısında, özellikle *Teke Şenliği*'nde görüldüğü gibi, insanın itaatsizlik etmesinin neden bu kadar zor olduğu, sorulabilecek önemli sorulardan biridir. Erich Fromm'dan devam ederek açıklamaya çalışacak olursak bunun nedeninin, insanın devletle, inanç otoritesiyle ve kamuoyuyla uygun hareket ettiği sürece kendini güvende ve koruma altında hissetmesi olduğu söylenebilir. Sözkonusu itaat toplumu, boyun eğdiği gücün bir parçası haline getirmekte ve yapılan hataların, verilen kararların sorumluluğu yine o otoriteye yüklenebilmektedir[374]. Fromm'a göre; "itaatsizlik etmek için bir kimse yalnız kalabilecek, hata yapabilecek ve günah işleyebilecek cesarete sahip olmalıdır"[375]. Bu doğrultuda eserlerden birkaç örnek verecek olursak, *Bay Başkan*'da *Lucio Vázquez* diktatörün talimatıyla *Pelele*'yi öldürdüğünde, verilen bir emri yerine getirmiş olduğunu

[372] Hannah Arendt, *Şiddet Üzerine*, (Çev. Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 51.
[373] Erich Fromm, *Barışın Tekniği ve Stratejisi*, (Çev. Fevzi Emir, Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 39-40.
[374] a.e., s. 40.
[375] a.e., s. 41

düşünmekte ve tereddüt etmeden emre itaat etmektedir (*Bay Başkan*, s. 60). *Teke Şenliği*'nde *Amadito*'nun, bir rejim karşıtını infaz etmesi şeklindeki emre sorgusuz sualsiz itaat etmesi yukarıda açıkladığımız sistem içinde gelişmektedir (*Teke Şenliği*, s. 56). Aynı şekilde *Agustín Cabral*'in durumunda görüldüğü üzere, *Trujillo* onun için varoluş sebebidir; otoriteyle birlikte hareket ettikçe gücün bir parçası olarak kendini güvende ve aidiyet duygusu içinde hissetmektedir. Bu yüzden diktatörün takdirini kaybettiğinde varoluşsal bir karmaşanın içine düşer. *Urania*'nın, babası *Agustín Cabral* hakkında söyledikleri bu durumu daha net açıklamaktadır: "<<Babamın Trujillo'ya çıkar için hizmet etmediğini çok iyi biliyorum. […] Ama bunu hafifletici bir neden olarak görmüyorum. Tam tersi, daha kötü.>> […] <<Trujillo'ya duyduğu hayranlıktan, sevgiden yapması daha kötü>> diye açıklıyor Urania" (*Teke Şenliği*, s. 192). Bu konu hakkında *Teke Şenliği*'nde yer alan en çarpıcı örneklerden biri ise, *Trujillo*'nun cesedi sarayın salonuna getirildiği anda yaşananların açıklandığı bölümdür. İnandığı ve güvendiği otoriteyi kaybeden insanın içine düştüğü boşluk ve bununla birlikte başlayan öksüzlük hali anlatıcı tarafından şöyle dile getirilir:

> "Trujillo'nun cesedini General Juan Tomás Díaz'ın garajındaki bir otomobilin bagajında bulmuşlardı. Doktor Balaguer; kurşunlarla delik deşik olmuş, bir mermiyle çenesi parçalanmış, yüzü şeklini kaybetmiş cesedi masanın üzerine koyduklarında oradaki sivil ve askerlerin yüzlerindeki ifadeyi, o altüst olmuş yüzleri, ağlamaklı gözlerdeki, yüzlerdeki o öksüz kalmışlık, kaybolmuşluk, umutsuzluk ifadesini uzun yaşamı boyunca bir daha hiç unutmayacaktı" (*Teke Şenliği*, s. 430).

Yukarıda ifade ettiklerimize ek olarak, incelediğimiz metinlerdeki toplumların geçirmekte olduğu uygarlık sürecinin ve –birey-toplum birlikteliğinden yola çıkarak– bu süreçte yer alan tekil bireylerin gündelik yaşamlarının ve gözlenen değişimlerin neler olduğu üzerine Norbert Elias'ın ilişkisel sosyolojisinden faydalanarak son birkaç söz söylemek ve farklı bir yönde devam ederek bitirmek istiyoruz. Prof. Dr. Aytül Kasapoğlu'nun belirttiği üzere, dinamik yapıda olan sosyal süreçleri anlayabilmek için,

tek veya özgün bir kuramdan ziyade bir ilişki ağı zemininin oluşturulabilmesi gerekmektedir. Zira, "1990'lara gelinceye değin özellikle ilişki-ağı analizlerindeki (network analysis) hakim pozitivist anlayış, matematiksel yönü ağır bastığı için kültürel zenginliği kavramaktan uzak olduğu gibi, yorum ve anlam inşa sürecini de ihmal etmektedir"[376]. Bu sebeple, toplumsal ya da kültürel süreçlerin yalnızca siyah ve beyaz arasındaki net ayrımlar gibi kabul edilmesi ve bu süreçlerin esasında siyah ile beyazın birer karışımını (griyi) ifade ettiğinin ve bu şekilde yorumlanması gerektiğinin göz ardı edilmesi eksik bir yorumlama olmaktadır. İlişkisel sosyoloji kapsamında, psikolojik ve toplumsal yapıları, birey ile toplumun bir arada ve sürekli olarak etkileşim halinde olduğu bir süreç olarak düşünmek, aralarında oluşan ilişkiselliğe (figürasyonlar) odaklanarak makro-mikro ikiliğini aşmak ve böylece daha bütünlüklü değerlendirmeler yapabilmek mümkündür. Kasapoğlu'ndan devam edecek olursak,

> "[...] Figürasyon kavramı insanların tek başına değil, birlikte (çoğullar) olarak var olmalarını ifade etmek üzere ortaya atılmıştır. Çünkü hem doğaları gereği hem de eğitim ve sosyalleşme sonucunda insanlar birbirine bağımlı hale gelmektedir. Bu yüzden ne tekil bireyler ne de bireylerden bağımsız bir toplum fikri kabul edilemez. *Mozart. Bir Dehanın Sosyolojisi* adlı eserinde de Elias'ın hem gündelik yaşam üzerinde durduğu hem de birey ve toplumun birbirinden ayrılamayacağını vurguladığı görülmektedir. Ona göre sosyal gerçeklik, insanların karşılıklı etkileşim ve tarihsel ilişkilerinin bir yumağıdır"[377].

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi incelemiş olduğumuz eserlerde gündelik yaşam geniş yer tutmamakta ancak bununla birlikte, anlatı boyunca gündelik yaşama dair verilen uzun betimlemelerin ve ayrıntıların her iki eserin de belkemiğini oluşturduğu görülmektedir. *Teke Şenliği*'nde, Santo Domingo sokaklarının geçmişle (Trujillo Kenti) karşılaştırılarak anlatıldığı kısımlarda, *Bay Başkan*'da ise fahişelerle dilencilerin yaşamının ve diktatöre gönderilen muhbir mektuplarının anlatıldığı bölümlerde gündelik yaşama dair oldukça zengin ve belirgin betimlemeler söz

[376] Aytül Kasapoğlu (Ed.), *Uygulamalı İlişkisel Sosyoloji*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 14.
[377] a.e., s. 68.

konusudur. *Teke Şenliği*'nde Santo Domingo'da gündelik hayat tıpkı yıllar öncesinde olduğu gibidir; "modernleşmeye direnen vahşi bir yaşam" (*Teke Şenliği*, s. 15) vardır; bu kentte yaşayan erkekler "hayvansı duygularını bastırmayı" (*Teke Şenliği*, s. 18) öğrenmemişlerdir; bu yüzden "erkek domuzların dişi domuzlara baktıkları gibi" (*Teke Şenliği*, s. 18) bakarlar *Urania*'ya.

Bay Başkan'da ise özellikle dilencilerin yaşamında şiddet ve grotesk imgeler ön plandadır; pislik ve çöpler arasında Katedral'in kapısında yaşayan bu topluluğun birbiriyle kurduğu ilişki de yozlaşmış, yabancılaşmış ve toplumsallıktan uzak bir nitelik taşır. Dilencilerin arasındaki gündelik ilişkiler –romandaki tüm ilişkilerde görüldüğü gibi– şiddet etrafında şekillenmekte ve dilencilerin yaşamı, toplumun genelinde görülen yaşam biçimini ifade etmektedir. Ayrıca, diktatörlüğün dayattığı anlayışa uygun olarak, gündelik yaşama dair herşeyi düzenli olarak diktatöre bildiren, diğerine düşman olan ve birbirini avlayan "muhbir" bir toplumun varlığı sözkonusudur. Öte yandan, *Bay Başkan*'da anlatı boyunca bir *leitmotiv* olarak tekrarlanan "aydınlığın karanlık, karanlığın aydınlık içindeki çifte hoşnutsuzluğu" ifadesi de, içiçe geçmiş ve karşılıklı bir etkileşim sonucu varolan bu yapıda, bu ilişkiler bütünü içinde, süregelen çift yönlü bir çatışmanın da olduğunu düşündürmektedir.

Son olarak, eserlerdeki rejimlerin (özellikle *Teke Şenliği*'nde) iç yapısının, bir tür "saray toplumu" olarak şekillendiğini; diktatöre ve onun çevresinde oluşturduğu yaşayış biçimine yakın olmanın kendi içinde bir iktidar biçimi olduğunu görmekteyiz. Diktatörün yanında bulunmanın verdiği bu "monarşik" hissin, –kendini bir saraylı olarak tanımlayan *Joaquín Balaguer*'de[378] ve *Cara de Ángel*'de olduğu gibi– "içeridekiler" arasında büyük bir kabul gördüğü fark edilmektedir. Elias'ın ifade ettiği gibi, kralın çevresindeki bireyler arasında, statü ve itibar arzusunun –ve hatta eserlerde gördüğümüz gibi bir yanda korku, bir yanda da kıskançlık, hırs ve öfkenin– yol açtığı

[378] Balaguer yıllar sonra 1988'de, *Memorias de un cortesano en la era de Trujillo* (Trujillo Döneminde Bir Saraylının Anıları) adlı bir kitap yayımlar.

yoğun rekabetle birbirine kenetlenmiş olan kendine özgü bir toplumsal oluşum bulunmaktadır[379]: "[…] İktidarının daha ilk günlerinden beri Trujillo'nun önemli görevler için güvendiği ve yetenekli kişilere tanıdığı ayrıcalıklardan bol bol nasibini almıştı. Üstelik bu özel kulübe alınanların en yeteneklilerinden biriydi" (*Teke Şenliği*, s. 141). Elias üzerinden devam edecek olursak, eserlerdeki rejimlerin özü, bu yeni saray toplumunun oluşturduğu altkültürde bulunmaktadır ve saray çevresindeki elitler arası çatışmalar, aralarındaki rekabet ve gerilim kralı iktidarda tutan önemli bir iktidar aracıdır. Diğer bir deyişle, elitlerin birlik olması tek adam iktidarı için bir tehlike anlamına gelirken, bu gruplar arasındaki "dışarıya taşmayan kontrollü bir gerilim" söz konusu iktidarın kuruluşu ve devamı için önemli bir etkendir[380]. Bu yüzden Elias'a göre, parlamenter çok partili sistem ile tek partili diktatoryal sistem arasındaki önemli değişkenlerden biri, tek adam iktidarında bir takım çıkar grupları arasındaki çatışmaların, diktatöre yakın olan dar elit çevre içinde ve sarayındaki kulislerin ardında gerçekleşiyor ve çözümleniyor olmasıdır[381]. Saray ve saray adabı, içerde varolan çatışmaları gizlemekte, onları denetim altında tutmaktadır. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde, incelediğimiz metinlerde elitler arası çatışmaların yer bulduğu ve hatta bizzat diktatör tarafından bu çatışmaların belli bir dereceye kadar canlı tutulduğu ve teşvik edildiği görülmektedir. Bu yüzden, *Teke Şenliği*'nde eserin sonunda gördüğümüz gibi tam tersi bir durum yaşandığında ve *Trujillo*'nun yakın çevresinin bir kısmı kendi aralarındaki çatışmalarda uzlaşabildiklerinde harekete geçmişler ve diktatörü bertaraf etmişlerdir: "Öldü köpoğlusu, öldü" (*Teke Şenliği*, s. 235).

Yaptığımız tüm bu çözümlemeler neticesinde, Latin Amerika'da diktatörlük romanının iki önemli örneği olan *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği*'nde, Guatemala ve Dominik toplumlarının ve bu toplumları oluşturan sınıfların, belirli bir coğrafyayı ve zamanı kapsayarak eserlere taşındığını ve birçok yönüyle ele alındığını görmekteyiz.

[379] Norbert Elias, *The Court Society* (Saray Toplumu), Pantheon Books, New York, 1983, s. 93.
[380] a.e., s. 278.
[381] a.e., s. 282.

Kurgu ile gerçeğin tutarlı bir biçimde bir araya getirildiği ve evrensel sorunların toplumsal bir açıdan ele alınmaya çalışıldığı eserler, toplumsal hatta psikolojik yönü ağır basan birçok mesajla yüklüdür ve diktatörlüğün birey ile toplum üzerinde yarattığı etkileri çarpıcı bir biçimde sahnelemektedir. Son olarak, yaptığımız bu çalışmanın, bundan sonra gerçekleştirilecek benzer çalışmalara katkı sağlamasını ve araştırmacılara faydalı olmasını ümit ediyoruz.

KAYNAKÇA

ABALOS, David T. Abalos, *The Latino Family and the Politics of Transformation* (Latin Ailesi ve Dönüşümün Politikası), PRAEGER, Westport, 1993.

ACOSTA MATOS, Eliades (Ed.), *La Dictadura de Trujillo: Documentos (1930-1939)* [Trujillo Diktatörlüğü: Belgeler (1930-1939)], I. Kitap, II. Cilt, Editora Búho, S. R. L., Santo Domingo, 2012.

ACOSTA MATOS, Eliades (Ed.), *La Dictadura de Trujillo: Documentos (1950-1961)* [Trujillo Diktatörlüğü: Belgeler (1950-1961)], III. Kitap, V. Cilt, Editora Búho, S. R. L., Santo Domingo, 2012.

ALMOINA, José, *Una Satrapía en el Caribe* (Karayipler'de Bir Satrap), Siglo XXI Editores, Meksika, 2011.

ALONSO GONZÁLEZ, María Jesús, "El Señor Presidente: Impresionismo, expresionismo e imagen" (Bay Başkan: Empresyonizm, Ekspresyonizm ve İmge), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Cilt: 19, 1990, s. 169-170.

ANDERSON IMBERT, Enrique, "Análisis de El Señor Presidente" (Bay Başkan'ın Analizi), *Revista Iberoamericana*, Cilt: 35, No: 67, Ocak-Nisan, 1969, s. 53-57.

ARENDT, Hannah, *Şiddet Üzerine*, (Çev. Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

ARIAS, Arturo, "El Señor Presidente: Amor y sentimentalidad, problemático tropo de la unidad frente a la dictadura", Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 679-694.

ASTURIAS, Miguel Ángel, "Coloquio con Miguel Ángel Asturias en la Universidad de San Carlos", (San Carlos Üniversitesi'nde Miguel Ángel Asturias ile Kolokyum), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 806-808.

ASTURIAS, Miguel Ángel, “El Señor Presidente como mito” (Bir Mit Olarak Bay Başkan), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 468-478.

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Guatemala Efsaneleri*, (Çev. A. Cengiz Büker), Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 1997.

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Guatemala'da Hafta Tatili*, (Çev. Orhan Gürsel), Cem Yayınevi, İstanbul, 1999.

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Los ojos de los enterrados* (Gömülenlerin Gözleri), Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Viento fuerte* (Kasırga), Editorial Losada, Buenos Aires, 1955.

AYTAÇ, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003.

BELLINI, Giuseppe, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: siglo XX.* (Latin Amerika Edebiyatında Diktatörlük Teması: XX yüzyıl), Edición digital, Roma, 2000.

BELLINI, Giuseppe, *Miguel Ángel Asturias*, Editorial Sintesis, Madrid, 2006.

BENEDETTİ, Mario, “El recurso del supremo patriarca” (Yüce Babanın Kaynağı), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No: 3, 1976, s. 55-67.

BOTTOMORE, Tom, Robert Nisbet, “Yapısalcılık”, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (Derleyenler: Tom Bottomore-Robert Nisbet), (Çev. Binnaz Toprak), Ayraç Yayınevi, Ankara, 1997.

BRUSHWOOD, John S., *México en Su Novela: Una nación en busca de su identidad* (Romanlarda Meksika: Kimliğini Arayan Bir Halk), Fondo de Cultura Económica, Meksika, D.F., 1987.

CANETTI, Elias, *Kitle ve İktidar*, (Çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Miguel Ángel Asturias, casi novela* (Miguel Ángel Asturias, Roman Gibi), Ediciones Era, Meksika, 1991.

CARPENTIER, Alejo, *El Recurso del Método* (Yöntem Üzerine Öneri), Siglo XXI Editores, Meksika, DF, 2005.

CASANOVA, Pablo González, "Dictaduras y democracias en América Latina" (Latin Amerika'da Diktatörlük ve Demokrasi), Julio Labastida Martín del Campo (Ed.), *Dictaduras y Dictadores* (Diktatörlükler ve Diktatörler), UNAM, Meksika, D.F., 1986, s. 222-239.

CHAPIN METZ Helen (Ed.), *Dominican Republic and Haiti* (Dominik Cumhuriyeti ve Haiti), Federal Research Division, Library of Congress, Washington, 2001.

DEMİRCIOĞLU, Halil, *Roma Tarihi*, Cilt I, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998.

DE STAEL, Madame, *Edebiyata Dair*, (Çev. Safiye Hatay, Vahdi Hatay), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989.

DEFORT, Magdalena, "Historia y Ficción en la Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa" (Mario Vargas Llosa'nın Teke Şenliği'nde Tarih ve Kurgu), *Itinerarios*, Cilt: 7, 2008, s. 149-163.

DUVERGER, Maurice, *Diktatörlük Üstüne*, (Çev. Bülent Tanör), Dönem Yayınları, İstanbul, 1965.

ELIAS, Norbert, *The Court Society* (Saray Toplumu), Pantheon Books, New York, 1983.

EMILIO ORNES, Germán, *Trujillo: Little Caesar of the Caribbean* (Trujillo: Karayipler'in Küçük Sezar'ı), Thomas Nelson&Sons, New York, 1958.

ERIC BRONNER, Stephen, *Camus: Bir Ahlakçının Portresi*, Çev: Tuğba Sağlam, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

FELIU-MOGGI, Fernando, "A través del espejo: El Señor Presidente y Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Jorge Ubico" (Aynadan yansıyanlar: Jorge Ubico Guatemala'sında Bay Başkan ve Miguel Ángel Asturias), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 566-612.

FOUCAULT, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

FREVILLE, G., PLEHANOV, J., *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri*, (Çev. Asım Bezirci), Yön Yayınları, İstanbul, 1991.

FROMM, Erich, *Barışın Tekniği ve Stratejisi*, (Çev. Fevzi Emir, Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1996.

FROMM, Erich, *Özgürlükten Kaçış*, (Çev: Şemsa Yeğin), Say Yayınları, İstanbul, 2016.

GALEANO, Eduardo, *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*, (Çev. Atilla Tokatlı, Roza Hakmen), Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2006.

GENETTE, Gérard, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011.

GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (XX. Yüzyıl Peru Edebiyatında Roman ve Öykü), Cuadernos de América sin nombre, İspanya, 2007.

GOLDMANN, Lucien, *Diyalektik Araştırmalar*, (Çev. Afşar Timuçin), Mehmet Sert, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998.

GOLDMANN, Lucien, *Roman Sosyolojisi*, (Çev. Ayberk Erkay), Birleşik Yayınları, Ankara, 2005.

GÜÇLÜ, Abdülbaki vd., *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.

GÜRSEL, Nedim, *Başkaldıran Edebiyat*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2007.

HERNÁNDEZ FIGUEROA, Alfredo Rafael, "La Familia de José Juan de Dios Trujillo Valdez, Pepito y Altagracia Julia Molina Chevalier", *Boletín del Archivo General de la Nación*, Cilt: 36, No: 129, 2011, s. 165-214.

HESIODOS, *Obras y Fragmentos* (Eserleri ve Fragmanları), Editorial Gredos, Madrid, 1990.

HIMELBLAU, Jack, "Chronologic deployment of fictional events in Miguel Ángel Asturias's El Señor Presidente" (Miguel Ángel Asturias'ın *Bay Başkan*'ında Kurgusal

Olayların Kronolojik Gelişimi), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 1008-1029.

HIMELBLAU, Jack, "El Señor Presidente: Antecedents, Sources and Reality" (Bay Başkan: Tarih, Kaynaklar ve Gerçeklik), *Hispanic Review*, Cilt: 41, No: 1, 1973, s. 43-78.

HÜBNER, Manuel Eduardo, *Guatemala en la Historia. Un pueblo que se resiste a morir* (Tarihte Guatemala. Ölüme Direnen Bir Halk), Parrilla Barascut, Guatemala, 1992.

JIMENES-GRULLÓN, Juan Isidro, *La República Dominicana: Análisis de su pasado y su presente* (Dominik Cumhuriyeti: Geçmişin ve Bugünün Analizi), Editora Búho, Dominik Cumhuriyeti, 2004.

JOSÉ ARCE, Manuel, "Guatemala versus Miguel Ángel Asturias" (Guatemala Miguel Ángel Asturias'a Karşı), Amos Segala (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: París 1924-1933, Periodismo y creación literaria* (Miguel Ángel Asturias: Paris 1924-1933, Gazetecilik ve Edebi Yaratım), Colección Archivos, Paris/Mardid, 1996, s. 883-921.

KASAPOĞLU, Aytül (Ed.), *Uygulamalı İlişkisel Sosyoloji*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2016.

KIRAN, Ayşe Eziler, Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2011.

KUTLU, Mehmet Necati, *Tılsım, İnanç ve Başkaldırı: Başlangıcından XVIII. Yüzyıla Kadar Latin Amerika Edebiyatı*, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara, 2012.

LAFOURCADE, Enrique, *La Fiesta del rey Acab* (Kral Acab Şenliği), Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1969.

LESLIE WILLIAMS, Raymond, *Mario Vargas Llosa*, University of Texas Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2014.

LISCANO, Juan, "Sobre El Señor Presidente y otros temas de la dictadura" (Bay Başkan ve Diktatörlük Hakkında Diğer Konular Üzerine), Gerald Martin (Ed.), *Miguel*

Ángel Asturias: El Señor Presidente (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 791-799.

LIVIUS, Titus, *Roma Tarihi***,** Kitap II, (Çev. Sabahat Şenbark), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1994.

LUKÁCS, Georg, *Avrupa Gerçekçiliği*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul, 1987.

LUKÁCS, Georg, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 2000.

LUNA ESCUDERO-ALIE, María Elvira, "No volveré a participar nunca en política activa" (Aktif Siyasete Bir Daha Asla Katılmayacağım*)*, *Revista Espéculo*, Mart-Haziran 2002, No: 20, http://bit.ly/2smUsSs (21.07.2017).

LUNA ESCUDERO-ALIE, María Elvira, "Transgresión y Sacrificio de Urania Cabral en La Fiesta del chivo de MVLL" (Mario Vargas Llosa'nın *Teke Şenliği*'nde Urania Cabral'e Tecavüz ve Kurban Edilmesi), *Revista Espéculo*, Temmuz-Ekim 2003, No: 24, http://bit.ly/2uNT54c (23.07.2017).

MÁRMOL, José, *Amalia*, Imprenta Americana, Buenos Aires, 1855.

MARSHALL, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

MÁRQUEZ, Gabriel García, *Başkan Babamızın Sonbaharı*, (Çev. Tomris Uyar), Can Yayınları, İstanbul, 1991.

MARTIN, Gerald, "Cronología" (Kronoloji), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 481-506.

MARTIN, Gerald, "El Señor Presidente: una lectura contextual" (Bay Başkan: Bağlamsal Bir Okuma), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 930-977.

MARTIN, Gerald, “Notas explicativas” (Açıklayıcı Notlar), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 341-432.

MARTÍNEZ, Rafael Arévalo, *Ecce Pericles* (İşte Perikles), Tipografia Nacional, Guatemala, 1945.

MATEO, Andrés L., *Mito y Cultura en la Era de Trujillo* (Trujillo Döneminde Mit ve Kültür), Editora Manatí, Dominik Cumhuriyeti, 2004.

MENTON, Seymour, *Historia crítica de la novela guatemalteca* (Guatemala Romanının Eleştirel Tarihi), Editorial Universitaria, Guatemala, 1960.

MILLETT, Richard, SOLOMAN, Marvin A., “Trujillo Violó a Una Mujer en Una Iglesia” (Trujillo Bir Kilisede Bir Kadına Tecavüz Etti), *Ahora* (Şimdi), No: 492, Nisan 1973, s. 2-10.

MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” (XX. Yüzyıl Meksika Kültürü Üzerine Notlar), *Historia General de México* (Meksika Genel Tarihi), El Colegio de México, Meksika, 2006, s. 957-1076.

MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1999.

MUÑOZ, Jorge Luján, *Breve Historia Contemporánea de Guatemala* (Çağdaş Guatemala’nın Kısa Tarihi), Fondo de Cultura Económica, Meksika, 1998.

NAVARRO, Carlos, “La desintegración social en el Señor Presidente” (Bay Başkan’da Toplumsal Çözülme), *Revista Iberoamericana*, Cilt: 35, No: 67, Ocak-Nisan, 1969, s. 59-76.

NAVAS RUIZ, Ricardo, “El Señor Presidente: de su génesis a la primera edición crítica” (Doğuşundan ilk tenkitli basımına Bay Başkan), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 749-758.

NECATİGİL Behçet, *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1989.

NİŞANYAN, Sevan, *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, http://bit.ly/1WLfxTy, (05.05.2011).

NITSCHACK, Horst, "Mario Vargas Llosa: La ficcionalización de la historia en *La Guerra del fin del mundo*" (Mario Vargas Llosa: *Dünyanın Sonunu Getiren Savaş*'ta Tarihin Kurgulanışı), *Revista Chilena de Literatura*, No: 80, Kasım 2011, s. 117-133.

ORWELL, George, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, (Çev: Celal Üster), Can Yayınları, İstanbul, 2010.

OSORIO TEJADA, Nelson, "Lenguaje Narrativo y Estructura Significativa de *El Señor Presidente* de Asturias" (Asturias'ın Bay Başkan'ında Anlatı Dili ve Anlamlı Yapı), Gerald Martin (Ed.), *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 882-929.

OVIEDO, José Miguel, "Vargas Llosa Entre Sartre y Camus" (Vargas Llosa Sartre ile Camus Arasında), Eva Valcárcel (Ed.), *Hispanoamérica en sus textos: Ciclo de conferencias* (Metinlerde Latin Amerika: Konferanslar Dizisi), Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, A Coruña, 1993, s. 85-96.

PARLA, Jale, "Yirminci Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton", *Edebiyat Kuramı,* (Terry Eagleton), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990.

PARLA, Jale, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

PINEDA C., Felipe, *Para la historia de Guatemala: datos sobre el gobierno del licenciado Manuel Estrada Cabrera* (Guatemala Tarihi İçin Manuel Estrada Cabrera Hükümeti Üzerine Bilgiler), University Michigan Library, Meksika, 1902.

PLOETZ, Dagmar, *Gabriel García Márquez*, Monografías, İspanya, 2004.

PRINCE William of Sweden, *Between Two Continents* (İki Kıta Arasında), (Çev: W. Worster M.A.), Eveleigh Nash and Grayson, Londra, 1922.

POPOL VUH, Mayaların Ünlü Kutsal Kitabı, (Çev. Damla Saydam Çizme), CBN Yayıncılık, İstanbul, 2013.

PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez (Ed.), "Estudio preliminar" (Ön Çalışma), *Alejo Carpentier: El Recurso del* Método (Alejo Carpentier: Yöntem Üzerine Öneri), Ediciones Akal, İspanya, 2008, s. 7-122.

RAMA, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina* (Latin Amerika'da Kültürün Eleştirisi), Biblioteca Ayacucho, İspanya, 1985.

RAMA, Ángel, *Los Dictadores Latinoamericanos* (Latin Amerika Diktatörleri), Fondo de Cultura Económica, Meksika, DF, 1976.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, http://bit.ly/1OkYFAl, (01.06.2011).

REDEKER, Horst, *Edebiyat Estetiği*, (Çev. Aziz Çalışlar), Kuzey Yayınları, Ankara, 1986.

RICHTER, Elise, "Impresionismo, Expresionismo y Gramática" (Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Gramer), *El Impresionismo en el Lenguaje* (Dilde Empresyonizm), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1956, s. 45-105.

RİFAT, Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Temel Metinler***,** YKY, İstanbul, 2005.

RİFAT, Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul, 2008.

ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo* (Ben En Üstün), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

RODAS, Publio González, "Darío y Estrada Cabrera" (Darío ve Estrada Cabrera), *Cuadernos Americanos*, No: 29, Kasım-Aralık, 1970, s. 119-127.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, "Miguel Ángel Asturias: una estructura del subdesarrollo", Gerald Martin (Ed.)*, Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias: Bay Başkan), Fondo de Cultura Económica, İspanya, 2000, s. 812-822.

RODRÍGUEZ, Guillermo, *Guatemala en 1919* (1919'da Guatemala), Guatemala C.A., Guatemala, 1920.

ROJAS, Clemente Marroquín, *La Bomba: Historia del primer atentado contra Estrada Cabrera* (Bomba: Estrada Cabrera'ya Düzenlenen İlk Saldırının Tarihi), Tipografía Nacional, 1967.

ROJAS, Clemente Marroquín, *Los Cadetes. Historia del segundo atentado contra Estrada Cabrera* (Askeri Öğrenciler. Estrada Cabrera'ya Düzenlenen İkinci Saldırının Tarihi), Imprenta La Hora Dominical, Guatemala, 1962.

SANABRIA, Ludy, "Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa" (Mario Vargas Llosa'nın *Kent ve Köpekler*'inde İktidar Düzenbazları), *Espéculo*, No: 47, Mart-Haziran 2011, http://bit.ly/2uNT54c, (04.08.2017)

SANDOVAL, Adriana, *Los dictadores y La Dictadura en La Novela Hispanoamericana 1851-1978* (Latin Amerika Romanında Diktatörler ve Diktatörlük 1851-1978), UNAM, Meksika, D.F., 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Genel Dilbilim Dersleri I*, (Çev. Berke Vardar), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976.

SAYDAM, Mehmet Bilgin, "Acı ve Hışım. Panik Kavramına Psikomitolojik Değinmeler", *Başka-Psikiyatri ve Düşünce Dergisi*, 2008, No: 1, s. 22-35.

SERT, Gülperi, "Önsöz", Stefan Zweig, *Joseph Fouché Bir Politikacının Portresi*, (Çev. Gülperi Sert), Can Yayınları, İstanbul, 2013.

SWINGEWOOD, Alan, *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, (Çev. Osman Akınhay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.

OSPINA, Carlos Wyld, *El Autócrata: Ensayo político-social* (Otokrat: Sosyo-politik Bir Deneme), Tipografía Sánchez&de Guise, Guatemala, 1929.

TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tirano Banderas* (Zorba Banderas), Unidad Editorial, Madrid, 1999.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, "Cartas Inéditas de Valle-Inclán a Alfonso Reyes" (Valle-Inclán'ın Alfonso Reyes'e Gönderdiği Yayımlanmamış Mektupları), *Revista de la Universidad de México*, No: 2, Ekim 1966, s. 10-15.

VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un Joven Novelista* (Genç Bir Romancıya Mektuplar), Editorial Planeta, İspanya, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario, *El Pez en el Agua* (Sudaki Balık), Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario, *La Orgía Perpetua, Flaubert y Madame Bovary* (Sonsuz Cümbüş, Flaubert ve Madame Bovary), Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1975.

VARGAS LLOSA, Mario, *Teke Şenliği*, (Çev. Peral Bayaz Charum), Can Yayınları, İstanbul, 2003.

VILLALONA, Augusto Sención, *La Dictadura de Trujillo* (Trujillo Diktatörlüğü), Editora Búho, S. R. L., Dominik Cumhuriyeti, 2012.

WEBER, Max, *Bürokrasi ve Otorite*, (Çev. H. Bahadır Akın), Adres Yayınları, Ankara, 2011.

WOLFF, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul, 2000.

YÜCEL, Tahsin, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul, 2005.

YÜKSEL, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu***,** Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.

ÖZET

"Diktatörlük" ve "diktatör" romanları; bir yanda yıkıcı toplumsal süreçlerin, insanın değersizleşmesinin ve toplumsal yabancılaşmanın, diğer yanda ise tüm bunların üstesinden gelebilme umudunun bir ifadesidir. Latin Amerika'da XX. yüzyılın başlarına doğru filizlenmeye başlayan otoriter ve merkeziyetçi yönetimlerin ardından ortaya çıkan bu tür, dönemin toplumsal koşullarını çok boyutlu bir biçimde ele alarak güçlü bir toplumsal eleştiri ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada, iki örnek eser olarak seçilen *Bay Başkan* ile *Teke Şenliği*'nde toplumsal yapıya ait unsurlar, bu yapıyı tanımlayan anahtar kavramlar ve kişiler arası otorite-itaat ilişkileri ile yazarların dünya görüşleri tartışılmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Latin Amerika romanında diktatörlük temasının ve diktatör kimliğinin söz konusu eserler kapsamında ele alınışını açıklamak, metinlerin konu edindiği dönemleri edebiyat sosyolojisi bağlamında anlamak ve süreç içinde değişime uğrayan toplumsal yapıları ortaya koymak amaçlanmıştır.

Araştırmada *Bay Başkan* ve *Teke Şenliği* adlı eserler, Lucien Goldmann'ın *oluşumcu yapısalcılık* adlı yöntemi doğrultusunda incelenmiştir. Edebiyat sosyolojisi alanında kendisinden önceki çalışmalara yenilerini ekleyen Goldmann'ın geliştirdiği bu yöntem, eseri kaleme alan yazarın içinde yaşadığı toplumun yapısını ve eserin ortaya konmasına yol açan koşulları göz önünde bulundurmaktadır. Ayrıca farklı dönemlerde yazılmış olan bu eserlerdeki toplumsal yapı ve ilişkileri daha ayrıntılı açıklayabilmek amacıyla Norbert Elias'ın ilişkisel sosyolojisinden de yararlanılmış ve süreç temelli bir bakışla değerlendirmeler yapılmıştır. Otorite-itaat ilişkileri üzerine açıklamalar kısmında ise, Erich Fromm'un özgürlükten kaçış mekanizmalarından biri olarak açıkladığı *robot uyumluluğu* kavramından yararlanılmıştır.

Sonuçlar açısından bakıldığında, her iki eserde de gerçeğe uygun birer roman evreni yaratıldığı, eserlerdeki toplumsal yapıların, ilişkilerin ve yapıları oluşturan

süreçlerin Goldmann'ın belirttiği gibi tutarlı bir biçimde kurgulandığı görülmüştür. Ayrıca her iki eserde toplumun derin bir yabancılaşma içinde varlığını sürdürdüğü, genel olarak diktatörü mitleştirdiği ve diktatöre koşulsuz bir biçimde itaat ettiği görülmüştür. Ancak Vargas Llosa'nın –Asturias'ın aksine– bu bakış açısını yıkmaya çalıştığı ve diktatörü tanrısallaştırmak yerine onu "ölümlü ve iktidarsız bir fani" olarak betimlediği fark edilmektedir.

Eserlerde, toplumsal açıdan belirlediğimiz ve o dönemde Guatemala'da ve Dominik'te hâkim olan toplumsal anlayışı yansıttığını düşündüğümüz başlıca kavramlar ise; "yabancılaşma", "şiddet/işkence", "adaletsizlik", "iletişimsizlik", "korku", "tutsaklık" ve "ölüm"dür. Ayrıca *Teke Şenliği*'nde tüm bunların yanı sıra, bir iktidar aracı olarak "cinsellik" ile Erich Fromm'un tanımıyla "robot uyumluluğu" da yer almaktadır.

Araştırmanın son aşamasında seçilen eserler ilişkisel sosyoloji açısından değerlendirilmiştir. Buna göre; diktatörler ve sarayları ile geniş halk kitlelerinin gündelik yaşamdaki ilişkilerinin her iki eserde de geniş yer tuttuğu ve bu ilişkilerin –Norbert Elias'ın ifade ettiği gibi– toplumsal yapıyı çözümleme noktasında son derece önemli veriler sağladığı belirlenmiştir. Ayrıca eserlerdeki rejimlerin iç yapısının bir tür "saray toplumu" olarak şekillendiği ve saray çevresindeki elitler arası çatışmaların, aralarındaki rekabet ve gerilimin diktatörü iktidarda tutan önemli bir iktidar aracı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Bay Başkan, Diktatörlük romanları, Diktatör romanları, İlişkisel sosyoloji, Karizmatik otorite, Latin Amerika edebiyatı, Oluşumcu yapısalcılık, Özgürlükten kaçış, Teke Şenliği.

ABSTRACT

"Dictatorship" and "dictator" novels are, on the one side, the expression of the destructive social processes, the deprivation of humanity and the social alienation, but on the other hand, they are the hope to overcome all of them. This genre, which emerged after authoritarian and centralist governments that began to sprout towards the beginning of the XX century in Latin America, reveals a strong social critique with a comprehensive consideration of this period.

In this study were discussed and tried to explain the theme of social structure, its descriptive concepts, the authority-obedience relations and the world views of the authors in *Mr. President* and *The Feast of the Goat*, two novels selected as examples. In this respect, it was aimed to explain, within the scope of these novels, the theme of dictatorship and the identity of the dictator in the Latin American novel, to understand the periods described in the books from the point of sociology of literature and to reveal the social structures changed during the process.

In the research, the novels *Mr. President* and *The Feast of the Goat* were studied by Lucien Goldmann's method called *genetic structuralism*. This method developed by Goldmann, who added his own research to the area of the sociology of literature, takes into consideration the structure of the society in which the writer is living and the conditions that lead him/her to the creation of the work. Besides, Norbert Elias' relational sociology was used to explain in more detail the social structure and relations in these novels written in different periods, and in this context, process-based evaluations were carried out. And also, the concept of *automaton conformity*, defined by Erich Fromm as one of the mechanisms of escape from freedom, was used to describe the authority-obedience relations.

In terms of results, it has been defined that in both novels a coherent universe was created, and the social structures, relations and processes of society were

consistently constructed as Goldmann stated. It was also seen that in both novels the society was alienated from its reality, mythicized the dictator in general and obeyed him unconditionally. However, it was noticed that Vargas Llosa –unlike Asturias– tried to destroy this point of view and portrayed the dictator as "an impotent mortal" rather than deified him.

The main concepts that we have determined in the novels are the "alienation", "violence / torture", "injustice", "lack of communication", "fear", "captivity" and "death"; and which concepts also reflect the social conception of that period in Guatemala and Dominican Republic. Additionally, *The Feast of The Goat* includes "sexuality" as a power tool and Erich Fromm's concept of "automaton conformity".

At the final stage of the investigation, the novels selected as examples were analyzed from the perspective of relational sociology. According to this, the dictators and their palaces, as well as the relationships between the large masses in everyday life are widely found in both novels, and these relations, as Norbert Elias puts it, provide extremely important information for analysis of social construction. Moreover, it has been seen that the internal structure of the regimes in the novels has the characteristics of a "court society" and the conflicts between the elites of the palace, the rivalry and tension between them are important tools of power that keep the dictator in the power.

Key words: Mr. President, Dictatorship novels, Dictator novels, Relational Sociology, Charismatic authority, Latin American literature, Genetic Structuralism, Escape from freedom, The Feast of the Goat.

RESUMEN

Las novelas de la “dictadura” y del “dictador” son, por un lado, la expresión de los procesos sociales destructivos, la privación de la humanidad y la alienación social, pero, por otro lado, son la esperanza de superar todo esto. Este género, que surgió después de los gobiernos autoritarios y centralistas que comenzaron a brotar hacia los principios del siglo XX en América Latina, revela una fuerte crítica social con una consideración amplia y expandida de este período.

En este estudio se discutieron e intentaron explicar el tema de la estructura social, sus conceptos básicos y descriptivos, las relaciones de autoridad-obediencia y las cosmovisiones de los autores en *El Señor Presidente* y *La Fiesta del Chivo*, dos novelas elegidas como ejemplos. En este sentido, se pretendió explicar, dentro del marco de estas novelas, el tema de la dictadura y la identidad del dictador en la novela latinoamericana, y comprender, desde la perspectiva de la sociología de la literatura, los períodos descritos en los libros y revelar las estructuras sociales cambiadas durante el proceso.

En la investigación, las novelas *El Señor Presidente* y *La Fiesta del Chivo* fueron estudiadas por el método de Lucien Goldmann llamado el *estructuralismo genético*. Este método desarrollado por Goldmann, quien agregó su propia investigación al área de la sociología de la literatura, toma en consideración la estructura de la sociedad en la que vive el escritor y las condiciones que le conducen a la creación de la obra. Además, la sociología relacional de Norbert Elias se utilizó para explicar con más detalles la estructura social y las relaciones en estas novelas escritas en diferentes períodos, y en este contexto, se llevaron a cabo evaluaciones basadas en procesos. Y también, el concepto de *conformidad automática*, definido por Erich Fromm como uno de los mecanismos de evasión de la libertad, se utilizó para describir las relaciones de autoridad-obediencia.

Como consecuencia, se ha definido que en ambas novelas fue creado un universo coherente, y se construyeron consistentemente las estructuras sociales, las relaciones y los procesos de la sociedad, como Goldmann afirmó. También se vio que en ambas novelas la sociedad se enajenó de su realidad y mitificó al dictador en general y lo obedeció incondicionalmente. Sin embargo, se notó que Vargas Llosa –a diferencia de Asturias– intentó destruir este punto de vista y describió al dictador como "un mortal impotente" en lugar de deificarlo.

Los conceptos principales que hemos determinado en las novelas son "la alienación", "la violencia / la tortura", "la injusticia", "la falta de comunicación", "el miedo", "el cautiverio" y "la muerte"; y dichos conceptos también reflejan la concepción social de ese período en Guatemala y en la República Dominicana. Además, *La Fiesta del Chivo* incluye la "sexualidad" como una herramienta de poder y el concepto de *conformidad automática* de Erich Fromm.

En la etapa final de la investigación, las novelas seleccionadas como ejemplos fueron analizadas desde la perspectiva de la sociología relacional. De acuerdo a esto, los dictadores y sus palacios, así como las relaciones entre las grandes masas en la vida cotidiana, se encuentran ampliamente en ambas novelas, y estas relaciones, como dice Norbert Elias, proporcionan información extremadamente importante para el análisis de la estructura social. Además, se ha visto que la estructura interna de los regímenes en las novelas tiene las características de "una sociedad cortesana", y los conflictos entre las élites del palacio, la rivalidad y tensión entre ellas son medios importantes de poder que mantienen al dictador en el poder.

Palabras claves: El Señor Presidente, Novelas de la dictadura, Novelas del dictador, Sociología relacional, Autoridad carismática, Literatura de América Latina, Estructuralismo genético, El miedo a la libertad, La Fiesta del Chivo.