

Antonio Muñoz Molina'nın *El Invierno En Lisboa* Adlı Romanında "Medyalararasılık"

Ebru Yener Gökşenli*

Abstract

The present article aims to explore the intermediality between literature and other communicative mediums such as music, cinema, drama, and other audiovisual culture, which have been deployed in various Spanish novels written from the 19th century onward. As a representative Spanish novelist of the 1980s, Antonio Muñoz Molina, the National Critics Award and the National Literature Award laureate, gives a distinguished example of the use of the intermediality in his novel El Invierno en Lisboa. What follows is an inquiry into Muñoz Molina's adeptness in using the concept of intermediality in this text, and his exploration of his characters' and the text's references to cinema and music through his experimental narrative technique. However, this study arrives at the conclusion that the function of the narrator that which is determined by the intermediality through Muñoz Molina's text ultimately obscures the author's primary purport to achieve the realistic effect in his text.

Keywords: *Spanish novel, intermediality, film, Casablanca, jazz music, cities, film noir, femme fatale*

Günümüzde İspanyol dili ve kültürü üzerinde yapılan çalışmalara, disiplinlerarası alanlarda gerçekleştirilen araştırmaların katkısı yadsınamaz. Söz konusu bu çalışmalarda medyalararası konuların ele alınması ise temel bir rol üstlenmektedir. İspanyolca yazılmış eserlerde disiplinlerarası ilişkiler incelendiğinde özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda müzik ve resim öğelerine, 20. yüzyılın postmodern anlatısında ise film öğesine yönelişin başladığı görülür. Bu öğeleri Latince'deki *medius* sözcüğünden gelen *medya* sözcüğüyle ifade etmek

daha doğru olacaktır.¹ Çünkü bunların her biri kelimenin kökeninde yatan anlamlar olan *araç*, *aracı*. *ara öğe* özelliğini yansıtır. Her biri ayrı iletişim araçları olan resim, müzik ve filmin (sinema ya da televizyon) yanı sıra Werner Faulstich tarafından hem üretim, hem de alımlama aşamasında teknik araca gerek duyup duymamalarına göre dört ayrı gruba ayrılan medyalar arasında fotoğraf, gazete, dergi, video, film, plak/kaset, televizyon, cep telefonu ve dijital medyalar da (bilgisayar, multimedya, chat, www, e-posta) bulunmaktadır. (Faulstich 1995: 30-40)

Söz konusu medyaların farklı ifade biçimlerinin ve algılayıcısına ulaştırdığı ileti içeriklerinin birbirlerine giderek daha çok yaklaşması, kimi durumlarda ise açıkça içiçe geçmesi durumuna *medyalararasılık* (ing. intermediality) adı verilmektedir. Geniş anlamda edebiyat da bir medya olarak tanımlanmaktadır. Faulstich gibi medyalararasılık alanında yoğun çalışmalar yürüten Irina Rajevsky de *medyalararası ilişkileri* örneklendirirken yazınsal bir metnin, bir filmin ya da tablonun yabancı bir medyanın belli bir ürününe ya da yabancı medyanın semiyotik sistemine, belli alt sistemlerine ya da söylem biçimlerine gönderme yapmasına, bunları taklit etmesine işaret etmektedir. (Rajewsky 2002: 12)

Postyapısalcı Julia Kristeva tarafından 1966 yılında bulunmasından bu yana kullanılan "*metinlerarasılık*" kavramı da benzer bir şekilde metinlerin anlamının başka metinler tarafından ödünç alınmasını ve dönüştürülmesini ifade etmektedir. Ancak bu kavram söz konusu tarihten bu yana pek çok kez alıntılanmış ve kimi zaman farklı içeriklere dönüştürülmüştür. Eleştirmen William Irwin'in söz ettiği gibi bu terim, "Kristeva'nın ilk vizyonuna sadık kalanlardan onu sadece *anıştırma* ve *etkiden* bahsederken daha şık bir dil kullanmak isteyenlere kadar neredeyse *kullanıcı* sayısı kadar farklı anlamlar ifade eder hale gelmiştir" (Irwin, 2004: 228). Bu kavram *medyalararasılık* kavramının çıkış noktasını oluştursa da, farklı medyaların içerik ve estetik anlamda birleşmesini ve birbirini karşılıklı olarak etkilemesini ifade edişiyile *medyalararasılık*, kapsam yönünden daha geniş bir niteliğe sahip olmuştur.

Angelica Rieger'in editörlüğünü yaptığı, *Intermedialidad e hispanística* adlı eser medyalararasılık kavramını farklı açılardan ele alır (Rieger 2003) ve kendisi Vázquez Montalban, Riera ve Monzó gibi Muñoz Molina'nın da eserlerinde ünlü tabloların söz edildiğini belirterek İspanyol Edebiyatı'nda

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Arş. Gör.

¹ *Medya kavramı* genel anlamda bir bilgiyi saklama, aktarma ve işleme özelliğine sahip tüm araç, araçlar ve yollar olarak bütün iletişim kanallarını ifade etmektedir.

medyalararası yönelişe dikkat çeker. Yine aynı eserde Dagmar Schmelzer'in "Edebiyatta sinema: söylemsel içerik ve metin oluşturma biçimi" başlıklı makalesinde sinemanın diğer medyalar gibi edebiyatla sıkça iç içe geçen bir iletişim aracı, bir medya olduğu belirtilmektedir.

20. yy İspanyol Edebiyatı'nda *80 Yazarları Kuşağı*'nın ödüllü yazarı Antonio Muñoz Molina, özellikle *El Invierno en Lisboa* adlı romanıyla medyalararasılığın en önemli örneklerinden birini edebiyata kazandırır. Çalışmamızın inceleme konusu olan bu romanda medyalararası ilişkilerden yazar tarafından nasıl faydalandığının ele alınması ve edebiyatla diğer medyalar arasında kurulan bağın farklı açılarla değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

1. Romanda Görülen Medyalar

Franco sonrası İspanyol yazınında önemli bir yere sahip *80 Yazarları Kuşağı*'nın bir üyesi olan Antonio Muñoz Molina, İspanyol yazınına getirdiği deneysel yeniliklerle adından söz ettirmiş ve *El Invierno en Lisboa* (Lizbon'da Kış) adlı romanıyla 1988 yılında *İspanya Ulusal Edebiyat ve Eleştiri Ödülleri*'ne layık görülmüştür. Muñoz Molina'nın kariyerinin temel eserlerinden biri olan *El Invierno en Lisboa*, Eduardo Mendoza'nın *La verdad sobre el caso Savolta* adlı romanının ardından eleştirmenler tarafından İspanyol yazınında adından en çok söz ettiren roman olarak gösterilir. Eserde yazar tarafından farklı medyalara başvurulduğu gözlenir. Okurun anlatı içinde karşılaşacağı medyalara roman kişilerinden Malcolm'un ağzından dikkat çekilmektedir: "Sizi dinliyordum ve hep benim anlamadığım bir başka dilde konuşuyormuşsunuz gibi geliyordu. O beni bu yüzden terk etti. Filmler, kitaplar ve şarkılar yüzünden" (133).² Malcolm hem yakınmakta, hem de eser boyunca sinema, müzik ve resim sanatlarının edebiyat metnine taşınarak medyalararasılık kurulmasını bu cümleyle özetlemektedir. Malcolm roman kişilerinden bir diğeri olan Lucrecia'nın terk ettiği eşidir ve söz konusu medyalara karşı öznel bir tutum içine girmiştir. Eser boyunca filmlere yapılan göndergeler o kadar fazlalaşır ki, diğer medyalar arasında edebiyatla ilişki kuran en önemli iletişim ögesi halini alır.

² Eserden yapılacak alıntılar makale boyunca sayfa numaralarıyla birlikte parantez içinde belirtilecektir. Söz konusu alıntılar romanın şu baskısına aittir: Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

Roman, kültüralist üretimin de bir parçasıdır. Sinema ve caz müziğinin yanı sıra yüksek kültürün işaretleri de eserde kendini gösterir. Bir yanda bir Cézanne tablosuyla resim sanatından söz edilir, öte yanda ise müzik yer alır. Bu türlü bir entelektüel edebiyat yaklaşımı yazarın üyesi olduğu *80 Yazarları Kuşağı*'nda olağandır. Carmen Martín Gaité, Muñoz Molina'nın yazar kuşağının çoğunlukla eserlerini "edebiyattan alınmış ya da sinemadan alıntılanmış ölçüler ve imgelerle" oluşturduğunu belirtmektedir.(Martín Gaité 1992: 6) '75 sonrası İspanyol Edebiyatı'nda ortaya çıkan eğilimler arasında kültüralist romana olan ilgi dikkat çeker. "Franco henüz ölmeden roman, gündelik sorunların ve sosyal gerçekliğin yerine kültürün ve kendi edebiyatının gerçekliğini konu etmeye başlamıştır" yorumunu yapan Santos Sanz Villanueva da bu tarihlerden itibaren artık kendi romanıyla beslenen bir yazar neslinin ortaya çıktığını doğrulamaktadır. (Sanz Villanueva 1992: 249-284) Muñoz Molina *El Invierno en Lisboa*'da mevcut edebi türlerden faydalanarak bunları yeniden yorumlamış, yüksek kültür ile popüler kültür öğeleri arasındaki büyük ayrımın çizgilerini de ortadan kaldırmıştır.

Romanda çalıntı bir tablonun peşine düşülüp bunun uluslararası bir takip halini almasıyla birlikte hikâyenin beş ayrı şehri (San Sebastian, Madrid, Lizbon, Floransa ve Berlin) kapsadığı görülür. Öte yandan, caz müzisyeni Biralbo'nun bir ayrılıp bir barıştığı evli sevgilisi Lucrecia ile olan gizemli aşkı konu edilmektedir. Romanda anlatıcının rolü de önem taşır. Okur üzerinde güvensizlik hissi uyandıran bir anlatıcı aracılığıyla caz müzisyeni Santiago Biralbo'nun tutkuyla bağlı olduğu gizemli kadın Lucrecia'yı kurtarma isteği anlatılır. Bu anlatı bir takip ve kaçış öyküsü içinde gerçekleşir. Bu macera düşünüyü kadının yasadışı işlere karışmış olan kocası Bruce Malcolm'dan çalıntı bir Cézanne tablosuyla kaçışı olay örgüsünü oluşturmaktadır.

Bir dedektiflik öyküsünün temel öğeleri olan şiddet içerikli bir suç, suçu işleyen peşine düşülmesi ve olayı araştıran kişi tarafından suçlunun ortaya çıkarılması gibi öğeler farklılaştırılarak verilir. Ancak bu roman türünün temel çerçevesini oluşturan kovalamaca, anlatı boyunca hiç eksik olmaz. Lucrecia'nın bir belirip bir yok olmasıyla güçlendirdiği *femme fatale* imge ve bununla yakalanan gizem okurun dikkatini romanın sonuna dek canlı tutar. Söz konusu anlatıcı, çoğu dedektif öyküsünden farklı olarak, kurgusal dünyada da görev üstlenen (*intra-diégétique*) bir anlatıcıdır.(Navajas 1998: 153)

Ana izleğiyle bir aşk ve dedektiflik romanını anıştıran *El Invierno en Lisboa*, içinde farklı medyalara yapılan göndergeler barındırır. Biralbo'nun

müziğini Cézanne'ın tablosuyla ilişkilendirdiği eserde resim sanatına müzik ve sinema kadar derinlikli değinilmemiştir. Cézanne'ın tablosu sadece romanın kültüralist tutumuna işaret eden bir leitmotif olarak eserde var olmaktadır. Bu sebeple çalışmamızda; eserde yoğun bir şekilde başvurulmuş sinema ve müzik medyalarının alt başlık olarak ele alınması uygun görülmüştür.

1.1. Metnin Sinemaya Olan Göndermeleri

Roman, Hollywood'un klasik *kara film* (fr. *film noir*) dönemine (1940'ların başından 1950'lerin sonuna uzanan dönem) olan bir saygı sunuşu olarak da okunabilmektedir.³ Sayfalar arasında bu sinema türünün birtakım önemli simgeleri bizi karşılar: şehir ve geceye dair mekânlar, belirsizlik yüklü bir ortam, kaçış ve takipler, suç ve ölüm. Tüm bunlar revolverler, şapkalar ve gabardinler eşliğinde, sefil otel odalarında gerçekleşir. Romanın sinema ile olan ilişkisi metinlerarasılıktan çok öteye gider. Anlatı tekniği ve sahnelerin son derece görsel aktarımı ile roman sinematografik sahnelerle kurgulanmıştır. Bu açıdan medyalararasılıktan söz etmek daha doğru olacaktır. İflah olmaz bir sinema düşkünü olduğu aktarılan (136) Biralbo bu tutkusunu sevgilisi Lucrecia ile paylaşmakta, hatta bu onun, çevresini bir sinema kamerasının objektifinden algılamışçasına görmesine neden olmaktadır: “yukarıdan görmüştüm, filmlerde görüldüğü gibi, San Sebastian'da sıradan bir sokak” (33).

Mekânların, ışığın ve kişilerin betimlenişleri izleyicinin gözlerinin önünden geçen bir filmmiş gibi görsellik kazanır: “Müzik bir hatıranın yeniden canlanması için beni sürekli uyarıyordu, gecede terk edilmiş sokaklar [...] kaçan ve uzayan gölgeleriyle peşine düşülen adamlar, revolverlerle ve ıslak şapkalılarıyla, Biralbo'nunki gibi büyük paltolarla[...]” (21). Biralbo'nun kaçtığı ve Malcolm tarafından takip edildiği XV. bölümde Lizbon'da gece vakti sokaklar betimlenir. Bölümün ilk sekansında kullanılan yavaş kamera çekim tekniği yazarın sinematografik anlatım eğilimine örnek oluşturur. Bununla,

yazarın sinema ile kurduğu bağın, romanın anlatı yapısının sinema dilince yönlendirilen bir tutuma dönüştüğü görülür. (Ibáñez de Ehrlich 1995: 131)

³ Diğer film akımları gibi kara film de (*film noir*) sinema tarihinin belli bir döneminde ortaya çıkmıştır. Kara film, öncelikle, kahramanlarını çürümüş ve itici algılanabilecek bir dünyanın içine yerleştiren Hollywood suç filmlerini tanımlamak için kullanılan bir sinema terimidir. Hollywood'un klasik kara film dönemi, 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadar uzanır. Raymond Chandler ve Dashiell Hammett gibi yazarlar bu akımın öncülerindedir.

El Invierno en Lisboa, roman kişilerinin kitle kültürünü olumlu bir tutumla yansıttığı, müzikten ve filmlerden keyif aldığı, anlatıcının ve roman kişilerinin sinemaya sürekli atıfta bulunduğu bir izleğe sahiptir. Anlatıda bazı film sahnelerinin yeniden canlandırıldığı, kişilerin konuşma ve davranışlarında ise film yıldızlarına öykündükleri izlenir. Juan Francisco Martín Gil ile yaptığı bir röportajda Muñoz Molina olayların bir parçası olarak romanda sinema ve müziğin de yer almasını istediğinin altını çizmiş, ancak bunların “dış eklentiler” gibi durmasını istemediğini belirtmiştir. (Martín Gil 1988: 25) Romanın geneline bakıldığında söz konusu medyaların, aynı yazarın hedeflediği gibi, roman kurgusuyla iç içe geçtiği izlenir.

Romanda *Casablanca* filmine olan göndermeler incelendiğinde bunların birden fazla olduğunu görürüz: aşıklar arasında her zaman bir işbirliği vardır; *Casablanca*'daki Humphrey Bogart ile Ingrid Bergman arasındaki gibi bir barın gece ortamında yaşanan imkânsız bir aşk, sigaraların dumanı, caz müziği, kişilerin hareket halinde olduğu bir gece kulübü. Biralbo, Berlin'e giden Lucrecia'ya veda ederken kendisine, “Nasıl yağıyor gördün mü?” diye soran gizemli kadına “Filmlerde insanlar veda ederken hep böyle yağar” der ve ekler “Filmlerde bu kadar yağdığına biri sonsuza dek gider”(38) der. Okur, artık yaşamını film kahramanları rolüne bürünerek yaşayan roman kişileriyle karşıkarşıyadır.

Daha sonra, Biralbo'nun çaldığı yerel bir barda müzik onu geçmiş hatıralara taşır: “—Bir daha çal. Benim için bir daha çal Sam— dedi,[...] Samtiago Biralbo.” (80). Bu cümlelerde Santiago'nun ismi *Casablanca*'nın piyanisti Sam'in ismi ile birleştirilip *Samtiago* olarak anılır. Alıntılanan, *Casablanca*'nın en ünlü cümleleridir. Yapılan bu alıntı, filmin söz konusu sahnesinin yazınsal metne dönüştürülmesi, yani görsel olanın yazınsal araçlarla yeniden canlandırılması olarak da okunabilir. Film ile yazınsal metin arasında kurulan bu anıştırmalar, okur üzerinde hikâyenin bu bölümünün *Casablanca* filminden bir alıntı olduğu hissini yaratır. Bunlar medyalararasılığın açık göndermeleridir.

Lucrecia ile Biralbo arasında geçen film sahnelerini anıştıran diyaloglar ve diğer roman kişilerinin özellikle de anlatıcının sinemadan, filmlerden, fotoğraf ve caz şarkılarından söz etmesi romanda farklı medyalarla edebiyat metni arasında özenli ve yoğun bir şekilde medyalararasılık kurma yöntemine gidildiğinin bir göstergesidir. Peki yazar tarafından kurgulanan medyalararasılık okur tarafından hemen algılanabilir mi?

Bir yapıtta kaynak metnin ne olduğunu bulup medyalararasılığın ya da metinlerarasılığın "iz"lerini ve anlamlarını saptamak okurun yeterli bir ekinel birikim düzeyine sahip olmasını gerektirir. Metnin medyalararası bir görüngüde ele alınması okurun da katılımına gereksinim duyulan bir süreçtir. Okur, bir alıntının ya da anıştırmanın anlamını, ilişkili oldukları bağlama göre, geldikleri köken metne bakarak araştırır. Okuduğu metin ile anımsadığı önceki metinler arasında ilişkiler kurarak okuduğu metnin doğasını daha iyi sezinler. Bir edebiyat yapıtını ele aldığımızda metinde medyalararasılığın (bu durum metinlerarasılık için de geçerlidir) varlığını algılayamamak, metnin yapısını tam olarak çözememek, farklı bir medyaya ya da metne ait olan göndermeleri tespit edememek ya da onlara gerekli anlamları yükleyememek okurun o metni yeterli derecede yorumlayamamasına neden olacaktır.

Ancak Muñoz Molina romanında okura bu yönde düşen alımlama görevini zorlaştırmamış, tam aksine okur sonsuz bir ekinel birikim sahibi olmayıp sıradan bir okur dahi olsa klişeleşmiş “Bir daha çal” (80) cümlesiyle anlatıda hangi medyadan faydalandığının ipuçlarını açık bir göndergeyle ortaya koymuştur. Hatta romanın ilerleyen bir bölümünde *Casablanca*’dan doğrudan söz edilmektedir. Malcolm’a “Vur beni Malcolm. Bana bir iyilik yap,”(140) diyen Biralbo karşısında Daphne, *Casablanca*’da bu sözleri Bogart’ın Ingrid Bergman’a söylediğine işaret eder. (141) Filmden yapılan bu alıntılara karşın roman, sevgililerin gelecekte karşılaşp karşılaşamayacakları yönünde *Casablanca*’nın aksine bir belirsizlikle sona erer. Farklı şehirlerde Biralbo’yu aramış olan Lucrecia’nın günümüzde Giacomo adıyla onu hâlâ aradığını görürüz.

Her ne kadar Muñoz Molina gerçekçiliğe olan eğilimini, “Şimdi istediğim, edebiyatın olabildiğince az fark edilmesi, her şeyden önce gerçekçi bir yazar olmak istiyorum” sözleriyle belirtmiş (Muñoz Molina 1989: 23) ve kendisiyle romanı hakkında yapılan bir röportajda eser hakkında “bir kara roman değildir” deyip bunu bir *jam-session*’a⁴ benzetmişse de (Salabert 1987),

⁴ *Jam session*, İkinci Dünya Savaşı sırasında New York’un caz sahnesinde ün kazanmış ve yine bu kentte bulunan *Minton Playhouse*’da 40’lı ve 50’li yıllarda yapılmış olan düzenli programlardır. Yeni caz sanatçıların keşfine de imkân tanıyan bu tür doğaçlama caz ortamlarında sahneye ön hazırlık yapmadan çıkılmakta ve bu şekilde ne kadar yetenekli olduğu izleyicilere sunulmaktaydı. Bununla, farklı müzisyenlerle müzikte ve sahnede çeşitlilik sağlanması amaçlanıyordu. *Jam session*’larda yapılan yarışmalar da pek çok yeni caz yıldızının keşfine yardımcı olmuştur. Ben Webster ve Lester Young gibi solistler *jam session*’larda ünlenmiştir. Muñoz Molina’nın romanını *jam session*’a benzetmesinde, yazarın roman kurgusunda farklı edebi türlerden beslendiğini belirtme isteği yatmaktadır.

eser soygun, kovalamaca, iz sürme sahneleriyle kara roman özellikleri taşımaktadır. Lawrence Rich’in de belirttiği gibi anlatıcının belleğinde yer alan anılar sahip olduğu hayal gücüyle birleştiğinde ortaya çıkan imgeler terk edilmiş sokaklar, revolver taşıyan şapkalı ve pardösülü adamlar, ve bunun yanı sıra aydınlık ve karanlık arasında görülen çarpıcı zıtlık olmaktadır. (Rich, 1996: 82) Tüm bunlar ise okura *kara film* özelliklerini çağrıştırır. Rich gibi bu eserin kara roman ve kara film ile metinlerarası bir ilişki kurduğunu ve amacının Biralbo ile Lucrecia arasındaki aşktan söz etmek olduğunu belirten Salvador A. Oropesa, bunun bir *büyüme romanı* (*bildungsroman*) olduğunu belirtir. (Oropesa 1999) Okur roman boyunca Santiago Biralbo’nun bir müzisyen, besteci ve kişi olarak gelişimini izlemektedir. Muñoz Molina’nın eserinde metinlerarası bir gönderge olarak Flaubert’in *Duygusal Eğitim* adlı romanından bir epigrafa da metnin en başında yer verdiği gözlemlenir: “Ayrılıklarda sevilen kişinin artık aramızda olmadığı bir an vardır.” (7)

Sinemaya yapılan açık bir göndergeyle Toussaints Morton’dan şöyle söz edilmektedir: “Filmin siyahisi gibi ya da tiyatrodaki Fransız aksanı takliti yapan kötü bir oyuncu gibi konuşmayı sürdürüyordu” (133) Sadece birkaç cümle sonra yine sinema ile ilgili bir göndergede bulunur: “Dostum benim—dedi—. Çok yavaş dönün, ama ellerinizi kaldırmayın lütfen, bu bir kabalık, sinemada bile buna katlanamıyorum” (133). Bu sözleriyle bir diğer medya olan sinemanın ürünlerinden ve onların klişeleşmiş sahnelerinden alaycı bir üslupla söz etmektedir.

1.1.1. Anlatıcının Medyalararası Kurgudaki Rolü

Roman yapısal bakımdan kesinlik yansıtmayan, belirsizlik içeren birtakım ayrılıklar ve yeniden karşılaşmalar üzerine kurulmuştur. Anlatıcı da öyküyü kendi hatıralarından ve Biralbo’nun kendisine anlattıkları üzerinden okura aktarır. Anlatıcı Biralbo’yla olan dostluğunu romanın ilk bölümünde “devamlılık göstermeyen ve geceye dair” olarak tanımlarken (Muñoz Molina 1987: 11) romanın başkişisi olan Biralbo’nun çoğu kişisel öyküsünü de paylaşır. Anlatıcı böylelikle roman kişilerinden biri haline dönüşür.

Anlatımlarında “belki, olabilir” gibi kelimelere başvururken, olmuş olabilecek olayları bazen zamanın akışını, bazen alkolün etkisini, bazen de hafızasına olan güvensizliğini öne sürerek kesinlikten uzak bir şekilde yansıtır. Böylelikle özneliliğinin etkisi son derece etkin bir biçimde anlatıya yansır. Hatta

bu belirsizlik durumu kimi zaman anlatıcı tarafından bir anlatı oyununa dönüştürülür. Örneğin Lucrecia'yı tanımlarken bunu onu gören kendi zihniyle mi yoksa fotoğraflardaki görüntüsünü hatırlamasıyla mı yaptığını bilememektedir. Anlatıcı, "Onu o gece gördüğüm için mi hatırlıyorum yoksa Biralbo'nun kâğıtları arasında bulduğum fotoğraflardan birini tarif ederken mi onu gördüğümü sanıyorum bilmiyorum" (24)der.

Roman boyunca anlatıcının kendi hayalgücünden aktardıkları, sinemanın yaşamlarımızı derinden etkilediğini savunan Muñoz Molina'nın bir yansıması niteliğindedir. Anlatıcı, dünyayı zihnindeki önceki okumaları ışığında algıladığını yansıtırken, "hatırlıyorum...bir filme ait" sözleri de Rich'e göre yazarın sinemaya bu yönde bir atıfta bulunmasıdır. Filmler anlatıcının anımsamalarında filtre görevini görürler. Rich, anlatıcının kitle kültürünü ve kitle algısını yansıtan bu özelliği hakkında, "Hafızası ve hayal gücü sinema tarafından kirletilmiş" görüşünü bildirir. (Rich, 1996: 21) Anlatıcının olaylar karşısındaki öznel tutumu, filmlerden öykündüğü sahneler ve gözlemlerini aktarması, okuru hikâyenin inandırıcılığı hakkında şüpheye düşürmektedir. Okur, romanı alımlama sürecinde hikâyenin anlatıcının karmaşık zihninden süzülerek gelen, detayların birbirine dolanmış olabileceği bir kurgu olduğunu düşünmeye itilir.

Anlatıcı, müzisyenle ilgili gazete kupürlerini, kayıtları ve bizzat kendisinin onunla yaptığı konuşmaları aktararak Biralbo'nun geçmişini ve yaşamını parça parça bir araya getirmekte, yeniden inşa etmektedir. Bu şekilde kimi zaman anlatıcı ve Biralbo birbiriyle karışır ve anlatılan olayların kimin aktarımı olduğunu okur tam olarak saptayamayacak hale gelir.

Bazı bölümlerde anlatıcının değiştiği görülür. Çoğu kez anlatıcı tarafından yapılan dolaylı anlatım bazen doğrudan anlatıma dönüşmektedir. Anlatımın birinci kişi tarafından yapılmasının okur ile hikâyeye özel bir noktadan bakan o kişi arasında bağ kurulması yönünden faydalı olduğunu savunan Muñoz Molina, anlatıcının kim olması gerektiğine dair seçim yaparken izlediği yöntemi şöyle anlatıyor:

El invierno en Lisboa'yı öncelikle hassasiyetle üçüncü kişide yazdım, o da çok kararlı bir şekilde bana itaat etmeyi reddetti. Sonra okurla konuşacak kişinin Biralbo olmasına çalıştım. Hakkında sizin de benim de neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz bu anlatıcının sesiyle roman, artık kendi kendini yazmaya başlamıştı. Onu sadece görüyor ve kendini yazışını dinliyordum, bana yabancı, içsel ve sır dolu bir şekilde. (Muñoz Molina 1998: 53)

Yazarın gerçekçiliğe verdiği öneme bir önceki bölümde değinmiştik. Bu romanıyla da "gerçekliğin metinsel doğasını" aradığını belirten yazar (Salabert 1987), başvurduğu bu anlatı üslubuyla okurun anlatının gerçekçiliğini sorgulamasına yol açmaktadır. Okura Biralbo'nun gerçek hikâyesini anlatıcının aktardıklarının öznel bağlamı içinden çekip ayıklama görevi verilmiştir. Anlatıcının güvenemediği hafızasına rağmen hayal etmiş olabileceği olaylar hakkında ısrarla "gördüm" ifadesine başvurması ise, yine anlatıcının bilinçli ve ironik bir şekilde bu söylediğinin anlatıda tam tersinin bulunması ihtimaline dikkat çeker. Gonzalo Navajas'ın, "kurgusal ve sinematografik anlatılarda metinlerarası göndermeleri başarıyla uygulamak diğer sanat türlerinden çok daha zordur çünkü gerçeğe benzeyişin hedeflendiği yapılarla bu tür bir anlatı çatışabilir" şeklindeki yorumu (Navajas 1998: 144), anlatının bir *kara film* senaryosuna benzeyişiyle ve hikâyenin geniş oranda anlatıcının hayal gücünden kaynaklandığı hissini verip okuru gerçeklik hissinden uzaklaştırmasıyla örtüşmektedir. Anlatıcının neyin gerçek, neyin hayalgücünün eseri olduğunu bilmediğini söylemesinin ardından okur, tüm anlatının gerçekliğini sorgulamaya başlar. Bu da onu kurgunun gerçeği yansıttığından şüphe etmeye itecektir.

Kişiler arasında geçen çoğu konuşma anlatıcının aktarımıyla filtrelenerken sunulur. Anlatıcının zihni ise izlediği filmlerden yorulmuş, kendi gerçekliğinden şüphe eder olmuştur. Bu durumu henüz romanın başında hatırladığı o hatıranın kendi yaşamına ait olmayabileceğini söyleyerek ifade eder: "belki de hatıra çocukluğumda gördüğüm ve adını asla hatırlamayacağım bir filme aittir"(21).

Anlatıcının sinema ile olan sıkı bağı Biralbo'yu film kahramanlarına benzetmesiyle pekişir: "[...] film kahramanlarının da böyle çıktıklarını hatırlayarak sırtını dönüp çıktı."(141). Böylelikle anlatıcı romanın bazı yerlerinde Biralbo'nun bilincine de dönüşür. Zaten Biralbo'nun sinematografik bir kurgu ögesine dönüşme isteği eserin başlarında kendini belli eder: "film kahramanları gibi olmayı arzuladığımı söylüyordu, hani o olaylarla aynı anda başlayan hayat öyküsüne sahip olup da bir geçmişi olmayan kahramanlardan, sadece gerekli yerlerde geçmişinden söz edilenlerden"(40). Daha sonra bu düşüncesinden yola çıkarak varolmama ihtimali hakkında fikir yürütür: "O halde ancak biri beni düşündüğünde var oluyordum" (74). Santiago Biralbo böylelikle çok güçlü bir gerçekdışılık hissi yansıtır. Bunu yaparken de sinemaya odaklanır ve sanki sadece bir filmin senaryosunda rol alan kurgu bir karakter gibi davranmaktadır.

1.1.2. Anlatıda *Kara Film* Etkileri

Romanda bilinçli bir şekilde okur üzerinde klasik Amerikan *kara film* etkisi yaratılmaya çalışıldığı gözlemlenir. Ana Carlota Larrea da roman üzerinde yaptığı ve filmlere odaklandığı çalışmasında Muñoz Molina'nın bir Hollywood sineması türü olan *kara film*'e bilinçli bir şekilde göndermelerde bulunduğunu savunur. (Larrea 1991: 31) Romanın kara film türüyle ortak özellikleri arasında ise karanlık ortamlar, soğuk ve yağmurdan ıslanmış sokaklar, yıkık dökük oteller, burbona ve sigaraya yapılan göndermeler, müzik, yanıp sönen neon ışıklı tabelalar, gece hayatı kültürüne odaklanma, *Casablanca*'nın âşık çifti, şehir mekânları ve bir kadına olan aşkı yüzünden zarar gören ve kendini tehlikeye atan bir adamın temel alınan öyküsü gösterilebilir. Tüm bu yapısal unsurlar Amerikan Kültürü'nden 80'lerin İspanyol edebiyatına bu romanla göç etmiştir. Romanın izlediği gibi anlatım şekli de *kara filmi* yansıtır. Anlatıda başvurulan *flashback* uslubu ve kara filmin temel öğelerinden biri olan, kahramanın yani Biralbo'nun etrafını saran gizem ve ölüm tehdidi hikâyede ön plandadır.

Şu anlatım da kara filmle özdeşleşen bir ortam betimlemesidir: “Biralbo, Burma'nın büyük bodrumunda yalnız olmadıklarını farkına varıyordu. Sigara içme hallerinin altına gizlenmiş sarışın kadınlar ve adamlar metal merdivenlerden inip çıkıyorlardı ve kırmızı ışıklar kapalı kapılar üzerinde yanmayı sürdürüyordu”(133). Söz edilen tüm ortak noktalara rağmen romanın başkahramanı olan Biralbo alışlageldik kahraman özellikleri sergilemez. Lucrecia temsil ettiği tüm *femme fatale* özelliklerinin yanı sıra zekâsıyla tabloyu çalıp, onu satıp sonunda da peşine düşen adamlardan kaçmayı başarır. Kendisine ait olmasa da yerine getirdiği tüm bu görevler Biralbo'yu geri plana iter ve kara filmde alışlagelmiş ‘kahraman erkek’ imgesini gölgeler. Kara filmin kahramanı genellikle suçluları tespit edip gerçeği açığa çıkarma ve *femme fatale*'in cazibesine karşı koymayı bilmektedir. Ancak, Biralbo bu rollerin hiçbirine cevap vermez. (Yang 2005:478)

Eserin söz konusu türlerle çatışan bir diğer önemli özelliği ise hikâyenin belli bir olayla son bulmaması, (takip, kaçış ve gizem devam eder) ucunun açık kalmasıdır. Oysa, kara roman ve kara filmde hikâyenin bir sonuca bağlanması alışlagelmiş bir durumdur. Sanata olan bağlılıkla da Biralbo sadece cinsellik ve para peşinde koşan çoğu kara film kahramanından yine ayrılır. Bu açıdan eserin bir *büyüme romanı* (bildungsroman) olduğu söylenebilir.

1.1.2.1. Kara Film ve Şehir İmgesi

Sinemada *kara film* tarzı kısa sürede western ya da komedi türleri arasından belirgin imgelerle yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Trençkotların, şapka, sigara ve silahların eksik olmadığı ve gangsterlerin ortada kol gezdiği *kara filmde* şehrin temsili büyük önem taşır. Hayalgücünün bir görüngüsüne dönüşen mekân, aynı westernlerde olduğu gibi efsanevi bir özellik sergilemektedir. Tehditkâr köşeleriyle karanlık sokaklar, çalışma saatlerinin ardından labirenti andıran binalarda boş ofisler, sokak lambasının sert ışığı ve ıslak kaldırımlar kara roman türünün en iyi örneklerini veren Raymond Chandler ve Dashiell Hammet'in yansıttığı şehir imgesinin temel unsurlarını oluşturmaktadır. Tüm bu unsurlar kara filmde de yer alır. İlk kara film örnekleri bile şehrin kimliği ve şehirli yaşam tarzlarının kurgulanışını titizlikle ele almıştır. Alberto Mira'ya göre çoğu kez şehir betimlemeleri kara filmde kişilerden ve konudan çok daha fazla önemsenmiştir. (Mira 2000:124) *El Invierno en Lisboa*'da da şehir imgesinin önemli bir rol oynadığını görmekteyiz. Özellikle de Lizbon, eserde yansıtılan özellikleriyle, sokakları, ışıkları ve yaşayanları üzerindeki yarattığı hisle sanki bir roman kişisi gibi tanımlanmıştır.

Şehir, Chiado ve Baixa sokakları, bunların yanısıra Rossio Meydanı ile betimlenir. Yazar tarafından roman kişilerine nitelik kazandıracak ve onları şekillendirecek kadar kişileştirilmiştir bu şehir. Aynı zamanda entrikanın hüküm sürdüğü karışık ve marjinal bir yapıya sahiptir. Sokakları caz melodileri kaplar, neon ışıklarıyla isimleri yazılan mekânlarıyla bir gece şehridir. Manuel Rodríguez Rivero, Santiago Biralbo'nun aradığı Shanghai, Hong Hong, Goa, Yakarta ve Burma adlı mekânların benzerlerine Comercio Meydanı'nın batısında yer alan Cais do Sodré'nin iyi aydınlatılmamış ara sokaklarında rastlamanın mümkün olduğunu “*Lisboa: Blanca e Imaginada*” başlıklı makalesinde belirtirken (Rodríguez Rivero 1996: 89) , bu kentin gri ufkuyla, soğuk ve nemli havasıyla bir aşk ve ayrılık öyküsü için en ideal ortam olduğunu söyler (Rodríguez Rivero 1996: 89). Muñoz Molina'nın romanında Lizbon soyutlanmış, hem yakın hem de uzak bir şehirdir. Anlatıcının bize aktardığına baktığımızda Biralbo'ya göre, Lizbon ruhunun yurdudur, yabancı doğanların mümkün olan tek yurdu.

1.1.3. Bir *Femme fatale* Örneği: Lucrecia

Femme fatal (ölümcül kadın) betimlemelerine İspanyol edebiyatında eski dönemlerden beri rastlanır. Romanslardaki katillerden kara roman türünün hainlik peşindeki kadınlara uzanan yelpazede kara film türünün sinematografik yansımalarını aktarmışlardır. Kara filmi cinsel bir fantezi olarak adlandıran Janey Place, bu tür hakkında “kadınların etken olduğu, hareketsiz imgeler olmadığı, zeki ve güçlü oldukları sayılı film dönemlerinden birini bize sunar. Bu durumda yaydıkları güçtür, zayıflık değil, bu da cinselliklerinden ileri gelir” yorumunu yapar. (Place 1998: 47) Lucrecia gizemli kadın imgesine tam olarak uymaktadır: “Lucrecia’ya aitti. Onu Berlin’den getirmişti. Yeni kimliğine aitti, aynı uzun saçları, koyu renk gözlükleri ve ifade etmediği gizlilik ve bitmek bilmeyen kaçış isteği gibi”(65)

Romanın sonunda Lucrecia’nın yavaşça görüntüden kaybolan imgesi kara film özelliklerine uygun bir son niteliğindedir. Lucrecia’nın geçmişteki hayali olan yuva aynı kendi gibi gittikçe silikleşip görüntüden yok olur. Anlatıcı, “artık kalabalığın arasında uzak beyaz bir lekeye dönüşmüş, kaybolmuş, görünmez olmuş, açık şemsiyelerin ve otomobillerin arasında silinmiş, sanki hiç var olmamıştı” (187) diye söz eder Lucrecia’dan. Lucrecia, gizemli halleri, sigara içişi ve diğer pek çok betimlenişi ile kara filmde sıkça rastlanan gerçek bir *femme fatale* imgesidir. İyi ve kötünün belirli sınırlarının ötesinde duran bu kadını Yang: “Hareketleriyle endişe hissi veren, öngörülemeyen tutumlarıyla ulaşılmaz olarak görülen kadın” diye tanımlarken (Yang 2005: 476), *Femmes Fatales* adlı kitabının giriş bölümünde Mary Anne Doane ondan, “Sadece güç öznesi olarak değil pekçok kötü olaya sebep oluşuyla da betimlenebilen kararsız davranan figür” şeklinde söz eder (Doane 1991: 2). Bu tespit Lucrecia için de geçerlidir. Önce *femme fatale*’e yakışır şekilde, tüm zalimliğiyle Biralbo’yu terk eder. Biralbo ile Malcolm arasında kıskançlık sebebi olur ve sonunda iki erkek arasında çıkan kavgada Malcolm’un trenden düşerek ölmesine yol açar. Romanın sonlarına doğru ise Lucrecia’nın Malcolm ve Biralbo’dan sonra üçüncü bir kişiyle olan ilişkisinden söz ettiği görülmektedir: “Hiç birşey anlamıyorsun. Yalnızdım. Kaçıyordum. Onda bağlılık buldum, bu ne sende var ne de bende. Hoş ve cömertti, asla bana sorular yöneltmedi.[...]” (105).

Anlatıcı romanın başında Lucrecia’yı şöyle tanıtır: “Lucrecia uzun boylu ve çok ince bir kızdı, yürürken çok hafifçe eğilirdi” (24). Daha sonra ise onun kusursuz görüntüsünden söz etmektedir: “Lucrecia’nın yüzü pahalı dergilerin kapığındaki kadınlarda olan mükemmellik ve uzaklığa sahipti” (187) Burada

basılı bir medya olan dergiden söz edildiği ve böylece sinema, müzik ve resimden farklı bir medya örneğiyle de medyalararası bir bağ kurulduğu görülür. Lucrecia anlatı boyunca belirir ve yok olur; ya sigara içiyordur, ya da sigara dumanıyla çevrelenmiştir; çok konuşmaz, söylediği şeyler ise okurda gizem hissi uyandırır. Billy Swann ve Floro Bloom ise Lucrecia’dan “hayalet kadın” (82-121) olarak söz eder. Bloom ise bu betimlemeye atıfta bulunarak anlatıcıya sorar, “*Hayalet Kadın*, o filmi gördün mü hiç?” (82) Sözü edilen hayalet romanın sonunda anlatıcıya göre sanki hiç varolmamış gibi görüntüden kaybolup gider: “Onu sokağı geçerkenki yürüyüşünden tanıdım. Artık kalabalık içinde bir lekeye dönüşmüştü, onun içinde kaybolmuş, görünmez olmuş, açık şemsiyelerin ve arabaların arasında silinmişti, sanki hiç varolmamış gibiydi”(187). Onun bu yorumu daha önce Biralbo’nun varoluşuyla ilgili kendini sorgulamasına benzer bir tutumdur. Görüldüğü gibi Lucrecia pek çok yönden *femme fatale* olarak tanımlanabilecek bir karakter sergiler.

1.2. Metnin Müziğe Olan Göndermeleri

Caz müziği aynı sinema ve resim gibi eserde yer alan bir medyadır. Ancak müzik anlatı boyunca sinema ile aynı önemde rol üstlenmiştir. Onlar âşıkları bir araya getiren medyalardır. Özellikle de caz müziği roman boyunca kişilerin duygusal durumlarını ve bunlardaki değişimleri betimleyen en etkili araçtır. Yazar, müziği kişilerin duygularından söz etmek için bir anlatı stratejisi olarak geliştirmiştir. Biralbo, “Eminim ki Lucrecia bunu duyabilse o da hoşlanırdı” (102) diyerek sevdiği kadınla caz müziği, sinema ve resim gibi ortak zevkleri olduğunu vurgulamaktadır. Tüm bu öğeler onların aşkı daha dokunulmaz kılar ve onları dış dünyadan soyutlar. Anlatıcı bu durumu: “Asla gerçek şeylerden söz etmiyorlardı”(31) sözleriyle yorumlar.

Resimle ilgili yapılan en güzel betimleme yine müzikle bir arada yapılmaktadır. Anlatıcı XVI. bölümde resme şu benzetmeyle yaklaşır; “Biralbo bana o resme bakmanın sessizlikte bir müzik duymak gibi olduğunu söyledi, melankoli ve mutluluğa dönüşen bir müzik” (158). Burada insana dair iki hissin, melankoli ve mutluluğun sanata dönüştüğü görülür. Geçmiş geri getiremeyecek olma düşüncesi ve nostalji hissi eserde temel alınmıştır. Aşk ise Biralbo için Lucrecia’dır ve yine aynı bölümde bu aşk müziğe dönüşür: “Bana bir hikâye anlatmıyordu, onun tarafından haince tuzağa düşürülmüştü, aynı bazen müziğin onu tuzağa düşürmeleri gibi, ona soluk aldırılmadan, ne susma ne de düşünme fırsatı vermeden” (150).

Roman bir piyanodan yükselen melodilerin anlatıcının zihnini harekete geçirmesiyle başlar. San Sebastian kentindeki *Lady Bird* adlı gece kulübüne çok zamandır gitmediğini ve oradaki müziği hatırlar. Anlatıcının gözlemleri daha ilk bölümde Biralbo'nun piyanoyu çalış şeklinin değiştiğine, artık eskisi gibi çalmadığına işaret ederek okurun dikkatini müziğe çekmeyi hedefler. Biralbo'nun piyanoyu çalma şekli Lucrecia ile olan aşk ilişkisiyle ilintilidir. Okur daha sonra bu anlatısal kurgunun farkına varacaktır. Eserde caz müziği önemli bir yapısal öğedir ve aşkın yapılandırılmasında rol oynar. (Ibañez Ehrlich 1995: 132).

Hikâyenin çoğu bölümünde olaylarla ve betimlemelerle müzik paralel gitmektedir. Ancak romanın bazı bölümlerinde müzik susar ve hikâyeye yön vermeyi bırakır. IV. bölümde Lucrecia Berlin'e gitmiştir ve müzik susar. VII. bölümde ise San Sebastian'a dönen Biralbo için uzak ve tanımadığı bir Lucrecia vardır. Müzik yine susar. Yaşadığı üzüntü ve hayalkırıklıkları Biralbo'nun müziğini bir an olsun susturur. Çünkü müziği onun içsesi halini almıştır. XV. bölümde sinematografik bir anlatım tercih edilir ve müzik ögesine başvurulmaz, ancak tüm kaçışların ve tehlikelerin ardından âşıkların Lizbon'da yeniden karşılaşması müziğe de ilham verecektir. Biralbo müziğini icra edişini şöyle tanımlar, “farlarla aydınlanan daha fazla yer tanımadan kaçma ve uzaklaşma içgüdüleri, tanımadık bir otoyolda gece yarısı yalnız araç kullanmakla eşitti” (55).

Kişilerin müziğe olan düşkünlüğü romanın her bölümünde karşımıza çıkar. Öyle ki, bir opera açılış parçası duyduğunu düşünen Biralbo'dan anlatıcı ‘iflah olmaz bir sinema bağımlısı’ olarak söz ederken, onun bu durumunun kanıtı olarak aklından geçen şu düşünce aktarılır: “Şimdi bana yumruk atacak, kimse sesimi duymasın diye müziğin sesini açacak”(136). Kimi zaman da şarkılar insan duygularında anlık değişimler yaratabilecek güçte unsurlardır. Rossini'nin *La gazza ladra* adlı parçası Toussaints Morton tarafından Biralbo'ya dinleyip rahatlaması için tavsiye edilir (137). Caz müziğin etkisi roman boyunca Biralbo'nun Lucrecia'ya duyduğu aşk, tutku ve onu arayışındaki umut ve umutsuzluğa göre şekil almaktadır. Lucrecia ile karşılaşmasından önce, özel bir şarkı ona sevdiği kadını hatırlatır: *Stormy Weather* (67). “Fırtınalı hava” anlamını taşıyan bu şarkı adıyla Biralbo'nun Lucrecia'ya duyduğu fırtınalı aşkı betimler. Bunun gibi romanda adı geçen bir diğer şarkı da *Fly me to the moon*'dur(98).

El Invierno en Lisboa'da Biralbo, fırtınalı yaşamının noktalanmasından önce, yaşantısını müziğinde hissettirebilmeyi başarmış, eserleriyle birçok müzisyeni etkileyerek yol göstermiş olan ünlü caz müzisyeni Charlie Parker'a olan benzerliğiyle dikkat çeker. Sanatında başarıyı yakaladığı an kendi çöküşü de gerçekleşir. Anlatıcı, zihninde idealleştirdiği müzik kahramanını aktarırken Biralbo'nun şarkılarının hikâyeler anlattığını da ima eder. Özellikle caz müziğini edebiyatla ilişkilendiren Muñoz Molina, yazarların caz müzisyenlerine öykümleri gerektiğinden söz etmiş ve buna caz müzisyenlerinin yaratma anını örnek vermiştir: “Swing gerçekleştiğinde, hem müzisyen hem de onu dinleyenlerde aynı anda, o ana ait ve bir daha tekrar edilemeyecek bir his duyulur” diyen yazar, (Muñoz Molina 1989: 24) hem müzisyenin, hem de yazarın üretiminin durduğu an yarattıkları güzelliklerin de son bulduğunu söylemekte, bu yüzden de bir daha tekrarı olmayan yaratı anından keyif alınması gerektiğini hatırlatmaktadır.

Müzik aynı zamanda şehir ve kişileri de betimleyebilir. Romanda Lizbon şehri Lucrecia'nın varmak istediği hedeftir. VIII. bölümde gizemli kadın Biralbo'ya gerçek yaşamın kendisini bu şehirde beklediğini söyler ve birlikte oraya gitmeleri konusunda ısrar eder. Biralbo ise bu şehrin adına daha şehri görmeden bir şarkı besteler. Biralbo'nun Lucrecia'yı Lizbon ile yine müzik aracılığıyla özdeşleştirdiğini anlatıcıdan öğreniriz: “[...] Lizbon, Lucrecia'nın adıyla aynı tonda”(78). Sokakları ve diğer tüm detaylarıyla esere adını veren Lizbon şehri, aynı adını çağrıştırdığı Lucrecia gibi anlatı boyunca labirentsel ve hayaleti andıran bir görüntü ile betimlenir.

2. Sonuç

Roman boyunca anlatıcının film, müzik, fotoğraf ve dergi gibi medyalarından faydalandığı, hikâyenin içine andırışım ya da konu etme yoluyla medyalararası ilişkiler kurulduğu ve söz edilen bu medyaların anlatının kurgulanmasında önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmiştir. Tüm bu anıştırmalar ve kullanılan medyalar okur tarafından anlatıyla birlikte algılanabilecek düzeyde tutulmuştur. Romanda Santiago adının *Casablanca* filmindeki Sam adıyla birleştirilip “Samtiago” olarak hitap şekline, böylelikle medyalararasılığa açık bir gönderge yapıldığına rastlanır.

Kahramanlar arasında geçen, film sahnelerini anıştıran diyaloglar ve diğer roman kişilerinin, özellikle de anlatıcının sinemadan, filmlerden, fotoğraf

ve caz şarkılarından söz etmesi romanda farklı medyalarla edebiyat metni arasında özenli ve yoğun bir şekilde medyalararasılık kurma yöntemine gidildiğinin bir göstergesidir. Roman hem içeriği hem de kurgusu açısından kara film türünün çoğu ögesini taşısa da ayrıştığı önemli özellikler de vardır. Bu yüzden *El Invierno en Lisboa*'yı kesin sınırlar içine sokmak doğru bir tutum olmayacaktır. Müzisyenin kendini eser boyunca geliştirdiği yaşam serüveni ile eser bir *bildungsroman* (büyüme romanı) özelliği de taşır.

Roman, kara film türünün belli özelliklerini taşısa da, ilk bakışta başarıyla çizilmiş bir *femme fatale* örneği olan Lucrecia'nın baskın kişiliği ve başarılarıyla Biralbo'yu erkek olarak üstlenmesi gereken rolde gölgede bırakması kara filmin kalıplarına uymamaktadır. Eserin belli bir olayla son bulmayıp ucunun açık kalması; bunun yanısıra kahramanın para ve cinsellik dışında kültürel öğelere de yoğunlaşması yine eserin kara filmle ayrıştığı noktalar. Tüm ayrılıklara rağmen romanda bu film türünün belli başlı bazı özelliklerine rastlanır. Şehir ve mekânların betimlenmesi, ayrıca Lucrecia'nın temsil ettiği kusursuz *femme fatale* imge bunlara önemli örneklerdir. Anlatıcının *Casablanca* filminden söz etmesi ve yine aynı filmin senaryosundan alıntılanan “- Bir daha çal. Benim için bir daha çal Sam-” cümlesi, anlatıda kullanılan diğer pek çok betimleme ile birleşerek okur üzerinde sinematografik etkiler bırakmaktadır.

Romanın bir diğer önemli özelliği de yazarın '75 sonrası İspanyol edebiyatında ortaya çıkan eğilime uygun olarak kültüralist bir roman yaratmayı hedeflemiş ve bunu başarmış olmasıdır. Özetle *El Invierno en Lisboa* kitle kültürünün roman kurgusu üzerindeki etkisini medyalararasılıkla yansıtmakta ve metnin alt anlamlarını algılamakta okuru söz konusu medyalararasılığı algılamaya itmektedir. Muñoz Molina'nın bu romanı, kitle kültürünün edebi eserler üzerindeki artan etkilerini yansıtırken, bir yandan da çağdaş sanatın oluşmasını sağlayan unsurlar arasındaki sınırları kaldırıp, yüksek kültür ile popüler kültür öğelerinin içiçe geçmesini mümkün kılmıştır. Yazar bunu yaparken aşk romanı, kara roman, kara film ve *bildungsroman* gibi çeşitli anlatı türlerinden faydalanmış ve kendi deyişiyle bir *jam session* meydana getirmiştir.

Ancak, medyalararasılığın metinde özenli ve sık kullanımı sonucunda yazarın hedeflemiş olduğu ‘gerçekçilik’ tam olarak yakalanamaz. Anlatıcının zihninde dışa vuran tüm belirsizlikler, bunun yanı sıra anlatıcının kendi zihninden şüphe ettiğini açıklaması ve kahramanın kendinin varolmayan kurgu

bir karakter olduğunu sorgulamasıyla gerçekçilik hissi Lucrecia'nın son sahnedeki görüntüsü gibi anlatı boyunca silinip gitmektedir.

Kaynakça

- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991).
- Faulstich, Werner. *Grundwissen Medien*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1995).
- Ibáñez de Ehrlich, María Teresa. “La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina,” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21 -26 Agosto 1995, Vol. V (Birmingham: Época Contemporánea, 1995).
- Irwin, William “Against Intertextuality,” *Philosophy and Literature*, 28: 2 (2004) ss. 227- 242.
- Larrea, Ana Carlota. *The Use of Film in the Postmodern Fiction of Peter Handke, Robert Coover, Carlos Fuentes and Antonio Muñoz Molina*. Ph.D. diss. Penn State University (1991).
- Martín Gaité, Carmen. “El ladrón de imagenes,” *Saber Leer* 56 (1992): ss. 5- 6.
- Martín Gil, Juan Francisco. “El que habita en la oscuridad: entrevista con Antonio Muñoz Molina,” *Revista de Literatura* 50 (1988)
- Muñoz Molina, Antonio. *El Invierno en Lisboa*. (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1987).
 _____ *Pura*. (Madrid: Alfaguara, 1998).
 _____ “El jazz y la ficción,” *Revista de Occidente* 93, (1989) ss. 21- 27.
- Mira, Alberto. “Transformations of the Urban Landscape in Spanish Film Noir,” *Spaces in European Cinema*, ed. Myrto Konstantarakos (Exeter: Ed. Intellect, 2000), ss. 124- 136.
- Navajas, Gonzalo. “Intertextuality and the reappropriation of history in contemporary Spanish fiction and film”, *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish narrative* (London: Bucknell University Press, 1988) ss.143- 160.
- Oropesa, Salvador A. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica* (Jaén: Ed. Universidad de Jaén, 1999)
- Place, Janey. “Women in Film Noir” *Women in Film Noir*, Ed. E. Ann Kaplan, (London: British Film Institute, 1998), ss. 47- 63.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. (Tübingen u. Basel: Francke, 2002).
- Rich, Lawrence. “The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Identifying with One’s Public.” *The Seventeenth Louisiana Congerence on Hispanic Languages and Literatures*, (Luisiana: Luisiana State UP, 1996)

- Rieger Angelica (ed.) *Intermedialidad e hispanística*. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003)
- Rodríguez Rivero, Manuel. "Lisboa: Blanca e Imaginada", *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española* 10, Eylül-Ekim (1996).
- Salabert, Juana. *Entrevista con Antonio Muñoz Molina*, El País, 27 Mayıs 1987.
- Sanz Villanueva, Santos. "La novela", Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Darío Villanueva y otros, Los nuevos nombres: 1975- 1990 (Barcelona: Crítica, 1992) ss. 249- 284
- Yang, Chung-Ying. "Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El Invierno en Lisboa* y *Beltenebios* de Antonio Muñoz Molina," *Hispania* 3 (Los Ángeles, 2005), ss.476- 478.