



BİR POSTMODERN BİYO-KURGU ANLATISI: PASCAL QUIGNARD'IN ROMA'DAKİ TERAS'I

A POSTMODERN BIOFICTION NARRATIVE: "TERRASSE À ROME" OF PASCAL QUIGNARD

Pınar SEZGİNTÜRK 

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,
psezginturk@comu.edu.tr

Öz

İçerikten daha çok biçimsel öğelerin ön planda olduğu, farklı türlerin bir arada sunulduğu çağdaş anlatı, bir yandan bütüncül gerçeklikten uzak parçalanmış özneler için karşılaşma ve söyleşi alanı, diğer yandan da yazarın sanatsal yaratıcılığını sergilediği bir sahadır. Yapıtlarında yazınsal yaratıcılığı kadar sanatsal yaratıcılığını da gözler önüne seren Pascal Quignard, biyo-kurgu türünde kaleme aldığı, gravür sanatçısı aracılığıyla yazın ile görsel sanatı birleştirdiği "Roma'daki Teras" ile kendi çağından sıyrılıp kurmaca anlatı kişisini yerleştirdiği XVII. yüzyıl dönemine zamansal ve sanatsal yolculuk yapar. Elaine Buisine tarafından terimleştirilen ve gerçek ile kurmacanın, benzerlik ve imgelemin yazınsal türle harmanlandığı, gerçek dünya ve olası dünyaların kesişme noktasında bulunan biyo-kurgunun Quignard'ın adı geçen yapıtındaki görünümü ve türün postmodernizm ile ilişkisi çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Parçalı anlatı sunan yapıttan alınan örneklerle, metinlerarasılık bağlamında ekphrasis, ikonotext ve kolaj uygulamaları gösterilmeye ve tarihsel bir yaşam temsiline roman söylemi uygulaması olarak tanımlanan çağdaş biyo-kurgu türünün özellikleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Abstract

Contemporary narrative, where more stylistic elements are at the forefront than content and where different genres are presented together is an encountering and discourse area for fragmented subjects being far from holistic reality. Moreover it is also a field, where the author demonstrates his artistic creativity. Pascal Quignard revealing his artistic creativity as well as his literary creativity in his works makes a temporal and artistic journey to the period of XVII. Century with his book "Terrasse à Rome" written in biofiction genre, combining literature with visual art through the engraving artist. He stands out from his era and places the fictional narrative person in his work. Relationship between the genre and post-modernism and appearance of the biofiction termed by Elaine Buisine and positioned at the intersection of the real world and possible worlds, where the reality and fiction, similarity and imagery are blended with literary genres, in Quignard's mentioned work are the subjects of the study. Applications of ekphrasis, iconotext and collage in the context of intertextuality will be shown with the examples taken from the work presenting fragmentary narrative, and features of the contemporary biofiction described as application of novel discourse to a historical life representative will be determined.

Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih: 2 Mart 2020
Kabul edildiği tarih: 29 Ağustos 2020
Yayınlanma tarihi: 15 Aralık 2020

Article Info

Date submitted: 2 March 2020
Date accepted: 29 August 2020
Date published: 15 December 2020

Anahtar sözcükler

Roma'daki Teras; Biyo-Kurgu; Parçalı Anlatı; Ekphrasis; İkonotext; Kolaj

Keywords

Terrasse à Rome; Biofiction;
Fragmentary Narrative; Ekphrasis;
Iconotext; Collage

DOI: 10.33171/dtcfjournal.2020.60.2.1

1. Giriş

XX. yüzyılı ilkçağ ya da klâsik dönem ile harmanlayan Pascal Quignard, yapıtlarında, yazın ile kültürü bir arada sunar. Dönemler arasında kurduğu bu bağ, yazarın sadece çağdaş Fransız yazınında değil, çağdaş dünya yazınında da önemli bir yer edinmesini sağlar. XVII. yüzyıl gravür sanatçısı Geoffroy Meaume'un kurgusal yaşamı ile sanatı arasındaki ilişkinin parçalı anlatım ile sunulduğu *Roma'daki Teras* (Terrasse à Rome), bir aşk hikâyesinin ardında yazınsal ve sanatsal yaratıcılığı resmeder.

İlk başlangıçta anlatı, XVII. yüzyılda geçen engellenen bir aşk hikâyesi ile okurun dikkatini çeker: Gravür sanatçısı Meaume'un yüzüne, sevgilisinin nişanlısı Vanclarcce tarafından kezzap dökülür. Yüzünün korkunç hâlini gören sevgilisi Nanni, karnındaki bebeğine rağmen Meaume'dan ayrılır ve Vanclarcce ile evlenir. Yüreğinde yüzündeki izlerden daha derin bir izi, aşk acısını yaşamının sonuna kadar taşıyacak olan Meaume, bundan böyle kendini yalnızca sanatına adayacaktır. Detaylı olarak incelendiğinde ise kültürlü yazar Quignard'ın kaleminden çıkan bu yapıtın, sıradan bir aşk hikâyesinden çok daha fazlasını okura sunduğu gözlemlenir.

Sesini kaybettiği için viyola çalmaya ve beste yapmaya yönelen ünlü müzisyen Marin Marais'de¹ olduğu gibi (Godard 183), Meaume'un yaşadığı travma sanatsal yaratıcılığının ortaya çıkmasında ve gelişiminde önemli rol oynar. Acı ve yalnızlık duygusu ile beslenen gravür yapıtları siyah ve beyazın karşıtlığı üzerine kuruludur. Simgesel olarak ölüm, yas, mutsuzluk, acı, keder, suç ve günah gibi olumsuzluğu çağrıştıran siyah renk ile bu çağrışımların tam zıddını temsil eden beyaz rengin oluşturduğu karşıtlık, ileri görüşlü bir gravürcünün duyarlılıkla can verdiği manzaraları aydınlatan bir iç ışıktan ilham alır. Bu ışık, Meaume'un vizyonuna sahip çıkarak, yazınsal yaratıcılığı kadar sanatsal yaratıcılığını da gözler önüne seren yazar tarafından da yansıtılır (Godard 184).

Yaralı yüzünden dolayı gözlerden uzakta yaşamaya mahkûm olan Meaume, yıllardır görmediği oğlu tarafından da ölümüne neden olacak bıçak darbesi alır. Çantasını çaldığını zannettiği için daha önce hiç karşılaşmadığı babasının boğazını keserek yaralaması, karşılıklı aynalar (mise en abyme) uygulayımı ile Meaume'un ustasının yaptığı gravürde benzer şekilde resmedilmiştir:

Gözlerini gırtlakını kesen delikanlıya doğru kaldırıyor. Bakıyor; yüz çizgilerinden allak bullak oluyor. Seyrediyor delikanlıyı. Bağırıyor. Tuhaf bir biçimde, Bruges'deki ustası Jean Heemkers'in ahşap üzerine yaptığı bir gravürü düşünüyor. Bu gravürde Hildebrand, silahını kaldırmış Hadubrand'ın önünde duruyor. Baba, kendisini öldürmeye kalkan oğlunu görüyor. Oğlunun kendisini tanımadığını anlıyor. Oğlunun bakışlarında, hazırlanmakta olan ölümcül darbeyi

¹31 Mayıs 1656'da doğan Marin Marais, altı yaşında, sesi güzel olduğu için bir kilise korosuna kabul edilir. Dokuz yılın sonunda sesi kalınlaşınca, korodan çıkartılır. Büyük bir boşluğa düşer ve müziksiz bir yaşam sürdüremeyeceğinin farkına varır. Çareyi, karısını kaybettikten sonra iki kızı ile birlikte gözlerden uzakta sanatını icra eden besteci ve viyola da gamba sanatçısı Monsieur de Sainte Colombe'in öğrencisi olmakta bulur. Ölmeden önce bestelerini yalnızca kendisi ile paylaşan hocası sayesinde Marais, müziğin özünü keşfeder (Quignard, *Dünyanın Bütün Sabahları*).

görüyor. Ama baba hiçbir şey söylemiyor. Yirmi altı yaşındaki genç adam bıçağı boynuna saplıyor. Kan fişkırıyor. Kıştan ilkbaharın böyle doğduğu kabul ediliyor (Quignard, *Roma'daki Teras* 78-79).

İlkbahar, oğlu ile ilk kez karşılaşan Meaume'un ruh hâlini simgeler. Yıllarca sevdiği kadından ve oğlundan ayrı melankolik bir yaşam süren gravürcü, boğazına bıçak saplayan kişiyi görür görmez içini kaplayan sevinçten ve bu kişinin hem elinde hem de nefesinde duyduğu tarif edemediği nefis kokudan ressam arkadaşı Claude Lorrain'e bahseder (Quignard, *Roma'daki Teras* 85).

Yapıtlarının esin kaynağı, düş kırıklığına uğramış aşk duygusudur. Her yapıt gece ya da karanlığı simgeleyen imgeler aracılığıyla sevgiliye adanır. Sanatına özgü tuhaf harfleri yan yana getirerek elde ettiği gölgeler aracılığıyla sevgiliyle iletişime geçer. Bilinci, irade ve çıkarın egemen olmadığı, ruhun özlem duyduğu ya da yitirdiği şeyi varmış gibi gösteren düşlerinin izlerini taşır:

Aşk, zihne tebelleş olan görüntülerden oluşur. Bu karşı konulmaz görüntülere bir de tüm yaşananların ithaf edildiği, biricik varlığa yöneltmiş bitip tükenmeyen bir konuşma eklenir. Bu varlık sağ ya da ölmüş olabilir (...) Ben görüntülerin saldırısına uğrayan bir insanım. Gecenin içinden çıkan resimler yaparım (Quignard, *Roma'daki Teras* 27).

Meaume'a göre, gravür sanatçıları, resamlara nazaran siyah ve beyaza, yani dünya nimetlerine duyulan arzuya mahkûmdur. Bu nedenledir ki insanı, doğayı, müstehcen kartları ya da çiftleşmeleri çizerken bedensel arzuları simgeleyen hiçbir gerçekçi görüntüden tiksizmez. Yaşamı temsil eden her şey, gösterilmeye de değer: "*Kimi zaman tuvali yatağın üzerine serip sevişen bedenleri göstermek gerek. Bazen, köprüleri ve köyleri, kuleleri ve cihannümaları, tekneleri ve arabaları, konutlarında evcil hayvanlarıyla insanları göstermek gerekir. Bazen, dağ ya da sis yeter. Bazen, sert rüzgârda eğilen ağaç yeter*" (Quignard, *Roma'daki Teras* 29).

Gravür sanatçıları bir dilin güzelliklerini, gerçekte aynı düzeyde olmayan ama daha etkileyici bir dile aktaran yazarlara benzeten Meaume, dünyayı kendi özünde karanlık ve aydınlık yönüyle anlatmaya çalışır. Nitekim ışığı ortaya çıkaran da gölgedir: "*Çizikler gölgeleri izler. Gölge de ışığın gücünü izler. Bunların tümü, yalnızca bir tek yönde akıp gider*" (Quignard, *Roma'daki Teras* 27-28). Meaume, resmettikleri tüm görüntülere yapaylık kattığını düşündüğü için, ressamları, kullandıkları renk fazlalığından dolayı eleştirir: "*İlk meyveden beri, ölümleri bitiren*

şey, yapay süslerle renk karmaşasının bolluğu olmuştur” (Quignard, *Roma’daki Teras* 101).

Yapıt, sanatçının duygularının bir yansımasıdır; bu nedenledir ki Meaume, içinde bulunduğu melankolik ruh hâliyle, figürlerle süslü oyma harfler, yazı içi resimleri, armalar, çiçekli resimler, çevre süsleri yapmayı reddeder. Yapıtlarında sevgili ile sonsuz ayrılık gölgeler aracılığıyla temsil edilir; siyah renk, tuttuğu yası simgeler. Siyah aynı zamanda öfkenin ifadesidir. Tüm mutsuzlukların kaynağı aslında onları üretenlerin öfkesinden doğmuştur (Quignard, *Roma’daki Teras* 61). Meaume’u içinde bulunduğu duruma sürükleyen de hem sevgilisinin nişanlısının hem de kendisini tanımayan oğlunun öfkeleri olmuştur: “Öfke, rengin inkârı anlamına gelir. Romalı Meaumus, rengi yadsıyan ressamdır. Siyah ve öfke, Tanrı ile intikamın tek bir ezeli eylem oluşturmaları gibi, aynı sözcüktür” (Quignard, *Roma’daki Teras* 61). Aynı zamanda kezzapla yüzünü yakan ve sevgiliyle evlenen rakibine olduğu kadar, olaydan sonra kendisini korkunç bulan sevgilisi Nanni’ye karşı da duyduğu öfke, Meaume’un sanatsal yaratıcılığını besler:

Eskiden bir kadın, yüzümü görünce dehşete kapılmıştı. O zaman, hayatımdaki özün en büyük parçasını sonsuza dek yitirdim (...) Onunkinden ayrı diyarlara yolculuklar yapmak zorunda kaldım ama her rüyada, her resimde, her dalgada, bütün manzaralarda ya doğrudan ona ait olan ya da ondan kaynaklanan bir şeyler gördüm (Quignard, *Roma’daki Teras* 91).

Siyah, gravürçünün ruhsal dünyasındaki çöküntüyü en iyi ifade eden renktir. Meaume’un dehasında renk duygusunun bulunmadığını söyleyen ressam Claude Lorrain’e göre, “Meaume doğa olsaydı, yalnızca şimşek ya da ay ya da kıyının siyah kayalıklarında patlayan fırtınalı okyanusun köpüklü dalgaları olurdu” (Quignard, *Roma’daki Teras* 24). Gölgelerle betimlediği düşsel imgeleri karanlıkla pekiştirerek, gerçek yaşamın karışıklığını kendine özgü bir şekilde göstermeye çalışan Meaume’un gravürleri, sanatsal yaratıcılıkta fantastik ve düşçü imgelerin ön plana çıktığı Romantizm’in izlerini taşır.

Biyo-kurgu nedir?

İçerikten daha çok biçimsel öğelerin ön planda olduğu, farklı türlerin bir arada sunulduğu çağdaş roman, bir yandan bütüncül gerçeklikten uzak parçalanmış özneler için karşılaşma ve söyleşi alanı, diğer yandan da yazarın sanatsal yaratıcılığını sergilediği bir sahadır. Çağdaş Fransız yazını araştırmacısı Dominique Viart ve Bruno Vercier, çağdaş yazının iki önemli unsuru olarak anlatı

sesine ve şimdiki zamanda yaşayan mevcut bireyin sorgulanmasına işaret eder (Viar ve Vercier 36). Bireysellik, yazınsal yapının kaynağı olarak düşünüldüğünde, tüm romanlar, insana önem veren tüm disiplinlere başvuran öznel yaratmalar olarak ortaya çıkar. Bıraktığı izler aracılığıyla bireyin güzergâhını gösteren roman, kurgusal yaşamöyküsü sunar. Fransız yazın eleştirmeni Alain Buisine, bu melez metinleri adlandırmak için 1991 yılında *biyo-kurgu* (Fr.biofiction) terimini kullanır. Postmodernizm, kurgunun biyografik bir konunun oluşturulmasında ne derece rol oynadığını ve bu nedenle biyografik konunun doğru bir şekilde temsil edilmesinin nihayetinde imkânsız olduğunun altını çizer. Buisine'e göre post-modernizmin zemin hazırladığı entelektüel gelişmeler, biyografik özneyi doğru şekilde anlatamadığından ya da temsil edemediğinden, dolayısıyla yazarın öznel yönelimini her zaman etkileyeceğinden, dolaylı olarak dramatize edilmiş bir şekilde biten, post-modern bir biyografi biçimi olan *biyo-kurgunun* yükselişine yol açmıştır. Biyografinin artık kurgudan başka bir şey olmadığını savunan Buisine'e göre biyografi türü bundan böyle ne tüm buluşlara izin veren romanesk imgelem ne de belgelerin doğruluğuna boyun eğen bir türdür. Biyografi türünün kurgu üreticisine dönüştüğünü, hâttâ kurgusallığın biyografinin zorunlu olarak bir parçası olduğunu anlamaya başladığını dile getirir (Aktaran: Mendoza Delgado 66).

Buisine'nin terimleştirdiği *biyo-kurgu*, Emil Ludwig gibi savaş dönemi yazarları tarafından *biyografik roman* (Fr.biographie romancée) olarak adlandırılmış; Henry Garland'ın ve Mary Garland'ın editörlüğünü yaptığı *The Oxford Companion to German Literature*'de açık bir şekilde "... dikkatlice toplanan kaynak malzemenin kurgu için birleştirildiği ve sunulduğu bir biçim olarak" tanımlanmıştır. *Biyo-kurgu*, biyografi yazarının konuyu yeniden kurmak için kaynakları ince eleyip sık dokuduğunu göstermeyen bir türdür; daha ziyade bu kaynaklara dayanarak konuşma, iç monolog ve dramatize edilmiş sahneler uydurur. John F. Keener, "biyografik anlatı" olarak adlandırdığı süreci, incelediği *Biography and the Postmodern Historical Novel*'da, *biyo-kurguyu*, tarihsel bir yaşam temsiline roman söylemi uygulanması olarak tanımlar (Aktaran: Lackey 5) Monica Latham, *biyo-kurgunun* kurgu ve biyografi dünyalarının nasıl bir araya getirebildiğini göstermeye çalışırken, *biyo-kurguyu* biyografi yazarının, biyografik öznenin yaşam öyküsünü mümkün olduğunca gerçeğe benzetme şeklinde temsil etme girişimi olarak tanımlamaktadır (Latham 355). Cora Kaplan, Henry James'in biyografik romanlarını incelediği *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*'de, *biyo-kurgu'daki* 'biyo' önekinin aynı zamanda daha özlü ve somutlaştırılmış bir kimlik unsuruna da atıfta bulunduğunu söyler (Aktaran: Lackey 6). Temsil etme (biyografi) ve yaratma

(kurgu) eylemlerinin birleşmesinden oluşan biyografik kurgunun, yazarın vizyonu ile desteklendiğini söyleyen Jay Parini, “Factor Fiction: Writing Biographies versus Writing Novels” başlıklı makalesinde şöyle der:

Romanlar sonuç itibariyle hayatlar hakkındadır: Yaşamlardan parçalar ya da tüm yaşamlar hakkında. Geleneksel olarak bu yaşamlar, başlangıçta ‘Bu romandaki karakterler tamamen kurgusaldır ve yaşayan ya da ölü olan kişiler ile olan herhangi bir ilişki tamamen tesadüfidir’ şeklinde yarı inandırıcı açıklamalar ile uydurulmuştur. Gelecekteki yazarların şu şekilde yazmasını tercih ederim: ‘Okuyacağınız her şey gerçektir, yani belirtebildiğim kadar doğrudur. İster beğenin ister beğenmeyin’ (Parini 250).

Böylece okurlar, yazarın yaratıcı vizyonu ile baş başa bırakılmaktadır.

Pierre Mertens (*Les Éblouissements*, 1987), Pascal Quignard (*Petits Traités*, 1990), Gérard Macé (*Vies antérieures*, 1991) ve Christian Garcen (*Vidas*, 1993) gibi Fransız yazınında büyük ses getiren yazarların kaleminden çıkan *yaşamkurguları*, yazınsal ve kültürel tarihin gözden geçirilmesiyle ilgili bir tür bellek görevi üstlenirken; farklı biçimsel ve biçimsel yaklaşımların kol gezdiği çağdaş roman alanının yeniden şekillenmesini sağlar. “Belleğin icat ettiği, imgelemenin tekrar yarattığı yaşamların” (Gefen 306) sunulduğu *biyo-kurgu*, 1930’larda gelişmeye başlamasına karşın postmodernizmin katalitik etkisi sayesinde özerk bir tür olarak ortaya çıkar ve postmodernizmin kuramsal keskinliğinden yararlanarak daha geniş bir tanıma sahip olur. Günümüzde ise *biyo-kurgu*, postmodernizme özgü mantık sınırlarının çok ötesine geçmiştir. *Biyo-kurgu*, biçimsel yenilikleri, gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırlarla oynanan oyunları ve tarihi yeniden biçimlendirmesiyle postmodern düşünceden büyük oranda etkilenmesine rağmen, bu paradigmadan uzaklaşan ve modernist duyarlılıkları yeniden keşfeden yeni sembolizasyon mekanizmalarını açığa çıkarır.

XX. yüzyılın sonundan itibaren çağdaş Fransız yazınının yenilenmesini sağlayan *biyo-kurgu* türünde yapıtların ivme kazanmasının nedeni; anlatıya dönüş, katkısız kurgunun reddedilmesi ve anlatıların yaratımı için betimlemelere duyulan ihtiyaç olarak açıklanabilir. Çağdaş *biyo-kurguların*, postmodern çağa özgü “seçmecilik ya da biçemlerin parçalanması, açıklayıcı ve göndergesel düzeylerin karıştırılması, yerleşik değer yargularının manipülasyonu ya da atacılık, metnin kararsızlığı ve okur tarafından manipülasyona açılması, üstkurmacalarla

(*metafiction*) bilgi özellikle de tarih söylevlerin araçsallaştırılması” (Gefen 319) gibi özellikleri barındırdığı görülür.

Dağılım diyalektiği ve parçalanma takınağıyla harekete geçen, ancak, birleşme ve dirilim rüyasının akıldan çıkmadığı *biyo-kurgular* örnekleme, modelleme ve öykünme yoluyla yazınsal temsilin geleneksel işlevini reddetme eğilimindedir ve genel düzende olan dünya hakkında bir bilgi, bir söylev ya da sadece bir duygu vermenin artık peşinde değildir. Amacı, bireyin değerli özünün ortaya çıkmasını sağlamaktır (Gefen 319).

Biyografi, tarih gibi, okurların ve yazarların yararlanabileceği bir bilgi alanı yaratırken, *biyo-kurgu*, yaratım ve imgeleme başvurma özgürlüğü ile övünür; *biyo-kurgu* yazarı gerçeği hayal etme hakkına sahiptir.

Yaratıcılığının kaynağını umutsuzluktan alan gravür sanatçısının hikâyesini postmodern çağın yazınsal yapısına uygun bir şekilde çok sesli ve parçalı olarak anlatan Quignard, *biyografi* türünü (Fr.biographie), *otobiyografi* (Fr.autobiographie) ile harmanlayarak yazınsal yaratıcılığını, sanat eleştirileriyle de sanatsal yönünü ortaya çıkartır. Türlerin bu rizomu (birlikteliği) *biyo-kurguyu* (Fr.biofiction) oluşturur (Mendoza Delgado 67). *Roma'daki Teras*, doğrulaması yapılabilen bilgi ve belgeler (isimler, tarih ve olaylar) aracılığıyla bir kişinin yaşamının tarihsel sıralamaya uygun olarak ve tarafsız bir şekilde anlatıldığı *biyografi* türüne yakın bir girişle başlar:

Meaume onlara dedi ki: ‘1617 yılında Paris’te doğdum. Paris’te, Follin’in yanında, Toulouse kentinde, Protestan Rhuys’in yanında, Bruges’de, Heemkers’in yanında çıraklık yaptım. Bruges’den sonra tek başıma yaşadım. Bruges’de bir kadını seviyordum ve suratım kezzapla tamamen yandı. İki yıl boyunca bu iğrenç yüzü, İtalya’da, Ravello’nun yukarısındaki bir yalıyda gizledim’ (Quignard, *Roma'daki Teras* 5).

Biyografilerde anlatıcı, aktardığı olayların doğruluğu konusunda okur ile anlaşma yapar; okura tanık ve kanıtlara dayalı güvenilir bilgi vermek zorundadır. Ancak, anlatının ilk satırlarından itibaren, başıboş bir yaşayış süren, kendine ait bir yer, bir sığınak arayışında olan gravür ustası Geoffrey Meaume, belirli bir tarihsel dönem içine yerleştirilmiş, elöyküsel anlatıcı tarafından gravür sanatı tarihi ile ilgili detaylı ve doğru bilgiler verilerek resmedilen kurgusal bir kişidir:

Mezzotinto'da levha, başlangıçta tümüyle kazınır. Beyazı ortaya çıkartmak için, kesişen çizgilerin pürüzlerini ezmek söz konusudur. Manzara figürden önce ortaya çıkar. Mezzotinto yöntemini, 1642'de Ludwig von Siegen buldu. 1653'te, Siegen sırrını, Brüksel'de, Pfalz'lı Ruprecht'e açtı, o da bu yöntemi, 1656'da İngiltere'ye tanıttı. Meaume'un, mezzotinto yöntemiyle yapılmış yalnızca yirmi dört gravürü var, hepsi de Abraham'dan sonraki döneme ait (Quignard, *Roma'daki Teras* 56-57).

Mezzotint (tersten yapılan bir gravür tekniği) baskı yöntemi ile ilgili tarihlerin ve adların doğruluğuna rağmen, *Roma'daki Teras*, bir kişinin yaşamının tümünü ya da bir bölümünün anlatıldığı geleneksel anlamdaki biyografi türünden çok farklıdır; kurmaca anlatı kişinin yaşam kalıntularından inşa edilmiş, yazarın çağdaş bakış açısının XVII. yüzyıl sanatını aydınlattığı *biyo-kurgu* örneği sunar.

Kezrapla yüzü yandığı ana kadar, gravür yeteneği olan sıradan bir çırak iken, sevgilisinden ayrılmasına ve toplumda yabancılaşmasına neden olan bu olaydan sonra Meaume, hem teselli hem de varoluş amacı olarak gravür sanatına tutunur. Umudun ancak eylemde bulunduğunu, kişiyi yaşatacak tek şeyin edimleri olduğunu öne süren varoluşçuluğun (Sartre 91), hem sevgilisi hem de sevgilisinin nişanlısı tarafından bozguna uğrayan Meaume üzerindeki yansıması açıktır:

Yüzü yandığından, onu tanıyanlar artık tanıyamayacaktı. Bir musibetten bir kısmet yarattı. Dış görünüşünü değiştirerek Bruges'de hırsızlık yapmaya başladı. Kim olduğu anlaşılmadan Anvers'e gitti, orada da çaldı. Çalışıyordu ama o kızı hâlâ seviyordu. Yalnızca onu sevdiğini anlayınca, açıklanamayacak bir biçimde hem hırsızlığı bıraktı, hem de, yüzünden tiksilmeyen ya da yalnızca parayla ilgilenen sokak kızlarının kollarında zevk aramayı bıraktı (Quignard, *Roma'daki Teras* 18).

Kişiliğini kaybetme tehdidiyle yüz yüze kalmışken, kendisini yalnızlığa ve kötülüğe sürükleyen bu duruma sanatıyla başkaldırmayı seçen Meaume, onu düşüşe sürükleyecek duyguların tutsağı olmayı değil duygularını sanatına yansıtarak, edimleriyle özünü ortaya çıkarmayı seçer. Umutsuzluktan doğan sanatsal yaratıcılığı sayesinde sanatıyla varlığına anlam yükleyen Meaume, var olma mücadelesini yapıtlarına özgürce kazır; Sartre'ın deyişiyle, "*kendini sanat eserlerinde gösteren dehadan başka deha yoktur*" (Sartre 86).

Marc Dambre'e göre *biyo-kurgu*, zamanda yapılan bir yolculuk ve bizi yapılandıran deneyimlerin ve bulanık anıların gelgitlerine bağlı bir düşünmedir. (Aktaran: MendozaDelgado 69). Kurmaca anlatı kişilerinin yaşamları hakkında her şeyi anlatma gereği duymadan, boşluklar bırakarak geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bağlantı kuran bir *biyo-kurgu* yazarı, kendi çağından sıyrılıp anlatı kişisini yerleştirdiği döneme zamansal yolculuk yapar. Paris, Toulouse, Bruges, Anvers, Mainz, Napoli, Württemberg, Ravello şehirlerinde insanlardan gizlenerek amaçsızca dolaştıktan sonra 1643 yılında Roma şehrine gelen Meaume, Aventine tepesinde bir terrasta duygularını sanatıyla açığa vurmaya başlar. Sanatı acıdan, yalnızlıktan ve kayıptan doğar. Meaume'un peşinden sürüklenen yazar, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Stefanodella Bella (1610-1664) gibi birçok gravür sanatçısına ilham kaynağı olmuş VII. yüzyıl Roma'sına sanatsal ve zamansal yolculuk yapar ve okurun da bu yolculukta kendisine eşlik etmesini ister. Yazar, Meaume'un yaşamında izler bırakan gerçek tarihî kişilere (ünlü Fransız ressam Claude Gellée le Lorrain (1600-1682), mezzotint baskı bulan Alman gravür sanatçısı Ludwig vonSiegen (1609-1680) ve Fransız besteci ve kemancı Jean de Sainte-Colombe (1640-1700) yer vererek, biyografik bir yanılısama yaratır.

Parçalı Anlatı

Kökleşik yazına hâkim olan kurallara bağlı, düzenli ve çizgisel bir anlatımının aksine süredizimsel sıranın gözetilmediği, birbirinden kopuk anlatılarla bir anlam bütünlüğü sunan parçalı anlatı (Fr. récit fragmentaire), çağdaş yazarların sıkça başvurduğu anlatı uygulamalarındandır. Bir mozaik görüntüsünde ayrışık parçaların yan yana eklenmesiyle oluşturulan, anlatı türleri arasındaki sınırların ortadan kalktığı, kuralsızlığın ilke olarak kabul gördüğü, bütünlüğün ayrışıklık ve parçalılıkla yer değiştirdiği parçalı anlatı, postmodern durumun yazın alanındaki görünümünden biridir (Aktulum, *Parçalılık / Metinlerarasılık* 10)

Bazen bir iki sayfa bazen de yalnızca bir paragraf süren kırk yedi bölümden oluşan anlatı, birbiriyle bağlantı zorunluluğu güdülmeden yaralı ve âşık bir sanatçının yaratıcılık edimi ile ilgili kesitler sunar. Bölümler kısa ve özdür; bazıları gravür sanatçısının yaşamının anlatımına ayrılmışken bazıları da yalnızca gravürlerin betimlemelerine ya da resim ve gravür sanatlarına ilişkin kuramsal düşüncelere ve yorumlamalara ayrılmıştır. Süredizimsel bir sıra içinde olmayan bu bölümler, parçaları dağılmış bir yapboz görüntüsü sunar. Bireyin yaratıcı edimi ve sanatının anlatımındaki başıboşluk, varlığın düzensizliğine dikkat çeker.

Yazar, olay örgüsünü süredizimsel sırayla anlatmak yerine, çağrışım, öngörü ya da geriye dönüşlerle kökleşik anlatı zamansallığını altüst eder. Anlatımında kullandığı anakronilerin (hikâye ile anlatının düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimleri (Genette 28)) bölümler arasında zamansal düzensizliğe yol açtığı görülse de, anlatıda mantıksal bir düzen içinde olduğu gözlemlenir. Olayı anlatmak yazar için sadece bir araçtır. Asıl yapmak istediği, sanatsal yaratıcılığı okura sunmaktır. Bir gravürçünün sanatsal yaratıcılığını anlatırken kendi yazınsal yaratıcılığını da ön plana çıkarır.

8. bölümde Meaume, sandığında şişe içine konulmuş bir insan kulağı bulur: *“Sonra sandıktan bir şişe çıkardı. Kavanozda bir insan kulağıydı bu. Çok soluktu. Kurbağaların kollarının ucundaki eller kadar şeffaftı”* (Quignard, *Roma’daki Teras* 22). Okur ancak 33. bölümde detaylı olarak kulağın hikâyesini ve neden Meaume’un atölyesinde bulunduğunu anlayacaktır. Benzer şekilde, Meaume’un arkadaşı Abraham Van Berchem’in Fransızlardan kaçıışı parçalı bir şekilde anlatılır. 11. bölümde Meaume’un mezzotinto yöntemiyle yaptığı gravürde resmedilen bu kaçış, 19. bölümde yeniden anlatılır. Gravür ile anlatı arasında gidip gelen Abraham’ın kaçıışı, aktarılan bir hikâye mi, yoksa sadece Meaume’in elinden çıkan bir gravürün betimlenmesi mi olduğu tam olarak bilinmemektedir.

Bir başka parçalı anlatım örneği ise farklı yorumlarla Meaume’un ölümünün anlatılmasıdır. 28. bölümde Meaume’un 1667 yılının sonunda, Utrecht’te ressam Gérard Van Honthorst (1592-1656)’un evinde intihar ederek öldüğü (Quignard, *Roma’daki Teras* 66) anlatılırken; 41. bölümde gravürçünün eceliyle öldüğü belirtilir: *“Sonra da kalkıp elli yaşındaki Gravürçü Meaume’un can çekiştiği odaya gitti ve başını kolları arasına alıp, ölünceye dek beşikte salları gibi salladı”* (Quignard, *Roma’daki Teras* 92). Her iki ölüm sahnesinde de yanı başında Marie Aidelle vardır; anlatıcı, ilk sahnede, Marie’nin Hollanda’ya ölmek üzere olan gravürçünün evine neden geldiğini anlatmazken, ikinci sahnede varlığının sebebini açıklar:

16 Aralık’ta Meaume-git gide daha kısık sesle-Utrecht’te ikinci bir vasiyet yazdırdı. Gırtlığı tümüyle sıkışmıştı. Yatağının üstüne eğilen noterle Catherine Van Hornthorst kulaklarını neredeyse ağzına dayamışlardı. Yazdan beri yemek yemiyordu. Ayın 18’inde vasiyetine, Marie Aidelle’in adını koydurduğu bir ekleme yaptırdı. Catherine Van Hornthorst’un Marie’yi getirtme nedeni kuşkusuz bundandı. Meaume, Marie’yi tanımadı (Quignard, *Roma’daki Teras* 90).

43. bölümde ise ölmeden önce zaman zaman geçici bellek kaybı yaşadığı, sanrılar gördüğü, hüznün nöbetleri geçirdiği ve çevresine karşı ani nefret krizlerine kapıldığı anlatılır. Aynı bölümün sonunda, çektiği sıkıntıların ölümle sonlandığı açıkça belirtilir: “*Ayın 24’ünde, Natales yortularının üçüncü arifesinde, herkes oruçluysen, Meaume, ağustostan beri hiçbir şey yutamadan öldü*” (Quignard, *Roma’daki Teras* 95).

Metinlerarasılık/Üstkurmaca/Kolaj

Metinlerarasılık sayesinde farklı yazınsal türler arasında geçişin kolaylıkla yapıldığı postmodern anlatılarda anlatı sesleri arasındaki söyleşi, sanat, tarih, sosyoloji gibi yazın dışındaki disiplinlerin bir arada sunulmasını sağlayarak “roman” türü için daha zengin ve özgür bir alan yaratır:

Her türlü tecrit edilmiş kimlikten tedirgin olan ve mutlak kökenler anlayışına ihtiyatla yaklaşan postmodernist eser kendi "metinlerarası" doğasına, başka eserlerin parodisini yaparak onları yeniden dolaşıma sokmakta oluşuna dikkat çeker; zaten o eserlerin kendileri de başka eserleri yeniden dolaşıma sokmuşlardır. Parodi konusu yaptığı şeylerden biri de geçmiş tarihtir; çizgisel biçimde şimdiki üretmiş olan nedensellik zinciri olarak görülen bir tarih değil, kendi bağlamından koparılarak çağdaş olanla yoğrulmuş çok çeşitli hammaddeler olarak, bir tür ebedî şimdiki zamanda var olan bir tarihtir bu (Eagleton 239).

Quignard da *biyo-kurgu* türünde değerlendirilebilecek bu anlatısıyla sanat ile yazını harmanladığı, yazınsal ve görsel yaratıcılığın kaynağını aldığı özgür bir alan yaratır. Yazar, çağının izlerini geçmişte arar: “*Çağdaş, aydınlığı değil karanlığı idrak etmek için bakışını çağına yöneltendir. Aynı çağda olmayı deneyimleyenler için tüm dönemler karanlıktır. O halde çağdaş, bu karanlığı görebilendir; kalemi şimdinin karanlığına batırarak yazabilecek durumda olandır*” (Aktaran:Mendoza Delgado 77).

Yapıtta, Meaume fazla konuşmaz, büyük bir sessizlik içinde sürekli üretir. Yazar ise ekphrasis² kullanarak, bir başka deyişle Meaume’un duygu ve düşüncelerini yansıtan gravürlerin görsel temsilini sözcüklerle anlatarak, bir nevi onun sesi olur. Görsel imgelerin ekphrasis ile temsil edilmesi “*okur veya dinleyende bir çeşit kendinden geçme/oubli de soi etkisi*” (Aktaran: Çeber 1101) yaratır. Yapıtta

²Temel anlamıyla ekphrasis görsel bir imgenin sözle tasvir edilmesini, izahını veya anlatımını niteler. Türkçede resim betim ve ekphrasis olarak da karşılanan ekphrasis sözcüğü, Antik Yunanca ek ve phrasis, ‘ortaya çıkarmak’ ve ‘söz söylemek’ sözcüklerinin birleşimidir, ekphrasis fiili “cansız bir nesneyi adıyla çağırmak veya duyurmak” anlamına gelir (Çeber 1097-1098).

ekphrasis için birçok bölüm ayıran yazar, yazınsal yaratıcılığı ile sanatsal yaratıcılığını birarada sunar; görsel imgeleri kimi zaman düz yazı olarak kimi zaman da şiir biçiminde aktarır:

Marie Aidelle'in yontma kalemi çizgileriyle yapılmış oyma gravürü.

Marie, su birikintisinin kıyısında, ağaçların altında oturmuş. Tahta ayakkabılarını çıkarmış.

Ayak parmaklarını suda oynatıyor.

Eteğini iki dizinin üstüne çekmiş.

Meaume, kadının beyaz baldırlarının durgun sudaki yansımalarını görüyor (Quignard, *Roma'daki Teras* 37).

Gravürlerde tanrı, köylü, aziz gibi sürekli değişen şekillerle ortaya çıkan Meaume, her zaman gölgede kalan taraftadır ve yüzü gizlenmiştir. Yazarın kimi betimlemelerinin gravürlere mi yoksa sanatçının yaşamına mı ait olduğu belirsizdir:

İnce kalemle kazınmış, neredeyse bembeyaz bir gravür. Işığın kemirdiği trabzan parmaklıklarının arkasında bir şekil görülüyor. Gözleri kapalı, aksakallı yaşlı adam, elleri bacakları arasında, Roma'da, bir taraçada, alaca karanlıkta, günün üçüncü saatinde, son güneşin altın ışıltısında, özgür ve sağ olmanın mutluluğu içinde, şarapla rüya arasında (Quignard, *Roma'daki Teras* 53).

Yapıtta, *ekphrasis*'in tam tersi olan, dilsel bir göstergenin, görsel göstergeye dönüştürülmesi ya da birlikte kullanılması durumunu açıklayan ikonotext de söz konusudur. Kökenleri yazının buluşu ile karıştırılmış gibi görünen sanatsal ifade biçimini göstermek için Michael Nerlich *ikonotext* terimi ile, "*metin ve imgenin ayrılmaz birliğini*" vurgular (Nerlich 255). Alain Montandon'a göre ise ikonotext, "*imge ve söz arasındaki ayırım, uyum ve yankı ile oynanan şürsel bir türdür*" ve okur ya da izleyici tarafından alımlama sürecinde doldurulacak boşlukları betimler (Montandon 6). Yapıtta gravür sanatının varlığı, Meaume'nun ufkunu genişletmek hem de anlatının estetik gücünü artırmak için kullanıldığı ve böylelikle okurun kültürel doyuma ulaşmasına katkı sağladığı söylenebilir. Yapıtı adını veren, Meaume'un gözlerden uzakta yaşamını sürdürdüğü Roma'daki teras aynı zamanda Meaume'un elinden çıkan gravürlerin okura sergilendiği bir alandır. Çünkü; "*Umutsuz insanlar ücra köşelerde yaşar. Bütün âşık insanlar da ücra köşelerde yaşar. Umutsuz insanlar, duvarlara çizilmiş tasvir gibi, soluk almadan, konuşmadan, kimseyi dinlemeden havaya asılı yaşar*" (Quignard, *Roma'daki Teras* 5).

Metinlerarasılık bağlamında *ekphrasis* ve *ikonotext* uygulamaları, benöyküsel bir anlatımla Meaume'un yaşamına ve sanatına dair özetin yapıldığı birinci bölüm dışında yapıttaki diğer bölümlerin, yapısöküme uğratılmış ve parçalı bir biçimde sanatçıyı yavaş yavaş ifşa eden gravürlerden oluştuğu yanılması yaratır.

Aynı zamanda Quignard'ın XVII. yüzyılda yaşamış Fransız besteci ve viyola da gamba sanatçısı Jean de Sainte Colombe'un yaşamını *biyo-kurgu* türünde kaleme aldığı ve müziği şiir ile şiiri de yazın ile birleştirdiği *Dünyanın Bütün Sabahları* (Tous les matins du monde) adlı yapıtı ile metinlerarası ilişkisi söz konusudur. Ölen eşinin ardından inzivaya çekilen ve eşine olan özlemini yaptığı besteleriyle (*Özlemler Ağtı, Gözyaşları, Charon Kayığı*) haykıran Sainte Colombe'un adı, yazarın yaklaşık dokuz yıl sonra yayınladığı *Roma'daki Teras*'da tekrar geçer. Sanatına özgü tuhaf harfleri yan yana getirerek elde ettiği gölgeler aracılığıyla, ayrıldığı sevgilisiyle iletişime geçen Meaume gibi, Sainte Colombe da eşine olan tutkusunu müzik ile ifade eder. Her ikisinde de sanat, söz ile ifadenin yetersiz kaldığında ortaya çıkar:

Büyük galeri kapısının iki kanadını da açtılar. Önden Mösyö De Sainte Colombe girdi. Arkasından Abraham Van Berchem geldi. Ardından bir süre sonra, Marie Aidelle, Gravürcü Meaume ve Oesterer onları izledi. İki sıra halinde, doğrudan mermer döşemeye konmuş akvaryumlarla vivaryumlar vardı. Yüz dolayındaydı. Gravürcü Meaume dedi ki: 'Nuh ve gemisi gibi' (Quignard, *Roma'daki Teras* 43).

Postmodern yazının en belirgin özelliklerinden biri olan, kumaca içinde kurmaca olarak tanımlanan, bir başka deyişle metnin kurgulanış sürecinin anlatıma dâhil edilmesi durumunu ifade eden üstkurmaca (metafiction), Meaume'un gravür çalışmasında da görülür. Dinî ve mitolojik motiflerle birlikte erotizmin kullanıldığı bu gravürde, yapım aşamasında kullanılan oyma kalemi ve kezzap da resmedilmiştir:

İffetsiz bir kadın. Arzu dolu Jupiter, uyuyan Antiope'un bedeni üzerine eğilmiş. Tebai kralının kızı kollarını başının üstüne koymuş; ağzı açık; bacakları açık; bedeni mutlu gibi ama yüzünde korku belirtisi var. Bakışlarında Nyctée'nin kıskançlığından bir şeyler var. Antiope'un mahrem yerlerinin üstüne, Olympos tanrısı başını uzatmış. Şahane genç kadının cinsel organına bakıyor. Tanrının sağ

eli, yatağın perdesini tutuyor. Öteki taraflar siyah. Kezzap ve oyma kalemi (Quignard, *Roma'daki Teras* 102).

Yapıtta göze çarpan bir başka üstkurmaca uygulayımı ise Meaume'un sanatçı kimliğinden ve sanata dair görüşlerinden bahseden biyografi yazarı Grünehagen'dir. Yazarın kendisi gibi Grünehagen de, Meaume'un yaşantısından kesitler sunduğu kitabında, Meaume'un cennetten görüntüler çizerken kalfası Poilly ile aralarında geçen konuşmasından (Quignard, *Roma'daki Teras* 24-25), yaratıcılığını yitirmeye başladığı anları (Quignard, *Roma'daki Teras* 87) ve gravür sanatçısını çevirmen ve ressam ile karşılaştırmasından bahseder: “*Grünehagen, Meaume'un 1652'deki şu sözlerini aktarır: “Gravürcülere, zengin ve harika bir dilin güzelliklerini, gerçekte aynı düzeyde olmayan ama daha etkileyici bir dile aktaran çevirmenlere bakar gibi bakılmalı. Bu etkileycilik karşısındakini hemen bir sessizliğe sürükler”*” (Quignard, *Roma'daki Teras* 101).

XX. yüzyılın başlarından itibaren plâstik sanatlarda kullanılan, özellikle de Picasso'nun yağlı boyaya kum, çakıltaşı, ip, gazete ve duvar kâğıtlarını yapıştırarak resim sanatında kullandığı kolaj (yapıştırma) uygulayımı, aralarında nedensellik bağı gözetilmeden ayrışık parçaların bir bütün içerisine yerleştirilmesini ve çoktörel çağrışımların yan yana sıralanmasını ifade eder. Zamanla kolaj uygulayımı, André Breton'un Philippe Soupault ile birlikte yazdığı *Manyetik Alanlar* (Les Champs magnétiques) örneğinde olduğu gibi, sürrealist akımının çağrışımlar aracılığıyla bilinçaltı gerçekliğine ulaşma yöntemi olan *otomatik yazma* (Fr. écriture automatique) ile yazın alanında da etkisini göstermeye başlar. Postmodern durumun ortam hazırladığı anlatılarda kopukluk, süreksizlik ve tutarsızlık etkisi yaratan yeni yazma yöntemlerinden biri olan ve metinlerarasılığın yarattığı bir imge olan kolaj, “*metin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belirli bir düzğüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisine sokulması işlemidir*” (Aktulum, “Kolaj nedir? Louis Aragon Örneği” 6).

Quignard da gravür betimlemeleri, erotik sahneler, kuramsal düşünceler, özlü sözler, ayetler, vasiyet, mitolojik ve dinsel imgeler, mektup, tarihî olaylar gibi metin dışı unsurları kolaj uygulayımı ile anlatı içine serpiştirir. Biçim ve içerik olarak birbirinden bağımsız bölümler, bir yaşam, bir sahne, bir varlık hakkında her şeyi anlatmanın mümkün olmadığını ancak parçalara ayrıştırılarak anlatılabileceğini gösterir.

Meaume, kırk yaşına geldiğinde, kalfasına kendisi için önemli olan ve hayranlık duyduğu sekiz harikadan bahseder. Bu harikalardan biri de Flaman halıcılar tarafından yapılan ve Louvre'a götürülürken çalınan bir duvar halısıdır. Halıda, Yunan mitoloji kahramanı Odysseus'un Troya savaşının ardından kendi adası İthaka'ya dönmek için yaptığı uzun ve zorlu deniz yolculuğu erotik bir sahne ile resmedilmiştir: Fırtınada batan gemiden kurtulmaya çalışan Odysseus'un ve kendisine yardım eden Nausicaa'nın resmedildiği halının Meaume için önemi, kendi çizimlerinde de mücadeleci ve güçlü kişiliğin simgesi olan mitos kahramanına benzer içsel yolculuğun izlerinin bulunmasından kaynaklandığı söylenebilir: *"Halının sol kenarında, fırtınalı bir denizde yüzen Ulysses ve arkasında batan bir gemi resmedilmiş. Halının önemli bölümünde, Phaik'ların kıyılarında, üzerinden sular damlayan ve cinsel organını, elinde mavi bir top tutan Nausicaa'nın bakışlarından gizleyen çıplak Odysseus görülüyor"* (Quignard, *Roma'daki Teras* 22).

Meaume'un en ünlü iki yapıtından biri Hz. İsa'nın on iki havarisinden biri olan ve İncil'in yazarı olarak bilinen Aziz Yuhanna'nın resmedildiği gravürdür: *"Pathmos adasında, İncilci Yuhanna bir dağın tepesinde. Bir ağacın gölgesine oturmuş ve sırtını bir kayaya yaslamıştır. Yeni Ahit'in son kitabı Vahiy'i yazmaktadır"* (Quignard, *Roma'daki Teras* 72).

Sanatçının ünlü diğer gravürü ise rahibe Héro ile Léandre'in hüznünlü aşkının resmedildiği yapıtıdır. Her gece yüzerek deniz ortasında bir kulede yaşayan rahibe Héro'yu gizlice görmeye gelen Léandre, yine sevgilisini görmeye geldiği fırtınalı bir gecede boğularak hayatını kaybeder. Léandre'in ölümünü öğrenen Héro da kendini denize bırakır. Mezzotint baskı tekniği ile yaptığı aşkın ölümsüzlüğünü simgeleyen bu gravür, sanatçının Nanni'ye duyduğu tutkulu aşkın yansımasıdır:

Fırtınanın giderek azgınlıştırdığı dalgalar tarafından dövülen gotik bir kulenin tepesinde, neredeyse çıplak durumundaki Héro, öne eğilmiş, memesinin biri ışığa doğru sarkık biçimde, sağ elinde tuttuğu fitili yanan bir yağ kandilini ileri doğru uzatarak, ölen sevgilisinin, çıplak, sırt üstü dönük, başı iyice arkaya düşmüş ve dalgaların kırık bir ağaç dalı gibi sürüklediği cesedini denizde görmeye çalışmaktadır (Quignard, *Roma'daki Teras* 72).

XVII. yüzyıl döneminde vahşet ve acımasızlığın hüküm sürdüğü tarihi olaylar birbiriyle bağlantısız olarak metin içerisine serpiştirilir: *"Her yabancı insan, yabani hayvan muamelesi görür. 1651 yazında, Fransa'nın kırsal kesimlerinde Mısırlı ve Yahudi olarak ne buldularsa hepsini yakmışlardı. At arabaları, yakacak odun*

yapılmak üzere parçalanmıştı” (Quignard, *Roma’daki Teras* 54). “1667’nin haziran ayında, İngiliz donanması, Thames’de tümüyle yok edildi. Köln anlaşması 15 Aralıkta imzalandı” (Quignard, *Roma’daki Teras* 90).

Yazı dilinin katı kurallarından sıyrılıp gündelik dilin kullanımı ve italik olarak yazılan yabancı dildeki alıntılar anlatıya akıcılık, çeşitlilik ve renk katar: “*Perdonare mihi! Perdonare mihi!*”³ (Quignard, *Roma’daki Teras* 80). Alıntılanan İncil ayetleri Latince ve Fransızca olarak yan yana yazılır: “*Et ubicumque cadaver fuerit, statim adest aquila. Nerede ceset varsa, kartal oradadır*” (Quignard, *Roma’daki Teras* 98-99).

Meaume’un dinmeyen öfkesi Aristoteles’in özlü sözü ile desteklenir: “*Bir kayadan atlayan adam, nasıl düşmesini ve suya dalmasını engelleyemezse öfkeli bir insanın da kızgınlığını durdurması olanaksızdır*” (Quignard, *Roma’daki Teras* 61). Benzer şekilde sanatçı, melankolik ruh hâinden dolayı yapıtlarında siyah ve beyaz dışında renk kullanmayışını özlü bir söyleyişle ifade eder: “*İşte insana özgü duygular. Yağan yağmur renkleri yok eder*” (Quignard, *Roma’daki Teras* 62). Meaumes’un iki yapraktan oluşan ve anlaşılmasız biçimde sonraki yüzyılın (1702) tarihini taşıyan vasiyeti, kolaj yöntemi ile metne dâhil edilmiştir:

Ölümden sonra gravürçünün zengin olduğu ortaya çıktı: Yüz kadar mücevher, elçilikten iki yüz yirmi bin frank çekilmesini sağlayan yine yüz dolayında ünlü tablo ve resim. Roma’da onaltı bin franklık bir ev ve Salerno körfezinin yukarısında, dört bin frank değer biçilen, bağları ve tarlalarıyla bir çiftlik. Hiçbir alacağı yok. İki yatak, iki resim sehпасı, iki sandık, dört masa, dört sıra ve bir o kadar tabure. Dört tekerlekli, kara şayak kaplı bir at arabası. Bir palto, iki kaban, dört gömlek ve üç pantolon (Quignard, *Roma’daki Teras* 97).

Çarşaf ütüleyen hizmetçi kızlar, yemek artıkları, bakır kabı yalayan bir kedi, idam edilmiş insanlar, mumlar, nesnelere gölgeleri, dışkı yapan insanlar (Quignard, *Roma’daki Teras* 39) gibi, birçok insan tarafından bayağı ve önemsiz olarak nitelendirilen şeylerden başyapıtlar yaratan Meaume gibi, yazarın kendisi de sıradan sayılabilecek hüznünlü bir aşk hikâyesinden sanat ve felsefe ile yoğrulmuş nitelikli bir anlatı ortaya koyar.

³ Beni bağışlayın! Beni bağışlayın!

Sonuç

Çalışmamızda sanatıyla kaderine başkaldırmayı seçen gravür sanatçısı Geoffrey Meaume'un kurgusal yaşamının çok sesli ve parçalı olarak anlatıldığı *Roma'daki Teras*'in postmodern biyo-kurgu türünde yazılmış bir yapıt olarak değerlendirilebileceğini göstermeye çalıştık. Postmodern çağın yazınsal yapısına uygun olarak, gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırların kalktığı, karşıtlıkların ve farklı türlerin bir arada sunulduğu, farklı biçimsel ve biçimsel yaklaşımlarla kökleşik düzeni altüst eden uygulamaların varlığını tespit ettiğimiz yapıt, hem yazınsal hem de sanatsal yaratıcılık örneği sergiler. Yazın, kültür ve sanata dair kuramsal ve felsefi düşüncelerin geniş bir yelpazede sunulduğu yapıtın, bir kişinin yaşamının tümünün ya da bir bölümünün anlatıldığı geleneksel anlamda biyografi türünden ayrı bir çizgide durduğunu; kurmaca anlatı kişinin yaşam kalıntılarından inşa edilmiş, yazarın çağdaş bakış açısının XVII. yüzyıl resim ve gravür sanatlarını aydınlattığı postmodern *biyo-kurgu* örneği sunduğunu belirledik.

Gerçek ile kurmacanın, benzerlik ve imgelemin yazınsal türle harmanlandığı *biyo-kurgu*, gerçeği değiştirerek sunan, çok katmanlı gerçekliği ve çoğulculuğu ön plana çıkartan postmodern kültür ve yazın uygulayımının bir parçasıdır. Biyografik biçimde yazılmış yani hayali bir kişinin yaşamı ya da gerçek bir kişinin hayali yaşamı üzerine inşa edilmiş yazınsal kurgular olarak nitelendirilen *biyo-kurgu*, gerçek dünya ve olası dünyaların kesişme noktasında bulunur. *Biyo-kurgu*, ulusal ve siyasi mitleri ayrıntılı ve gerçeğe dayalı bir şekilde ele almasıyla dünya yazınına katkıda bulunurken, savaş, tarihî travmalar veya toplumsal isyanlara bağlı bireysel deneyimlerle ilgili empati kurulmasını ve farkındalık yaratılmasını sağlar.

Biçim ve içerik olarak birbirinden bağımsız bölümler, bir yaşam, bir sahne, bir varlık hakkında her şeyi anlatmanın mümkün olmadığını ancak parçalara ayrıştırılarak anlatılabileceğini gösterir. Hem teselli hem de varoluş amacı olarak gravür sanatına tutunan Meaume'un kurmaca yaşamı, metinlerarasılık bağlamında ekphrasis ve ikonotext uygulamaları kullanılarak yapılan gravür betimlemelerinde ve kolaj yöntemi ile metin içerisine serpiştirilen tarihsel göndergeler ve anıştırmalar, vasiyet, mitolojik ve dinsel imgeler, mektup gibi metin dışı unsurlarda mozaik bir görünümde sunulur.

Quignard adı geçen yapıtında, bir kişi hakkında her şeyi bilmenin imkânsızlığına ve araştırmaya ait boşluklara rağmen anlatı kişinin peşinden giderek topladığı kalıntılarla, yolun sonunda sanata ve sanatçıya dair panoramik ve pragmatik bir görünüm sunacak tüm anları birleştirmektedir. Yazarın kaleminden

çıkan satırlar, tek anlamlı ya da bitmiş değildir; anlamlandırma ve yorumlama konusunda çaba gösterecek okurla anlam kazanacaktır. VII. yüzyıl Roma'sına sanatsal ve zamansal yolculuk yapan yazar, okurun da bu yolculukta kendisine eşlik etmesini ister.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Parçalılık / Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları, 2004.
- . "Kolaj nedir? Louis Aragon Örneği." *Modern Turkish Literature Researches* 8.15 (2016): 3-18.
- Çeber, Duygu Toksoy. "Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller "Resim Tasviri." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21.3 (2017):1097-1108.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı Giriş* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Gefen, Alexandre. "Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine." *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Ed. Marc Dambre, A. Mura-Brunel et B. Blanckeman. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. 305-319. Web.22 Temmuz 2020.
- Genette, Gérard. *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2011.
- Godard, Rogerd. *Itinéraires du roman contemporain*. Paris: ArmandColin, 2006.
- Lackey, Michael. "Locating and Defining the Bio in Biofiction." *a/b: Auto/BiographyStudies*, 31.1 (2016): 3-10.
- Latham, Monica. "Serv[Ing] Under Two Masters." *a/b: Auto/Biography Studies*, 27.2 (2012): 354-373.
- MendozaDelgado, Perla Edith. "Le genre des traces: Terrasse à Rome de Pascal Quignard comme une biofiction." *Synergies Mexique* 4 (2014): 65-77.
- Montandon, Alain. "Introduction." *Iconotextes*. Ed. Alain Montandon. Paris: Orphys, 1990. 6-7. Web.16 Temmuz 2020.
- Nerlich, Michael. "Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy." *Iconotextes*. Ed. Alain Montandon. Paris: Orphys, 1990. 255-302. Web. 16 Ocak 2020.

Quignard, Pascal. *Roma'daki Teras*. Çev. Osman Senemoğlu. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.

---. *Dünyanın Bütün Sabahları*. Çev. Sevim Akten. İstanbul: Can Yayınları, 2008.

Parini, Jay. "Fact or Fiction: Writing Biographies versus Writing Novels." *Some Necessary Angels: Essays on Writing and Politics*. Ed. Robert Pack. New York: Columbia University Press, 1997. 241-256. Web.10 Ocak 2020.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Éditions Gallimard, 1996.

Viart, Dominique ve Bruno Vercier. *La littérature française au présent-héritage, modernité, mutations*. Paris: Éditions Bordas, 2005.