

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Enrique Vila-Matas

Portatif

Edebiyatın

Kısaltılmış
Tarihi



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>

Çeviri: EMRAH İMRE

♥ can
roman

ENRIQUE VILA-MATAS
PORTATİF EDEBİYATIN
KISALTILMIŞ TARİHİ

Historia abreviada de la literatura portátıl

© 1985, Enrique Vila-Matas

© 2018, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Enrique Vila-Matas c/o MB Agencia Literaria S.L. ve Anatoliait Telif ve Tercümanlık Hizmetleri Ltd. Şti aracılığıyla alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Aralık 2018, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Düzeltili: Aylin Samancı Elmasdağ, Ebru Aydın

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Saner Basım Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.

Maltepe Mah. Litros Yolu 2. Matbaacılar Sit. No: 2/4 2BC 3/4

Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 35382

İç baskı ve cilt: Türkmenler Matbaacılık Reklam San. ve Tic. Ltd. Şti.

Maltepe Mah. Gümüşsuyu Cad. No: 16-18

Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 12584

ISBN 978-975-07-3913-2

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 31730

ENRIQUE VILA-MATAS

PORTATİF EDEBİYATIN
KISALTILMIŞ TARİHİ

ROMAN

İspanyolca aslından çeviren

Emrah İmre



Enrique Vila-Matas'ın Can Yayınları'ndaki diğer kitabı:

Kassel'de Mantık Aramak, 2017

ENRIQUE VILA-MATAS, 1948'de Barselona'da doğdu. Gazetecilik ve hukuk öğrenimi gördükten sonra film eleştirmenliği yaptı, kısa filmler çekti. İlk romanlarını 1970'lerin başında kaleme alsa da tanınmaya başlaması 1985'te yayımladığı, romanla deneme türlerini kaynaştırdığı *Portatif Edebiyatın Kısaltılmış Tarihi* sayesinde oldu. Gerçekle kurmaca arasındaki sınırı şeffaflaştırdığı, edebiyata ve edebiyatçılara göndermelerle dolu eserleri otuzdan fazla dile çevrildi. İspanyol Kraliyet Akademisi, Rómulo Gallegos, Médicis, Herralde gibi ödüllerin de aralarında bulunduğu pek çok önemli ödüle ve nişana layık görüldü.

EMRAH İMRE, 1980'de İstanbul'da doğdu. Auckland Üniversitesi'nde Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat öğrenimi gördü. İngilizce, Portekizce, İspanyolca ve Fransızcadan çeviriler yaptı. José Saramago, Gabriel García Márquez, Luisa Valenzuela, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Virginia Woolf, Luis Sepúlveda, Gilbert Adair, Daniel Galera, Samanta Schweblin, César Aira, José Mauro de Vasconcelos gibi yazarların eserlerini Türkçeye çevirdi. 2011'den beri Can Yayınları'nda editörlük yapan Emrah İmre, İsviçre ve Yeni Zelanda'dan sonra yaşamını Brezilya'da sürdürmektedir.

Paula'ya
"*... au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*"¹
Charles Baudelaire, "Le Voyage"

1. "... bilinmezliğin derinliklerine, yeni bulmak için."

“Sonsuzluk denen şey, sevgili dostum, pek de önemli bir şey değildir; bir yazım meselesinden ibarettir. Kâinatın varlığı yalnızca kâğıt üzerindedir.”

Paul Valéry, *Monsieur Teste*

Önsöz

1924 kışının sonlarına doğru, bengi dönüş kavramının Nietzsche'nin aklına ilk kez geldiği koca kayanın tepesinde, Rus yazar Andrey Belı üstbilincindeki lavların önlenemez biçimde fişkırmaları sonucunda bir sinir krizi geçirdi. Aynı gün ve aynı saatte, oraya pek uzak sayılmayan bir mesafede, müzisyen Edgard Varèse, Apollinaire'in savaşa gitmeye hazırlanışını taklit ederken atından düştü.

Bence portatif edebiyat tarihinin tepesine oturduğu iki sütun, bu iki sahnedir: Özünde Avrupalı olan bu tarih, Paul Morand'ın lüks trenlerde gidip gelerek geçirdiği aydınlatmalı Avrupa geceleri boyunca yanından ayırmadığı bavul-ofis gibidir: Marcel Duchamp'ın *Boîte-en-valise*'ine ilham veren bu seyyar ofis, şüphesiz, sanatın portatif yönünü en harikulade biçimde vurgular. Duchamp'ın bütün eserlerinin minyatür birer reproduksiyonunu barındıran "valizdeki kutu" çok geçmeden hem portatif edebiyatın amblemine hem de ilk *shandy*'lerin¹ tanınmasını sağlayan sembole dönüştü.

Aylar sonra, hafif bir değişikliğin ardından (*Valizdeki Kutu*'nun üstündeki bir saç tokası artık kopça işlevi görüyordu) Duchamp'ın amblemi Jacques Rigaut tarafından, kendi ifadesiyle "edebiyat tarihinin hafıfsıklet isimlerini ilahlaştırmak" amacıyla rötuşlanacaktı. Rigaut'nun tasarımı, belki de ba-

1. *Shandy* sözcüğü (*Tristram Shandy*'nin yazarı Laurence Sterne'nin ömrünün çoğunu geçirdiği) Yorkshire Kontluğu'nun kimi bölgesel lehçelerinde neşeli, çenebaz ve kaçık anlamlarında kullanılır.

riz aykırılığı sayesinde, büyük övgü aldı ve Duchamp'ın amblemi üzerinde hürmetsizce ve cüretkârca yığınla oynama yapılmasına önayak oldu, ki bu da gizli *shandy* cemiyetine üye olan ilk yazarları tanımlayan daimi ihlal arzusunu açıkça ortaya koymaktadır.

Aynı sıralarda, valizdeki kutu gelişigüzel bir şarlatanın eline geçecek diye ilk *shandy*'lerin ödü koptuğu için, Walter Benjamin'in son derece başarılı biçimde tasarladığı ve kendi adını taşıyan kutlu makine sayesinde hangi edebî eserlerin katlanılmaz ve dolayısıyla, her ne kadar belli etmemeye çalışsalar da, taşınmaz olduklarını, bugün bile kitapları tartarak kusursuzca ölçebiliriz.

Benjamin adlı makinenin mucidinin metnlerinin özgünlüğünü mikroskobik denebilecek bakış açısına borçlu oluşu da, teorik perspektifler konusundaki engin bilgisi de tesadüf sayılmaz. "Onu en çok çeken şeyler küçük olanlardı," diye yazmıştı yakın dostu Gershom Scholem. Walter Benjamin eski oyuncakları severdi, posta pullarını, fotoğraflı kartpostalları ve gerçekliği taklit eden, sallayınca içlerinde süregelen kış manzaralarına kar yağan cam küreleri.

Walter Benjamin'in elyazısı da neredeyse mikroskobikti, ancak tek bir sayfayı yüz satırla doldurma amacına asla ulaşmamıştı. Scholem'in anlattığına göre Paris'te Benjamin'i ilk ziyaret edişinde dostu onu kolundan tutup Cluny Müzesi'ne götürmüş; Yahudilerin dinî ayinlerde kullandıkları nesnelerin sergilendiği kısımda arkadaşına bir ruh ikizlerinin üstüne "Şema Yisrael" duasını baştan sona yazdığı iki buğday tanesini göstermişti.

Walter Benjamin, Marcel Duchamp'ın da ruh ikiziydi. İki si de avare hayatlar sürmüşler, ömürlerini yollarda geçirmişler, gerek sanat dünyasından gerekse bir sürü şeyin, yani tutkularının ağırlığı altında ezilen koleksiyonculardan uzaklara sürülmüşlerdi. Minyatürleştirmenin portatifleştirme anlamına geldiğini, avare ya da sürgün hayatı sürenler için nesnelere sahip olmanın ideal yolunun bu olduğunu ikisi de iyi biliyorlardı.

Fakat minyatürleştirmek bir yandan da gizlemek anlamına gelir. Örneğin Duchamp aşırı derecede küçük şeylere, yani çözülmeyi bekleyen her türlü şeye karşı da çekim hissetmiştir: armalar, elyazmaları, anagramlar. Ona göre minyatürleştirme-

nin bir anlamı da kullanışsız kılmaktı: “Küçültülen şey bir bakıma anlam açısından da özgürleşir. Küçüklüğü aynı anda hem bütünü hem de her bir parçayı simgeler. Küçük olanı sevmek çocukça bir duygudur.”

Çocukça, tıpkı Kafka'nın bakış açısı gibi; bilindiği üzere Kafka babalık cemiyetine girebilmek için ölümüne çabalamış, ancak sorumsuz bir çocuk gibi davranmayı sürdürebilmeyi şart koşturmuştu.

Daima sorumsuz çocuk davranışları sergileyen portatif yazarlar da en başından beri gizli *shandy* cemiyetine girmek için bekâr kalmayı ya da en azından öyleymiş gibi davranmayı, yani Marcel Duchamp'ın, hem de Edgar Varèse aracılığıyla Andrey Bely'ın sinir krizine girdiğini öğrenmesinden kısa bir süre sonra tasarladığı bekâr makine mantığıyla işlemeyi şart koşturmuşlardır: “O anda, neden bilmiyorum, Varèse dinlemeyi bıraktım ve hayata bu kadar yük bindirmenin, onu bir sürü yükümlülükle, yani mesela bir kadın, çocuklar, taşrada bir ev, bir araba vesaire ile doldurmanın doğru olmadığına kanaat getirdim. Ne mutlu ki bu sonuca hemen ulaştım. Böylece yaşamın normal zorluklarıyla yüzleşmem gerekmeden uzun süre çok daha kolay bir bekâr hayatı sürdürdüm. Aslında en önemlisi de bu.”

Duchamp'ın bu kanaate tam Varèse ona Bely'ın bengi dönüş kayasında geçirdiği sinir krizini anlatırken varmış olması ilginçliğini halen koruyor. Haliyle insan ister istemez Bely'ın sinir kriziyle Duchamp'ın ne pahasına olursa olsun bekâr kalma ve her sorumsuz çocuk gibi uyanıkken hayallere dalma kararı arasında bir ilişki olup olmadığını sormadan edemiyor. Bu soruya cevap vermek zor, hatta imkânsız. Büyük ihtimale aralarında hiçbir ilişki yok, Duchamp'ın söyledikleri aklına aniden gelen şeyler, açıklanabilir bir bilinçli çağrışım ya da hatıra söz konusu değil, bekâr, katlanılmaz, gereksiz ve çıldırtıcı bir kişinin görüntüsü aklına gelen, yani: bir portatif sanatçı ya da diğer bir deyişle insanın dilediği yere gönül rahatlığıyla götürebileceği biri.

Neticede nasıl olmuş olursa olsun, açık olan tek şey, Varèse'in düşüşü, Bely'ın sinir krizi ve bekâr, gereksiz, çıldırtıcı bir sanatçının Duchamp'ın görüş alanında beklenmedik biçimde belirişinin gizli *shandy* cemiyetinin temel sütunları olduğuydu.

İleri seviye deliliğin yanı sıra bu cemiyete üyeliğin olmaz-

sa olmaz koşullarından biri, kişinin külliyyatının ağır olmaması ve küçük bir bavula kolayca sığabilmesiyle diğer bir koşul ise bekâr makine mantığıyla işlemekti.

Olmazsa olmaz koşullardan sayılmasa da, tipik *shandy*'lere özgü görülen niteliklere sahip olmak da faydalıydı: yenilikçi bir ruh, cinsel aşırılık, büyük hırslardan muafiyet, yorulmak bilmez bir göçebe zihniyeti, kendi *tekinsiz ikiz* figürüyle gergin bir beraberlik sürebilmek, karanlığa sempati, arsızlık sanatında yetkinlik.

Arsızlık içinde bir tür tezlik barındırır, eski mekanizmaları yerle bir edip kudretli ama ağırkanlı bir düşmanı çabucak alt eden kibirli bir doğallıktır bu. Daha en başından beri *shandy*'ler portatif tertibin aslen arsızlık şimşeği gibi kibirle çakıp kayboluveren muhteşem bir kutlamaya dönüşmesini arzuladıklarını anlamışlardı. Haliyle de, en önemli özelliği komplo için komplo anlayışını benimseyen *shandy* tertibinin varlığı kısa sürdü. Varèse'in düşüşü ve Bely'ın sinir krizinden üç yıl sonra, tam olarak belirtmek gerekirse 1927'de, Sevilla'daki Góngora anma gününde, satanist Aleister Crowley, titizce icra ettiği teatral bir el hareketi eşliğinde portatif cemiyetini feshetti.

Crowley'nin *shandy* kartalını serbest bırakmasından seneler sonra, portatif cemiyetinin varlığının, üyelerinin engin hayal güçlerinin çok ötesinde olduğunu rahatlıkla belirtebilirim. Orası, sanat tarihinde benzeri bulunmayan bir gizli cemiyetin kurucularının hem buluşma hem bağlantı noktasıydı.

Okuyacağınız sayfalarda riske giren kişiler anlatılacak, boğanın hem boynuzu hem tehdidinin farklı şekillerde boy gösterdiği eserler meydana getirirken hayatlarını olmasa da akıl sağlıklarını tehlikeye atanlar. Hermann Broch'un, "Kötü yazar sayılmasalar da düpedüz suçlu bunlar," diye nitelediklerinin maskesini eskiden mümkün olmayan bir kolaylıkla düşürebilmemizi sağlayan kişileri hep beraber tanıyacağız.

Dünyanın gelmiş geçmiş en neşeli, çenebaz ve kaçık gizli cemiyetinin romanını mümkün kılan kişileri hep beraber tanıyacağız: Tükettikleri tütün ve kahve miktarına bakılırsa Türk bile sanılabilirler, hayat denen yitik savaşın bu gereksiz ve çıldırtıcı kahramanları, deneyimlerin en eğlencelisi ve en cüretkârına dönüştüğü sürece her metnin âşıkları.

Karanlık ve Sihir

Gizli *shandy* cemiyeti Port Actif'te kurulurken mühim katkılarda bulunan iki *femme fatale* hakkındaki en değerli bilgileri Marcel Duchamp'la yaptığım kısa bir sohbete, bilhassa da Francis Picabia'nın henüz yayımlanmamış *Veuves et militaires* [*Dullar ve Askerler*] kitabına borçluyum.¹

Picabia'nın anlattığına göre 1924 kışının sonlarına doğru Zürih şehrinde, Spiegelgasse'deki 1 numaralı binanın, yani DADA'nın kültür ortamlarından kayboluşunun beşinci yıldönümünün bizzat DADA tarafından coşkuyla kutlandığı Cabaret Voltaire'in karşısında, papaya dalından yapılmış pigme kavalı şeklinde bir balkon vardı ve bu balkonda, dolunaylı bir gecede, bir pardösü bulunuyordu, pardösünün içindeyse feci isimli güzel bir İspanyol kadını, Berta Bocado*; kadın, gözetlendiklerini bir an olsun fark etmeyen eski Dadacıların bitmek bilmez didişmesini sin-sice denebilecek bir ifadeyle izlemekteydi.

O gece, Berta Bocado diyaframı açık kalmış bir fotoğ-

1. Evet, *femme fatale*'ler. Her bekâr makinenin, karmaşık mekanizmasına arada sırada vamp kadınlar katmasının gerektiği daha en başından beri gün gibi ortadaydı, zira sahte bir randımanla ve bozulmaktan korkmadan işlemeyi sürdürebilmesinin tek yolu buydu; gerçi hayranlık uyandıracak seviyede randımanlı olan bu makinelerin ölümcül kaderinin, sonunda "bozulmak" olması gibi bir çelişki de söz konusuydu.

* (İsp.) Ağz dolusu, lokma. (Ç.N.)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

raf makinesi gibiydi: pasif, detaycı ve düşünceli bir fotoğraf makinesi. Eski âşığı Francis Picabia'dan bir mektup almıştı, mektupta adam öncelikle kadına en yeni kaygılarını aktarıyor, sonra da kadının Andrey Bely adlı bir Rus yazarla samimiyet kurmasını ve yazarın tarihî önem taşıyan kayalıklarda sinir krizleri geçirmesinin yanında mizah yeteneği ve anlayışına sahip olup olmadığını teyit etmesini rica ediyordu: "Marcel (Duchamp) de ben de," diyordu mektubunun sonunda, "Bely'in bizden biri olup olmadığını öğrenmeye can atıyoruz. Hakkında edindiğimiz bilgilere göre seninle aynı sokakta oturuyor ve her gün günbatımında Tristan Tzara'yla satranç oynuyormuş. Görünüşe bakılırsa bekâr makine mantığıyla işliyor. En iyi romanı *Petersburg*'un kahramanı hem bir komplocudur hem de bir bekâr makine, öyle ki yazarın iyice kaptırdığı anlardan birinde kahramanı bir bomba yutar ve kamunda bombanın tatlı tik taklarını hisseder. Bu Bely en ileri seviyeden bir deli olsa gerek. Onunla tanışmanı ve romanındaki kahramanla ortak noktalarının bulunup bulunmadığını bize söylemeni arzu ediyoruz. Haberlerini bekleriz."

Femme fatale oluşundan dolayı mı yoksa konudan sapma eğiliminden mi bilinmez, Berta Bocado, Bely'i Spiegelgasse'de oturan, arada sırada Tzara, Arp ve Schwitters gibilerle satranç oynasa da geceleri evine kapanan ve eski Dadacıları hiç mi hiç umursamayan başka bir Rus vatandaşıyla karıştırdı. Bu adamın ismi Vladimir İlyiç Ulyanov'du ve Zürih'te Krupskaya soyadlı bir kadınla beraber kendi ülkesinde yapılacak devrimi beklemekteydi.

Berta Bocado birkaç günün ardından Picabia'ya gönderdiği tamamen hatalı bazı bilgilerin yol açtığı yanlış anlamaya sayesinde gizli portatif cemiyetinin somutlaşmasına epeyce katkıda bulunmuş oldu: "Söz konusu Rus adam kesinlikle tuhaf biri, hava iyiye bile sokağa ayağında ga-loşlu çizmeler, elinde şemsiye, üstünde kışlık bir kapitone paltoyla çıkıyor. Şemsiyesini kılıfından çıkarmıyor, kös-

tekli saatini gri güderi bir kesede tutuyor, kalemini tıraş etmek için kullandığı çakısının da ayrı bir kılıfı var; hatta paltosunun yakaları hep kalkık gezdiğinden suratı bile kılıflı gibi görünüyor. Gözlüğünün camları kapkara, gömleği yünlü, kulakları pamukla tıkalı ve ne zaman arabaya binse arabacıya tenteyi kapamasını emrediyor. Uzun lafın kısıası, bu bireyin kendisini dış dünyadan soyutlayacak ve meraklı gözlerin her türlüşünden koruyacak bir nevi kılıf meydana getirmek için sürekli bir uğraş içinde olduğu görülebiliyor. Bana kalırsa takıntısı sonucunda düşüncelerini bile kılıfa sokuyor olabilir (...) onu baştan çıkarmaya çalıştıysam da kendimi bir kez evine davet ettirmekten öteye gidemedim, fakat eve girdiğimiz andan itibaren hayli tuhaf davranmaya başladı: Doğru düzgün yüzüme bile bakmıyor, hummalı bir takıntıya kapılmış halde çalışma odasındaki bazı dosyaları bir yerden başka bir yere taşıyordu: Kimilerinin tekrar tekrar yerini değiştiriyor, kimileriniyse saklıyordu. Sanırım içlerinde romanlarının taslakları vardı. Sanırım diyorum, çünkü bu süre boyunca ısrarla romancı olmadığını tekrarladı, bomba ya da benzer şeyler yutan komplocularla ilgili şeyler yazdığını yüzünde ürkmüş, hatta korkmuş bir ifadeyle inkâr etti. Oradan bir an önce ayrılmamı istediği belliydi ve bu durum, tahmin edebileceğin üzere, tepemi attırdı. Kendisine terbiyesiz dediğimde bana gizem dolu bir karşılık verdi; terbiyesiz değil, gözüne portatif görünen her şeyi taşımaya meraklı naçizane bir birey olduğunu söyledi...”

Picabia mektubu alınca Rus adamın tuhaf davranışlarının ardında kendisinin çözmesi gereken şifreli bir mesaj olduğu izlenimine kapıldı. Dosyaların yerlerinin hummalı biçimde değiştirilmesinin ne anlama gelebileceğine günlerce kafa patlattı, ta ki bir gün, Bocado’nun mektubunun içeriğinden habersiz Duchamp bir rüyasını anlatırken ona aradığı mühim ipucunu, farkında olmaksızın, sağlayana dek.

Duchamp ona rüyada gördüğü dört cümleden bahsetti; bunlardan ilk üçü tesadüf eseri seçilen sözcüklerden meydana gelen, turşusu kurulmuş talihten –ki bilindiği üzere Duchamp'ın uzmanlık alanıdır– beklenecek bir dili yansıtan cümlelerdi. Sonuncusu hariç bütün cümleler, seneler sonra André Breton'un kara mizah antolojisinde yer alacaktı:

Etrangler l'étranger

Eglise, exil

*Rose Selavy et moi esquivons les eccymoses des
Esquimaux aux mots exquis*

*C'est Biely le plus vieux du Port Atif**

Buradaki dördüncü ve son cümle, yani tesadüf rejimine tabi tutulmadan inşa edilen tek cümle gözünde büyüğü bir anlam kazanınca Picabia, *Port Atif* (yani portatif) ifadesinin başlı başına bir keşif olduğuna inanmaya başladı; Duchamp'ın rüyasını esrarengiz bir biçimde Bely'ın mesajıyla ilişkilendiren şifre bu ifade olmalıydı. Böylece Picabia, Afrika'da, Nijer nehrinin denize döküldüğü noktada bir köy olan Port Actif'e yöneldi.

Nice zorluğun ardından, arkadaşlarının dördünü –Duchamp, Ferenc Szalay, Paul Morand ve Jacques Rigaut– Nijerya sahilleri yönünde mutlaka yola koyulmaları gerektiğine ikna etmeyi sonunda başardı. Böylece 27 Temmuz 1924'te Marsilya'dan gemiye binerek Afrika kıyılarının yolunu tuttular, oraları mesken tutacak müstakbel *shandy* tertibinin neler doğuracağını henüz tam kestiremiyorlardı, fakat rengi portatif ruhun o zamanki matından da koyu bir kıtanın koyu karanlığında gün yüzü görmesinin şart olduğuna hiçbirinin şüphesi yoktu.

* Boğmak yabancıyı / Kilise, sürgün / Rose Selavy ile ben eksiltiriz eki sözlerle / Eskimoların ekimozlarını / Bely'dır Port Atif'in en ihtiyarı. (Ç.N.)

Port Actif'e ulaştıklarında, Picabia'nın anlattığına göre, hemencecik, seyahat ettikleri bilinmeyen dünyanın dehşetinin çekiciliğine kapıldılar: "... öyle bir histi ki, yeni bir gezegene taşınmıştık sanki; hatırlıyorum da, gemiden indiğimiz sırada hava kararmaktaydı ve güverteye bir an sürüsü gibi zenci çocuklar doluşmuştu: Kazılı kafalarını uzatıp kamaralarımızın pencerelerinden içeri bakıyor, güzel gözlerini, gülümsedikçe göz kamaştıran bembeyaz dişlerini gösteriyorlardı; sıskacık ellerini uzatıp pembe deniz kabuklarını andıran avuçlarını açarak para diliyorlardı (...) ve çok geçmeden Port Actif'in ana meydanına ulaştık; dörtgen şeklindeki bu şirin meydanın çevresi pansiyonlar, barlar ve dükkânlarla doluydu. Orada da bir Café du Louvre bulunduğunu keşfedince Marcel, Paul, Ferenc ve Jacques hep bir ağızdan güldüler. Oraya oturup *micris* adlı nefis şekerlemenin tadına baktık, Harar'dan gelen kahve tohumlarının bol şekerle kaplanmış haline bu adı veriyorlardı. İki zenci adam yanımıza gelip satın alalım diye bize Seylan'dan akikler, çalı kayası kristalleri, gümüş yüzükler, ceylan boynuzları, devekuşu tüyleri ve Nijerya'ya özgü kalkanlar (...) ama gece çöküp de bu büyüleyici mekâna gelmenin ilk şaşkınlığı geçtiğinde, burada başımıza kayda değer hiçbir şey gelmeyeceğine dair bir korku düştü içimize..."

Üç uzun gün boyunca Café du Louvre'un masalarında sıkıntıdan patladılar, sahiden de hiçbirini, onları maceraya sürükleyen Picabia bile, orada ne işleri olduğundan pek emin değildi. En bunalımlıları olan Duchamp durmadan aynı şeyi tekrarlıyor, Afrika'daki bir limanda yolunu kaybetmiş beş bekâr makinenin aslında her parçası ayrı kusurlu, gülünç bir hurda yığınının farksız olduğunu söylüyordu. Picabia ise daha iyimser yaklaşmaya çalışıyor, her ne kadar yanıldığını bilse de, arkadaşlarının bıkkınlığının yanı sıra, gökyüzüne, meydanı çevreleyen kemerlere ya da

zencilerin sattıkları müthiş minyatürlere her bakışında işaretler görüyordu. Fakat gerçekten ilgisini çeken bir işaret görmesi üçüncü günün akşamüstünü buldu; kendi kavalkemiğiyle kaval çalan tek bacaklı bir zenci adamdı bu: Raymond Roussel'in *Impressions of Africa* [Afrika İzlenimleri] kitabındaki kurmaca karakterlerden Lelgoualch'a tıpatıp benzeyen biri.

Karanlık ve sihir. Picabia ansızın, bu kez gerçekten son derece anlamlı bir işaretle karşı karşıya olabileceklerini öne sürdü. Nedir peki bu anlam? diye hep bir ağızdan sordular Duchamp, Szalay ve diğerleri, sinirlerinin bozulduğu her hallerinden belliydi, Picabia'nın karmaşasının ortasında bir rota çizmek adına başvurduğu serbest çağrışımlardan bıkmışlardı. Derken birden, yürüyerek önlerinden geçen yabancı bir kadın dikkatlerini çekti ("uzun boylu ve esmer, şehvetli mi şehvetli bir kadın adeta bir hayalet gibi beliriverdi"), meydanı süratle geçen kadın arasokaklardan birine saparak gözden kayboldu, Lelgoualch da kavalkemiğini öttürerek peşinden gitti.

Bir süre kimse kımıldamadı, apışıp kalmışlardı, ilk tepki Picabia'dan geldi, aynı şeyi diğerlerinin de görüp görmediklerini anlamak için biraz önce güzeller güzeli bir canlı makine gördüğünü dile getirdi. Morand portakal çiçeğinin gülünç bir çeşitlemesinin biraz önce meydandan geçtiğini söyleyerek ona hak verdi. Szalay ise yabancı kadının milliyetini tahmine yeltenerek dünyada üç cinsiyet bulunduğunu öne sürdü: erkek, kadın ve biraz önce arkasında iz bırakmadan meydandan geçen Fransız. Rigaut apar topar ayaklandı, kendini tamamen kaptırmış gibi bir hali vardı ve "daha tanımadan âşık olduğu *femme fatale*'in peşinden seğirtti."

Sonuçta bu kadının Amerikalı ressam ve heykeltıraş Georgia O'Keeffe olduğu ortaya çıktı; Duchamp'ın yakın dostu William Carlos Williams'la beraber Afrika'nın doğu kıyılarını gezmekteydi.

Bu kutlu rastlaşmanın ardından yenen akşam yemeğinde kadın, Picabia'nın bekâr makineler, kurmacalar ve gelecekteki başka tertipler hakkında anlattıklarını ilgiyle dinledi. Lelgoualch yemek boyunca telaffuz edilen bütün sözcükleri müziğiyle vurgulamayı ihmal etmedi, hatta O'Keeffe'in *femme fatale* rolünü icra etmeye başladığını görünce sessizleşen grupla uyum içinde büyümlü kavalkemiğini susturdu; O'Keeffe bekâr mekanizmaya çabucak karşılık vererek cinsel aşırılık kavramından anladıklarını açıklamaya koyuldu: bekâr makinelerin işleyiş mantığıyla yakından alakalı bu kavram kısa sürede *shandy*'lerin en tipik özelliklerinden birine dönüşecekti.

Bekâr makinelerin en ayırt edici özelliğinin cinsellikle ilintili olduğunun bilincine varan Georgia O'Keeffe bu makinelerin mekanik ve organik bileşenlerden meydana gelen çok parçalı varlıklar olduğunu ileri sürdü; kapalı bir çember içinde, zevk ve korku, coşku ve ceza, yaşam ve ölüm arasındaki karmaşık ilişkilerin sınımsız düğümleriyle birbirlerine bağlıydılar.

"İşte bu sebeple tıpkı enerji veya libido gibi," diye Picabia bize aktarıyor, *femme fatale*'in tırnaklarını törpülerken söylediklerini, "aşk da üreme olarak tanımladığımız genetik amacından uzaklaştırılmalı, insan bireysel tatminden başka bir şey aramayacak seviyeye gelmelidir. Kısacası, soyu sürdürmek gibi fuzuli şeylere hiç kafayı takmadan, safi zevk için çiftleşmelidir. Benim cinsel aşırılıktan anladığım bu."

O'Keeffe'in bu sözlerini metin aracılığıyla tekrar telaffuz etmesinin ardından Picabia, Port Actif'teki kuruluş buluşmasına dair betimlemelerini hemen kesti ve komplotcuların üstüne –sinsi bir anlaşılmaya varmışlarcasına– esrarengiz ve imalı bir sessizlik çöktüğünden bahsetmeye başladı: "O âna dek geçmişlerimizi kuyruklu yıldızların buharlı izleri gibi peşimiz sıra sürükleyerek gezdiysek de, müstakbel tertibimiz hakkında hiçbir şey bilmesek de

Georgia'nın sözleri bizi bir araya getiriverdi, sinsi komplocuların kusursuz sessizliği çöktü üstümüze ve o gece başka söz söylenmedi, çünkü bize göre portatiflerin diğer tipik özelliklerini yavaşça şekillendirmek için en uygun ton buydu: mutlak ve çekici bir sessizlik. Böylece hepimiz sustuk, aslında sesli konuşmamıza gerek kalmadığını idrak ettik, çünkü –sözcüklerimiz etkisiz olsa da– uzun zamandır konuşmaktaydık. Konuşmayı sessizce sürdürdük, üstelik sohbetimiz akla gelebilecek en ilginç sohbetlerden biriydi; duyulmak için telaffuz edilen sözcüklerin bu sessizlik kadar etkili olmaları mümkün değildi.”

Shandy'ciliğin kuruluş ânu sayılan bu sinsi anlaşma hakkında Picabia'nın kitabında aktardıklarından öte bir bilgiye sahip olmasam da bu aktarılanların, portatifler dünyasının, cinsel aşırılığın bir *femme fatale* tarafından tanımlanması sayesinde gerçeğe dönüştüğü sonucuna varmak için yeterli ve güvenilir olduğunu düşünüyorum: söz konusu olan, yanlış anlamayla tesadüfün beraber peydahladıkları bir evren. Yanlış anlama kısmı, Berta Bocado'nun Rus adamları karıştırmasından ileri geliyor. Tesadüf kısmının özündeyse annelik kavramının *shandy* jargonundan atılmasına yol açan Georgia O'Keeffe'le rastlaşmaları var.

Öyleyse bütün bulgular, *femme fatale*'lerin portatifler dünyasıyla buluşmalarının gizli cemiyetin doğumuna önyak olduğunu gösteriyor. Ama malum, doğmak, ölmeye başlamak demektir. *Femme fatale*'lerin içlerine yerleşmesi, *shandy* bekâr makineleri kalıcı hasarlar almaktan alıkoymadı, zira canlı ve portatif olduklarının bilincine varır varmaz Ölüm'ü kucakladılar; herhalde ufuklarında intihar sözcüğünün belirivermesi ve Port Actif'teki o akşam yemeği sofrasında bulunanlardan birinin –açıkça belirtmek gerekirse, *femme fatale*'e gönlünü kaptırmış olanın– derhal öne atılarak portatiflerin kurumlarından biri olan Genel İntihar Acentesi'nin kaderini eline alması bu şekilde açıklanabilir.

Otelde İntihar

Tarihte örneği çoktur, her gizli cemiyetin kurucuları arasında mutlaka aykırılık etmeyi seven biri bulunur. *Shandy* özelindeyse Port Actif'teki akşam yemeği sofrasında bulunan herkes yaşama sırlıslıkla âşık kişilerdi, Rigaut hariç, o daha en baştan kendisini ölüm yanlısı ilan etmişti ("*Vous êtes tous des poètes et moi je suis du côté de la mort*"*), gerçi intihar demek daha uygun, ki bu sözcüğün *shandy* jargonundan atılması Rigaut'nun –iki yıllık bir tereddüdün ardından– Palermo şehrindeki lüks bir otelde intihar ettiği gün gerçekleşecekti.

İntihara karar vermekte epeyce geciktiğinden Paris'te 1924'te gerçekleşen o meşhur genç intiharları dalgasına tanık olma fırsatı bulmuştu; Port Actif'teki sofradaki-lerden biri de bu intihar modasını sertçe eleştirmişti: "Şu kendi canına kıyma meselesi," diye yazmıştı Szalay, "günümüzde yalnızca kendi iradesiyle ahmak kalan gençlere özgü bir şey galiba, aralarındaki en gençlik dolu ve ahmak olanı ise –ya da en azından bize en yakın olanları– tez canlı Rigaut'dur; hem gençlerin gözü karalığı hem intihar konusunda bir şey yapılması şarttır, günümüzde hayli iç

* (Fr.) Siz hepiniz şairsiniz, bense ölümün tarafındayım. (Ç.N.)

içe geçmiş bulunan bu iki ifade portatif ruhla pek bağdaşmamaktadır.” Bunun üstüne Paul Morand da Reims kentinde verdiği bir konferansı, dostu Rigaut'ya açık bir gönderme yaparak şu sözcüklerle noktalamıştı: “İntihar ciddiye alınacak bir şey değil, beyler. İnsan canına kıymak istiyorsa bunu derhal yapmalı, yani daha küçük bir çocukken bu arzusunu gerçekleştirmelidir; sonraya bırakmak biraz gülünç kaçır, çünkü yedi yaşından büyük insanların çekingenlik etmesi yakışık almaz.”

Rigaut dostlarının sözlerine pek aldırmış etmedi, zira Afrika'dan döndüğünden beri intihar kavramı gözünde iyice değerlendirilerek kutsal mertebesine yükselmişti. Bu nihai hamleyi gerçekleştirmeye yönelik ilk adımlarını Port Actif'te atmış, kimseye haber vermeden ormana dalıp koca ağaçların yarattığı gece karanlığında gözden kaybolduğunda, etrafı yaprakların suskun nemiyile çevriliyken canına kıyma fikrini daha cazip hale getirmek için Georgia O'Keeffe'le sırlıslıkla âşık olduğu bahanesini uydurmuştu, zira yârinin kendisini hiç düşünmeden geri çevireceğine emindi, zaten sonradan da bu konuda haklı olduğu ortaya çıktı. Ama önceden de belirttiğim gibi, bu durum iki yıl sonra intihar etmesini engellemedi.

Dahası, perperişan ve intiharın kıyısında geçirdiği bu süre Rigaut'nun mizah anlayışını geri getirdi, ki bu durum Port Actif'ten döndüğünde portatif edebiyat tarihinde eşsiz bir konuma sahip kurumlardan Genel İntihar Acentesi'ni tanıtmak için Paris'te yazdığı reklam metninde kolaylıkla gözlemlenebilir:

“Genel İntihar Acentesi nihayet sizlere hayatı terk eylemek için temiz bir yöntem sunuyor, ne de olsa asla affedilmeyen tek başarısızlık ölümdür. İşte bu yüzden ekspres cenaze töreni hizmetiyle karşınızdayız: açık büfe yemek, akraba ve dostların kabulü, fotoğraf çekimi (ölü maskesi seçeneğimiz de mevcuttur), hatıra eşyaların da-

ğıtımı, intihar, naaşın tabuta yerleştirilmesi, dinî tören (isteğe bağlı), naaşın mezarlığa taşınması. Genel İntihar Acentesi siz sayın müşterilerimizin son arzularını yerine getirmeye daima hazır ve nazırdır.”

Bu reklamın yayımlanmasından iki ay sonra Rigaut aniden intihar işlerini bırakıp Amerika'ya yelken açtı. Buruk komedilere olan düşkünlüğü sayesinde kendini William Carlos Williams'ın (yani O'Keeffe'le sevgili sandığı kişinin) evinin kapısında buldu ve aşkının reddedilmesinden duyduğu derin çaresizliği oracıkta sergilemeye girişti.

Yapmış olduğu gemi yolculuğu hakkında hayli enteresan ayrıntılara vâkıfız, zira bu yolculuk sırasında şık yolculardan biriyle ahbablık kurmuştu, bu kişi fotoğrafçı Man Ray'di ve seneler sonra yazacağı *Travels with Rita Malú* [Rita Malú'yla Seyahatlerim] adlı eğlenceli kitapta bu buluşmayı hiç çekinmeksizin en ince ayrıntısına kadar anlatacak, Rigaut'yu zavallı ve teatral bir beyefendi olarak betimleyecek, sefasını sürdüğü çaresizliğe aslında kendisinin bile inanmadığının belli olduğunu, zira mizah anlayışının onu sıklıkla ele verdiğini söyleyecekti. Mesele Rigaut, New York'ta gemiden iner inmez içgüdülerine uyarak yerel basında şu ilanı yayımlamıştı:

Yoksul, orta karar, 21 yaşında, elleri temiz delikanlıyım, kendime eş arıyorum. 24 silindirli, sağlıklı, Annam dilinde konuşan yahut erotomanyak, mümkünse soyadı O'Keeffe olan adaylar için başvuru adresi: Jacques Rigaut, 73 Boulevard du Montparnasse, Paris. New York'ta sabit adresim bulunmamaktadır.

İlanı yayımlattıktan sonra soluğu William Carlos Williams'ın evinde almıştı; şair ise kapıyı açıp karşısında müstakbel müntehirin tozutuk ve grotesk suratını gö-

rünce ister istemez koca bir kahkaha koyvermişti. Zira karşısında dikilen Rigaut'nun elinde bir demet orkide vardı, pudralanmış gibi bembeyazdı, yüzünde, yüreği aşk ateşiyle dağlanıyormuş gibi ısırap dolu bir ifade vardı.

Birilerinin bu şöleni fotoğraflaması şarttı ve eve kadar Rigaut'ya eşlik eden Man Ray hiç vakit kaybetmedi. Çektiği şipşak fotoğraf ilk *shandy*'lerin eline geçince gizli cemiyetlerinde bu tür kasıtsız şaklabanlıklara ve gençliğin verdiği gözü karalıktan kaynaklanan yapmacık çaresizliklere yer olmadığına dair kanaatleri pekişmiş oldu.

New York'taki bir kapı eşiğinde gerçekleşen bu buluşma sayesinde Man Ray hem Kuzey Amerikalı şairle ahbablık kurdu hem de halihazırda Duchamp'ın dostu olduğundan Georgia O'Keeffe ve güzide *shandy*'lerle de sıkı bir ilişkinin temellerini attı; O'Keeffe de Port Actif'ten döndüğünde sabırla New York'taki sanatçıların en seçkinleri arasından cemiyete üyeler kazandırmıştı, doğmakta olan portatif çılgınlığı sayesinde şehir taşralılığından sıyrılmaktaydı.

Georgia O'Keeffe'in dostları arasında en öne çıkanlar Walter Arensberg, Pola Negri, Prens Mdivani, Skip Canell ve Robert Johnson'dı. Sonuncu isim Man Ray'e göre "boşluğun, parçalanmışlığın ve beklenen ölümün izleri"ni taşıyordu. Son derece ilginç bir kişilik olduğu gün gibi ortadaydı.

Johnson epeydir bütün buluşmalara yanında hafif mi hafif bir valizle geliyordu, içinde kendi tablolarının minyatürlerini taşıdığı zannedilse de valizin aslında bir piknik çantası olduğu ortaya çıkmıştı; içinde bir çorba servis kâsesi, dört tepsi, on iki tabak, altı bardak ve barok tarzı bir gümüş çaydanlık vardı.

Johnson'ın en ilginç özelliğiye, bazı bakımlardan anımsattığı Rigaut'nun aksine dünyamızı terk eylemek için müthiş bir acele içindeymiş gibi davranmasıydı. Ri-

gaut tanıştıklarında Johnson'ın intihar konusunda kendisinden çok daha kararlı olduğunu anlayınca şaşırıp utanmakla kalmamış, büsbütün huzursuzluğa kapılmıştı. "Bu gece yüzüme iyi bakın," demişti Johnson ona, "çünkü beni bir daha göremeyebilirsiniz. Birkaç saat içinde varlığım sona ermiş olacak." Sahiden de, evine döndükten kısa bir süre sonra Johnson uzun zaman önce başladığı işi bitirmeye karar vermiş ve incelikli bir çalışmaya girişmişti: Barok tarzı gümüş çaydanlığın kulpunu bir güzel eğip yuvarlamış ve beynini dağıtmak için mermi olarak kullanmıştı.

Johnson kırk yıl düşünse de ölümüyle New York'lu bir Werther'e dönüşeceği aklına gelmezdi; şehir, Paris'i taklit edercesine bir gecede intihar eğilimli gençlerle dolmuştu; barok tarzı gümüş çaydanlığın getirdiği ölümle gözleri kamaşan bu gençler asma köprülerden atlar olmuşlar, öncesinde de yargıçlara alaycı mektuplar yazarak bu yaşamı neden terk ettiklerine dair türlü türlü sebepler sunmuşlardı.

İntihar eğilimli bu gençlerden biri, heykeltıraş Gaudier-Brzeska'nın erkek kardeşi, mektubunda zariflik ederek yargıcına şu enfes şiiri adamıştı: "Yarın, son. / Son, yarın. / Yarına son / Son, yarına. / Yarın, en sonunda."

İntihar dalgası öyle büyüktü ki Johnson'ın yakın dostlarından Skip Canell, Rigaut'ya, intihar konusundaki yetkinliği herkes tarafından bilindiği için, vakit kaybetmeden gençliğe bir çağrı yayımlayarak onları intihardan vazgeçirmeye çalışmasını rica etti. Böylece, 1924 yılının Aralık ayının sonlarında bir gün *New York Times* gazetesinin sayfalarında yayın yönetmenine hitaben kalemle alınmış, Jacques Rigaut imzalı bir mektup belirdi:

Yaşamak için hiçbir sebep yok, keza ölmek için de. Sayın yetkili, en büyük arzum, şehrinizdeki gençlerin, bu mektup

aracılığıyla hayatı küçümsemeyi ancak hayatı kabullenerek başarabileceğimizi anlamalarıdır. Hayat, onu terk etmek için vereceğimiz zahmete değmez... İntihar çok kolaydır, fazlasıyla kolay: Ben intihar etmedim. Edip de pişmanlık duymak, Özgürlük Heykeli'ni, sevgiyi ya da Amerika Birleşik Devletleri'ni giderken yanımda götüremeyeceğim için üzölmek istemem. Asma köprülerden atlayarak intihar edenlerin sayısındaki akıl almaz artışı buradan kınıyorum. New York'lu gençler, şayet bu hayatı terk eylemek istiyorsanız ihtişamlı otelleri tercih ediniz. Hayli edebî diye nitelenebilecek bir sürü otel var. Ne de olsa, edebiyat dünyasının istirahat yeri hayal gücünün otelleridir. Avrupa'da bu ezelden beri bilinir ve yalnızca Ritz'deki intiharlar şık kabul edilir.

Mektubun yayımlanması Skip Canell'in arzuladığının tam tersi bir tepkiye sebep olarak gerek intiharların gerekse yargıçlara gönderilen mektupların sayısını feci şekilde artırdı. Bu mektupların en meşhurlarından biri de Canell'in canı gibi sevdiği yeğeni tarafından kaleme alınmıştı: "Sayın yargıç, intihar etmek için amcamın ölümü dolayısıyla yüklü bir mirasa konacağım günü seçmiş olduğumu size iletmekten sevinç duyayım."

Man Ray'e göre, Rigaut'nun mektubu *shandy*'lerin yeni bir tipik özelliğinin keşfini sağlamıştı: Hem intihar fikrinin hem de artık tohuma kaçmış her türlü romantik tikin bütünüyle reddi: "Rigaut'nun metni, aramızda bir tek onun intihar yanlısı olduğunu gözler önüne serdi. Diğerlerimize göreyse örneğin bir deniz uçağının bile rüzgârda salınan yelelerden ve Heinrich von Kleist'in Wannsee'nin yeşil kıyılarındaki intihara dönüşen hazımsızlığından milyonlarca kez daha çekici olduğuna şüphe yoktu."

Derken New York'taki intiharlardan biri Rigaut'yu derdinden sarstı. Şehirdeki en yakın dostu Ritz'de kapıcı-

lık yapan bir adamdı ve otelin lobisinde kendini asmıştı. Rigaut hüznü ve utanç içinde valizini yüklenip gerisine geri Paris'e döndü, orada iyice kilo aldı, hacimli gölgesi Montmartre sokaklarında oradan oraya gezinerek kendisine her geçen gün daha da kaçınılmaz gelen intiharı geciktirmeye çabaladı. Carla Orengo adlı güzeller güzeli bir zenci kadınla otelden otele taşınıp duruyor, her seferinde peşi sıra ağır bir sandığı sürüklüyordu; aslında bu sandığın içinde bir yazı masası bulunuyordu, kalın ciltler için iki rafı, evraklar için üç çekmecesini, daktilo için ayrı bir bölümü bulunan, katlanır bir masaydı. Man Ray'e göre –hiç portatif olmadığını Rigaut'nun da bildiği– sandığın ağırlığı, Rigaut'nun sonunda intihara karar vermesinin ve bu kararını Palermo şehrindeki Grand Hotel'de gerçekleştirmeyi seçmesinin başlıca sebeplerinden olabilirdi.¹

Rigaut bu otele 1926 yılının sonlarında, Paris'e bir daha asla dönmeyecek şekilde, gerekli bütün hazırlıkları tamamlayıp yerleşmişti. Yazı masalı sandığın çekmeceleri çeşit çeşit barbitürat ilaçlarıyla doluydu; Rigaut bunları leblebi gibi yutup duruyor, haplar sayesinde başka âlemlere dalıp kendini öldürmeye ya da öldürtmeye çalışıyor, önceden korku duyduğu ölümden artık keyif alıyordu sanki.

Otelinden çıkıp Kreuzlingen'deki bir detoks seansına gitmesi beklenen bir sabah ölü bulundu. Aşırı derecede zayıf olmasına rağmen şiltesini beraberinde sürüyerek Carla Orengo'nun odasına açılan kapıya kadar git-

1. Otelin tam adı Grand Hotel et des Palmes. Rigaut'nun intiharının ardından otel portatiflerin sırrına vâkıf herkes için kutsal bir mekân haline geldi. Günümüzde de ziyaret edilebilen otel görmeye değer bir yerdir, zira tarihi açıdan başka çekici yanları da vardır, mesela Sicilya'nın Savoy Hanedanı'nda cumhuriyete geçiş dönemindeki ihtişamıyla sefaletini bütünüyle yansıtır. Ancak bir uyarıda bulunmam gerek: Otelin işletmesi bir grup akademisyen filin elinde, ziyaretçilere sadece Wagner'in vaktiyle bir gece geçirdiği odayı gösterip Rigaut oraya asla ayak basmamış gibi davranırlar.

mişti. Normalde hep açık bırakılan bu kapı anahtarla kilitlenmiş haldeydi. Şiltenin üstündeki adamın yüzündeki nihai ifade hem çözülemeyecek derecede karmaşıktı hem de grotesk.

Man Ray'ın anlattığına göre haber Paris'e ulaştığında *shandy*'ler böyle bir uçarılığın bir daha tekrarlanmaması ve gizli cemiyetin bağrında başka benzer intiharlar yaşanmaması için Rigaut'nun intiharının asla aşılamayacağından bahseden türlü türlü metinler yayımladılar; bu intiharı aşılamaz addettikleri takdirde müstakbel portatiflerin intihar konusunda Rigaut'yla rekabete girişmeyeceklerine inanıyorlardı. Örneğin Blaise Cendrars yazısında şöyle diyordu: "Palermo'daki otelde anahtar, kilit ve kapalı kapı, hem o anda hem de kuşkusuz ebediyen, esraren giz bir üçgen oluşturdular ve bu üçgen aracılığıyla bize Rigaut'nun eserini bir yandan sunup bir yandan da esirgediler. Her halükârda aşılamaz bir intihar bu. Dostlarıma tavsiyem onu aşmaya uğraşmamalarıdır, zira boşuna çabalamış olurlar, hem insanın kendini öldürürken gülünç duruma düşmesinden kötü bir şey yoktur; çünkü bir de başına gelen gülünçlükleri öğrenemediğiyle kalır."

Faux Pas [Yanlış Adım] eserinde portatif olgusunu kısa olsa da anlaşılır biçimde irdeleyen Maurice Blanchot'ya göreyse intiharın kökünü kurutmaya çabalayan metinlerin çoğalmasının asıl sebebi bu metinleri yazan kişilerin başkalarını değil, bizzat kendilerini ikna etme çabasıydı. Büyük ihtimalle kimi durumlarda bu doğrudu; örneğin Prens Mdivani'nin sabit bir denizaltının içinde yazdığı "Peki Şa Şilte?" adlı şiirde; belki de tüy kalem titremişi ya da deliriyordu ya da yalnızca intiharın albenisine kapıldığı için telaşlanıyordu. Her halükârda, yazdığı şu insan içine çıkarmaya utanılacak dizeleri Rigaut'nun barbitüratlarına adadı: "Phanodorme, Variane, Ruto-nai. / Hipalène, Acetile, Somnothai. / Neurinase. Veronin. *Good bye*."

Mizahi algısı asla körelmeyen Paul Morand bu şiiri şöyle yorumlamıştı: “Gerçekten de dâhiyane bir şiir, çünkü intiharı yazım sürecine katmanın mümkün olduğunu keşfetmemi sağladı.”

İntiharı yazım sürecine katmak. Alaycı bir yorum niyetine söylenen bu söz döndü dolaştı gizli cemiyetin bütün üyeleri tarafından kabul gören bir ilkeye dönüştü. Ve o andan itibaren intiharın ancak kâğıt üstünde gerçekleştirilebileceğini herkes anlamış oldu. Örneğin Antonin Artaud, insanlara kendi canına kıymak konusundaki görüşlerinin sorulduğu sürrealist bir ankete şöyle cevap vermişti: “Peki geriye doğru bir intihara ne dersiniz? Bizi geriye döndüren bir intihar düşünün, varoluşun öteki tarafına, *ölüm tarafına* değil. Benim gözümde değeri olan tek intihar türü budur. Ölüme hiç aç değilim, var olmamaya açım, zira alıklıklar, feragatler ve bıkkınlıklarla dolu bön buluşmalara asla kaptırmadım kendimi...”

Her ne kadar başlarda, biraz önce de gördüğümüz gibi, *shandy*’ler kendi trajedilerinin *ölüm tarafına* düşüklerini anlamış olmaktan kaynakladığını düşünseler de, çok geçmeden intiharın hiçbir şeye çözüm olmadığı anlaşıldı; yazım sürecine katılabilecek bir şeyden ibaretti ve bunun birçok yolu vardı; köklü bir sessizliğe başvurmak, kendini edebî bir karaktere dönüştürmek, dile ihanet etmek, genzi erimiş metal gibi yakan içkiler içmek, hilelere, göz yanılmalarına, ayna oyunlarına başvurmak: Her zevke uygun portatif çözümler mevcuttu, yeter ki Rigaut’nun Montmartre sokaklarında sandığını sürükleyerek cansız bir yığın gibi gezinmeye başlamadan iki sene önce Afrika’dayken, Port Actif’te, her şeyin başladığı yerde keşfettiği ölümün dili bir kenara bırakılsın.

Viyana'daki Davet

"Ben gerçekten davet edilmişim."
Scott Fitzgerald, *Muhteşem Gatsby*

1925 yılının ilk günlerinde taşkın müzisyen George Antheil ilk *shandy*'lerin ortamlarında boy göstermeye başladı ve nikotekni konusunda (Antheil bizzat icat ettiği bu bilimin art arda ortaya koyduğu kanıtlarla, her geçen gün biraz daha dallanıp budaklanan gizli cemiyetin varlığını çürüttüğünü iddia ediyordu) yaptığı duyurularla portatifler arasına hem huzursuzluk tohumları ekti hem de biraz heveslerini kaçırdı. Üstüne bir de, yarattığı karmaşa henüz dinmeden, Antheil *shandy*'leri adeta diriltiren ve gizemli olsa da olağanüstü sonuçlara gebe bir coşkuyla şahlandıran tuhaf bir makale¹ yayımladı, ki bahtsız Anthony Typhon'un yeni ve uyarıcı hislerin tükenmez kaynağı olarak Huzursuzluğu övdüğü harikulade metin de bu sonuçlara dahildi.

1. *La Nicotecnia, desmentida* [Nikotekninin Yalanları]. Çok ilginç bir metin sayılmadığından okurun elinde tuttuğu kitabın son sayfalarında bulacağı Temel Kaynakça'ya eklemedim. İspanyolca bir versiyonu mevcut, Janés Yayınları'ndan, Barselona, 1951 tarihli, tekleyen çevirisi Venancio Ramos'a ait; içindeki bölümlerden tütünün coşkuyla övüldüğü bir tanesi nispeten ilginç sayılır.

Belirtmeden geçmeyelim, Anthony Typhon'un şaşkınlığı öylesine büyüktü ki adı ve soyadındaki h harflerini atmakla kalmadı, üstüne bir de George Antheil'a madalya vermeyi önerince topluluktan derhal kovuldu, zira her türlü madalya, nişan ve ödül istisnasız her *shandy*'yi dehşete düşürdü.

Typhon, Martinique'e kaçtı, orada kendisinden başka kimsenin okuma yazma bilmediği bir köyde bir kırtasiye dükkânı açtı ve sattığı malları bizzat tüketerek iflas etti. Arada sırada Antheil'a yazıp olağanüstü samimi bir üslupla af dilese de aksatmadan her mektubunun sonuna eklediği not önceki üslubunu yalanlıyor ("Son zamanlarda Aşk oyununda kusursuzluğa ulaşmaya çalışıyor, katranın büyük faydasını görüyorum"), en sonaysa bir nişan ya da madalyayı taklit edercesine Typ(h)on imzasını konduruyordu.

George Antheil –ki kendisi yıllar sonra tartışmalı "Ballet Mécanique"i (halis bir *shandy* müziğidir) besteleyecekti–, Typhon'dan gelen mektuplara alıştı ve üstlerinde bir dakikadan fazla durmaz oldu, zira günün yirmi dört saati portatif tertibiyle meşguldü. Örneğin ilk gizli buluşmalar için en uygun mekânı bulan kişi Antheil'dı: Rue de l'Odéon 12 numarada bulunan ve Sylvia Beach tarafından işletilen Shakespeare and Company Kitabevi'ydi burası.

Kitabevinin üstündeki iki odalı dairede oturan George Antheil, bir *shandy*'den bekleneyeceği üzere, dükkânın duvarına tırmanıp evine pencereden giriyordu. Sylvia Beach'in anılarını derlediği vasat kitapta anlattığı üzere, her cuma günü kitabevinde buluşan portatifler arada sırada cemiyete yeni bir üye ekliyorlardı. Buluşmaları Antheil yönetiyordu. Ayrıca, görünüşe bakılırsa, Paris'in sokaklarında portatif sanatçılar bulma yöntemini icat eden de oydu. Bir sene boyunca Montparnasse ve Saint-Germain'in kafelerinde gezinmiş, mutlak bir sessizliğe bürü-

nüp hayli komplocu el kol hareketleri eşliğinde sağır alfabesini içeren kılavuzlar dağıtmıştı. Alfabenin yanına eklediği talimatları ilk bakışta anlamak mümkün değildi: Talimatları oluşturan on iki cümle ancak her satırın ilk harfini yukarıdan aşağı okuyunca anlam kazanıyor ve ortaya bir adres çıkıyordu: SEPT RUE ODEON.

Ayrıca İspanyolca yazılmış olan ilk cümledeki (Si *Hablas Alto Nunca Digas Yo* – Yüksek Sesle Konuşursan Asla Ben Deme) her sözcüğün ilk harflerini okumak da ilginç bir sonuç veriyordu:

SHANDY.

Tabii *shandy* sözcüğünün Laurence Sterne'ün kitabına gönderme olmaktan öte, alkol çağrışımını hesaba katmak gerek. Londra'da *shandy* her köşe başında bulunabilen bir içeceğin ismidir; biraya limon ya da zencefil gazozu katılarak yapılır. Yazın susuzluğu gidermek için buzlu bir *shandy* içilir.

Öyleyse elde Rue de l'Odéon'da bir evin adresi ve *shandy* sözcüğü vardı. Bunu keşfeden kişilerin, her nasılsa, bir evde *shandy* içmeye davet edildiklerini anlamaları ve vakit kaybetmeden Rue de l'Odéon 7 numara dolaylarında etrafa bakınmaları bekleniyordu. Orada Blaise Cendrars yanlarına yaklaşacak ve basit bir soru yöneltecekti: "Sağır mısınız?" Genelde, "Evet," diye cevap verirdi. Böylece Blaise Cendrars elini kaldırıp Sylvia Beach'in kitabevini işaret eder ve komploculara özgü rahat bir tempoda adım adım uzaklaşmaya başlamadan şöyle derdi: "Gördüğünüz gibi 7 numarada değil, 12 numarada. Cuma saat sekizde sizi bekleriz."¹

Antheil ile Cendrars'ın yoldan topladığı *shandy*'lerin ilk andan itibaren en öne çıkanı Valery Larbaud, Shakes-

1. 7, 12 ve 8'i toplayınca 27 eder; daha ileride görüleceği üzere, bu halis bir *shandy* sayısıdır.

peare and Company'de düzenlenen ilk dünya sağırlar kongresinin de gözdesi ve neşesi oldu.

Valery Larbaud halis bir portatif sanatçıydı. Cinselliğe aşırı düşkün olmakla kalmıyor, her türlü intihar fikrini de kesinkes reddediyordu. Dahası, tekinsiz ikiziyle gergin birlikteliği dikkate değerdı, keza karanlığa olan sempatisi de ya da bekâr makine mantığını kusursuzca benimseyişi, büyük hırslarının olmayışı, arsızlık sanatına katkıları, eserlerinin yükte hafif versiyonlarını içeren bir valizle seyahat etmeye düşkünlüğü.

Tastamam bir *shandy* olduğu aşikârdı. Tipik, kültürlü bir dünya adamıydı; kimsenin acayıpliklerini küçümsemez, sınırların olmadığı uluslararası bir kültür, savaşlar arasındaki dönemde idealize edilen türde, ufku geniş ve kökleri derin bir dünya arzuları.

Hakkında anlatılanlar doğruysa, seyahate düşkünlüğü çok eskilere dayanırdı: Koltukların deri kokusuna, trenlere, durağanmış gibi görünse de hep geride kalan aralıksız manzaraya bayılırdı. İlk sınırını –Fransa ile İsviçre arasındakini– geçtiğinde sadece beş yaşındaydı ve haritalardaki kırmızılı eflatunlu çizgiyi gerçekte görmeyince şaşırmıştı; kendi başına oynadığı ilk oyun, ülkeler arasındaki sınırları gösteren bu çizgileri dikkatle incelemeye dayalıydı.

O da, benim diyen her portatif gibi, minyatür cisimlere meraklıydı. Sylvia Beach'in anılarında aktardığına göre Larbaud sahip olduğu devasa kurşun asker ordusunun, evinin bütün odalarını işgal etmeye başladığından yakınmasına rağmen bunu engellemek için hiçbir şey yapmazdı: "Belki devasa bir koleksiyonuna sahip olduğu diğer bir nesne de yine bu askerlerle bağlantılıydı: Flamalar; mavi, sarı ve beyazdılar, tıpkı gömlek düğmeleri ve kravatları gibi. Kır evindeyken mutlaka bu flamaları çatıya assa da oraya nadiren uğrar, Paris'te olmayı ya da seyahat etmeyi tercih ederdi."

Sözcükler aracılığıyla da seyahate çıktığı olurdu: "Takıntılarım çok, doğru zamanı göstereyim diye saatleri kurarım, eşyaları yerlerine koyarım, solanları parlatırım, gölgelere atılmışları gün yüzüne çıkarırım, tavan aralarının unutulmuş medeniyetlerinden kalma eski oyuncakları onarır ve temizlerim..."

Gizli cemiyete kabul edilmek için ant vazifesi gören cümleyi de işte bu tavan aralarından birinde seçmişti. *Tristram Shandy*'den bir alıntıydı: "Ciddiyet, zihnin kusurağını örtmek için bedenin başvurduğu esrarengiz bir tutumdur."

Bütün bunlara bir de portatif cevheriyle ışıldayan el değmemiş edebî diyarları keşfetmek için duyduğu tutku eklenince (Savinio, Littbarski, Ramón Gómez de la Serna, Stephan Zenith, genç mi genç bir Borges ve daha niceleri Larbaud tarafından keşfedilmiş ve gizli cemiyete üyeliğe davet edilmişlerdir) ortaya bu yazarın kaba bir portresi çıkar; her ne kadar yüzyılın kültür panoramasının gölgesinde kalmışsa da bu kişiliği portatif edebiyatın kendini nasıl kabul ettirdiğini anlamak isteyen herkesin bilmesi şarttır, zira 1925 senesinin Mart ayında Viyana'da gerçekleşen *shandy* davetini bizzat Larbaud düzenlemiştir.

Şehre bir ay önceden giden Larbaud'nun amacı araziye yoklamak ve ultra gizli oluşu dolayısıyla özel koşullar gerektiren davetin burada düzenlenmesinin mümkün olup olmadığını görmektir. O sıralar Viyana'ya yolu düşen seyyah aydınların gözünde şehrin en mühim ve katı sakini Karl Kraus idi. Bu konuda kimsenin en ufak bir şüphesi yoktu. Kraus kötü ve kokuşmuş olan her şeye saldıran bir yazardı. İçindeki bütün yazıları bizzat kaleme aldığı bir dergi çıkarırdı. Kendisine gönderilen her şeyi uygun-suz bulur, kimseyle işbirliğine yanaşmaz, mektuplara cevap vermezdi. *Die Fackel* adını verdiği dergisindeki her hece, her sözcük onun elinden çıkardı. Her iddiasının doğ-

ruluğunu önceden özenle teyit ederdi; o zamana dek edebiyatta böylesine titiz bir yaklaşım görülmemiştir. Her bir virgüle titizlikle kafa yorduğundan *Die Fackel* dergisinde hata bulmak isteyen kişiler bu uğurda haftalar geçirseler de saçlarını başlarını yolduklarıyla kalırlardı. Aklı başında kimse böyle bir işe bulaşmazdı.

Fakat her nasıl olduysa, Larbaud'nun Viyana'ya gelişinden kısa bir süre önce, Werner Littbarski adlı genç ve patavatsız bir yazar, Brezilyalı zenci uşağı Virgilio'yla birlikte dergide hata aramaya girişti ve uykusuz geçen geceler ile günlerin ardından aradığı hatayı buldu. Bu zaferini Virgilio'yla birlikte şampanya içerek kutladı; kalabalık bir dost grubunun kendisini ziyaret ettiğini hayal edip konuşma ve bağışlarını sesini yükselterek taklit edince Littbarski'nin, evinde kalabalık davetler veriyormuşçasına şamata yapmak gibi bir tuhaflığı olduğunu uzun zamandır bilen komşuların kafası bir kez daha şişmiş oldu.

Hatasının başarıyla keşfedilmesini izleyen günlerde Littbarski, babasının eski matbaasını kullanarak bastığı *Ich Vermute*¹ adlı anti-Kraus dergi sayesinde komşularının gözünde sahip olduğu deli izlenimini de pekiştirmiş oldu. Derginin ilk ve tek sayısını meydana getiren yirmi dört sayfanın tamamını Littbarski yazmıştı, Virgilio'nun kaleme aldığı ve şu cümleyle açılan bir görüş makalesi hariç: "Bugünden itibaren hiçbir konuda hiçbir görüşe sahip olmamaya karar verdim." Littbarski'nin dergisinde Kraus'a hakaretler vardı, hangi zevke hitap ettiği meçhul fıkralar, sert içki reklamları, Hindistan'dan kartpostallar, esrarengiz seyahat tezkereleri, pornografik öyküler, fildişi çizimleri, başkarakteri Kraus'un büyükannesi olan

1. Bir nüshası *Varsayıyorum* (*Ich Vermute*'nin tartışmalı bir çevirisi) adıyla *Papeles de Son Armadans* dergisinin CCLXXI kodlu sayısına (Palma de Mallorca, Ekim 1979) dahil edilmiştir.

skeçler; kısacası, müstehcen ve hadsiz bir saldırganlık gösterisiydi.

Viyana'nın tamamı Littbarski'ye acı-maktaydı, zira önceden hayalî davetler verirken bile deli olduğu söylenirken artık iyice zıvanadan çıkıp Karl Kraus'la dalga geçer hale gelmişti, bunun doğal sonucu olarak da insanların canını sıkacak, sosyal ve entelektüel açıdan iyice itibar kaybedecekti.

Ancak Valery Larbaud *shandy*'lerin gizli elçisi göreviyle Viyana'ya varıp da Littbarski'yi görünce bu uluslararası davet için tam aradığı ev sahibini bulduğunu anladı; davetin Paris'ten ve *shandy*'ciliğin diğer merkezlerinden uzakta gerçekleşmesi ve gizli portatif hareketine aşina olmayan vatandaşların dikkatini çekmemesi gerekiyordu.

Larbaud, ilk andan itibaren, Littbarski'nin sahte davetlerinden birini dünyanın dört bir yanından komplocuların dolduracağı gerçek bir davete paravan olarak kullanabileceklerine emindi; doğru anda, yani tam şafak pusu çöktüğünde ortadan kaybolmayı becerdikleri sürece Viyana'da bulunduklarını kimse fark etmeyecekti.

Littbarski'nin delilere ve portatiflere özgü olduğu kadar verimsiz de olan enerjisini kolaylıkla lüks ve fuzuli *shandy* gezegenine nakledebileceğine şüphe duymayan Larbaud ona bir mektup yolladı; bir sürü zırvayla doldurduğu mektubunun sonunda –mektubun açıkça yazılmış tek kısmı buydu– Littbarski'ye yeni dostluklar kurmasını sağlayacak, üyelerinin sayısı sezilmez ve önlenemez biçimde artan küçük bir gizli cemiyetin mecazi giriş anahtarını sunuyordu.

"Anlıyorum, dostum," diyordu Littbarski cevabında, "anlıyorum. Anahtarınızın fevkalade ilgimi çektiğini bilmenizi isterim. Çocukluğumdan beri diğer mekânlara nazaran daha az değişmiş olan mekânlardan birinin kapısı

açılıyor. Ama oralarla aramda hâlâ bağ olduğunu hissetmemin tek sebebi bu değil, temelli mesken tutabilecekleri bir yer arayan kişilere kucak açmayışlarının verdiği tesselli de var işin içinde. Böyle mekânlarda yaşam koşulları kısıtlıdır. Viyana böyle mekânlarda doğar, bense Viyana’da doğdum, onların yeniden doğmasını sağlamak için.

Not: Bekâr olduğum da, uşağımın zenci olduğu da doğrudur.”

Larbaud’nun edindiği izlenim, Littbarski’nin “mekân” derken sözcüğün diğer anlamıyla oyun yaptığı yönündeydi –Viyana’da evlerin dışındaki, içine ıvır zıvır konan, çatısı cam kubbeli barakalara da “mekân” denirdi–, kendisine sunulan anahtar sayesinde portatif edebiyatla temasa geçeceğini gayet iyi anladığını belirtmek için yapmıştı bunu; ki böyle bir edebiyatın var olmadığı da söylenebilirdi, ne de olsa *shandy*’lerin hiçbiri bu edebiyatı nasıl tanımlayacağını bilmiyordu, ne çelişkilidir ki böyle bir edebiyatı mümkün kılan da tanımlanamaz oluşuydu; gizli cemiyetin üyeleri de bu edebiyatın ritmine ayak uydurarak komplolarını bir hiç üstüne ve bir hiç uğruna kuruyorlardı.

Viyana’daki davetin hazırlıkları hakkında bildiğim kadıyla –ki çok şey bilmediğim kesin, zira Miriam Cendrars’ın *Inédits secrets* [*Yayımlanmamış Sırlar*] kitabından başka hiçbir yerde bahsi geçmiyor– Littbarski ile Larbaud’nun ilk karşılaşması şu tipik Viyana “mekân”larından birinde gerçekleşti, buluşma esnasında Viyanalı yazar, yıllar süren sessizliğini bozarak yazmakta olduğu tuhaf romandan bahsetmeye başladı; *Die Schüsse eines Junggesellen* [*Bir Bekârın Atışları*] (günümüzde nadir mi nadir bir kitaptır) adını verdiği metnin üstünde ezelden beridir, tam bir tarih vermek gerekirse, akli erdiğinden beri çalışmaktaydı. Romanı böylesine tuhaf kılan şey yazarın ona harcadığı süreden ziyade bütün bu süre bo-

yunca doğru düzgün tek bir sayfa yazabilmiş olmasıydı; şaraba bulanmış sayfayı Larbaud'ya gösterdi, Larbaud da sabrını toplayıp okudu:

"Küçük Hermann can sıkıntısını gidermek için, anne-siyle babasının çalıştığı binanın kapıcı dairesinin penceresinden baktığı sırada önceden hiç görmediği bir çocuk gelip önüne dikildi ve ona hem yüz­süz hem kışkırtıcı gelen bir neşeyle bir şişe Fransız şampanyasını son damlasına kadar kaldırıma boşalttı. Hermann onu asla affetmedi."

Larbaud sırf nezaketinden romanın konusunu sorunca Littbarski şöyle cevap verdi: "Tek suçu, tabii suç sayılırsa, çocukken bir şişe şampanyayı yere dökmek olan birine boşuna kin duymaya ömrünü harcayan Hermann adlı adamın öyküsü bu. Hermann bedenini ve ruhunu düşmanın ya­şamını karartmaya adar, hatta sadece Fransız şampanyasını israf eden kişiyi cezalandırmaya odaklanabilmek için tek bir dakikasını bile boşa harcamaması gerektiğini düşünerek bekâr kalmaya karar verir. Arada sırada düşmanın ya­şamına çomak sokar, nefretinin hedefindeki zavallı adamcağıza kendisini göremeyeceği noktalardan kısa ama isabetli atışlar gerçekleştirir (karısını çalar, işlerini batırır, annesini doğrar, köpeğini öldürür, evini ateşe verir vs.); düşmanıysa roman boyunca korku ve karmaşa dolu bir yaşam sürer, çünkü tanımadığı birinin kendisine yönelttiği nefret, seneler geçse de hiç dinmez; göremediği ve ulaşamadığı bu kişi hakkında tek bildiğiye hayatını karartma konusunda acayip kararlı –ve hayli başarılı– olduğudur."

Littbarski'nin anlatması bitince, Larbaud ona çocukluğunda Karl Kraus'un böylesine bir nefret doğuracak ne yaptığını sordu. Littbarski bu soru karşısında hiç şaşırmadı ve şöyle cevap verdi: "Mantığıma şampanya döktü. Sizce yeterli değil mi?" Larbaud cevabı bir mecaz olarak yorumlamayı yeğledi ve asıl ilgisini çeken konuya

geçerek Littbarski'ye Viyana'da gizli cemiyetin en önde gelen üyelerine bir davet düzenlemesini teklif etti. "Dünyanın dört bir yanından gelecekler," dedi Larbaud, "tek yapılması gereken Viyana sakinleri tarafından keşfedilmemelerini sağlamak." Ardından yanlarındaki valizleri değıştokuş etmelerini rica etti, fakat Littbarski'nin kabul ettiğı bu ricanın anlamını Miriam Cendrars bile açıklayamamış: "Larbaud bana davet hazırlıklarından ne zaman bahsetse bu kısma gelince suskunlaştırdı. Valiz değıştokuşundan bahsetmek Larbaud'yu geriyor, huzurunu kaçırıyordu. Bu değıştokuşun sebebini bana söylemeye asla yanaşmadı. Belki bir gün birisi gizli portatif cemiyetin tarihindeki pek bilinmeyen bu olayı derinlemesine araştırmaya karar verip bu konuda bir kitap yazarsa esrarengiz valiz değıştokuşu konusunda ben de bilgilenmiş olurum. Bunun ömrüm bitmeden bir gün gerçekleşeceğine inancım tam. Ancak daha fazla bilgim olmadığı için, Larbaud'nun suskunluğunu valizlerin içinde önemli şeyler olduğuna yormadan edemiyorum."

Miriam Cendrars kusuruma bakmasın ama bana kılrsa Viyana'daki valiz değıştokuşunun ardındaki gerçeğı öğrenmek imkânsız. Yine de, Cendrars Hanımefendi'ye hatırlatmak isterim; *shandy*'ler kendilerini asla önemli görmediklerinden yükte hafif çantalarında da önemli hiçbir şey taşımamışlar, sadece minyatürleştirilmiş eserlere yer vermişlerdir; bu eserlerin istisnasız her biri, *shandy*'lerin önemli, ciddi ve vazgeçilmez addedilen şeylere duydukları küçümsemeyi yansıtır. Sakın bütün bunları, dikkatleri kendi sonuçsuz araştırmalarımdan başka yere çekmek amacıyla söylediğim sanılmasın. Aslında valiz meselesinin ardında bir muamma olmadığına ve görüldüğü kadar önem taşımadığına inanıyorum, o kadar; hatta aynı hissi portatif edebiyat tarihinin kendisi için de besliyorum.

Konuya dönüyorum. Valiz değiştokuşunun ardından Littbarski davet ihtimali karşısında duyduğu heyecanı hiç gizlemedi ve evindeki dñzenin, koşullar gerektirdiği takdirde, herkesin birkaç dakikada dışarı sıvışmasına hayli elverişli olduğunu belirtti. Komşuları, yñzyıllardır bir sarmaşığın gizlediği bir arka kapının varlığından haberdar değildiler. Daha ne olsun, diye dñřñnmñř olmalı Larbaud. Bñylece davetin dñzenleneceđi tarihi oracıkta kararlaştırdılar. 27 Mart 1925 tarihindeki buluşmayı, “yıldızların sohbetleri ve serseri selamlaşmaların kirazlarıyla bezeli bir patlama” diye tanımlayan yardımcılarından Vicente Huidobro, gñnlñğñnde řñyle diyor:

“Viyana’da dolunaylı bir geceydi, her şey olduğu gibi gñrñnñyordu gñzlere. Fani astrolojik bir hanedanlık kâinattan kâinata dñřmekteydi. Portatifler şetesinin bñtñn kodamanları oradaydı. Tam bir kıyafet, takı ve Viyana gondolu patlamasıydı. Yıldızların sohbetleri ve serseri selamlaşmaların kirazlarıyla bezeli bir patlama. İçkiler, ırak cevherler. Gezegenler gñk-tarlada olgunlaşıyor, gñzlerimiz kuşların özñnñ, nilñferlerin geleceğini, kelebeklerin geçmişini gñrñyordu. Sırlarımızın teknesi yıldızlı gecenin tuzaklarla dolu denizinde sñzñlñyordu. Ve Paris bir yelpaze gibi açılıyordu: Duchamp, Scott Fitzgerald, Dalı, Man Ray, Larbaud ve Céline. Ah, bir de George Antheil. Peru, kılıcını ustalıkla savuruyordu: César Vallejo. Garson: zenci Virgilio. New York’ta bir mekânın ùstñne evvelki zamanların karı dñřñyordu: muhteşem Georgia O’Keeffe, Pola Negri, Skip Canell ve Stephan Zenith. İşpanya, yani Juan Gris ve yakın zamanda Havana’da evlenen Rita Malú. Prens Mdivani puslar içinde, Bohemya camlarının arasındaysa Gustav Meyrink. Savinio peçeleleriyle Ebedi Kent’tte, Tristan Tzara ise zehirli ayı balıyla Zñrih’tte. Berta Bocado ya da ipeklerinin iğnesi. Ve Walter Benjamin ve Gombrowicz’in iş bulantısı ve òfkeli kom-

suların piyano çalan popolarının oluşturduğu gökkuşağı. Huidobro orada değildi.”

Orada asıl bulunmayan kişi Picabia olmasına karşın, çelişkili biçimde, Viyana'daki davet hakkında en çok yazan da odur. Davete katılanların isimlerini vermese de bize sayılarının tam olarak 27 olduğunu söyler ve 27'nin halis bir *shandy* sayısı olduğunu da ekler: “Stephan Zenith 27 Mart'ta Viyana'da 27 yaşını dolduracaktı. Ayrıca Rita Malú'nun Somali'de ıssızlığın ortasındaki bir tımarhanede kapalı kaldığı süre de 27 yıldır. Portatiflerin yıldız seyahatini sekteye uğratan şey İspanya'daki 27 kuşağı şairlerinin müdahalesi olmuştu. Bir 27 Aralık günü evlendim. Paul Klee'nin 27 sayısına adadığı tablo gizli cemiyetin ışığını ve gölgesini hayranlık uyandıracak şekilde özetler ve Vansept kontesinin evinde sergilenmektedir, kontes ise Paris'te bir sokakta 27 numarada oturur, 27 torunu vardır vs...”

Picabia'nın davete dair anlattıkları arasında gecenin son dakikalarını aktardığı kısım bilhassa ilginçtir, zira o güne kadar alkolik bellediğimiz Scott Fitzgerald'ı tamamen farklı buluruz: “Sanat zevklerimize dair harikulade bir sohbete koyulmuştuk ve edebiyatta kısa olanı sevdiğimiz, en müthiş kitapların dahi kısa sürmesini tercih ettiğimiz konusunda hepimiz hemfikirdik. Birden Scott'ın gözlerinin parladığını fark ettik, tuhaf bir coşkuya kapılmıştı sanki. Ateşi yükselmiş benziyordu ve edebiyattan bahsetmekte zorlanıyordu. Tzara'dan ödünç aldığı, gözünden habire düşen monoklü geri takmak için kalkıp inen kolu her seferinde biraz daha kasılıyordu. Merakımız kabarmıştı, onu daha yakından incelemeye girişince yanında altın yaldızlı bir kutucuk taşıdığını fark ettik; burnum tıkanmış bahanesiyle ikide bir eğilip kutucuğu burnuna götürüyordu. Böylece kış sporlarını edebiyata tercih ettiğini oracıkta anlayıverdik malum, en kaliteli-

sinden kar beyazı kokain sayesinde burnu kayak tatilindeydi.”

Komşular (bu kez yaygarayı çıkaranın tek başına bir adam olmadığına kanaat getirerek) tam polisi aradığı sırada, Valery Larbaud da Littbarski'ye şaraba bulanmış perişan *quarto*'cuğunun açıklamalı bir basımını yayımlama arzusundan bahsetti ve oradaki herkes tarafından gönülden kutlandı, kutlayanlar arasında en göze çarpansa zenci Virgilio'ydu; bütün garsonların kafayı bulduğunu belli eden olağanüstü bir coşkuya kapılarak efendisinin eski çiftelisini alıp tören atışı yaparcasına tavanda dört delik açınca bütün portatiflerin mekândan çil yavrusu gibi kaçışmalarına sebep olmuştu; zencisinin bu davranışıyla ne kadar sarsıldığı yüzünden okunan Littbarski ile onu yalnız bırakmayan Scott Fitzgerald hariç.

Scott Fitzgerald yavaşça bir kanepeye oturdu, tam komşularla polisler eve girdikleri sırada bir Virginia purosunu yaktı ve bardak kırıkları arasında, ev sahibiyle satranç oynuyormuşçasına, olağanüstü keyifli bir tavırla şöyle dedi, “Ben gerçekten davet edilmişim.”

Ve bu cümleyi hiç tereddüt etmeden, kelimesi kelimesine, o sıralarda yazdığı romana ekledi.

Odradek'lerin Labirenti

Öyle canlı bir anımdır ki hep şimdiki zamanda hatırlarım: Portbou'daki bir kafenin önündeki masalardan birinde oturuyorum, 1966 yazının son akşamüstünün akşama dönüşmesini izliyorum, Marcel Duchamp bana Viyana'daki davetten bahsediyor, zenci Virgilio'nun ateş açmasını ve şimdiye kadar varlığından hiç haberdar olmadığım *shandy* cemiyetini anlatıyor. Kafe Walter Benjamin'in 27 sene önce kendini canına kıymaya mecbur hissettiği pansiyonun çok yakınında.

Pastisini yudumlarken Marcel Duchamp içlenerek bana istemsiz intihardan bahsetmeye başlıyor, Walter Benjamin'in kutlu ve belirleyici müdahalesi olmasaydı portatif edebiyat tarihinin aslında çok daha farklı yollara sapacağını vurguluyor; Littbarski'nin evinden o puslu şafak vaktinde sıvışan *shandy*'ler yollarını tamamen şaşılarak tekinsiz bir Viyana'nın dört bir yanına dağılmışlardı; sıvası dökülmüş duvarlardaki izleri yürüyen adamlara benzetiyor, buz tutmuş yüzeylerde insan suratları görüyorlardı.

Bu telaşın arasında, *shandy*'lerin hepsinin farklı bir yöne gittiğini fark eden ve bunun yeniden toplanmalarını müthiş zorlaştıracığını bilen Walter Benjamin bir duyuru çıkırmayı başardı ve Prag kentinde yeniden bir ara-

ya geleceklerini ilan etti, Gustav Meyrink'in semtindeki pansiyonlara yerleşebilir, birbirleriyle yeniden irtibata geçmek için sokaklarda tesadüfen karşılaşmayı bekleyebilirlerdi.

Hiçbir *shandy* canını dişine takmış kaçarken işittiği bu duyuruyu unutmadı ve bu sayede *shandy*'lerin yolculuğu devam etti: Fuzuli bir yolculuk olduğu gün gibi ortadaydı, zira belli bir amaç taşımıyordu. Yolculuğun kendisini her şeyin üstünde gören ve Canterbury, Kudüs, Compostela gibi yerlere ulaşmayı umursamayan Ortaçağ hacıları gibiydiler. Tek istedikleri birbirlerine hikâyeler anlatarak seyahat etmekte.

Kuzey rüzgârı bastırınca mecburen kafenin içine giriyoruz, açtığım bir şampanya şişesinin mantarı fırlayarak önce şiddetle tavana çarpıyor, sonra da bir dolabın üstünden sekip bir perde rayının ucunda kusursuzca dengede duruveriyor. İçerideki bütün müşteriler bu durum karşısında hayrete düşüyorlar, barın sahibi mantara dokunulmasını yasaklıyor, çünkü onu herkese göstermek istiyor. Duchamp gülümseyerek bana dönüyor ve bu şişe mantarının benim *odradek*'im olduğunu söylüyor. Sözcüğü ilk duyuşum, ne anlama geldiğini soruyorum. Böylece Duchamp sır verecekmiş gibi yanıma sokularak *shandy*'ciliğin en esrarengiz yanlarından biri konusunda beni bilgilendiriyor: Aslında her portatifin içindeki labirentleri mesken tutan karanlık işgalcilerin varlığından bahsediyor.

Görünüşe bakılırsa Prag şehrinin sonsuz labirentinin içinde de yine *odradek* adı verilen karanlık işgalciler belirmişlerdi. Tekinsiz ikizleriyle gergin bir beraberlik sürdürmeye mecbur *shandy*'lerin her birinin içinde bu karanlık işgalcilerden birer tane vardı; o âna dek pek seslerini çıkarmadan portatiflere eşlik etseler de Prag'a gelince olmadık taleplerde bulunmaya ve çeşitli şekiller almaya başlamış, hatta insan şekillerine bile girmişlerdi.

Kâh tek başlarına kâh çiftler halinde, portatifler Prag'a gelmekteydiler. Yahudi Mahallesi'ndeki pansiyonlara yerleşince karanlık işgalcilerin varlığını giderek daha fazla hissetmeye başladılar, bir yandan da özlerinin sırf hortlaklar ete bürünsün diye kasten ve iradeleri dışında parampaçca edildiğini üzülererek kabullendiler.

Skip Canell, anılarında, sonradan bir kılıç yutucu olduğu anlaşılan kendi karanlık işgalcisinden şöyle bahseder: "Prag'a geldikten kısa bir süre sonra, şehir merkezindeki bir pansiyondaki uyduruk çalışma masamda otururken odamın kapısının açıldığını duydum. Dostlarımdan biri tarafından bulunduğumu zannederek arkamı döndüğümde ne göreyim, içeri giren bizzat bendim; masada tam karşıma oturdu, başını eline dayadı ve yazdığım her şeyi yüksek sesle okumaya başladı. Böyle geçen saatlerin ardından sonunda cesaretimi toplayıp ona kim olduğunu sordum. Kılıç yutucu olduğunu, bıçaklara da bayıldığını söyledi. Akşam yemeği için beraber pansiyonun yemek odasına gittik ve orada hayli şaşırtıcı bir şey yaşandı: Zavallı kılıç yutucu dalgınlıkla bir çatal yuttu, tabii onu bir kliniğe götürmem gerekti ve muhteşem bir ameliyatın ardından doktor çatalı çıkardı. Sonradan onu bir daha görmedim, ama hâlâ çevremde süzülüyormuş ve her an yeniden ortaya çıkabilirmiş gibime geliyor."

Prag'ın Yahudi Mahallesi'ndeki başka bir pansiyonda İspanyol ressam Juan Gris bir müzik defterine şöyle yazdı: "Ağır bir sıkıntı var içimde, Prag adlı bu şehirde dostlarımdan biriyle rastlaşmayı beklerken. Mahalledeki eski evlere bakınca hortlağımsı kımıldılar görüyor, irkiler anlamış bulunuyorum bu sokağın asıl sahiplerinin kim olduklarını. Tuhaf kişilikler burada yaşayanlar, gölgeler gibiler: düşünceleri ve davranış biçimleri gelişigüzel kırpıntılardan meydana gelen (bir anneden doğmamış) varlıklar. Ruhumdan geçtiklerinde, düşlerin ayrı bir

diyan olduğuna hiç olmadığım kadar inanıyorum; karanlık hakikatlerde yaşadıklarını ya da gizlendiklerini düşünüyorum, uyanık olduğum sürelerde ruhumda uykuya yatan hakikatler bunlar, rengârenk resimlendirilmiş masalların körüklediği capcanlı hayaller gibiler.”

Stephan Zenith de Prag’a ulaşınca içinde bir karanlık işgalci bulunduğunu keşfetti, ancak bu kez karanlık işgalcinin şekil olarak insana benzediği pek söylenemezdi. Dehşete kapılarak şehirden ayrılmaya karar verdi, öncesindeyse oda arkadaşı Witold Gombrowicz’e şu ilginç notu bırakmayı ihmal etmedi:

“Gidiyorum, çünkü kendimden korkuyorum ve Prag’ın da korkuma epey katkıda bulunduğu kesin. Buluşmayı başarabilirsen dostlarımıza vedamı ilet ve elimde olmayan sebeplerle New York’a dönmek zorunda kaldığımı söyle. Davette çok eğlendiğimi bilmelerini isterim, tabii şu zencinin tozuttuğu an hariç. Dediğim gibi, gidiyorum çünkü kendimden korkuyorum, içimde, bazen de dışımda, siyah iplik sarılı bir makara olduğuna ve bana asla aklıma gelmeyecek şeyler söylediğine inanıyorum. Düz bir yıldız şeklinde bir makara bu; aslında üstü ipliklerle kaplı gibi görünüyor; elbette bunlar birbirine dolanmış iplikler, eski, düğüm düğüm ama aralarında yine birbirine dolanıp düğümlenmiş başka türden ve renkten iplikler de var.

Ama bu alelade bir makara değil, zira yıldızın merkezinden dikine kısa bir çubuk çıkıyor ve dik açıyla başka bir çubuğa kenetleniyor. Bu çubukla beraber yıldızın kollarından birini de ayak olarak kullanınca adeta iki patisinin üstünde durabiliyor. Pansiyonun kapısından çıkıp da onu merdivenin orada görünce insanın sohbet edesi geliyor. Doğal olarak, insan ona çok zor olmayan sorular yöneltiyor ve (belki de boyutundan dolayı) çocuk muamelesi ediyor.

'Adın ne bakayım?'

'*Odradek*,' diyor.

'Nerede oturuyorsun?'

'İkametim bilinmiyor,' diyor ve gülüyor; kahkahanın akciğeri olmayan birinden çıktığı açık, zira sesi düşen yaprakların hışırtısını andırıyor... Korkuyorum Witold; ve bu yüzden gidiyorum. Belki Prag'dan uzaklarda *odradek*'im peşimi bırakır."

Bu metin sayesinde karanlık işgalciler çok geçmeden *shandy* jargonunda *odradek* diye anılmaya başladılar. Yine Prag'da, Antheil ile Kromberg'in anlattıkları da Zenith'in metninin birer yankısı gibiydi, kendi karanlık işgalcilerinden bahsederken doğrudan *odradek* sözcüğünü kullanıyorlardı. George Antheil'in *odradek*'i bir makara değil, şeride tutturulmuş bir iğneydi, Hermann Kromberg'inki ise minik bir nesne olmaktan çıkarak yeniden hayaletimsi bir görünüm almıştı.

"Burada, yani Prag'da dostlarıma rastladıkça anladım ki," diye yazıyordu Antheil, "yoğun biçimde yaşadığım hisler sadece küçücük şeylerle alakalı, cüzi olanlar. Bunun sebebi fuzuli olana aşkım olsa gerek. Ya da belki ayrıntılar konusundaki titizliğim. Ama en muhtemel sebep –çok da emin değilim, böyle konuları asla irdelemem– toplumsal açıdan ya da pratikte hiçbir önem taşımayan fuzuli şeylerin, tam da bu önemsizliklerinden dolayı, gerçekliğin kirli çağrışımlardan tamamen bağımsız olmaları. Cüzi şeyler –ki benim *odradek*'im öyledir– bana hep gerçekdiymiş gibi gelir. Kullanışsız olan güzeldir, çünkü kullanışlı olandan daha az gerçektir; kullanışlı olan devamlı sürüp giderken muhteşem fuzuli, şanlı minikliğiyle hep aynı yerdedir, farklı bir şeye dönüşmez, yaşamını özgürce ve bağımsızca sürdürür. Tıpkı önemsiz varlığını şu an karşımda bir şeride tutturulmuş iğne halinde sürdüren *odradek*'im gibi. Küçük şeylere

kafa yordukça gizem de anlaşılır hale gelir; küçük şeyler hareket ettikçe gizemin ışığını tamamen kabullenir ve geçmesi için durup yol verirler.”

Alman yazar Hermann Kromberg'in *odradek*'i ise tam anlamıyla bir minyatür değil, önceden de belirttiğim gibi, hayaletimsi bir varlıktı; şairmiş gibi davranarak portatiflerin arasına karışmış, onlarla önce Viyana'ya ardından Prag'a seyahat etmiş, orada Kromberg'le aynı otele yerleşmişti. Bu kişi dehşetengiz Aleister Crowley'ydi, çoğunluk tarafından Pessoa'nın arkadaşı olarak bilinse de dahası vardı; çünkü aynı zamanda bir dağcı, satanist, filozof, aslan terbiyecisi, porno film yapımcısı, bisikletçi, eroinman, satranç oyuncusu, casus ve okültistti, yani epeyce faal bir *odradek*'ti, zaten miskin Kromberg'i Viyana ve Prag'a seyahat etmeye zorlamış olmasından da belli. Onu ele geçirdiği şehir de işte bu sonuncusu oldu; karanlık sanatları kullanarak Kromberg'i cinsel büyülere bulaşmaya ve Kaşmir'in en yüksek tepesini tırmanmaya zorladı.

“Kaşmir'de ne işim var benim,” diye yazdı Kromberg seyahat günlüğüne, ümitsizce, “hayatta en sevdiğim şeyler sıcacık yuvamda uzak diyarlardan bana yazan gezgin dostlarımın mektuplarını almakken buraya niye geldim? Onlarla Viyana'da buluşmayı kesinlikle istemesem de *odradek*'imin habis etkisi beni hem bu şehre getirdi hem sonrasında Prag'a kadar iteledi, oradan da Kaşmir'in yolunu tuttum; şu anda burada can korkusundan ve soğuktan ölecek yaşamaktayım, benliğimi ele geçirmiş olan şeytan, anladığım kadarıyla bir seyyah.”

Kaşmir'deyken miskin Kromberg delirdi ve ortadan kayboldu ama seyahat günlüğü kaybolmadı. Kimi tanıkların anlattıklarına bakılırsa Kromberg, civardaki en yüksek zirvenin yakınlarında, Pessoa'nın seneler evvel karların üstüne bıraktığı bir şapkaya rastladığına inanıyordu.

Oysa Pessoa'nın şapkası buzla kaplı bu uzak diyarlara asla gelmemişti, dolayısıyla birçok kişi Kromberg'in aklını kaçırdığından şüphelendi, tırmanışın devamında kargaların kanat çırpması ve gaklamasından bıktığını söylediğinde ise bu şüpheler doğrulanmış oldu. Oralarda karga yaşamazdı.

Kromberg sonunda zirveye ulaşip da *odradek*'ini karşısında görünce dehşet dolu bir çığlık kopardı. Tepeden tırnağa siyahlara bürünmüş olan Aleister Crowley –ki iki sene sonra Sevilla'da gizli cemiyeti feshedecek kişi de oydu– kendisini gülerek selamlarken bir yandan da siyah bir bayrak dalgalandırıyordu, bayraktaki kurukafanın üstüne nakışla şu slogan işlenmişti: İPEKSİ NESRE DOĞRU İLERİ.

Diğerleri dehşete kapılan Kromberg'i sakinleştirmeye ve zirvede başka kimsenin olmadığına ikna etmeye ne kadar uğraşsalar da başaramadılar. Aynı gece, Kromberg gördüğüne inandığı her şeyi yazıya döktü –Portekizlinin şapkası, kargalar, bayraklı *odradek*– ardından da günlükünü karların üstüne fırlatıp zirvenin karanlığında ortadan kayboldu ve kendisinden bir daha haber alınamadı.

Salvador Dali'nin *odradek*'i bariz biçimde şen ve müzikaldi, üstelik düpedüz erotikti. Mastürbatör bir Çin kemanından farksızdı; vibratörlü bir çıkıntısı olan melodik bir çalgıydı ve amacı, çabucak ve ansızın, gerek anüse gerekse, tercihen vajinaya sokulmaktı. Sokulduktan sonra uzman bir müzisyen yayı eline alıp kemanın tellerine sürterek aklına esen ilk ezgiyi değil, mastürbasyon amaçlı yazılmış bir partiyonu çalıyor, esrime anlarını ustalıkla belirleyip araya sessizlikler serpiştiriyor, seslerle beraber yükselen titreşimler sayesinde partiyonun coşkunluğa ulaştığı anlarla eşzamanlı olarak aletten faydalanan kişinin orgazma ulaşmasını sağlıyordu.

Ramón Gómez de la Serna'nın *odradek*'i pek erotik

sayılmazdı ve ortaya ilk kez Prag'da bir otelin aynasında çıktığında yazarı hayli korkutmuştu: "Beni derhal yansıtana bir aynada kendime bakınca sahiden babama benzediğimi düşünüyorum. Babama mı dönüşeceğim? Bütün hayatım başkası adına yaşanmış bir hayalden mi ibaret? Atalarımızdan farklı bir şey olamayacak mıyız biz, asla kendimiz olamayacak mıyız?"

Bu satırları yazdığı gün boyunca içi bir an olsun huzur bulmadı, zira bir *shandy*'nin başına gelebilecek en kötü şey bir *odradek*'in arsız istilasıydı, hele de bu *odradek* bıkkınlık vermeye hevesliyse; elbette mülayim ve çekingen *odradek*'ler de vardı ama bunlar pek sıkıcı olurlardı; çoğunluğu iç karartıcı, sinir bozucu ve yürek parçalayıcı varlıklar olan *odradek*'ler konakçıları ya da kurbanlarını ürkütmekten büyük keyif alırlardı.

Ramón Gómez de la Serna o gün hiç olmadığı kadar korksa da hemen toparlanıp işi mizaha vurmaya başarak babasının hayaletini en çabuk yoldan postaladı: Prag'daki otel odasının bütün aynalarını kırdı.

Peki herhangi bir konferans, manifesto ya da terörist eylem planlamadıysa, başka bir davet vesaire düzenlemeyi de düşünmüyorsa, portatiflerin Prag'da ne işi vardı? Önceden de dediğim gibi, bana kalırsa, sırf seyahat etmiş olmak ve birbirlerine hikâyeler anlatmak uğruna seyahat ediyorlardı; fakat seyahatleri, tıpkı her şiir ve roman gibi, sürekli anlamsızlaşma tehlikesiyle karşı karşıyaydı, belki onların gözünde seyahatin en büyük albenisi de buydu.

Hazır tehlikelerden bahsetmişken Prag'da tehlikelerin katlanarak arttığını da belirtmeliyim, zira *shandy*'lerin çabucak vardıkları kanıya göre, gecenin ya da şafağın belli saatlerinde, *odradek*'lerine ait olmayan birtakım esrarengiz sesler kulaklarına boğuk ve esrarengiz öğütler fısıldamaya başlamışlardı; bazen ne idüğü belirsiz cılız

bir titreşim Yahudi Mahallesi'nin kadim duvarlarını aşır tuğlaların arasından süzülüyor ve borularından dışarı akıyordu; dikkatli bakıldığı takdirde, *odradek*'lerin bu labirentinde, büzüşmüş mersinlerle süslü buketler, gelin buketleri görülebilirdi, kirli sularda sürüklenen buketler; ki tehlikeli *odradek*'lerin sahip olduğu *golem*'lerin belli belirsiz oyunbaz hareketleri ve duruşları da bu sularda saklıydı.

"Tehlikeli oldukları kesin," diyor Marcel Duchamp bana, Portbou'daki kafede otururken. "İşte bu yüzden perde rayındaki, benzersiz bir dengenin eseri gibi görünen şu şampanya şişesi mantarına dikkatle bakmalısınız, zira bu mantarın da kendi *golem*'i vardır."

Hep şimdiki zamanda hatırlarım bu ânımı. Tam Duchamp'a "tehlikeli" derken neyi kastettiğini soracağım sırada yerinde yeller estiğini fark ediyorum. Walter Benjamin'in mezarı dahil her yerde onu arıyorum. Hiçbir yerde bulamıyorum, buharlaşıp gitmiş sanki. Acaba benim *odradek*'im Duchamp olabilir mi? Aslında *odradek*'lerden bahsetmeyi sürdürmeyi düşünüyordum ama galiba bölümü bitirmek daha makul. Evet, belki böylesi benim için en uygunu. Ne de olsa aktardığım tarih kısaltılmış bir tarih, kısaltmazsam öyle olmaz.

Prag'a Dair Yeni İzlenimler

"Siyahlığı karanlık / kardaki mermerin."

Vladimir Holan

Ben bile, bu kitabın başka bazı bölümlerinde, Blaise Cendrars'ın meşhur *Kara Antoloji*'sini yazarken faydalandığı yazım yöntemine başvurdum. Kız kardeşi Miriam Cendrars bu yöntemi ilk kez, dedikoduya adadığı nadide eseri *Yayımlanmamış Sırlar*'da uygulamıştır.

Miriam Cendrars'ın anlattığına göre *Kara Antoloji*'nin yaratım süreci Prag'da başlamış, hoş bir bahar akşamında Gustav Meyrink, Viyana'dan ayrıldığından beri semtinde halen hiçbir portatifle karşılaşmamış olduğu için biraz kaygılanarak başını evinin penceresinden uzatmış ve doğduğu sokağı bir kez daha izlemeye dalmış: Bu yılankavi kasvetli yolun sonundaki Yahudi mezarlığının yerinde artık yeller esiyormuş.

Pencerenin pervazına dirseklerini dayayıp hayatının neye benzediğini düşünmeye koyulmuş. Hiçbir şeye benzemiyormuş, çünkü hayattan sayılmazmış. Şayet sayılsaymış, suni olan her şeyin zafer ilan ettiği çocukluğundaki o kış aylarına benzermiş: ışıkların parıltısı, kapalı odalar, hiddet... Sonra yine sokağı izlemeye dalmış, sı-

valı pis cepheleri hem balkonlarla hem de kıvrımlı ve armalı kabartmalarla kaplı binaların gölgesindeki, ışıkları bütün gün yanan dükkânlar. Derken öbtüratörü açık bir fotoğraf makinesine dönüştüğünü duyumsamış: pasif ve detaycı, portatif dostları dışında hiçbir şey düşünemeyen, bir anlığına da olsa onları tekrar göremeyeceğinden korkan bir fotoğraf makinesi.

Berta Bocado'nun Cabaret Voltaire'in karşı tarafında bulunan balkondaki halini epeyce anımsatan bu tutum, belki de özünde *shandy*'lik olduğundan, ona şans getirmiş. Ansızın, karşı pencerede tıraş olan bir adamın görüntüsünü yakalamış ve derhal bu kişinin Pernath Hanım'ın pansiyonunda konaklayan Blaise Cendrars olduğunu fark etmiş. Sevinçten havalara uçan Meyrink selam niyetine bir Afrika dansının ilk adımlarını icra etmeye koyulmuş, sonunda Cendrars onu görmüş ve tıraş köpüğüne biraz is karıştırıp yüzünü köpürte köpürte karartmış. Bunun üstüne Meyrink eline abanoz bir biblo alıp sallamaya, Cendrars ise komşusundan da büyük bir coşkuyla ellerini tamtam çalarcasına sağa sola vurmaya başlayınca Prag'ın Yahudi Mahallesi'ndeki yılankavi sokak bir anlığına da olsa Kongo'nun kenar mahallelerinin vahşi bir yankısına dönüşmüş.

Çok geçmeden melez güzeli Rita Malú'yla bağlantı kurmuşlar; sokağın köşesindeki pansiyona yerleşmiş olan Kübalı aktris de tam o anda penceresinden sarkmış, yoldan geçen tuhaf bir adama bakmaktaymış, (siyah şapkası, takım elbisesi, kravatı, gözlüğü ve ayakkabıları sayesinde) siyaha meylettiği bariz biçimde belli olan bu adam, kadına ismiyle sesleniyormuş. Sokağın boşluğunda boğukça çınlayan bu çağrının orasında, aktris, bir Bohemya camının yansımada, Cendrars ile Meyrink arasındaki kara işaret değiş tokuşunu görebilmiş. Bunun üstüne ısıklıkla bir *habanera* ezgisi öttürmüş ve hem

shandy'lerin hem tuhaf adamın derhal tanıdığı bu ezginin üstüne adam gözlüğüyle şapkasını çıkarmış ve zenci Virgilio olduğunu gözler önüne sermiş.

Adamlar selamlaşmak için kara şapkalarını çıkarıp sallamaya koyulmuşlar, bu esnada gece çökmekteymiş ve taze karanlıkta ta uzaklardan müstakbel *shandy*'lerin vahşi kabilelerinin tamtamlarının yankısı duyuluyormuş, Afrika'nın derinliklerindeki kulübelerinin yalnızlığında, kadim efsanelerin portatifleştiğini çok yakında göreceklermiş; Blaise Cendrars'ın o kutlu şapka dansına katıldığı anda aklına gelen *Kara Antoloji* sayesinde.

Düzmece bir antoloji sayılırdı, zira projenin başlarında Cendrars temeli güya bir Afrika halk öyküleri derlemesine dayanan bir kitap hazırlamayı düşündüyse de aslında bu efsaneler *shandy*'lerin Prag'daki buluşmalarında aktardıkları hikâyelerin hayli kişisel yorumlarıydı.

Cendrars'ı tanıyanlar için çok da şaşırtıcı bir proje sayılmazdı, zira huyu bilinirdi; kendisine anlatılanları pek dinlemez, aradan gelişigüzel iki-üç sözcük kapıp bu sözcükler üzerinden zihninde ucu açık kurmacalar inşa ederdi ve bu hikâyeler o anda kendisine anlatılanlardan tamamen farklı olurdu.

İşte meşhur *Kara Antoloji* de bu şekilde doğdu ve iki sene sonra Paris'te yayımlanarak şöyle sunuldu: "Kısa ama dolu (27 eserlik) bir kaynakçayı temel alan bu derleme çalışması sayesinde yazar Avrupa'da ilk kez misyonerlerin ve kâşiflerin bizlere sözlü olarak aktardıkları bir dizi hikâyeyi yeniden üretiyor."

İlk çıktığı zaman (Au Sans Pareil Yayınları, Paris, 1927) Fransa'daki bütün eleştirmenler yere göğe sığdıramadıkları bu eseri "kitlelerin Afrika halk edebiyatıyla tanışması için ilk fırsat" olarak nitelediler, oysa kitlelerin asıl tanıştıkları şey Cendrars'ın portatif dostlarının kendisine anlattığı hikâyelerden ayıkladığı sözcüklerle biz-

zat ürettiği sahte bir Afrika edebiyatıydı. Fakat bu sahtekârlık öyle gözden kaçtı, bu yalana öyle geniş bir kitle kandı ki derleme bizzat Manuel Azaña tarafından İspanyolcaya dahi çevrildi.

Düpedüz sahtekârlıktı bu. Örneğin dillerden düşmeyen öykü “Ölüm ve Ay”, Sandé kabilesine atfedilen (ve kırklı yıllarda Lacan’ın ta kendisi tarafından ayrıntılı olarak irdelenen) efsane aslında ay ile ölüm sözcüklerinin kıskırttığı bir dizi imge çağrışımının sonucuydu, Cendrars bu sözcükleri Prag’da rastlaştıkları akşam Rita Malú’nun kendisine söyledikleri arasından gelişi güzel kapmıştı.

Rita Malú o akşam dolunay olduğundan bahsetmiş, hemen ardından da son günlerde hafif delirmiş gibi hissettiğini, çünkü havalar sıcak olmasına rağmen kendisinin halen Prag’ın üstüne bir ölüm soğuğu çökmüşçesine korkunç üşüdüğünü söylemişti.

Ay ve ölüm. Cendrars bu sözcükleri Rita Malú konuşmayı bitirene dek aklında tutmuş, sonrasında da kadına, farkında olmadan nasıl bir şeye vesile olduğunu söylemişti. Gerek Rita Malú gerekse o sırada romanları yeren, kısa öyküleri, fragmanları, önsözleri, ekleri ve dipnotlarıysa öven bir sohbeta dalmış olan zenci Virgilio ile Meyrink susmuş ve Cendrars’ın dudaklarından dökülen, *Kara Antoloji*’nin ilk öyküsüne dönüşecek olan efsaneye kulak vermişlerdi:

İhtiyar bir adam ay ışığının altında bir ölünün bedenini görür. Bin çeşit hayvanı karşısına dizer ve onlara şöyle der:

“Hanginiz ölüyü, hanginiz ayı nehrin karşı kıyısına geçirmek ister, ey cesur canlılar?”

İki kaplumbağa gönüllü olur: İlki, yani bacakları uzun olan, ayı yüklenir ve karşı kıyıya sağ salim ulaşır; öteki,

yani bacakları kısa olan kaplumbağa ise ölüyü yüklenir ve nehirde boğulur.

İşte bu yüzden ölü ay her gün yeniden ortaya çıkar, ölen adamsa asla geri gelmez.

Hikâye anlatılırken arada sırada top atışına benzer gürültüler duyulmuştu, Vltava Nehri'ni kaplayan buzun çatırtısıydı bu. Meyrink büyülenmiş, Cendrars'ın anlat-tığı hikâyeyi daha iyi duyabilmek için gözlerini kapamış-tı. Ama hikâye bittiğinde gözlerini açmakta zorlanmıştı. Önünden uzun sıralar halinde insan suratları geçmek-teydi, hareketsiz ölü maskelerini görüyordu, kendi atala-rıydı bunlar: düz saçlı, kısa saçlı, yandan ayrık saçlı, kıvrık saçlı, upuzun peruklu, kıvrım kıvrım bukleli adam-lar: Maskeler yüzyılların ötesinden önüne kadar geliyor-lardı: Her an daha aşına bulmaya başladığı yüzler sonun-da birleşerek tek bir surat meydana getirdiler: *Golem*'in suratıydı bu ve böylece atalarının silsilesi kırılmış oldu. Karanlık sonsuz ve boş bir mekâna dönüştü, ortasında insan türünün anası bulunuyordu.

Meyrink nihayet gözlerini açmayı başardığında bu gördüklerini o sırada yanında bulunanlara aktarmıştı. Cendrars ise sadece anlatılanın sonundaki üç sözcüğü aklında tutmuş ("insan türünün anası"), onları antolojisi-nin ikinci öyküsünün başlığı ve konusuna dönüştürmüş-tü. Bu hikâyeyi Mossi kabilesine atfediyordu:

Üç adam Uendé'nin karşısına geçip ihtiyaçlarını dile getirirler. İlki, Bir at istiyorum, der. İkincisi, Ormanda avlanmak için köpekler istiyorum, der. Üçüncüsü, Ke-yiflenmek için bir kadın istiyorum, der.

Uendé hepsine istediklerini verir: ilkine bir at, ikin-ciye köpekler, üçüncüye ise bir kadın.

Adamlar yola çıkar, ama ansızın yağmur bastırınca

ormanda üç gün mahsur kalırlar. Kadın üç adam için yemek pişirir. Adamlar, Yine Uendé'nin yanına dönelim, derler. Dönerler. Bu kez hepsi kadın ister. Uendé kabul eder, hem atı hem de köpekleri kadınlara dönüştürür. Adamlar yola çıkar. Fakat atın dönüştüğü kadın oburun teki, köpeklerin dönüştüğü kadınlar kötü kalpli, Uendé'nin adamlardan birine ilk verdiği kadın ise iyi kalplidir: İnsan türünün anası odur.

Cendrars bu efsaneyi kendine saklamış, o an dışa vurmayı başaramamıştı, çünkü tam zihninde oluştuğu sırada kapısı vurulmuş, Salvador Dalí nefes nefese içeri dalmıştı, ona gizli cemiyete katılmayı arzulayan Nezval ve Teige adlarında iki genç Çek şair eşlik ediyordu. Bakışlarındaki pervasız ve göz kamaştırıcı ışıltıya bakılırsa bu iki şair pek hevesli bekâr makinelerdi. Gözleri apaydınlık ve olağanüstü hafif birer valiz gibiydi.

Havadaki hissiyatı sezen zenci Virgilio gözleri kamaştığı için iki Çek'in gözlerine bakamadığını söyleyince Teige derhal ona hak vermiş ve bunun basit bir açıklaması olduğunu söylemişti: Gözleri ampulün mucidi Edison'a daimi bir ithaftı. Ardından sözü bıraktığı dostu Nezval ise kadınların cinsel cazibelerini artık hayaletlik becerilerine, soyutlanabilmelerine, yani tenlerini ışıltılarından ayırabilmekteki başarılarına dayandıracaklarını ilan etmişti. Hayaletsi kadın, diye tamamlamıştı sözünü, demonte edilebilir bir kadın olacak.

Derken Teige yeniden lafa girmiş ve *shandy*'liğe ne kadar hazır olduğunu göstermek için portatiflerin *golem*'ler ve *odradek*'lere dair sırlarına vâkıf olduğunu belli etmeye koyulmuştu. Prag'da havaların görülmemiş derecede sıcak olduğundan ve şehirde tuhaf varlıklar bulunduğu bahsetmişti, bu sessiz yaratıklar aldatıcı ve habis tutumları fark edilmesin diye hep uyuyormuş nu-

marası yapıyorlar, bir zombinin süngerimsi teni kıvamında koyu bir karanlığa sahip hareket ve tutumlarını Prag gecelerinde sokakları kaplayan sis sayesinde gizleyebiliyorlardı. Üstelik, demişti Teige, bu *golem*'lerin de kendi *bucaresti*'leri vardı: Romanya menşeli bu yaratıklar Kont Drakula'nın yoksul akrabaları, *golem*'ler ve *odradek*'lerin amansız takipçileriydi.

Cendrars iki Çek şairi kendi üslubuyla, yani dalgın dalgın dinlerken tam o sırada araya girip Nezval'e bir kadeh buzlu *shandy* ikram etmiş, ardından da, demonte edilebilen kadına dair anlattıklarından hareketle "Kara Kadının Hayaleti" adlı bir Zulu efsanesi oluşturduğunu söylemişti:

Bir zamanlar rüzgârın bir kişiliği varmış, daha doğrusu kara bir kadının hayaletiymiş. Tüylü bir varlığa dönüşüp uçmuş, çünkü artık eskisi gibi yürüyemiyormuş; böylece uçmuş ve bir dağa yerleşmiş. Bir zamanlar kara bir kadının hayaletiymiş, bu yüzden bir zamanlar misyonerleri öldürürmüş. Tüylü bir varlığa dönüşmüş, sonra da uçmuş, dağdaki bir ine yerleşmiş. Hâlâ orada uyur, erkenden kalkıp dışarı çıkar; uzaklara uçar; tekrar uzaklara uçar. Evine döner, çünkü beslenmeye ihtiyaç duyar. Tekrar yer, tekrar tekrar yer; evine döner, uyumak için oraya gider.

Cendrars, Teige'nin anlattıklarının tek kelimesine bile inanmadığını ama antolojisinin dördüncü hikâyesi olan Babua efsanesi "Bir Zombinin Süngerimsi Teni"ni onun sayesinde yarattığını söylemişti. Tam anlatacağı sırada ötekiler hep bir ağızdan efsaneyi daha uygun bir zamana bırakmasını rica etmişlerdi, çünkü sokaklara dökülüp gizli cemiyetin olabildiğince fazla üyesini bulmaya can atıyorlardı.

Yahudi Mahallesi'nin barlarında amansız bir arayışa girişmişler ama kimseyi bulamamışlardı. Sonra kenar mahallelerde yollarını kaybetmiş ve eski bir mezarlığın önüne çıkmışlardı: İçerisi karmakarışık bir cangılı andırıyordu, irili ufaklı mezar taşları nemli topraktan fışkıran ağaçlar gibiydi, toprağın üstünü kaplayan boz renkli yapraklar adeta kimin daha yükseğe ulaşacağına dair yabani bitkilerle yarış halindeydi. Çıplak ağaçları sahiplenmiş kargaların gaklamaları mekânın hazin ıssızlığını pekiştiriyordu. Mezarlığın gerisinde izbe bir barın ışıkları görünüyordu. Zizkov kabaresiydi bu. İçeridekilerden biri onlara dans makinesine dönüşmüş yabancı bir adamdan bahsetmiş, adamın hâlâ mekânın mahzeninde tek başına dans ettiğini söylemişti. Eşkalini öğrenince *shandy*'ler bu yabancıнын Aleister Crowley olabileceğine kanaat getirmiş ve kabarenin sahibine onu nasıl görebileceklerini sormuşlardı.

Sahip üstü kemerli daracık bir kapıyı açınca hep birlikte duvarında minicik kristallerin ışıldadığı bir merdivenden inmeye koyulmuşlardı. *Shandy*'lerin adımlarına arada sırada duvarda beliren bir gaz lambası rehberlik ediyordu ve merdivenin sonuna geldiklerinde kendilerini geniş bir koridorda bulmuşlardı, koridorun sıcak ve titreşen havası akla Orta Afrika'nın kalbini getiriyordu.

Konuşmadan iki-üç yüz metre ilerlemişlerdi. Arada sırada duvarın alt kısımlarında başka yollara açılan boşluklar beliriyor ve kristaller sürekli renk değiştiriyordu. Crowley'nin dans ettiği söylenen yere yaklaştıklarında kristallerden kara bir sıvının sızdığını fark etmişlerdi, bu sıvı bazen yüzlerine damlıyordu. Sonunda muhtemel *shandy*'nin dans ederken görülebildiği bir noktaya gelmişlerdi.

Bu kişinin Crowley olduğuna şüphe yoktu. Kendine seçtiği yer pek hoştu; zemini turuncu krom kristallerle

kaplı, geniş mi geniş, yüksek tavanlı bir noktaydı, etrafta tropik bitkiler ve arıkuşları vardı. Crowley yılan dansı yapmaktaydı; vücudunun sadece alt yarısını, yani kalçalardan ayak parmaklarına kadar olan kısmını hareket ettiriyor, başka hiçbir yerini oynatmıyordu.

Crowley yeraltına inip de kristallerden sızan sıvıya değince kapkara olmuştu ve dizlerini en az on beş farklı şekilde oynatıyordu, ki bu gerçek bir zenci için bile hatırı sayılır bir rakamdır.

Shandy'lerin bir kısmından hayranlık nidaları yükselmişti. Bu nidalardan ikisini Cendrars bağlamdan çekip almış ve içinde bulunduğu kesitin kaotik sonuna tanık olurken –bütün *shandy*'ler siyaha bulanmış halde kabareden kaçmaktaydılar– antolojisi için yeni bir efsane oluşturmuştu: Babatúa kabilesine ait bu hikâyede zenciliğin ruhu şu şekilde tanımlanıyor: “Köle ruh, içgüdüsel ve çocuksu, oynak ve tatlı, yıkıma aç ama bir yandan da mutluluk hikâyelerine odaklı bir zekâya sahip, akli başında.”

Mutluluk hikâyelerinin ruh ikizleriyse Blaise Cendrars'ın düzmece *Kara Antoloji*'sinde yer verdikleridir; bu içgüdüsel ve çocuksu, akli başında ve yıkıma aç kitabı yazması en fazla beş gününü almıştır, yani *shandy*'lerin Afrika kulübelerindeki totemlere oyulmuş figürlerin kılığına girip gizlice ve hararetle, Prag'da kırılan buzun karanlık derinliklerinde yeniden bir araya gelmelerine kadar geçen süreyle aynıdır.

Crowley'nin Kartpostalı

"Bir şeyler, yine de, hep ters gidiyordu:
Bir hain vardı aralarında."

Borges

"Burada, Prag'da," diye yazdı Crowley, Paris'te haber bekleyen Picabia'ya, "hepimiz gölgeye dönüşmenin kıyısından döndük; en az birimizin çıldırıp kalın duvarların içinden geçmeye çalıştığını görünce hepimizin görünmez varlıklara dönüşeceğimizi düşünmeden edemedim, gecenin karanlığında birbirimizi ancak beyaz boyunbağlarımızdan tanıyabilecektik.

Hepsi Céline yüzünden; tehlike yaratacak bir hain çıkmadıkça komplonun hiçbir anlamının kalmayacağına kanaat getirince bu nankör rolü bizzat üstlendi ve kafelerdeki kaçamak buluşmalarımızda sesini giderek daha fazla yükseltir oldu.

Bununla da yetinmeyip bir kitap yazmaya girişti; *Le vrai nom du complot portatif* [*Portatif Komplosunun Gerçek Adı*] adlı kitabının başında Eski Mısır'da herkesin iki isim aldığından bahsediyordu: Küçük denen isim herkesin bildiği isimdi, gerçek ya da büyük denen isimse gizli tutulurdu; Céline vaktiyle Roma'nın isminin de gizli ol-

duğunu söyledikten sonra portatif cemiyetimizin gerçek ismini okurlara ifşa ediyordu. Evet. Aynen şu anda senin aklında da dehşetle canlanan o ismi.

Bir akşamüstü, Valery Larbaud ile beş dostu Céline'in oteline uğrayınca bu müsvedde metni keşfettiler. Bunu ancak Céline'in odasının ortasına kurduğu çadıra girerek başarabildiler. Larbaud, cumhuriyetin son günlerinde Quintus Valerius'un Roma'nın gerçek adını ifşa ederek kutsal değerlere nasıl saygısızlık ettiğini ve idam edildiğini ona öfkeyle hatırlattı.

Duchamp, Tzara, Vallejo, orada bulunan herkes Quintus Valerius'la aynı kaderi paylaşacağını ona açıkça söylediğindeyse Céline en karanlık emellerin kokusunu bile örtmesini bilen biri gibi sinsi sinsi sırtarak karşılık verdi. Bu tutuma karşılık çadırını ateşe verdiler ve müsvedde de çadırla birlikte yandı.

Céline kılını bile kıpırdatmadı. Hain rolünü pek benimsemişe benziyordu ve birkaç gün sonra, her akşamüstü toplandığımız Slavia adlı kafede yeniden karşımıza çıktı. İçeri bağıra çağıra girdi, yanında kendisinden de sıkıcı ve yılışık Madridli iki profesör vardı; profesörlerden biri Joyce'u İspanyolcaya çevirmiş olmakla böbürleniyordu, ki bu durum içimize şüphe düşürdü, zira senin de gayet iyi bildiğin üzere, Joyce üyeliğini sürdürmek için aidat ödemesi gerektiğini zannederek cemiyetimizden ayrılalı epey oldu; Diego soyadlı diğer profesör ise aslında Kastilyalı bir denizci olduğunu iddia ederek Grönland'ın ıssız koylarına ve Kuzey Kutbu'ndaki birtakım sıcak su kaynaklarına dair söylev çekmeye başladı. Öyle sıkıcıydı ki, hiç sorma.

Sonraki birkaç günümüz berbat geçti, yılışık profesörler bir türlü yakamızdan düşmediler, hainle işbirliği yaparak Prag'ın en kuytu köşelerinde, şehrin en ücra noktalarında karşımıza dikildiler. Bizi gözetledikleri gün

gibi ortada olan bu lanet profesörlerden nasıl kurtulacağımızı bilmiyorduk. Bu yüzden birçoğumuz hayaletlere ya da görünmez varlıklara dönüşmeyi diledik. Bunun sonucunda da grubumuzun büyük çoğunluğu gizlice şehrin eteklerinde bulunan Uluslararası Sanatoryum'un yolunu tuttu, ben de bugün sana aynı yerden yazıyorum.

Burada, hainle yordakçılarının zulmünden uzakta, üstümüze olağanüstü hararetli bir yaratıcılık geldi. Hepsi Céline'in ihanet teşebbüsü sayesinde oldu. Kısmen de sanatoryumun aynı zamanda hem sahibi ve müdürü olan kişinin misafirperverliği sayesinde; kendisine Marienbad Bey diyoruz, çünkü gerçek ismini kimsenin bilmesini arzu etmiyor.

Marienbad'ı tanısan pek hazzedeceğini sanmam. Üstünde hep yepyeni giysiler olan bir adam bu. Sohbeti hoş olmamasına rağmen gevezelikte üstüne yok. Özenle biçimlendirdiği belli olan koca sakalı onu olduğundan da cüsseli gösteriyor. Lor peyniri, fırında pilav ve dilimlenip tereyağında çevrilmiş muzdan başka bir şey yemiyor. Kadınlara pek düşkün, haşın mizacını kaypak tavırlarıyla ne kadar gizlese de düztaban ayakları, spatula gibi tırnakları, sabit bakışı ve değişmez tebessümü onu ele veriyor.

Bilimle haşır neşir, görmüş geçirmiş, jimnastik tutkunu bir adam, kişisel gözetimi altında bütün jimnastik müsabakalarını silip süpüren hemşireleri eşliğinde uluslararası kongrelerde cirit atıyor. Marienbad bir nevi demagoji emekçisi sayılır, portatif olmaktan uzak, basmakalıp şeylerden bahsedip durduğu kalın kitaplar yazmaktan hiç usanmıyor; yine de yazdığı tuğla gibi kitapların daha yayımlanır yayımlanmaz bir sürü dile çevrilmesine alışık. Sayısız gazete makalesi sayesinde ismini duyurmuş ve yeni girişimi Adsız Kafka Derneği sayesinde şanı daha da artacak gibi görünüyor.

İşin aslı Marienbad parayı seviyor. Öğrenebildiğim

kadarıyla zengin bir Yahudi olan karısını –eğri büğrü kambur bir kadıncağızmış– birkaç sene evvel kaçtırmış ve Uluslararası Sanatoryum’u ondan çeyiz gelen milyonlar sayesinde kurmuş. Paraya düşkünlüğü belli olsa da bizlerin sanatoryumda ücret ödemededen kalmamıza izin veriyor. Bazen aramızdan biri ona saçmalıklarını yumurtlasın diye bir hikâye anlatıyor ya da öylesine bir konu açıyor. Marienbad’ı mutlu etmek için bu yetip de artıyor bile.

Katıksız salağın teki olsa da misafirperverliği çok işimize yarıyor. Mesela Walter Benjamin fırsattan istifade ederek geleceği parlak bir makinenin tasarımı üstünde çalışmaya başladı; bu makine sayesinde sıkıcı, bunaltıcı, minyatürleştirilse bile valize sığmayacak kitapları hemen tespit edecek.

Hayli karmaşık olan bu makine, öğrenebildiğim kadarıyla, bana pek de tanıdık gelmediğini itiraf etmem gereken parçalarla donatılmış: geniş aç mercekler, odaklanma aygıtları, bakır halkalar, oval silindirler, madenî düğme ve tıkaçlar, mıknaatıslı iğneler, somun ve civatalar.

Walter Benjamin makinenin tasarımının bir aydan kısa bir sürede tamamlanacağına emin. Görünüşe bakılırsa, metinleri yüklemek için kitaplar silindir şeklinde bir hazneye yerleştirilecek, burada devasa yuvarlak bir mercek tarafından incelenecek. Portatif kitaplar derhal siyah bir silindirden geçip özgür bırakılacak, yere dik açıyla konumlanan bu ağır görünümlü silindirin en tepesinde, üstünde YÜCE ÜSLUBA KARŞI yazan küre şeklinde koca bir ampul bulunacak ve ampulden yayılan mavi ışığı gündüz gözüyle bile görmek mümkün olacak. Makinenin heyecanlı titreşimleri yüzünden ampul birkaç saliselğine söndüğünde camının renkli olmadığı, ışığın kendisinin mavi olduğu açıkça görülebilecek. Derken ışık, makinenin en yüksek noktasına, mümkün olur-

sa 27 dilde, YAŞASIN VERMEER ifadesini yazacak, böylelikle az önce özgürlüğüne kavuşmuş bütün portatif kitapları coşkuyla selamlamış olacak.

Bir yandan da, Tristan Tzara'nın kısaltılmış edebiyatın portatif tarihine dair bir metin yazmaya başladığını öğrendim: ona göre bu edebiyatın en karakteristik özelliği herhangi bir sistem önermemesi, bir yaşam sanatından ibaret olması. Bir anlamda edebiyattan ziyade yaşama yakın. Tzara'nın gözünde, mümkün olan tek edebî yapı kendi kitabı; yani ne Tarih'in gerçeğe birebir aynı olduğuna ne de roman sanatının mecazi tarihselliğine inanabilen birinin eseri. Kitap *shandy*'lerin yaşamı ve alışkanlıklarına dair kesitler sunacak ve bunu romanlarda alıştıklarımızdan daha özgün bir yöntemle yapacak. Tzara imgesel portreye yönelmek istiyor, yani uçarılığında derin düşünceler, süslülüğündeyse emek gizleyen edebî fantezi biçimine.

Bilmen gereken diğer bir şeyse Berta Bocado'nun ansızın bir hırsı kapılarak mutlak bir kitap inşa etmeye giriştiği; kitapların şahı denebilecek bu kitabın içeriğinde diğer bütün kitapların Platonik bir arketipi bulunacak, etkisi yıllar geçtikçe azalmayacak bir nesne yani. Bocado her zamanki gibi yanlış yolda, çünkü kitabı her türlü niteliğe sahip olsa da portatif olmayacak.

Aslında hepimiz bir şeylerle meşgulüz. Sanatçı gibi boş ve kibirli tınlayan bir isme sahip değiliz, onlardan öteyiz, zanaatçıyız biz, yani bir şeyler üreten insanlarız. Uluslararası Sanatoryum'un odalarına mesut bir yaratıcılık havası hâkim. Birbirimizi doğru düzgün görmüyoruz bile, çünkü zanaatçı olduğumuzdan kendi bireyselliğimize kapanıyoruz, ama bazen bir kutup rüzgârı esiyor ve hepimizi orta avluda bir araya getiriyor, orada, dudaklarımızda gülümsemeler sırtımızda kabanlarımızla, ortak bir suç işlemişiz gibi bakışıyoruz; arada sırada sessiz-

lik bir sözcükle bölündüğünde dikiliyoruz, gölgeleri aşarak göğe yükselen mızraklar gibi; zafere ulaşamamak da sessizliğe sessizlikle karşılık vererek mücadeleyi sürdürüyoruz, çünkü biliyoruz ki cennet hırsa asla burun kıvrılmaz.

Günler işte böyle geçiyor. Arada sırada avludaki sessizliğin ortasındaki kaçamak konuşmalarımız sayesinde diğerlerinin durumundan haberdar oluyoruz, mesela Scott Fitzgerald'ın Gatsby diye biri hakkındaki romanını tamamladığını böyle öğrendim: Amansızca hiçliğe doğru yol alırken geçmişle yüzleşen bir adamın hikâyesiymiş.

George Antheil, halis bir *shandy* müziği olan "Ballet Mécanique" üstünde çalışmakta, bir yandan da ressamlığa başladı ve miniminnacık şeylerin detaylı resimlerini yapıyor: bir saç örgüsündeki binlerce saç teli ya da bir madenî somunun yaydığı ışıltılar mesela. Odasını paylaştığı William Carlos Williams ise her geçen gün Amerikan tavırlarından biraz daha uzaklaşıyor, hepsi aynı merkeze tutturulmuş ve üstlerindeki Latince sözcüklere göre sıralanmış boy boy disklerden meydana gelen bir aygıt aracılığıyla dünyanın bütün sırlarını çözmeye çalışıyor.

Eski sevgilisi Georgia O'Keeffe halen entrika peşinde, görünmez bir kentin tiyatrolarında gezindiğini söylüyor, hayal gücü yerçekimi yasası gibi doyumsuzmuş, arzuları ve arzusuzluklarındaki gelgitin merkezinde de bu varmış.

Gombrowicz ilk kitabını yazıyor, bir baleti konu alan hayli anlamsız bir şey; görünüşe bakılırsa olağanüstü derecede kısa, tutarsız ve absürd bir kitap, bir yandan da kendince muhteşem.

Pek sevdiğin dostun Duchamp minyatürleştirmenin bir fantezi aracı oluşu üzerine bir deneme yazmayı planlıyor. Bu metin galiba Goethe'nin (*Wilhelm Meister*'de sözünü ettiği) *yeni Melusine*'ine dair eski bir yazın proje-

sinin devamı olarak düşünölmüş, âşık olan bir adamı konu alıyor, âşık olduğu kişiyse aslında boyu küçük olsa da geçici olarak normal boyutlara ulaşmış bir kadın, üstelik prensesi olduğu krallığın minyatür halini bir kutuda yanında taşıdığından bihaber. Goethe'nin hikâyesinde dünya koleksiyonu yapılabilecek bir boyuta, kelimenin tam anlamıyla bir nesne boyutuna küçölüyor. Goethe'nin hikâyesindeki kutu gibi, kitap da dünyanın küçücük bir parçasından ibaret değil, kendi başına küçük bir dünya. Duchamp'a göre kitap, adeta okurun mesken tuttuğu dünyanın minyatürleştirilmiş bir hali.

Anlayacağın, herkes projelere dalmış durumda, Bocado'nunki hariç hepsi güçlü, taşkın ve gözü kara bir portatifliğe sahip. Portatiflerle beraber anılan bir özellik olan miskinliğe arada sırada kapılmak gerektiğini daima savunan Savinio bile dur durak bilmeden bir şeyler yapıyor, şu an hayli *shandy* ve ölçüsüz diye tanımlanabilecek bir esere dalmış halde: Ansiklopedilerden fena halde usandığından kişisel kullanımı için kendi ansiklopedisini yapıyor. Bence çok da iyi ediyor, mesela Schopenhauer da felsefe tarihçelerinden öyle bıkmıştı ki o da kişisel kullanımı için kendininkini yapmıştı.

Biz portatiflerin dünyaya geliş sebebimizin, doğamızın en kuytu ve çapraşık köşelerini dışa vurmak olduğu gözümde her geçen gün biraz daha belirginleşiyor. Bizi yavan çağdaşlarımızdan ayıran da bu. Ayrıca hepimizin dönemin ruhuna, ona eziyet ederek tonunu ve karakterini belirleyen temel sorunlara derinden bağlı olduğumuza inanıyorum. Görünüşte daima çiftiz, yeniyi ve eskiyi aynı anda vücuda getirdiğimiz için böyleyiz. Kök saldığimiz gelecek, bizi derin kaygılara gark eden gelecekle aynı. İki ayrı ritme sahibiz, iki surata, iki farklı bakış açısına. Geçişle bütünlenmiş haldeyiz, akışla da. Yeni bir üslubun ustaları olduğumuzdan dilimiz esrarlı,

çenebaz ve kaçık. Tıpkı sona ermek üzere olan bu kartpostal gibi esrarlı: bu kartpostalın asıl amacı hararetle bir yaratım sürecinde olduğumuzdan ve kısa edebî dışavurumlar karşısında daima duyduğumuz heyecandan seni haberdar etmek: Kolay anlaşılır bir dile alkış tutan, evrensel olduğunu iddia eden gösterişçi kitapları kınayan bir kartpostal bu.

Biraz önce sana doğamızın en kuytu ve çapraşık köşelerinden bahsettim. Bu yıpratıcı sırdan Rimbaud da unutulmaz dizelerinde bahsetmiştir:

*HYDRE INTIME, sans gueules,
Qui mine et désole.**

Onu zehirleyen bu bela, deliliğe pek alışkın olmayan bizlerin de içimizi karartır.

Son olarak da şunun şifresini çöz bakalım, sevgili kayan yıldızım: Burada, Uluslararası Sanatoryum'da yaşam kar gibi tatlı bir cinayet sanki: kıymetli ipeklere sarımalanmış beyaz gecelerde ıssız buzulları kaplayan soğuk bir zehir.

Yakında başka haberler alacağını söyleyerek lafı uzatmadan arkamı dönüyor ve vedalaşmanın beyhude tereddüdüyle yokluğa karışıyorum.”²

1. (Fr.) “Ağızsız bir hidra, içimdeki / Yıpratın ve perişan eden beni.” Rimbaud'ın “Comédie de la Soif” II L'ESPRIT kısmının son dizeleri. (Ç.N.)

2. Böylesine uzun bir metnin nasıl olup da bir kartpostalın arkasına sığabileceğini merak eden okur için açıklamam gerekirse, Aleister Crowley minicik harflerle yazarak bütün sözcüklerini bir Prag fotoğrafının arkasına sığdırmayı başardı ve bu sayede *shandy*'lerin eskiden beridir iddialı oldukları mikroskobik boyutlarda yazma işini yerine getirmiş oldu. Yine de bu kartpostalın en öne çıkan yanı, HYDRE INTIME, yani portatif cemiyetin gizli isminin ilk defa yazılı olarak ortaya çıkmasıdır. Bu durum karşısında fevkalade telaşlanan Pica-bia aralarındaki hainin Céline değil bizzat Crowley olduğundan kuşkulandırmaya başlamıştır.

Bütün Gün Şezlonglarda

Crowley'nin kartpostalı karşısında Picabia'nın bu kadar telaşlanmasına hiç gerek yoktu, çünkü hainin metni aslında sanıldığı kadar tehlikeli değildi ve fazla kaygılandırıcı olmadığı birazcık dikkatli bakılınca anlaşılıyordu. Uluslararası Sanatoryum'daki nice *shandy*, portatif tertibin er ya da geç ortadan kalkması gerektiğini anlamışlardı; hayatın yasalarından biriydi bu, aslında epey arzu edilen de bir şeydi, zira bu sayede tertip, arsızlık şimşeği gibi kibirle çakıp kayboluveren bir şeyin enfes bir kutlamasına dönüşecekti.

Duchamp'ın Picabia'ya göstermeye çalıştığı da işte buydu, sanatoryumdayken Picabia'dan hainin varlığına dair bir mektup almış ve yanıtında Crowley'nin kartpostalının sarsıcı bir belgeden öte olmadığını söylemişti, aslen her yanından *shandy*'cilik akan dik kafalı bir metindi.

Sahiden de kartpostalın *shandy*'lerin üretkenliğini sürekli kılmak gibi ulvi bir kaygı güttüğü hissediliyordu, ki bu portatiflerle gayet iyi bağdaşan bir tutumdu, çünkü olağanüstü derecede miskin geçen bazı dönemler haricinde portatifler daima bir sürü şeyle meşguldüler, daima daha fazla çalışmaya çabalıyor, sanatçılar olarak ne kadar yorulmak bilmez yaşamlar sürdürdüklerine dair sıklıkla fikir yürütüyorlardı. Hatta metinlerinin birçoğu

çalışmaya ilişkin yöntemler içeriyordu: En iyi çalışma koşulları, *timing* meselesi, araçlar. Aralarında gerek sözlü gerek yazılı olarak yürüttükleri haberleşmeyi tetikleyen şey hep işin varlığını kayda geçirme, ona dair bilgiler verme, onu pekiştirme arzusu olmuştu.

Shandy'ler koleksiyoncu içgüdülerinin epey faydasını görmüşlerdi. Öğrenmek de koleksiyon yapmanın bir biçimiydi, tıpkı yanlarından ayırmadıkları not defterlerinde biriktirdikleri alıntılar ve o gün okudukları şeylerden seçtikleri kesitler gibi, bunları kafelerde gerçekleştirdikleri tertip buluşmalarında sıklıkla yüksek sesle okurlardı. Düşünmek de, onlara göre, en azından ilk safhaları söz konusuysa, koleksiyon yapmanın bir biçimiydi. En abartılı fikirleri itinayla not ediyorlardı; arkadaşlarına yazdıkları mektuplarda mini-denemeler döktürüyorlardı; gelecekteki projeleri için sil baştan planlar hazırlıyorlardı; rüyalarını kâğıda geçiriyorlardı; okudukları bütün portatif kitapları numaralandırdıkları listelerle geziyorlardı.

Peki nasıl olmuştu da neşeli, çenebaz ve kaçık *shandy*'ler birer irade timsaline dönüşmüşlerdi? Bence bunun sebebi, iş denen şeyin bir uyuşturucuya, bir takıntıya dönüşebilmesi. "Düşünce uyuşturucuların en önde geleni," diye yazmıştı Walter Benjamin.

Yalnızlık gereksinimi, yalnız kalmaktan duyulan bu-ruklukla birleşince, neşeli ve çenebaz işçiler olan *shandy*'lerde en sık rastlanan özelliklerden biriydi. İşlerini ilerletebilmek için yalnız olmaları ya da en azından kalıcı ilişkiler kurmamaları şarttı. Evliliğe duydukları olumsuz hisler kaleme aldıkları birçok metinde de açıkça görülür. Kahramanları –Baudelaire, Kafka, Roussel– asla evlenmemişlerdir. Bekâr makine mantığını benimseseler de aslında evli olan kimi *shandy*'ler evliliklerini kendileri için "ölümcül" olarak görmeye başladılar. Bekâr makineler olduklarından doğallığın hüküm sürdüğü bir dünyayı ve doğal ilişkileri

zerre kadar cazip bulmuyorlardı. Genelde hepsi çocuklardan nefret ederlerdi. Hatta Walter de la Mare oğlunu pencereden atmış, sonra da oturup doğanın aile bağları şeklini alarak sahte bir özneelliğe ve duygusallığa sebep olduğuna dair düşüncelerini kâğıda dökmüştü. "Bu," diyordu Walter de la Mare yazısında, "tamamen işe yoğunlaşmak için iradeyi, bağımsızlığı, özgürlüğü feda etmek demekti."

Shandy'lerin çalışma şekli daldırma yöntemiyle yoğunlaşma üstüne kuruluydu. "İnsan tamamen dalmazsa dikkati dağılır gider," diye yazmıştı Juan Gris. Bu durum, işe daldırma yöntemiyle yoğunlaşmak uğruna *Bahnhof Zoo* adlı sabit bir denizaltıya yerleşmelerini de kısmen açıklar. Ancak yoğunlaşmanın da kendine göre tehlikeleri vardır ve sonunda *odradek*'ler, *golem*'ler, *bucaresti*'ler gibi yaratıklar doğurmaya başlar; tekinsiz ikizleriyle gergin bir beraberlik sürdüren ve çalışabilmek için kendilerini yalıtan kişilerin yalnızlıklarını mesken tutan yaratıklardır bunlar.

Shandy'ler Uluslararası Sanatoryum'da bile bu yaratıkların sürekli verdikleri rahatsızlıktan kurtulamadılar –hepsi HYDRE INTIME'e paralel bir tertibin başının altından çıkıyordu– ve bunun tetiklediği olaylar sonucunda Trieste'ye seyahat etme olasılığı üstünde durmaya başladılar, peşlerindeki yaratıkların –Adriyatik kıyılarının cam gibi masmavi denizlerinden ziyade gizemli Çek diyarının sislerine alışkın olduklarından– Akdeniz havasını soluyunca kafalarının karışacağını zannediyorlardı. Oysa *shandy*'ler Trieste'nin koyu ve inatçı sisinin gizemini hesaba katmamışlardı ve şehirde geçirdikleri talih-sizliklerle dolu bir sürenin ardından yeniden Paris'in yolunu tuttular.

Seyyah *shandy*'ler Paris'e ulaştıklarında tedirgindiler, zira Trieste'deyken kendilerinininkine paralel bir tertibin varlığı doğrulanmıştı. Hem tedirgindiler hem de tanınmaz halde. Örneğin Meyrink bir miçoya benziyordu.

Littbarski'nin kıyafeti Japon bir denizciyi andırıyordu. Salvador Dalí gözlerini ufuktan bir an olsun ayırmıyor, kişisel Moby Dick'ini arıyordu. Rita Malú firkateyn kılığına girmişti. Robert Walser, *Potemkin*'den karaya yeni adım atmış gibiydi.

Kafayı denizle bozdukları aşikârdı: Larbaud'nun minyatür gemi koleksiyonu; Prens Mdivani'nin şişe şişe mesajları; Pola Negri'nin, dişlerini avlarına geçirmiş balina fotoğrafları hep buna işaret ediyordu: Paris'i dev bir kır eviymiş gibi algılamaları da kafayı denizle bozdukları içindi. Bunun sonucunda halihazırda orada bulunan *shandy*'lerle kimi olaylar yaşansa da çok geçmeden sular duruldu, zira Trieste'deyken portatif seyyahlar sanattaki istikrarsızlığa ve miskinliğe adadıkları ilk kantolarını kâğıda dökmüşlerdi (kuşkusuz, çalışarak geçirdikleri onca günün ardından verdikleri antihisterik bir tepkiydi bu); Trieste'den gelenlerin gizli cemiyeti yeniden bir araya getirecek barışı tesis etmeye yanaşmaları için Paris'in sağlam topraklarına demirlemiş portatiflerin tembelliğe dair ufacık bir övgüsü ve onayı yetti.

Tam Marcel Duchamp'ın parazitliğin de güzel sanatlardan biri olduğunu ileri sürdüğü gün, romancı H. G. Wells'in yarattığı karakterlerden Pyecraft şerefine La Coupole Restoran'da düzenlenen bir akşam yemeği sırasında barış tesis edildi: Bu kurmaca karakterin daha portatifliğin adı konmamışken portatif olduğu söylenebilirdi, çünkü kilo verdikçe balon gibi havalanan Pyecraft göklerde kaybolmaktan korktuğu için dışarı çıkarken kıyafetlerinin içine kurşun plakalar tutturuyor, çizmelelerinin tabanlarına kurşun koyuyor, ayrıca kurşun dolu bir çanta yükleniyordu.

Ben de geçen hafta kurşun dolu bir çanta yüklenip Korsika Adası'na gittim, niyetim birkaç günlüğüne portatiflerden kurtulmaktı, zira *shandy* takıntımın ve her günümü bu konu hakkında yazmaya adamamın Olivetti

Lettera 35 daktilomun giderek artan tutukluğuyla doğrudan alakalı olduğunu düşünmeye başlamıştım. Dinlenmeyi, her bölümü ayrı bir hoşluk içeren miskinliğe gömülmeyi hak ettiğime inanıyordum.

Ama başıma korkunç şeyler geldi. Örneğin –Ajaccio' nun yerel kahramanı– Napoléon şeklinde bir biblo gördüğümde derhal bu küçüklük karşısında *shandy*'lere özgü bir mutluluk duymakla kalmıyor, portatiflerden Robert Walser'in, bir kitabında Bonaparte'ın ordusunda bir er olduğunu hayal ettiğinde kendini ne kadar küçük hissettiğini de anımsıyordum ("... büyük bir makinedeki küçücük bir çarktan ibaret olacaktım, insanlıktan çıkacaktım...").

Gördüğüm ya da düşündüğüm her şeyi ânında ve kaçınılmazca *shandy*'lerin dünyasıyla ilişkilendiriyordum. Dolayısıyla örnek vermem gerekirse, denize nazır bir şezlonga uzandığımda aklıma ilk gelen, Trieste şehrinde portatiflerin bütün günlerini şezlonglarda geçirdikleri oluyordu, amaçları çok çalıştıkları için yorgunluk atmak değildi, *odradek*'lerinden kurtulmak için tek çareleri buydu, çünkü aylıklığa başladıkları takdirde *odradek*'ler yakalarından düşüyordu.

Ne yaparsam yapayım *shandy*'leri aklımdan çıkaramıyordum, belki takıntım da portatifli ya da belki günler ve geceler boyu *shandy*'lerin sularında gezindikten sonra portatiflik kavramı gözüme sonsuz bir okyanus gibi görünmeye başlamıştı, devinimini sürdürüyor, beni de beraberinde götürüyordu.

Sabrımı taşıransa Aleister Crowley'nin Trieste'de başından geçenlerin hafifçe bozulmuş hallerini gördüğüm bir kâbus oldu. Kâbus tiyatromsu bir girizgâhla açılıyordu, burada fevkalade ahlaksızlıklar bana namus timsali gibi sunuluyordu. Üstünde Duchamp'ın çizdiği *shandy* amblemi bulunan perde inip de hem girizgâhı sunan karakter hem de ahlaksız gösteriler ortadan kay-

bolduğunda gümüşi şezlonglar gördüm, bu şezlonglara yayılmış *golem*'ler *odradek*'leri kovalayanlarla aynıydı, *odradek*'ler de *femme fatale*'leri kovalıyor, kadınlarsa kanolarla plajdan plaja geziyor ve sonunda Madridli profesörlerin minyatür transatlantikler yüzdürdükleri siyah, yağ kıvamında bir denize ulaşıyorlardı, transatlantiklerse Sivastopol'daki yağmalanan rahibe mezarlarından kurtarılan *bucaresti*'lere benziyorlardı.

Derken tam *odradek*'ler, *golem*'ler, *femme fatale*'ler, *bucaresti*'ler, rahibeler ve Madridli profesörler omuzlarıma yapıştıkları anda kan ter içinde uyandım. Aynaya bakıp Crowley değil gizli *shandy* cemiyetini araştıran biri olduğumu görünce rahatlardım. Hayır, Crowley değildim, bunu yüz kez tekrarladım. Sonra da kararımı verdim, hemen o gün Barselona'ya dönecek ve *shandy*'lerin dünyasını aklımdan çıkarmak için gösterdiğim çabanın yorgunluğunu atmaya çalışacaktım.

Öyleyse yeniden kısaltılmış tarihime dönebilirim, tabii bu durumda "yanda kesilmiş" de diyebilirsiniz. Trieste' de kaldığı süre boyunca tuttuğu günlüğü içeren *Os Bucharestis* [*Bükreşliler*] adlı kitabında satanist Aleister Crowley *bucaresti*'lere dair araştırmalarını sunma bahanesiyle portatifleri insafsızca yerden yere vurur, ancak onlardan bahsederken "portatifler" yerine "*bocángel*'ler"¹ diye esrareniz bir ifade kullanır.

Kitabı sıkıcı mı sıkıcıdır, zira metnin bütününe meydana getiren 27 kesitte Aleister Crowley *bocángel*'lerin bütün günlerini şezlonglarda geçirdiklerini, omzuna yapı-

1. "Bu dünya, rüzgâr cumhuriyeti / hükümdarı bir kazanın eseri." İspanyol şair Gabriel Bocángel'in (1603-1658) bir sonesinden dizeler bunlar. Tam kitabımı tamamlamak üzereyken Picabia ile Germaine Everling'in kızı, "*bocángel*"ler ifadesinin İspanyol şairin bu dizelerine dolaylı bir gönderme olabileceğini öne sürdü, söylediğine göre *shandy*'ler portatif hareketin kısa ömürlülüğünden bahsederken sıklıkla "rüzgâr cumhuriyetimiz" ifadesine başvururlarmış.

şan ve yürürken yalpalamasına yol açan, hiç de hayalî olmayan bu yılışık kabilenin yükünü zar zor taşıdığını hiç çekinmeden tam 27 farklı şekilde tekrarlar. Öyle bir kiptir ki, portatiflerin bir sınır şehri olan Trieste'de geçirdikleri süreye dair bilgi edinmeye çalışan herkesle dalga geçmek için özellikle hazırlanmış hissi verir. Örnek olarak gelişigüzel seçtiğimiz şu alıntıyı gösterebiliriz:

“Bir gösteri olarak Trieste ya da taşra. Yazarken keyifsizim, öncesinde su kemeri boyunca yürüdüm ve herkes arasında *bocáangel*'lere en az benzeyen sayın Italo Svevo'yu selamladım. Sabahtan beri şehri boğan siroko rüzgârına rağmen soğuk bir akşamüstü, gökyüzü bulutsuz. Bu akşamüstü bir maskeli baloyla başlayan hummalı karnavalın soğuk ve nemli hava koşullarına direnmesi imkânsıza benziyor. Pespaye bir karnaval olduğundan, oyun arkadaşlarım, sevgili *bocáangel*'lerim, burun kıvırdılar. Hoşlarına giden tek şey şezlonglar. Tarifi zor gökyüzüyle Trieste... bu hüznünlü şehirde bulunmasaydım mutlu olacaktım, çünkü en kötü anda keşfettiğim üzere her *odradek*'in bir *golem*'i ve her *golem*'in bir *bucaresti*'si var, ki ısrarla vurgulayacak olursam, Romen menşeli bu minik ve tüyler ürpertici yaratık, efendisi *golem*'den asla ayrılmaz. Burada, Trieste'de bulunmasaydım mutlu olacaktım, çünkü buradayken şahsi *odradek*'im hemen hep sol omzuma tünüyor, yanında da bağlı olduğu *golem* var, *bucaresti*'si de eksik değil; sağ omzumdaysa *femme fatale*' imle Bérghamo¹ adlı Madridli bir profesör karşı ağırlık

1. Muhtemelen José Bergamín'i kastediyor, gerçi Walter de la Mare'in Capri'deki villasında kaleme aldığı “Bérghamo” adlı muhteşem öyküye ince bir gönderme de olabilir: Bu hikâyenin kahramanı olan hayalî *shandy*, diğer bütün portatifler gibi, yaşamını bazı kavramlara olağanüstü bir tiksinti duyarak geçirir: Dünyada kişisel izini bırakmak, belirgin ve kolayca tanınan bir üslup benimsemek, hiç de portatif sayılmayan dört sanatçıyı örnek göstermek gerekirse Chagall, Giacometti, Claudel ya da Thomas Mann gibi derhal ayırt edilebilen, eşsiz, devrolunmaz bir dağarcığa sahip olmak.

oluşturmaya çabalıyorlar ki ayaktayken dengem altüst olmasın. Yine de yürürken hep yalpalıyorum. Siyah (bilgeliliğin rengidir, çünkü var olan bütün renklerin bir araya gelmesiyle oluşur) saten ceketimin olağanüstü vatkaları da omuzlarımdaki yükü hiç gizleyemiyor, aksi gibi tam da bugün... sırf canım istedi diye bu maceraya atılmaya karar verdiğim günde, oysa arsızca omuzlarıma tünleyen varlıklar başıma onca zorluk çıkarmasalar ve maceraya atılmama ağırlıklarıyla engel olmasalardı alelade bir gün sayılabilirdi."

Crowley'nin yazdıklarını okurken insan, bunca havai fişeğe ve başıboş *bucaresti*'ye inanmakta zorlansa da metni Walter Benjamin'inkiyle (*Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı*), Man Ray'inkiyle *Rita Malú'yla Seyahatlerim* ya da Tristan Tzara'nınkiyle karşılaştırdığımızda üçünün de Crowley'nin tahminleriyle büyük ölçüde kesiştiğini görürüz.

"Trieste'de," diye yazıyor Walter Benjamin, "kaldığım otelin odalarının neredeyse tamamında, şehre dünyanın her yanındaki Budist tapınaklarının bir kongresi için gelen Tibetli lamalar kalmaktaydı. Koridorlarda gezerken dikkatimi çeken bir şey, sürekli aralık bırakılan oda kapılarının çokluğu oldu. Başta gözüme tesadüf gibi görünen bu durumun ardında bir gizem olduğunu düşünmeye başladım. Derken öğrendim ki, bu odalarda kalanlar, asla kapalı alanlarda yaşamayacaklarına yemin etmiş bir mezhebin üyeleriymiş. Hissettiğim korkuyu bir daha hiç unutamadım. Birinin kulağına fısıldadığına göre bu Tibetli lamalar aslında bizim *odradek*'lerimizdi ve gündüz vakti Trieste sokaklarında görülebiliyorlardı; hep geri plandaydılar, batakhanelerde, kerhanelerde, salaş lokantalarda saklanıyor, dilenci, kötürüm, başıboş denizci, haydut, torbacı ya da kerhane kapıcısı kılığına giriyorlardı."

Man Ray ise şöyle yazıyor: "Trieste'de kaldığımız süre boyunca bizi en çok şaşırtan şey dehşetin kendisi

değil, ne kadar belirgin olduğuydu. Zaten şezlonglara sığınmamız da bu yüzden –çocukluğa dönmek, disiplinsizliği yeniden keşfetmek ne büyük bir zevk!– ve mümkün olduğunca yerimizden kımıldamamaya gayret gösteriyorduk. Böylece bizimkine paralel bir tertibe ait gölgelerin seyahatimiz boyunca bize eşlik ettiğini geç de olsa şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde anladık: Kâbusumsu olsa da kavranabilir bir komploymuştu bu, başaktörlerinin insan olmayışıyla bizden ayrılan bu tertibin bir amacı vardı: bizim gizli cemiyetimizi yok etmek. Bir anneden doğmamış bu acayip piçler duruma göre tavan aralarına, merdiven boşluklarına, koridorlara, antrelere yerleşmekle kalmaz, bizim omuzlarımızı, hatta beyinlerimizi bile mesken tuttukları olurdu.”

Faux pas derlemesinde portatiflik olgusuna kısaca değinen Maurice Blanchot'ya göre, Man Ray'in sözünü ettiği bu acayip piçler belki de unutulmuş şeylerin vücuda gelmiş halidir; şekilleri bozulup tanınmaz hale gelseler de bizimle seyahat eder, yanı başımızda komplo tertiplerler; terk edilmiş hüznünlü mekânlarda bulunabilen şeylerdi, bazen beynimizi istila eder, kusursuz bir sessizliğe bürünerek bir araya gelirler. (“Sinsilerin sessizliği,” diye okuruz *Tristram Shandy*'den, “tek sinsinin kendileri olduğunu zannedenleri izleyen sinsilerin.”)

Ancak bana kalırsa, portatiflerin beyinlerine dadanan bu hortlakların, aslında kendi yazdıkları edebiyat olması da muhtemeldir. Her halükârda, portatiflerin bu paralel tertibin varlığını görmezden gelmedikleri kesindir, dolayısıyla da sanatın gizli gereksinimine büyük değer verdikleri söylenebilir; buna göre sanatçı, imkânsız da olsa, *var olan* ile şaşırtmayı ve şaşmayı bilmelidir.

Paralel tertibin varlığını teyit etmek için Tristan Tzara'nın “Histoire portative de la littérature abrégée” [Kısaltılmış Edebiyatın Portatif Tarihi] metninde yaz-

dıklarına bakmamız yeterlidir: "Akdeniz havası almak için Prag'ı terk etmiştik, bu sayede amansız takipçilerimize izimizi kaybettirecektik, fakat hiç de öyle olmadı ve Trieste'ye bizden bile önce ulaştılar. Eter içtiklerini ve bu sayede ekspres tren hızıyla seyahat ettiklerini biliyorduk. Basamakları sarp kayalara benzeyen bir merdivenin tepesinde hep beraber dans ediyorlardı. Bu esnada bizim omuzlarımız da, kendimizden geçmenin kıyısındaiken, maddi ağırlığımız damla damla üstlerine akıyormuşçasına kauçuğa dönüşüyordu. Ağızlarımızın üstünde, buz küreğine benzeyen bir şey vardı; Buz Küreği, bizimle beraber seyahat eden ve *Arthur Gordon Pym*'in o korkunç son sayfasında rastladığımız figürün, kar gibi kusursuz bir beyazlığa sahip figürün şekline defalarca bürünen ismi konulmaz tertibe verdiğimiz isim bu..."

Trieste'den ayrılıp Paris'e gittiler, orada, seyahat etmemiş portatiflerin yardımıyla, Buz Küreği'ni daha kolay alt edebileceklerine emindiler, fakat kar gibi kusursuz bir beyazlığa sahip tertibin Paris'te mukim portatifler komününü de ateşten sfenkslerin yardımıyla boğmuş olduğunu gördüler; bunun neticesinde nice *shandy* denizin altına sığınmaya karar verdi, yaratıcı faaliyetlerini *Bahnhof Zoo* adlı denizaltıda sürdüreceklerdi, böylece miskinliğe dair bölüme fani ışıltısını veren edebî sefa günlerindeki şezlonglar unutuldu gitti.

Bahnhof Zoo

Shandy'lerin Prens Mdivani tarafından kiralanan denizaltıda geçirdikleri günlerin bahsi sadece iki metinde geçer. Metinlerden biri, bizzat prens tarafından yazılanı, güvenilir değildir, zira katıksız ve ipe sapa gelmez bir deliliğin eseridir, denizaltının dünyanın sonuna yaptığı bir yolculuğu konu alır, oysa gerçekte *Bahnhof Zoo* denizaltısı Bretonya bölgesindeki Dinard Limanı'ndan asla ayrılmamıştır, zaten istese de ayrılamaz, çünkü bir savaş kalıntısından ibarettir: Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma bu denizaltı, prens tarafından kiralanmadan önce, Çin lokantası olarak kullanılmıştır. Diğer metin yani ressam Paul Klee'nin seyir defteri ise çok daha güvenilir bir kaynak olmasına rağmen sonlara doğru konudan sapar ve tarihi gerçeklere gölge düşüren lirik bir coşkuya kapılır.

Dediğim gibi, Mdivani'nin metni safi deli işidir. Bilemiyorum, belki de okurlarını büyülemeyi takıntı haline getirmişti ya da yaptığı maddi yatırımı kazançlı hale getirmek istiyordu, her halükârda kesin olan bir şey vardı; prens Zanzibar'da başlayan ve Olmayan Ülke kıyılarının derinliklerinde sona eren eğlenceli, ama her açıdan olanaksız maceralarla dolu bir seyahat uydurmuştu. Bu yurun size prensin takdire şayan deliliğinden bir örnek: "Balboa yönünde seyir halindeyiz, tepemizde dolunay

var, gelgit çekilmekte, bulutlar uskumru kılçıkları gibi, özensizce çizilmiş Hercules'ler gibi, leylak rengi alacakaranlıklar içine kapanan seyyahlar için korkunç. Panama kıyıları Galler'i andırıyor."

Kanımca bilgi verme çabasından dolayı Paul Klee'ye teşekkür etmek ve sonlarda konudan sapmasını affetmek gerekir, büyük olasılıkla bu durum aniden şiiri keşfetmiş olmasının bir sonucudur. Üstelik konudan ancak sonlara doğru sapması önemli bir ayrıntı, çünkü başlarda *Bahnhof Zoo*'ya dair bilmediğimiz hemen her şeyi öğrenme fırsatı buluruz; ayrıca konudan saptığı sayfalar öyle hoş kaleme alınmıştır ki insanın anlatılanlara harfi harfine inanası gelir: bir imge mesela, denizaltıyı ziyaret eden zavallı Ölüm'ün imgesi...

Klee seyir defterinin en başında *Bahnhof Zoo* isminin nereden geldiğini açıklar. Anlattığına göre zamane Berlin'inde, şehrin en bilinen buluşma noktası Bahnhof Zoo'ydu; mekânın en görünür noktasındaki saatin altında, günün her ânı, sevdiklerini ya da dostlarını bekleyen sürüyle insan görülebilirdi. Prens Mdivani'ye göre, ihtiyar denizaltısına en uygun isim *Bahnhof Zoo*'ydu, çünkü Berlin'deyken (Deliler Gemisi adlı bir firmanın Zürih'te ürettiği) o saatin altında birden fazla kez bir *femme fatale*'i beklemiş, sonunda kadın tarafından kalbi fena halde kırılınca da kararını verip portatif dostları eğlensin diye sabit bir denizaltı kiralamıştı.

"Hayvanat bahçesi" anlamına gelen *Zoo* sözcüğünün bir de kutsal çağrışımı vardı: Nuh'un Gemisi ile denizaltı arasındaki benzerlik ortadaydı; denizaltıdan önce bu kadar farklı türlerden vahşi portatiflerin bir araya geldikleri görülmüş şey değildi. Viyana'daki davete katılan mühim kişiliklerin yanında denizaltıya son anda bir sürü ilginç isim binmişti, örneğin Marianne Moore, Cyril Connolly, Carla Oregno, Ezra Pound, Josephine Baker, Jacobo Sureda, Erich von Stroheim, kuyumcu Rozanes, Osip

Mandelstam, tabii isminin Missolonghi olduğunu iddia eden pitoresk kaptanı da unutmamalı, aslında bu kişi Robert Walser'den başkası değildi; delilik denen uçurumun kıyısında geçirdiği yılların ardından kendini nihayet aşağı bırakmıştı.

“Şu Missolonghi denen tip,” diye yazıyor Paul Klee, “kürk astarlı ceketinin yakasını hep kaldırıyordu; mavi bir beresi vardı, gemi ambarının ışığı arkadan vurduğunda muazzam cüssesinin eğikliği iyice belirginleşirdi; liman işçisi zannettiği kişiler yüzünden hep kızgındı; anlaşılmaz bir lisanda onlara sürekli küfürler ve emirler savuruyordu.”

Liman işçisi zannettiği kişiler aslında bir grup İngiliz şairdi, kuyumcu Rozanes'in dostu ve Baudelaire hayranı bu İngilizler, kendi kendilerine Makau Salonu'nun işletmesini üstlenmişlerdi; yağmalanmış bir Norveç sarayı şeklinde dekore edilmiş lüks bir afyonhane olan bu mekân –bir kukla tiyatrosuyla beraber– *Bahnhof Zoo*'nun en önemli atraksiyonlarındandı.

En görünür yerinde Çin işi devasa bir pusula bulunan Makau Salonu, Rita Malú ile Carla Orengo arasında yaşanan meşhur bir olayın da geçtiği yerd; Malú'nun da Picabia'ya âşık olduğunu öğrenen Orengo kadının önce derin bir afyon uykusuna dalmasını beklemiş, sonra da saçlarını kökünden kazıyıp kafasını dımdızlak bırakmıştı. Tabii büyük olay olmuş, hemen arkasından da bir başka olay gelmişti: Gizliden gizliye Orengo'ya âşık olan Max Ernst geçici bir deliliğe kapılıp İspanya Kralı XIII. Alfonso'ya bir mektup yazmış ve ona Josephine Baker'ın yatak hizmetlerini sunmuş, ardından da krala “dilin orta yerinde bulunmasına rağmen hayal gücüne geniş yer bırakan, girmek için oyuna katılmanın yeterli olduğu, portatif niteliklere haiz bir gizli cemiyete” üye olmasını teklif etmişti. Neyse ki Henri Michaux mektubu vaktinde görüp gönderilmesini engellemiş, aklını başına toplasın

diye Ernst'e, denizin dibindeki bu sabit yolculuğun *shandy*'lere özgü bir delilik olduğunu hatırlatmıştı.

Henri Michaux, Dinard Limanı'nın derinliklerine dalmanın aşağı istikamette gerçekleştirilen bir yolculuk anlamına geldiğine emindi. Michaux'ya göre aşağı inmek, bizi besleyen şeyin uçurumuna atlamak, temellerimizle derinlemesine buluşmak demektir; ona göre, gerçek anlamda aşağı indiğimizde hiçbir kerteriz noktamız kalmazdı, gözlerini karartıp aşağı inmeye cüret edenlerse indikçe yukarıdaki kısmın üstlerine kapandığını bizzat görürlerdi; altta açılan kısım, kapalı bir yerde (örneğin *Bahnhof Zoo*'da) donuk ve uzak bir kararsızlığa bürünüyordu.

Fakat afyon salonuna ulaşmak için sualtına giren her *shandy*'nin derinliklerde açılan perspektifleri bütünüyle kavradığı söylenemez. Çoğuna göre bu iniş denizin dibindeki bir afyonhaneye egzotik ama basit bir gezintiye eşdeğerdi; yine de bunun aslında portatif ruh haliyle ilişkili olan ya da olabilecek, içgüdüsel bir devinim olduğunu er ya da geç anladılar, üstelik, hayli çelişkili bir biçimde *shandy* yolculuğunun devamını da sağlıyordu, zira alttaki hareketsizliğe ulaşırken üstteki hareketlilikle de bağlarını sürdürüyorlardı.

"Ne günlerdi ama," diyor Paul Klee bizlere, "heyecan büyük, duman boldu. *Bahnhof Zoo* denizaltısına gelen bütün portatifler, önceden belirtilen talimatlara uyarak yanlarında bir baston getirmeyi ihmal etmemişlerdi, en dikkat çeken de César Vallejo'nun maun bastonuydu, arada sırada şişiyor ve üstünde koca bir çift meme belirliyordu. Alelade bir baston olmasına rağmen pat diye kadınlaşıveriyordu. Vallejo'nun bastonu karşısında öyle büyülenmiştik ki Makau Salonu'ndaki piyanoyla beraber onu da *shandy* armasına ekledik."

Bastonla piyano César Vallejo'nun *Bahnhof Zoo* denizaltısında kaleme aldığı bir şiirde de başroldeydiler,

bugüne dek hayli anlaşılmaz addedilen bu metin aslında portatif afyon yardımıyla aşağı ve içeri istikamette çıkılan sabit seyahatin çağrışımlarla dolu, yarı saydam bir yansımasıdır:

“Bu baston bir piyanodur, içeri seyahat eder, / ve aşağı, / şen sıçrayışlarla. / Sonra demir gibi durup dalar düşüncelere. / on tane ufuk mihlar onu yerine. / İlerler. Tünellerin dibinden sürünür, / acı tünellerinin dibinden, / doğaları gereği fani omurgaların dibinden. / Bazen de boruları, / yaşamaktan sararmış yavaş hasretler, / tutulur güneş gibi, / ve bit gibi ayıklar böceksi kâbusları, / yarıdılışların habercisi gök gürültüsünün çoktan öldürdüğü. / Kara piyano, kimi gözetliyorsun beni duyan sağırlığınla, beni sağır bırakan dilsizliğinle? / Ey, esrarengiz vuruş.”

Colette, Cocteau, Varèse ve Antheil, bu sıradan asla şaşmadan, günün her saati tıklım tıklım bir mekân olan Makau Salonu'ndaki piyanonun tuşlarına hüznle vuruyorlardı. Ama Antheil her nasılsa Pola Negri'ye âşık olunca piyanodaki yerine Erik Satie geçti. *Femme fatale*'in gönlünü fethetmek için şevke gelen Antheil okyanus-bilim çalışmaları gerçekleştirmeye, tüp takıp derin sulara dalmaya, henüz ismi koyulmamış yumuşakçaları kata-loğa geçirmeye vs. başladı. Kadının ilgisini çekmek uğruna girişmeyeceği iş yoktu.

Pola Negri azimkâr müzisyene başlarda mutlak bir kayıtsızlık gösterse de sonunda adamın hastalandığını görünce acıdı, ardından da, bir *femme fatale* olduğunu hatırlayarak adama hasta yatağında kur yapmaya başladı. Birkaç gün boyunca, Makau Salonu'nda aynı ranzayı paylaştılar. Derken adam bir akşam ansızın kadının tuhaf bir hastalıktan mustarip olduğunu fark etti. Kadın sahiden de hastaydı, zira sevmeyi bilmiyordu. Ve su onu öldürüyordu. Böylece portatifler mustarip oldukları mahkûmiyetin sadece kendilerine özgü olmadığını anla-

dılar. *Femme fatale*'ler de mahkûmdular. Gizli cemiyetin halihazırda can çektiği ve son demlerini yaşadığı bu dönemde suyun, hiçliğin ve ölümün varlığını açığa vuran böyle bir fenalığın, böyle tuhaf bir hastalığın farkına varınca George Antheil bariz biçimde sarsıldı ve şöyle dedi: "Ne tuhaf şey ölü bir kadın."

Suda ölen bir kadın, diye eklerdim ben olsam, Pola Negri'nin yitişi üstüne T.S. Eliot'ın yazdığı dizeyi alıntıyla-
yarak.¹ Hem denizin hem benliklerinin derinliklerinde hepsi bu ölüm üstüne bir şeyler yaptılar, öte yandansa *odradek*'lerin de bu tuhaf hastalıktan mustarip olduğunu fark ettiler. Paul Klee'nin puslu bir afyon rüyası esnasında aktardığına göre ranzasından leylak rengi bir duman bulutuyla sarmalanmış halde uçarak çıkan kendi *odradek*'i *Bahnhof Zoo*'dan kaçmış, suyun dibinden Saint-Malo'ya kadar gitmiş, Chateaubriand'ın mezarına oturmuş ve orada, badanalı duvara çizilmiş mavi bir çapanın dibinde, geçen yelkenlileri bir süre izledikten sonra cebinden bir tabanca çıkarmış, ağzına sokmuş ve tetiği çekmişti. "Bir an için," diye yazıyor Paul Klee, "*odradek* öylece kaldı, mezarı, denizin ihtişamını ve yelkenlileri izlemeyi sürdürecekmış gibi göründü. Ama çok geçmeden kendisi de dahil her şey Bretonya alacakaranlığında gözden kayboldu."

Bu hikâye, başka hikâyelerle beraber, denizaltının Malabar Salonu'ndaki kukla tiyatrosunda sahnelenir oldu. Bütün *shandy*'ler Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inin meşhur başlangıcını hatırlıyorlardı; bu kısımda, kitaba adını veren karakter, el gösterisinin harikulade dünyasına nasıl adım attığından bahseder, henüz küçük bir çocukken babası ona portatif bir kukla tiyatrosu hediye etmiştir. Dolayısıyla, *Bahnhof Zoo*'da kuklaların büyüleyici dünyasının eksik kalması düşünülemezdi.

1. *The shady shandy* (Şüpheli Shandy), İspanyolca versiyonu Ocnos derlemesinde yer aldı, çevirisi Jaime Gil de Biedma'ya ait, Barselona, 1967.

Kuklalar, portatiflerin gözünde, yaptıkları kendi bilincinden bağımsız, mutlu ve hareket halinde bir varlığın metaforu gibiydi. Bilginin tehlikeleri ve lütfun aydınlık zirveleri arasında çıkılan bilgelik dolu bir yolculuğun temellerine kuklalar sayesinde kafa yorabiliyorlardı. Ayrıca her seyahatin başlıca keyif unsurlarından olan sürekli hikâyeler anlatma işini de yine aynı şekilde kuklalar sayesinde başarıyorlardı.

Bu hikâyelerin bazıları özellikle ilginçti, örneğin René Daumal'ın eski bir gardırop aracılığıyla edebiyatın ölümünü irdeleyişi. Gösterisi kendini operadaki hayalet olarak tanıtan bir kuklanın telaffuz ettiği şu bilge sözcüklerle son buluyordu: "İşin doğrusu, alelade bir mektup yazmak için masanın başına oturan kişi bir anlığına durup söylediklerini gerçeğe uygun kılmak için nasıl ifade etmesi gerektiğini düşündüğünde edebiyat da yaşamayı sürdürür. En kötü ihtimalle, insanların bir gün mektup yazmayı bırakacağını varsayarsak, şairler okumayı bildikleri kadar yazmayı da bildikleri sürece edebiyat yine ölmeyecektir: Şairler asla ölmeyecekler, tam da öldükleri için."

Ölüm, ölümün lisanı, lisan ve lisanın ölümü Malabar Salonu'ndaki sunumların en yaygın temalarıydı. Jacques Rigaut'nun Palermo'da yittiği haberini aldıktan sonraysa, ölümüne dair Georgia O'Keeffe'in sahnelediği kukla tiyatrosu portatif kitlenin gözdeleleri arasına girdi.

Gaddar bir anlatıma sahip bir gösteriydi bu, zira sahnede beliren Jacques Rigaut kuklası aklını kaçırıp grotesk bir biçimde yerlerde sürünerek kanoya benzer bir şilteye tırmanıyor ve ölene dek debeleniyordu. Nahış ve insafsız bir temsil olduğundan birçok olumsuz tepkiye yol açtı, bunlardan en öne çıkanı Federico Garcia Lorca'nınkiydi, Rigaut'yu bizzat tanımasa da savunmasını üstlenmeye karar veren García Lorca, *Bahnhof Zoo* denizaltısında görülmüş en güzel kukla gösterilerinden birini sahneye koydu.

García Lorca olay yerini Palermo'dan Granada'ya taşıdı, tam olarak belirtmek gerekirse Alhambra Otel'i'ne, orada solgun benizli ve Endülüs edalı bir Rigaut, kendi ölümünü oyunbazca yaşarken bir yandan da mavi ışıltılarıyla bütün seyircilerin gözlerini kamaştıran hap şeklindeki kuklaların gerçekleştirdiği trajik step dansını izliyordu. Ölümün bu büyüleyici ve barbitürat yüklü dansının ardından sahneye Lorca'nın bizzat icat ettiği elektrikli bir cihaz çıkıyordu, bu cihazın görevi, çalıştırıldığında, insanın tüylerini diken diken eden şiddetli bir soğuk yaymasıydı. Tam o anda, seyircileri canlarını kurtarmaktan başka bir şey düşünmezken perde iniyor ve üstündeki Lorca'nın yaptığı, sarı kumla kaplı sonsuz bir bulvar resmi gözler önüne seriliyordu. Ön planda, yani bulvarın başlangıcında, Sudan işi bir kukla beliriyor, kırçıl saçlı zenci bir dilenci kadın şeklindeki bu kukla "Nessun Dorma" şarkısını söylerken bir yandan da kehanet sanatına başvurarak *shandy* tertibinin geleceğinin karanlık olduğunu duyuruyordu.

En ilginç kukla gösterilerinden biri de Stephan Zenith'in elinden çıkmaydı, Zenith bin bir suratlı sanatçılara dönüştürdüğü kuklalar aracılığıyla, her biri kısacık bir süreliğine de olsa müthiş bir beceriyle en seçkin *shandy* biyografilerindeki en olağanüstü kesitleri sahneye aktarırdı. Her kesitte kılıkklar değişirdi. Bütün kesitler Fregoli'yi hatırlatan büyük bir süratle sahnelenirdi. Her bir biyografiden altı-yedi kesite yer verilirdi, ne de olsa yaşama –maalesef– daha fazlasını sığdırmak zordur.

Bu süratli dönüşümlerin ardından sıra son sahneye gelirdi, ki herkes için aynıydı: Elinde tırpanıyla bir iskelet belirirdi, özellikle kurbanını arıyormuş gibi görünmese de, içten içe, aslında onun peşinde olduğunu bilirdi, derken kurbanıyla karşılaşır ve portatifin kısaltılmış yaşamını kökünden keserdi.

Son sahnenin üstüne seyircilerin buruk alkışları asla

eksik olmazdı. Aslında *Bahnhof Zoo* denizaltısında kesin olan tek şey, tertibin her an can çekişmeye başlayabileceğiydi, zira görünüşe bakılırsa Ölüm her yanı kuşatmıştı.

Zavallı biçare Ölüm. "Denizaltıya bindi binmesine," diyor Klee, "ama korkudan nasıl kaçacağını şaşırdı. Karaya ulaşmak için Bretonya'nın dehşetengiz kayalıklarının arasına atıldı." Böylece Klee'nin seyir defterinin sonuna geldik, sabit seyahatin sona ermesinin sebeplerine değinmeyi pek istemediği için şairane bir imgeye başvurarak bizlere, Ölüm tarafından ziyaret edilseler de onu korkutmayı başardıklarını ve yürekli tertibin can çekişmeye başlamasını biraz daha geciktirdiklerini söyler.

Seyir defterinin sonunda Paul Klee'nin anlattıklarına harfi harfine inanmak hep hoşuma gitmiştir. Tırpanlı ve iskelet suratlı Ölüm'ün denizaltıda neler döndüğünü merak ettiği için sahiden de bir şafak vakti çıkageldiğine inanmak hep hoşuma gitmiştir. Denizaltıda onu bekleyen üç sürpriz vardı. İlki oranın, yani *Bahnhof Zoo*'nun, Titus Livius'un Alba Longa'nın yıkımına dair muhteşem betimlemesini hatırlattığına tanık olmaktı; kentin sakinleri sokaklara dökülerek taşlara veda etmişlerdi. Sürprizlerin ikincisi, denizin dibinde yağmur yağdığını görmektir: "Kıvamlı bir gözyaşı etrafa saçılmadan düşmekteydi, kendi kendinin hayaletiymiş gibi, muğlak bir unutuşla sönüp gitmek istercesine, makul bir denizde, ağır ağır yağın eğik bir yağmur eşliğinde, damlaları aslında nesir olan bir yağmur..."

Üçüncü sürpriz ise az buz değildi ve zavallı biçare Ölüm'ü kaçırtmıştı. Ölüm kaçarken Malabar Salonu'na girince orada bir kuklasının olduğunu keşfetmişti. Dehşet içinde kaçmaya koyulmadan önce oturup afyon içmiş, terden sıırıslam olmuş ve tıpkı diğer seyirciler gibi son sahnenin bitmesini beklemişti, ki ardından gelen başka bir sahne var mı görebilsin.

Arsızlık Sanatı

Bahnhof Zoo denizaltısını terk etmelerinin ardındaki sebepleri bilemiyorum, ama en makul olasılık, yeniden karaya vurmalarının ardında yorgunluk olduğudur. Hem yorgunluk hem de bir nevi can çekişme; bunun dayanağı Paris'te, bir zamanlar Crowley'ye ait bir evin tavan arasındaki bir sandığın gizli bir bölmesinde bulunan bir belge; bulan kişiye evin sonraki sahibi Edward Clark, ki kendisi Singer dikiş makinelerinin sahibi bir kodaman olmasının yanında portatif tertibin tarihinin de tutkulu bir araştırmacısıydı, belgeyi bulduktan birkaç gün sonra tuhaf bir şekilde ölmüş, ölmeden önce de "Yaşamının Haritasını Çıkaran Bir *shandy*" adlı kısa bir metin kaleme almıştı; görünüşe bakılırsa bu metnin ilham kaynağı, Walter Benjamin'in kendi yaşamının bir haritasını çıkarma fikrini zihninde evirip çevirdiği yıllara dair bir rüyada gördüğü imgelerdi.

Benjamin bu haritayı gri ve portatif olarak gözünde canlandırmış, hatta *shandy* dostlarının evlerini, buluştukları kafe ve kitapevlerini, geceledikleri otelleri, Avrupa kütüphanelerinin denizlerin altını anımsatan ışıklarını, birbirinden farklı okullara çıkan yolları ve kalabalıklaştığını bizzat gördükleri mezarlıkları açıkça belirten renkli bir işaretleme sistemi geliştirmişti.

“Bir şehirde kaybolmak,” diyordu Walter Benjamin yazısında, “tıpkı ormanda kaybolmak gibi, zamanla öğrenilen bir şeydir... Ben bu sanatı geç öğrendim, böylece ilk belirtileri okul defterlerimin arasındaki kurutma kâğıtlarında beliren labirentler olan hayalimi gerçeğe taşımış oldum. Aslında ilk belirtileri dedim ama hayır, ilk değil diler, onlardan da eski bir tane vardı: Bu labirente giden yol.”

Bana öyle geliyor ki tertipçi *shandy*'lerin bu labirente giden yolları Edward Clark'ın metninin ana temasını oluşturur, ki bu metne en çok yakışacak eş, Clark'ın bir zamanlar Crowley'ye ait olan evin tavan arasındaki sandığın gizli bölmesinde bulduğu belgedir. Bu belge, “portatif yazarın ıstırabı” konulu bir konferansın metniydi ve asıl yazarı Bruno Schulz, metni *Bahnhof Zoo* denizaltısındaiken yüksek sesle okumak amacıyla yazmıştı. Ama bulgulara bakılırsa metin Crowley'nin eline geçmiş, o da küçük birkaç rötuşun ardından şair Elsa Tırana'nın kılığına girip (Belçika Kralı Leopold'ün sevgilisi Cléo de Mérode adlı satanistin takma adıydı) şiiri tepeden turnağa kadın kıyafetlerine bürünmüş halde, İspanya'daki 27 kuşağı şairlerinin Ateneo Kültür Derneği'nde düzenlediği Góngora anmasında okumuştur.

Konferansın konusu ıstırap olsa da –belirttiğim gibi, metnin asıl yazarı Schulz idi– Crowley'nin metne zer-kettiği kimi cümleler gizli *shandy* cemiyetinin varlığını dünyaya duyurmuştu. Her anlamda bir ihanetti bu. Crowley bunu daha da pekiştirmek istercesine okuma esnasında Benjamin'in rüyasında gördüğü haritanın hoyrat bir taklidini sergilemişti. Seyircilerin arasında, bol sayıda Madridli profesörle kaynaşmış halde, portatifliğin sona ereceği anlamına gelmesine rağmen sırlarının açığa çıkışını sevinçle dinleyen nice *shandy* seçilebiliyordu. Bütün *shandy*'ler yanlarında birer termometre getirmiş-

lerdi, ayrıca hepsine Port Actif menşeli zenci birer adam ya da kadın eşlik ediyordu.

Shandy'lerin bu denli sevinçli olmalarına hiç şaşmamalı; çünkü önceden de belirttiğim gibi, tertibin hayrını istiyorlarsa ilkin haritadan kaybolmaları gerektiğini vaktinde anlamışlardı, yani dışarıdan bakanlara, kibirle çakıveren arsızlık şimşeği gibi harikulade coşkun görünmeliydiler. Ayrıca unutmamak gerekir ki arsızlık da hep başkaları üzerinden ortaya çıkar, ötekini aşırı derecede önemser; isyankâr, yaygaracı, yitimsiz, göstere göstere kendini dayatan bir Ben'in dışavurumudur.

Bütün bunları kavramak portatifleri dayanışmaya ve bir dizi temel taviz vermeye götürdü, örneğin tertibin varlığını görünür biçimde genişletmemek, daha da önemlisi, kısaltma sanatındaki marifet ve ustalıklarını göstermek. Bunun sonucunda hain Crowley'nin etrafında kenetlendiler ve maskelerini bütün dünyanın önünde çıkarmasına müsaade ettiler. Hatta müsaade etmekten öte, ittiler.

Şimdi alıntılacaklarım, sahte Elsa Tirana'nın Sevilla'da okuduğu metinden ilginç kesitler: "Buraya sizlerden hiç hazzetmediğimi söylemeye geldim, bunun başlıca sebebi 27 kişi olmanız; kabul edilebilir bir şey değil, çünkü bu rakam yalnızca bizlere aittir (...) Görebileceğiniz üzere, *shandy* yazarlar abartılı ve çekilmez bir havaya sahipler. İstirabın, ortaya çıkmak için, masaya oturmuş bir portatifin harekete geçip bir kâğıda harfler çizmesine ihtiyaç duyması hem gülünç hem de acınası. Bunu duymak sarsıcı gelebilir, ama bir delinin yalnız sayılması için aklı başında bir tanığa ihtiyaç duyması gerçeğinden pek de farklı sayılmaz (...) İstirap öyle bir şey ki hiçbir şey hakkında hiçbir şey dedirtmez, bu konfrensı haklı çıkaracak bir sebep bulmaya çalışsam da beni rahat bırakmaz (...) bu sebep, benim sizlerin karşısına

çıkmam ve ıstırabımı bir anlığına da olsa unutabilmek amacıyla birkaç sözcük telaffuz etmem olabilirdi pekâlâ. Bunu başaramadığım ortada. Bu sebep, gerçek bir hain gibi davranarak saygıdeğer seyirciler arasındaki nice *shandy* tertipçisinin maskelerini düşürmek olabilirdi pekâlâ. Bunu başardığım ortada (...) ve aslında mutluyum, çünkü portatifliğin başı ezildi. Böyleyken bana da Portekiz işi şapkamı ve hidramı alıp çekilmek düşüyor. Bu sözlerimi, tıpkı çizdiği ve üfleyip uzaklara gönderdiği imgelerin ardından bir daha bakmayan bir günün edasıyla kaleme aldığıma inanıyorum.”

Konferans bittiğinde Madridli profesörlerden büyük bir alkış yükseldi, zira –Elsa Tirana aslında Marinetti’nin gözde öğrencilerinden olduğu için– bunun avangard bir konferans olduğunu sanmışlardı. Ama alkışlar portatifleri öfkeliendirmekten başka işe yaramadı, kalkıp profesörler hakkında yüksek sesle türlü türlü yalanlar yaymaya başladılar: Önü alınamayan bir dedikodu silsilesi Ateneo’da telaş havası estirmekteydi.

Emilio Prados bu dedikodu ve iftira curcunasını frenlemek uğruna arsızların elebaşı zannettiği García Lorca’ya yanaşıp dedikoduyu hayli aşağı seviyeden bir edebî tür olarak gördüğünü söyledi. Lorca gözlerinden ateş saçarak ona baktıktan sonra kendisine eşlik eden zenci güzelinin omzuna yaslandı ve Marcel Proust’un, örneğin, safi dedikodulardan ibaret romanlar yazdığından bahsetmeye koyuldu, üstelik aynı şey Henry James için de geçerliydi.

Derken Duchamp buz gibi *shandy*’sini yudumlayarak çıkageldi ve Prados’a insanların başkalarına sırf onlar da başkalarına aktarsınlar diye hikâyeler anlattıklarını söyledi, tazeliklerini yitiren hikâyeler daha fazla anlatılmıyorlardı, tazeliklerini yitirmelerinin sebebiyse, dinleyenlerin bu hikâyeleri dokuyup işlemeyi bırakmış olma-

larıydı. Tam o sırada Luis Cernuda dudaklarında koca bir gülümsemeyle *shandy* dostlarına katıldı ve ekledi: "Biliniz ki dedikodu da bu geçici durumun bir parçasıdır, diğer bütün halkaların kendisini yaklaşık olarak tekrarladığı bir zincirin bir halkası. Katışıksız geçiciliği dolayısıyla bir anlatı türü sayılan dedikodu ayrıca tıpatıp tekrarın imkânsızlığını, sonsuz dönüşümün kaçınılmazlığını da ortaya koyar."

Bu sözlerin ardından Prados afallayarak yardım isteyince imdadına birçok profesör koştı ve hep beraber García Lorca'nın etrafını sardılar, biri de bu ânı fırsat bilip tarihe geçecek bir fotoğraf çekti, fotoğrafta Alberti ile Chavás'ın Granadalı şairi tutuklamışçasına iki yandan koluna girdikleri görülür.

Derken bütün zenci adam ve kadınlar şarkı söylemeye başladılar. Esaslı bir yaygara koptu, güzel sanatlardan biri sayılan arsızlığın zaferiydi bu. Birkaç dakika boyunca, her köşeden yükselen şarkılar ve fırlatılan havai fişekler eşliğinde, dedikodunun şiddeti doruğa ulaştı. Ancak o zaman, Dámaso Alonso *shandy*'ciliğin gerçek anlamda haklı olabileceğini düşündü ve Rita Malú'ya yanaşıp onun da kendisi gibi portatif tertibe üye olup olmadığını sordu.

"Kesinlikle hayır," diye karşılık verdi Rita Malú, "çünkü bütün *shandy*'ler birer melektir, bense melek değilim." Bunun üstüne Alonso bu meleklerin nerede yaşadıklarını sorunca Rita Malú *Cartas desde Mogadishu*'da, [*Mogadişu'dan Mektuplar*] anlattığı üzere, ona şu cevapla yol gösterdi: "Ah siz erkekler, hayalarınız melek dolu."

Bizi hayalar aracılığıyla doğru yola yönelten bu cümle *shandy*'ciliğin özündeki potansiyel enerjiyle de örtüşür; öyle ki, Crowley, Ateneo'dan çıktıktan sonra Sevilla'da kaldığı evin penceresini açıp da teatral bir el hareketi eşliğinde gizli cemiyeti feshettiğinde bile bu enerji ortadan

kaybolmamıştır. Kaybolmadığı gibi, etrafa dağıldıkça daha da kuvvetlenmiştir, edebiyat dediğimiz şeyin de hem bu dağılışın hem de bütünleşmeye gelmeyen şeylerin yakınlaşmasının bir emaresi olması tesadüf değildir; dolayısıyla gizli cemiyetin –ve beraberinde portatif edebiyatın– dağılış safhasına girmesinin bir yandan da özüne en yaklaştığı ve nihayet gerçek anlamda portatif olmaya başladığı âna denk gelmesine hiç şaşmamalıyız.

Yaşamının Haritasını Çıkararak Bir *Shandy*

*"Je voyage pour connaître ma
géographie."**

L'Art Chez Les Fous [Bir Delinin Notlarından],
Paris, 1907
alıntılayan Marcel Réja

Bütün *shandy*'lerin yüzleri üst üste konursa hayal ürünü bir *shandy*'nin yüzünü meydana getirir ve yaşamışlıklar sonucunda edindikleri trajik yüzlerini meydana getiren olaylar bu portatif portrenin yüz hatlarında okunabilir: Hayal ürünü yaşamının haritasıdır bu. Bütün *shandy*'lerin yüzlerini temsil eden bu yüz gençliğinden beri derin çizgiler taşır: Yavaşça genişleyen bu çizgiler bir noktadan sonra boşluğa karışır: Bütün portatif maskelelerin bileşimi olan bu eşsiz maske, Sevilla'da geçirilen günlerin müphem ışığında keşfedilince zamanın heybetine boyun eğecektir; bu biricik yapayalnız yüzü, son *shandy*'nin yüzünü de mahveden zamandır zaten.

Resimlerin çoğunda sağ elini yüzüne yaklaştırmış, aşağı doğru bakmaktadır. Gördüklerim arasında en eskisi

* (Fr.) Kendi coğrafyayı tanımak için seyahat ediyorum. (Ç.N.)

onu 1924'te gösterir, bengi dönüş kavramının Nietzsche'nin aklına ilk geldiği koca kayanın yanında sinir krizi geçirdikten kısa bir süre sonra çekilmiştir. Siyah saçları kıvrıcık, alnı geniştir. Genç görünür, yakışıklı bile denebilir; miyoplara has yumuşak ve hülyalı gözleri aşağı dönüktür, resmin alt sol tarafına doğru dalıp gitmiştir sanki.

Viyana'daki davette çekilen fotoğrafta kıvrıcık saçlarının biraz seyrelmeye başladığı görülür, gençlik ve güzelliğindense eser kalmamıştır; yüzü yassılaşmış, gövdesinin üst kısmı topludan öte kalıplı hale gelmiş, devleşmiştir. Başparmağının etrafına yumruk yaptığı eliyle ağzını, etli altdudağını örtmektedir. Bakışları için donuk ya da eskisine nazaran daha içeri dönük denebilir. Başının arkasında kitaplar vardır.

Denizin dibinde çekilmiş bir fotoğrafta ayakta durmaktadır, *Bahnhof Zoo* denizaltısında düşüncelere dalmıştır, ihtiyarlamış gibidir, üstünde beyaz bir gömlek, kravat ve pantolon vardır, saatinin kösteği pantolonunun kenarından görünmektedir: Kameraya dönük hırpani yüzünde haşin bir ifade vardır.

Son olaraksa, Sevilla'daki bir odayı dolduran ışığın ortasında, sol eliyle masaya mıhladığı bir kitabın son sayfalarını incelemektedir, bakışları fotoğrafın sol alt köşesine dönük gibidir; ne ilginçtir ki üç yıl öncekinden çok daha genç görünmektedir, mutlu mesut başıboş gezebileceği hayal ürünü sokakları gösteren haritaları ustalıkla okuyabilme amacına ulaşmış gibi bir hali vardır; bakışları sanki önündeki kitabın son sayfalarından kopmuş gitmiştir, belki de yaşamının haritasını orada bulmuştur: Tertipçi *shandy*'lerle kurulan her ilişkinin portatiflerin görünmez kentinin karmaşasına dalmaya eşdeğer olduğu bir labirent söz konusudur: Bu görünmez kentte kaybolabilmek tecrübe ister, zira hayal gücünün sokaklarında serserilik etmek modern şehrin tarihinin gerçek doğa-

sını gözler önüne serer ve bizleri son *shandy*'nin yaşadığı o acayip binanın kapılarına ulaştırır.

Bu kişi, yaşama da tıpkı haritasını çıkarabileceği bir mekânmış gibi yaklaşır. Port Actif'te gizli cemiyetin kurulduğu dönemde bile, yalnızlığı insanlara yakışan tek ruh hali addeden bir melankolik olarak görür kendini: Yalnızlıktan kasıt, büyük metropollerde ya da başıboş, dalıp gitmekte özgür bir gezgin olarak geçirilendir. Kendini bir melankolik olarak görür; çünkü gökcisimlerin en ağır döneni, yoldan sapmaların ve gecikmelerin gezegeni Satürn yükselirken dünyaya gelmiştir. Bu gezegenin etkisi altında olduğu için de, her başıboş gezgin gibi, Vltava Nehri'ni kaplayan buzun ağır ağır kırıldığı *odradek*'ler labirentinde kaybolur.

Melankolik ruh halinin özelliklerinden biri ağırkanlılık olduğundan Trieste'deyken bütün gününü şezlonglarda geçirir, bu ağırkanlılık dünyayı okuma biçiminde de kendini gösterir. Melankolik birey, tam da ölüm konusunda takıntılı olduğundan, dünyayı okumayı en iyi bilen kişidir. Ama bir yandan da ölüme dair tutumu dolayısıyla denizaltıdayken dünyanın melankoliye boyun eğdiğini duyumsar.

Sevilla'dayken ise düşüncesi, bir şey ne kadar cansızsa onu tasavvur eden zihninde o kadar kuvvetli ve hünerli olduğu yönündedir: Yaklaşmakta olan felaket karşısında tepkisizdir, melankolik tutumunu körükleyen, sıra dışı nesnelerin uyandırdığı tutkudur. Kitapların ve tutkuların koleksiyonunu yapmaya başlar, çünkü kitap peşinde koşmanın, tıpkı cinsel maceralar peşinde koşmak gibi, zevk coğrafyasını zenginleştirdiğini bilir, bu da dünyada başıboş gezmek için diğer bir sebeptir; ilk basımlar ve göz alıcı derecede barok kitapların yanı sıra minyatürler de biriktirir: kartpostallar, flamalar, kurşun askerler... Kısa edebî dışavurumlara duyduğu ilginin te-

melinde de minyatüre duyduğu aşk vardır. Kütüphanesi, kendini tanımayı öğrendiği şehirlere dair hatıralarını canlandıran kısa kitaplarla doludur: Port Actif, Paris, Palermo, New York, Viyana, Ajaccio, Prag, Trieste, Sevilla...

Prag, haritada. Bu şehirdeyken *shandy* odasından çıkmaksızın seyahat etmeyi öğrenir, masasının başında, boş bir sayfanın önünde otururken *odradek*'i tarafından ziyaret edilir: Kâğıtları üstüne eğilmiş, eseriyle mücadele eden *shandy* aniden omzuna koyuca renkli, alçak bir varlığın konduğunu fark eder: Ruhuna saldıran bir *odradek*'tir bu, saldırmakla kalmaz, daraltır ve sıkıştırır; bir yandan da gençleştirir, hatta kendince hamlaştırır. Başlarda *shandy*, başına kimse dadanmamış gibi davranarak bu saldırıyı görmezden gelir, ama çok geçmeden kişiliğine yönelik bu saldırının, üstüne bulaşan bu kara alçaklığın saldırıların en kurnazı ve yaratıcısı olduğunu idrak eder; böylece *odradek*'ine teslim olur, çünkü onunla beraber içinde kaybolacağı bu kaostan nihayetinde portatif edebiyatın doğacağını bilir.

Palermo, haritada. Bu şehirdeyken *shandy*'nin yaşamı ölümün bir taslağıdır. Palermo'ya asla gitmeyecek, yerine bir başkasını gönderecektir: Sicilya'daki bir oteli belleğindeki yasaklı bir yere dönüştürecek olan intihar eğilimli bir elçidir bu başkası.

Paris ise, tam tersi, portatif eğitimi aldığı günlerin, denizlerin altını anımsatan ışığıdır. Seine Nehri'nin üstündeki gümüşü köprüler yolculuğunun çapraşık yollarını birbirine bağlayacak, Paris'te geçirilen çömezlik günleri aracılığıyla onu önce bir yıldız kafilesine götürecek oradan da yine dünyaya indirip Sevilla'daki arsız bir vedanın donuk hiçliğine döndürecektir.

Sevilla, haritada yok. Güneydeki bu köşede yken son *shandy*, harabeleri, minyatürleri, asi hayalleri ve bastırılmaz gölgeleriyle Satürn gibi somurtkan bir kahramandır,

yoğun hassasiyeti ve melankoliye olan usandırıcı ilgisinin, edebiyat ve yaşama dair fikirlerinin sürdürülebilirliğine doğal sınırlamalar getireceğini düşünür, üstünde çalıştığı kitabı sona erdirmeye karar verir ki kitap zamanında, kendi kendini yok etmeden bitmiş olsun. Tarih'in gerçek yüzünün hızla gelip geçtiğini ve geçmişin ancak bir resim olarak, tıpkı arsızlık şimşegi gibi, geçmişin ancak bir resim olarak –tıpkı arsızlık şimşegi gibi, göz açıp kapayana dek tükenen bir aydınlık yayan bir resim olarak– alıkonulabileceğini bilen birine aittir bu karar.

Geçmiş okuyabilmemizi mümkün kılan, ölü oluşudur. Son *shandy*, tarihi ancak somut nesnelerde putlaştırıldığında anlayabildiğimizi bilir. İnsanın bir kitaba girebilmesini sağlayan, kitabın içinde bir dünya olmasıdır. Kitabını gezinebileceği alanlardan biri olarak gören son *shandy*'nin birileri kendisine baktığında ilk tepkisi gözlemini yere çevirmek, bir köşeye bakmak, başını not defterine eğmek ya da en güzeli, kitabının oluşturduğu portatif duvarın ardına saklanmaktır.

TEMEL KAYNAKÇA

Beach Sylvia, *Shakespeare and Company*, Harcourt Brace Jovanovich Inc, Nebraska Üniversitesi.

Blanchot Maurice, *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1943.

Canell Skip, *Pessimism*, Indolence Editions, New York, 1958.

Céline Louis-Ferdinand, *Le vrai nom du complot portatif* (müsvedde metin Prag'da kaybolmuştur).

Cendrars Blaise, *L'Anthologie nègre*, Bucht-Castel, Paris, 1980.

Cendrars Miriam, *Inédits secrets*, Gallimard, Paris, 1969.

Crowley Aleister, *Os Bucharestis*, Editorial Porto, Porto, 1948.

Georgia O'Keeffe, *Pictures*, Princeton University Press, Princeton, 1951.

Huidobro Vicente, *El sabotaje de lo instituido*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1962.

Klee Paul, *Tagebücher*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1957.

Kromberg Hermann, *Tagebücher*, (yay. haz.) Aleister Crowley, Keuschnig, Viyana, 1929.

Littbarski Werner ve Larbaud Valery, *Die Schüsse eines Junggesellen*, Keuschnig, Viyana, 1930.

Malú Rita, *Cartas desde Mogadishu*, Editorial Espuela de la Plata, Havana, 1969.

Mare Walter de la, *Biographical Memoirs of Extraordinary Shandies*, Penguin Books, Middlesex, İngiltere, 1951.

Picabia Francis, *Veuves et militaires* (11 Rue de Medicis, Paris adresindeki Corti Kitabevi'nin yayınevi tarafından yayına hazırlanıyor).

Ray Man, *Travels with Rita Malú*, Reynal&Hitchcock, New York, 1947.

Rigaut Jacques, *Agence générale du suicide*, Le Terrain Vague, Paris, 1974.

Sterne Laurence, *Tristram Shandy*, Alfaguara, Madrid, 1978.

Typ(h)on Ant(h)ony, *Eulogy of Discomposure*, (Jorge Luis Borges ile Maria Kodama'nın önsözü ve Virginia Klimt'in sonsözüyle) Klimt Editions, New Orleans, 1983.

Tzara Tristan, "Histoire portative de la littérature abrégée", *Sept manifestes Dadá. L'espion des realistes et une histoire inédite*, J.-J. Pauvert, Paris, 1963.

Okuyacağınız sayfalarda riske giren kişiler anlatılacak, boğanın hem boynuzu hem tehdidinin farklı şekillerde boy gösterdiği eserler meydana getirirken hayatlarını olmasa da akıl sağlıklarını tehlikeye atarlar. Hermann Broch'un, "Kötü yazar sayılmasalar da düpedüz suçlu bunlar," diye nitelediklerinin maskesini eskiden mümkün olmayan bir kolaylıkla düşürebilmemizi sağlayan kişileri hep beraber tanıyacağız.

Enrique Vila-Matas'ın ilk kez 1985'te yayımlanan efsanevi kitabı *Portatif Edebiyatın Kısaltılmış Tarihi*, kendilerine shandy ya da portatifler adını veren "taşınabilir edebiyat" düşkünlerinin kurduğu cemiyetin cüretkâr olduğu kadar talepkâr bir tarihçesi. Dadacılar gibi şakacı, fütüristler gibi aşırılığa meyilli, sürrealistler gibi düzenbaz bu topluluğun üyeleri arasında 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran pek çok isim var: Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Aleister Crowley, Scott Fitzgerald, Walter Benjamin, Federico García Lorca, Man Ray, Berta Bocado, Maurice Blanchot, Francis Picabia, Georgia O'Keeffe... Yolları sabit denizaltılardan, dehlizlerden, Afrika'nın ücra köşelerinden ve Avrupa'nın kültür başkentlerinden geçen portatiflerin gerçek ve hayalî yaşamöyküleri arasındaki çizgi bir anlamda kısa ömürlü portatif edebiyatın da başlangıç ve bitiş çizgisi.

"Vila-Matas'ın eserleri beni müthiş etkiledi. Mizah anlayışına, edebiyatın her türüne dair inanılmaz birikimine, yazarlara olan tutkusuna ve edebî meseleleri hiç çekinmeden yazılarının birer bileşenine dönüştürebilmesine hayran kaldım."

Paul Auster



#ölüm #sanat #intihar #yirmiyedi #shandy #golem #femmefatale



14 TL
KDV DAHİL

can yayinlari.com twitter.com/canyayinlari facebook.com/canyayinevi

ISBN 978-975-07-3913-2



9 789750 739132