JORGE LUIS

iletişim

BORGES

TOPLU ESERLERİ

EVARISTO CARRIEGO

ÇEVİREN **PERAL BAYAZ CHARUM**



Evaristo Carriego (1930)
© 1989, María Kodama
Bu kitabın yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.

İletişim Yayınları 843 • Modern Klasikler 19
ISBN-13: 978-975-05-0067-1
© 2002 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-2. BASKI 2002-2008, İstanbul
3. BASKI 2010, İstanbul

DİZİ EDİTÖRÜ Orhan Pamuk
YAYIN SORUMLUSU Osman Yener
KAPAK Suat Aysu
KAPAK RESMİ Hieronymus Bosch, "Hell", 1480-90, detay
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Sait Kızılırmak - Begüm Güzel
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JORGE LUIS BORGES

Evaristo Carriego

Evaristo Carriego

İSPANYOLCA'DAN ÇEVİREN
Peral Bayaz Charum



iletişim

JORGE LUIS BORGES 1899'da Buenos Aires'te doğdu. Edebiyata düşkün babası sayesinde çocukluğunu kitaplarla dolu bir evde geçirdi. Ortaöğrenimini Cenevre'de tamamladı ve daha sonra özel dersler aldı. Öyküleri önce Arjantin'deki *Sur* dergisinde, daha sonra İspanya ve Fransa'da yayımlandı. 1961'de İspanya'da Formentor, 1962'de Fransa'da Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres ödüllerini almasıyla ünü bütün dünyada yayıldı. Çeşitli Amerikan, İngiliz ve Fransız üniversitelerinde ders verdi, bir süre Avrupa'da dolaştı ve bütün dünyada birçok ödül aldı. Borges, 14 Haziran 1986'da Cenevre'de, yirmi yıldır tanıdığı ve son yıllarında yanından ayrılmayan Maria Kodama'yla evlendikten kısa bir süre sonra öldü. Başlıca yapıtları: *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras inquisiciones* (1952), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), *La rosa profunda* (1975), *Siete noches* (1980), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *La memoria de Shakespeare* (1983).

Yayınevinin Notu:

İletişim Yayınları, J.L. Borges'in eserlerinin telif haklarını elinde bulunduran Jorge Luis Borges Vakfı'yla yaptığı anlaşma uyarınca, Borges'in toplu eserlerini orijinal baskılarındaki yapıya sadık kalarak yayımlamaktadır.

J.L. Borges'in Toplu Eserleri'nden yayımlananlar: *Ficciones*, *Alef*, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, *Kum Kitabı*, *Yedi Gece*, *Dantevari Denemeler / Shakespeare'in Belleği*, *Sonsuz Gül*, *Öteki Soruşturmalar*, *Evaristo Carriego*, *Brodie Raporu*, *Şifre*. İleride yayımlanacak olan: *Discusión*.

...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.

De Quincey. *Writings*, XI, 68

İçindekiler

Önsöz ... **9**

Açıklamalar ... **11**

I. Palermo, Buenos Aires ... **13**

II. Evaristo Carriego'nun Yaşamı ... **27**

III. Pagan Ayinleri ... **41**

IV. Mahallenin Şarkısı ... **57**

V. Olası Bir Özet ... **81**

VI. Ek Sayfalar ... **83**

I. İkinci Bölüme Ek ... **83**

II. Dördüncü Bölüme Ek ... **86**

Truco ... **86**

VII. Araba Yazıları ... **91**

VIII. Atlı Öyküleri ... **99**

IX. Kama ... **105**

X. Evaristo Carriego'nun Bütün Şiirleri'ne Bir Önsöz ... **107**

XI. Tango'nun Tarihçesi ... **111**

Bela Arayan Tango ... **114**

Bir Yarı Gizem ... **116**

Tango Sözleri ... **118**

Yiğitlik Kültü ... **122**

XII. İki Mektup ... **127**

Sözlükçe ... **133**

ÖNSÖZ

Uzun yıllar Buenos Aires'in bir banliyösünde; sokakları serüvenler vaat eden, görkemli günbatımına doyum olmayan bir banliyöde büyüdüğüme inandım. Ama aslında, çocukluğum uçları ok gibi sivri parmaklıklarla çevrili bir bahçede, sayısız İngilizce kitapların durduğu bir kütüphanede geçti. Köşeyi dönünce bıçakların ve gitarların Palermosuyla karşı karşıya kalıverirdiniz (böyle olduğuna inandırmışlardı beni), ama gündüzleri bana eşlik eden, gecelerimi hoş korkularla doldıranlar; Stevenson'un atların ayakları altında can çekişen kör korsanı, arkadaşını ayda yalnız başına bırakan hain, gelecekten solmuş bir çiçek getiren zaman yolcusu, yüzyıllar boyunca Süleyman peygamberin testisine hapsedilen bilgin, cüzamlı olduğunu değerli taşlar, ipek peçeler ardında saklamaya çalışan Horasanlı peygamberdi.

Bu arada, sivri uçlu parmaklıkların ötesinde neler oluyordu? Benim iki adım ötemdeki karanlık barda, ya da boş arsada, yalnızca bu topraklarda yaşanabilecek hangi şiddet yüklü yazgılar gerçekleşiyordu? O günlerin Palermosu nasıl bir yerdi, ne denli güzel olabilirdi?

Belgesel olmaktan çok imgesel olan bu kitap işte bu sorulara yanıt bulmaya çalışıyor.

J.L.B.

AÇIKLAMALAR

Evaristo Carriego *adının bundan böyle Arjantin yazının* ecclesia visibilis'*inde yerini alacağına ve yazınımızın tüm saygın kurumlarının –retorik dersleri, antolojiler, ulusal yazın tarihi– bu adı anmadan edemeyeceklerine inanıyorum. Ayrıca inanıyorum ki Carriego, en doğru ve seçkin* ecclesia invisibilis'*in parçası ve dört bir yana yayılmış şiire iman edenler cemaatinin üyesi olacaktır. Ve şuna da inanıyorum, bu değerli üyeliği ona kazandıracak olan yapıtındaki hüzünlü çığlıklar olmayacaktır. Burada işte bu savları temellendirmeyi amaçladım.*

Aynı zamanda, –belki de biraz yersiz bir tercih ama– Carriego'nun örnek aldığı, almak istediği gerçekler üzerinde durdum. Varsayımlardan çok tanımlamalardan yola çıkmayı yeğledim. Bu yöntemin neden olabileceği tehlikeyi bilerek göze aldım. Honduras *Sokağı'ndan söz etmenin ve gerisini bu adın çağrıştıracaklarına bırakmanın, sokağı uzun uzadıya betimlemekten daha az yanıltıcı –ve daha az yorucu– olacağı inancındayım. Lafı uzatmam Buenos Aires'e düşkün olanların sabırlarını taşırmasın. Onlar için ayrıca ekte bir bölüm daha var.*

Gabriel'in çok değerli kitabından, Melián Lafinur ile Oyuela'nın çalışmalarından yararlandım. Gönül borcu deyince başka adlar da geliyor aklıma: Julio Carriego, Feliz Lima, Doktor Marcelino del Mazo, Jose Olave, Nicolás Paredes, Vicente Rossi.*

J.L.B.
Buenos Aires, 1930

(*) José Gabriel, Evaristo Carriego'nun biyografisini kaleme alan Arjantinli yazar – ç.n.

I

PALERMO,* BUENOS AIRES

Palermo'nun uzun bir geçmişi olduğu savını Paul Groussac'a** borçluyuz. *Annales de la Biblioteca*'nın*** dördüncü cildinin 360. sayfasındaki bir dipnotta bu savdan söz ediliyor. Palermo'nun varlığını kanıtlayan belgelerse çok daha sonraları, *Nosotros*'un**** 242. sayısında yayımlanmış. Bu belgelerde Sicilyalı bir Domínguez (Domenico) de Palermo'dan –son adı İtalya'daki Palermo'dan geliyor– söz ediliyor. Kimbilir, belki de İspanyolca'ya çevrilemeyecek bir adı olsun istemiş ve doğduğu toprakların adını, Palermo'yu seçmişti. Bu kişiyle ilgili bir de "*yirmi yaşına basmış ve kışla komutanının kızıyla evli*" şeklinde bir açıklama var. Domínguez, Palermo'da (Maldonado yakınlarında), 1605-1614 yılları arasında Buenos Aires'in et gereksinimini sağlayan, yabani hayvanların toplanıp kesildikleri bir çiftliğin sahibiy-

(*) Buenos Aires'in bir mahallesi – ç.n.

(**) Paul Groussac: 1848-1929 yılları arasında yaşamış Fransız asıllı, Arjantinli bir tarihçi ve eleştirmen – ç.n.

(***) Groussac'ın çıkardığı aylık tarih ve edebiyat dergisi – ç.n.

(****) 20. yüzyıl başlarında Arjantin'de çıkan önemli bir edebiyat dergisi – ç.n.

miş. Çiftliğin izleri çoktan silinip yok olmuş, ama günümüze dek gelen özgün bir gönderme var: "*Kentin bittiği yerde, Palermo'nun eteklerinde boz renkli bir katır.*" Tuhaf bir şekilde, çok uzak bir geçmişte var olmuş bu küçücük hayvanı, tüm ayrıntılarıyla gözümün önüne getirebiliyorum ve bu imgeye hiçbir şey eklemek gelmiyor içimden. Bırakalım bu tek başına otlayan katır görüntüsü yeterli olsun. Gerçeklerin ironik çıkışlar, tuhaf sürprizlerle iç içe geçmiş karmaşık biçimine ancak romanlarla erişiriz; ama şimdi roman yazmanın ne sırası ne de yeri. Neyse ki gerçeklerin zenginliğini kavramak için tek çıkar yol romanlar değil, anılar da var. Anıların doğasını oluşturan şey olayların çeşitliliği değil, tek tek ayrıntıların sürekliliğidir. Bilgisizliğimizin içkin şiirselliği budur; bunun dışında bir şey aramaya çalışmayacağım.

O zamanların Palermosuna şöyle bir bakıldığında birçok küçük, derli toplu çiftliğin yanı sıra bir sürü de pis ve dökün tü mezbaha göze çarpar; geceleri ise nehir kıyısında, sazlıklara dek yanaşan Hollandalı kaçakçı tekneleri eksik olmaz. Neredeyse durağan bir zaman dilimi olan bu tarih öncesini –Buenos Aires'in, yüzyıllar boyunca ülkenin sırt çevirdiği, bomboş, bataklık bir arazi olan Palermo'ya doğru yorgun ilerleyişinin farklı evreleri– yeniden yakalamaya kalkışmak, bir önemsiz olaylar tarihi örmek kadar anlamsız bir uğraş olurdu. Burada önerilecek en doğru yol, sinema sanatında kullanılan yöntemi kullanmak ve yavaş yavaş uzaklaşarak yok olan imgeler sıralamak: Şarap fıçıları yüklü katır kafileleri; henüz tam evcilleştirilmemiş, gözleri bağlı hayvan sürüleri; üzerinde söğüt yaprakları yüzen, uzun, durgun bir su; atının üstünde dimdik taşkın bir dereyi geçen *acılı yürek*;* yaprak kıpırdamayan, bomboş, uçsuz bucaksız kırlar; bir sürünün kuzeydeki ağıllara doğru uzanan

(*) Hayaletlere verilen ad – ç.n.

ayak izleri; (doğan güne karşı) atından inip yorgun hayvanın kalın boynunu kesen bir köylü; uçuşarak havada yiten duman. Palermo'nun, Groussac'ın sözünü ettiği Domínguez-Domenico gibi yalnızca tarihsel değil aynı zamanda mitolojik atası olan Don Juan Manuel* bu mahalleye gelene dek yaşam böylece sürüp gitmişti. Mahallenin kuruluşu bilek gücüyle gerçekleşti. O günlerde Palermo'da varlıklılar, Barracas'a giden yol üzerinde, zamanın izlerini taşıyan sevimli *quinta*'larda** otururlardı. Ama Rosas onlardan birine yerleşmek istemiyordu, o kendi evini inşa etmek istiyordu; onun yarattığı evladı olacak, ondan önce başkalarının ayak basmadıkları, başka yazgılara sahne olmamış bir ev. *Alfalfares de Rosas*'tan, yani *Rosas'ın Yonca Tarlaları*'ndan (sonraları o yerin de adı değişecek, Belgrano olacaktı), tonlarca kara toprak taşındı, Palermo'nun el değmemiş, nankör killi toprağı efendisinin isteğine uygun hale gelinceye dek üzeri kaplandı, arazi düzlendi.

1840'a yaklaşırken Palermo yeni Cumhuriyet'in yönetim merkezi, Diktatör'ün sarayının adı olmuştu; Birlikçilerin ağzında ise bir küfürdü. Tarihin başka dönemlerine gölge düşürmemek için o günlerin öyküsünü anlatmayacağım. Yalnızca "*Saray dedikleri, kireçle beyazlatılmış o büyük ev*"den (Hudson, *Far Away and Long Ago,* s. 108), portakal ağaçlarından, duvarları tuğla kaplı, demir parmaklıklı, Islahatçı'nın kayığını heyecanla yüzdürdüğü havuzdan söz etmem yeterli. Schiaffino'nun dediğine bakılırsa havuz öylesine küçükmüş ki "*Sığ sularda kürek çekmek hiç de keyif verici olmamalı, hele öylesine kısıtlı bir alanda ikide bir dönmek zorunda kalmak tay sırtında gezinmek gibi bir şey olmalı. Ama Rosas'ın içi rahattı, başını kaldırınca parmaklıkların öte yanında ufku keskin gözlerle tarayan nöbetçilerin gökyüzüne yansı-*

(*) Juan Manuel de Rosas: 1793-1877 arasında yaşamış diktatör – ç.n.

(**) Çiftlik evi – ç.n.

yan siluetlerini görüyordu." Saray'dan biraz uzaklaşınca görüntü yoksullaşırdı: ön planda Hernandez Bölüğü'nün kerpiç karargâhı, askerleri takip eden melezlerin sefil kulübeleri ve daha ötede Palermo Kışlası.

Palermo'nun bu dağdağalı günleri on iki yıl sürdü. On iki yıl boyunca şişman, sarışın adam, parlak çivit mavisi pantolonu, kırmızı yeleği ve başında geniş kenarlı şapkası, tertemiz sokaklarda uzun, ince bastonunu sallayarak dolaştı, çevresine korku saçtı. Bir akşamüstü, bu herkesi korkutan adam ordudan çok bir çapulcu alayını andıran birliklerinin başına geçti ve Caseros'da daha başlamadan kaybedilmiş bir çatışmayı yönetmek için Palermo'yu terk etti. Yerine kızgın bir boğayı andıran, başında kenarı parlak kırmızı Mazorca kordonlu komik silindir şapkası ve görkemli general üniformasıyla bir başka Rosas, Justo José Rosas, geldi Palermo'ya. Evet geldi ve eğer Ascasubi'nin notları bizi yanıltmıyorsa:

en la entrada de Palermo
ordenó poner colgados
a dos hombres infelices
que después de fusilados
los suspendió en los ombuses
hasta que de allí a pedazos
se cayeron de podridos...

[Palermo'nun girişinde,
asın diye buyurdu
o iki talihsiz adamı,
önce kurşuna dizip
sonra öylece sallandırdı *ombus*'ten* onları,
ta ki bedenleri çürüyüp parça parça
yere düşene dek...]

(*) Arjantin'de yetişen ulu bir ağaç – ç.n.

Ascasubi daha sonra gözlerini, Büyük Ordu'nun lağvedilen Entre Rios* Birliklerine çeviriyor:

Entretanto en los barriales
de Palermo amontonaos
cuasi todos sin camisa,
estaban sus Entre-rianos
(como el dice) miserables
comiendo terneros flacos
y vendiendo las cacharpas...

[Bunlar olurken
Palermo'nun sokaklarında,
Entre Rioslular toplanmış,
hemen hepsi yarı çıplak,
(onun tabiriyle) sersefil,
sıska danalarla beslenip
ıvır zıvır satıyorlar...]

Aradan belleğin artık kaydetmediği, zamanın sislerine gömülmüş binlerce gün geçtikten sonra özel girişimlerle inşa edilen bazı binalara kavuşan –1877'de Penitenciaria (Cezaevi), 1882'de Kuzey Hastanesi, 1887'de Rivadavia Hastanesi– 1900'lerin arifesindeki Palermo'ya geliyoruz. Carriegolar bu Palermo'da bir ev satın alıp buraya yerleşiyorlar. Benim anlatmak istediğim de işte bu 1889'un Palermosu. Tüm bildiklerimi, hiçbir ayrıntıyı atlamadan anlatacağım; çünkü aynı suç gibi yaşam da kendini gizler, Tanrı katında makbul olan anlar hangileridir, bilemeyiz. Ayrıca, ayrıntıların her zaman dokunaklı bir yönü vardır.[1] Her şeyi olduğu gibi yazıyo-

(*) Parana Nehri ile Uruguay arasındaki bölge – ç.n.

1 "Dokunaklılık, hemen her zaman, önemsiz bir durumun ayrıntılarındadır," diyor Gibbon *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyişi ve Çöküşü*'nün ellinci bölümünün sonundaki notlardan birinde.

rum; herkesin çok iyi bildiği, ama yarın öbür gün unutulmaya mahkûm gerçekleri yinelemeyi göze alarak. Gizlerin en önemli ve ayırt edici özelliği unutulmak zaten.[2]

Mahalle, Centro América denen yeri ortasından ikiye bölerek geçen Kuzeydoğu demiryolunun ötesinde, açık artırmacı bayraklarının arasında tembel tembel yayıldı. Yalnızca boş alanlar değil, eski çiftlikler de hoyratça parsellendi, sonra da dükkânların, kömür depolarının, arka bahçelerin, birçok ailenin istiflendiği kırık dökük evlerin, berber dükkânlarının, ahırların istilasına uğradı. Burada, demirler ve her çeşit malzeme arasına sıkışmış, kurumuş palmiyeleriyle eski zamanları yâd eden, bir zamanların görkemli malikânelerinden birinin sakatlanmış bir kutsal kalıntıyı andıran bahçesiyle karşılaşabiliriz..

Palermo vurdumduymaz yoksulluğun ta kendisiydi. İncir ağaçlarının gölgesi kerpiç duvarlara düşerdi, daracık balkonlar birbirine benzeyen günlere açılırdı, yer fıstığı satıcısının kornasından yükselen ümitsiz notalar günbatımına doğru uçuşurdu. Birçok alçakgönüllü ev arasında, önlerini kak-

2 Çelişkiyi mahcubiyetle saklama ya da cüretkârlıkla savunma hevesine kapılmadan diyorum ki yalnız yeni ülkelerin geçmişi vardır; bir başka deyişle, yalnızca bu ülkelerin canlı özgeçmiş anıları, canlı tarihleri vardır. Eğer zaman olayların sıralanışıysa, ne kadar çok olay yaşanırsa o kadar çok zaman geçeceğini kabul etmeliyiz; ve dünyanın bu önemsiz bölgesinde zamandan bol şey yoktur. Bu toprakların fethi ve sömürgeleştirilmesi –korkakça kıyıya yaslanmış, kıvrımlı ufku gözetleyen, yerlilerin saldırılarını püskürtmek için inşa edilmiş birkaç çamurdan kale– öylesine yavaş gerçekleşti ki yerlilere karşı 1872'de son önemli çatışmayı atalarımdan biri yönetmişti; 16. yüzyılda başlayan fetih süreci ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında sona erdi. Her neyse, geçmişi hortlatmanın gereği yok. Ben Granada'da, incir ağaçlarından yüzlerce yıl daha yaşlı kulelerin gölgesinde zamanın geçişini algılamamıştım; ama Buenos Aires'te, Pampa ile Triumvirato'nun kesiştiği, şimdi İngiliz evleri stilinde dik damlı konutlardan oluşan kişiliksiz bir yer olan bu yerde bunu hissediyorum. Aynı yerde üç yıl önce dumanlar püskürten tuğla ocakları vardı, beş yıl önce ise sınırları belirlenmemiş arsalar. Zaman –uzun bir tarihi olanların baş tacı ettikleri ve taptıkları, Avrupalı bir duygu– bu Yeni Dünya ülkelerinde daha pervasızca dolaşıyor. Gençler bile ister istemez bunu fark ediyorlar. Bu diyarlarda zamanla eşzamanlıyız, birlikte ilerliyoruz.

tüs bitkisi dikili yontmataş saksıların süslediği evlerin sayısı da yabana atılır gibi değildi. Öteki bitkilerin evrensel uykularında bir karabasan kuşağını simgeleyen uğursuz kaktüs çilekeş bir bitkidir, en kötü topraklarda, çölün kuru havasında bile yaşamını sürdürür ve süs bitkileri arasında pek yeri yoktur. Bütün bunların yanı sıra mutluluklar da vardı o günlerin Palermosunda: avludaki asma, mahalle kabadayısının çalımlı ayak sesleri, arasından yer yer gökyüzü görünen çatma dam.

Kirden yeşilimsi bir renk almış bir at ve üzerindeki Garibaldi eski Portones'in, yani Kent Kapıları'nın keyfini bozmuyordu. (Heykel dikme hastalığı öyle yaygındır ki bronzdan bir serserinin dikili olmadığı tek bir meydan yoktur.) Toprak bir meydanın köşesinde sessiz bir ağaç deposu, başkentteki tüm gezintilere ev sahipliği eden botanik bahçesi vardı. O günlerde "*Yabani Hayvanlar*" diye adlandırılan Hayvanat Bahçesi ise daha kuzeydeydi. Şimdilerde Hayvanat Bahçesi (pamuk helva ve kaplan kokusu) yüz yıl önce Palermo Kışlası'nın yükseldiği yere taşınmış. Mahallede yalnızca birkaç sokağa –Serrano, Canning, Coronel– gelişigüzel parke taş döşenmiş, geçit resimlerinin gözdeleri alçak at arabaları ve iki atın çektiği görkemli faytonların rahatça geçebilmeleri için taşlar düzletilmişti. Palermo'nun kuruluşunu Don Juan Manuel'in kâdiri mutlak gölgesiyle paylaşan sadık hizmetkâr atlı tramvay, emektar 64 numara, Godoy Cruz Sokağı'na tırmanırdı. Kasketi yana eğik, klaksonundan *milonga* nağmeleri üfleyen vatman, kimi mahallelide hayranlık, kimilerinde ise rekabet duyguları uyandırırdı. Ama biletleri kontrol eden memura –doğruluğa inanmayan profesyonel şüpheci– herkesin önünde biletini pantolonun fermuarına sıkıştırıp, eğer kontrol etmek istiyorsa, kendisinin "iş başa düştü" deyip almasından başka çaresi olmadığını söyleyen yolcuların sayısı oldukça kabarıktı.

Palermo'nun daha soylu gerçeklerini bulup çıkarmaya çalışıyorum. Doğuda, Balvanera'ya komşu dikdörtgen avlulu, sokak kapıları kemerli –kemer görkemli bir biçimde evin içinde de yineleniyor– sarı ya da duman rengi, sıra sıra büyük evler vardı. Ekim ayının bunaltıcı gecelerinde ev halkı iskemlelerini alıp kaldırımlara çıktığında, açık kapılardan evlerin ta içine dek görünürdü. Avlularda sarımsı bir ışık olurdu, sokaklara teklifsiz, samimi bir hava hâkimdi, içleri boş evlerse sıraya dizilmiş fenerler gibiydi. Bu gerçekdışılık ve dinginlik duygusunu en iyi şekilde, peşimi bırakmayan bir öykü, daha doğrusu bir simgeyle anlatabilirim. Bir gün, bir kahvede dinlediğim hem basit hem de karmaşık bir öyküden aklımda kalan bir anı var. Bütün ayrıntılarıyla anımsayabilecek miyim, bilemiyorum. Tam bir pervasızlık örneği olan bu Odyssea'nın kahramanı hepimizin iyi tanıdığı, adaletten kaçan klasik bir *criollo*. Bu kez *criollo*'yu ihbar eden adam kambur ve nefretlik ama gitar çalmada bir eşi daha yok. Öykü, yani öykünün unutulmaktan kurtarabildiğim bölümü, kahramanın hapishaneden kaçışını, bir gecede intikamını alışını, haini çaresizlik içinde arayışını, ay ışığında aylak aylak sokaklarda dolaşırken yorgun rüzgârın gitar nağmelerini ona dek getirişini, kararsız esintilere uyarak labirentlerde iz sürüşünü, hainin gitar çaldığı o ıssız yere binbir güçlüğü yenerek gidişini, dinleyicilerin arasından sıyrılarak düşmanını sustalısıyla havalandırışını, ihbarcısını ve masalcı gitarını cansız ve suskun bırakarak çekip gidişini anlatıyor.

Palermo'nun batısında, İtalyan göçmenlerin sefaletini görebilirdiniz. "*Las orillas*", yani kentin etekleri terimi, tekinsiz bir duyarlılıkla betimliyor bu uzak ve seyrek, karanın deniz gibi belirginsizleştiği ufku ve Shakespeare'in "*Sudakiler gibi, toprakta da kabarcıklar var*" dizesini çağrıştırıyor. Günbatımına doğru uzanan tozlu sokaklar giderek daha da yoksullaşırdı. Köşede kalmış bir demiryolu hangarı, bir nergisin

başını uzattığı çukur ya da hafiften üfleyen rüzgâr kötü bir haber verircesine *pampa*'yı başlatırdı. Bazen de bu başlangıç noktası alçak pencereli, parmaklıklı –parmaklıkların üzerine desenli hasırdan bir kilim de asılmış olabilir– Buenos Aires yalnızlığının kimsenin eli değmeden yarattığı boyasız, kamıştan bir ev olurdu. Daha ileride kıraç ve sapsarı bir hendek, Maldonado Deresi, bir yerlere varmayı düşünmeden Charita mezarlığından başlayarak sere serpe uzanırdı. Biraz daha ilerideyse, susuzluktan ölmek üzere olan bu hendek, hangi korkunç mucizenin işidir bilinmez, kıyıdaki baraka evleri yalayan hırçın sularla dolardı. Elli yıl kadar önceleri bu yamru yumru hendekten sonra, yoksa ölümden sonra mı demeliyiz, cennet başlıyordu. Kişnemeler, yeleler, taze otlar, kısacası gerçek bir at cenneti, polislerin cins atlarının başıboş gezdiği *happy hunting grounds*. Maldonado Deresi'ne doğru yerli zorbaların sayısı azalır, onların yerini kimsenin yanaşmak istemediği Calabrialılar alırdı. Calabrialıların tehlikeli kincilikleri, arkadan vurma alışkanlıkları henüz belleklerden silinmemişti. Tam da bu noktada Palermo melankolik bir havaya bürünürdü. Dere boyunca uzayıp giden Pasifik demiryolu, görkemli ama köleliğe indirgenmiş şeylerin, yüksek korkulukların, dümdüz yolların ve kaldırımların verdiği hüzne benzer bir hüzün yayardı çevreye. Lokomotiflerden yükselen dumanlar, devingen yük vagonları bir tür sınır oluştururdu Palermo'yla Maldonado arasında. Bu sınırın öteki yanında Maldonado büyür, inatla yoluna devam ederdi. Şimdilerde Maldonado Deresi'ne set çekmişler: kısa bir süre sonra sonsuz yalnızlığa terk edilmiş upuzun dere yatağının yerini, bilardo oynanan *La Paloma* pastanesinin olduğu köşeyi dönünce, İngiliz stilinde damların sıralandığı, hiçbir özelliği olmayan bir sokak alacak. Maldonado'dan geriye yalnızca soylu ve kişisel anılarımız kalacak; bir de Arjantinlilik fıkraları ile aynı adı taşıyan iki tango – birincisi,

eskiden orada bir dere varmış, yokmuş umurunda bile olmayan, yalnızca dans etmek ve değişik tango figürlerinde hüner göstermek için bestelenmiş; ikincisi Boca makamında, acıları dile getiren bir tango-şarkı. Ha, bunların dışında, bir de kötü bir fotoğraf. Ama öyle yakından çekilmiş ki gerçek Maldonado'yu, o enginlik duygusunu yansıtamıyor, derenin eski günlerini yaşamamış olanlarda yanlış bir izlenim bırakıyor.

Şimdi düşünüyorum da, Maldonado öteki yoksul yerlerden farklı değildi; ama nedense, her an sel altında kalıp yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan kırık dökük genelevlerde çıngar çıkaran bu mahallenin ayak takımı halkın imgelemine egemen olmuştu. Kısacası, sözünü ettiğim bilgece uydurulmuş fıkralarda, dere fonu bir süs öğesi değildir, zenci Nava, yerli melezi Dominga ya da El Títere'den (Kukla) çok daha önemli bir varlıktır (kentin yakın geçmişindeki hâlâ kapanmamış bıçak yaralarını ve 1880'lerde yaşanan iç savaşın izlerini taşıyan Alsina Köprüsü de Maldonado'yla birlikte Buenos Aires efsanelerindeki ayrıcalıklı yerini alır. Gerçek yaşamda, kötü şöhretli mahallelerde insanlar ürkek ve çekingen olurlar, böyle yerlere korkunun eşlik ettiği bir tür saygınlık hâkimdir). Dere yönünden kalkan toz bulutları gökyüzüne yükselerek günü örter, gürleyerek pampadan kopan rüzgâr güneye bakan kapıları çarpar, evlerin girişine devedikeni çiçekleri bırakır, herkesi çığlıklara boğan çekirge ordularını,[3] yalnızlığı ve yağmuru beraberinde getirirdi. Bu kıyıların tadı toza çalardı.

River Plate'in kahverengi sularına ve ormana doğru mahalle daha kasvetli bir görünüm sergilerdi. Kuzey mezbahasının binaları bölgedeki ilk yapılaşmalardı. Mezbahanın arazisi Anchorena, Las Heras, Austria ve Beruti sokakları

3 Tanrı'nın özel yaratıkları olduklarına inanıldığı için üzerlerinde haç işareti taşıyan çekirgeleri yok etmek günahtı.

arasında, aşağı yukarı on sekiz adayı kaplıyordu. Şimdilerde bu yapılardan yalnızca bir ad kaldı: *La Tablada.** Ben bu adı, yerin eski işlevinden haberi bile olmayan bir araba sürücüsünün ağzından duydum. Bu birçok adayı kaplayan geniş alanı okurun gözünde canlandırmasını istiyorum: Ağıllar 1870'lerde yok olmuş, ama bölge o kendine özgü görüntüsünü hâlâ yitirmiş değil: çiftliklerin arasına sıkışmış alanı –mezarlık, Rivadavia Hastanesi, hapishane, pazar yeri, belediye ağılları, şimdi yün yıkanan havuzların olduğu yer, bira fabrikası, Hale çiftliği– yoksulluk ve düşkünlük halesiyle sarılı kasvetli yaşamlar çevreliyor. "Hale" çiftliği iki nedenle ün kazanmıştı: bahçesindeki, mahalle çocuklarının gizli saldırılarına uğrayan armut ağaçları yüzünden bir; Agüero Sokağı'nın köşesindeki sokak fenerine kafasını yaslayan hayalet yüzünden, iki. Kibirli kabadayılar arasındaki bıçak kavgalarının çevredekilere yaydığı gerçek korkuya bir de halk arasında uydurulan tehlikeli söylencelerin yarattığı korkuyu eklemek gerek: *La viuda* ve zirzop *Chancho de lata*,** bu pis ve aşağılık yaratıklar bu yerel dinde en çok korkulan varlıklardı. Eskiden bu topraklar üzerinde çöpler yakılırmış; durum böyle olunca da hayaletlerin buralarda dolanması çok doğal. Kimi evler öyle eski öyle haraptı ki hâlâ yıkılmamış olmalarını ölmüş *compadrito*'ların desteğine borçlu olmalılar.

Şimdi Las Heras Sokağı olan Chavango Sokağı'ndan aşağıya doğru inerken en son mahalle kahvesinin adı *La Primera Luz*, yani İlk Işıklar'dı. Aslında bu ad kahvenin erkenci alışkanlıklarına söz dokunduruyor olsa da –haklı olarak– kişiye iç içe geçmiş, ıssız çıkmaz sokaklar, yorgun sapaklar, bir kahveden dışarı vuran sıcacık bir ışık düşündürürdü. Pem-

(*) Mezbahaya götürülecek hayvanların toplanıp kontrol edildiği yer – ç.n.

(**) *La viuda*: dul kadın anlamına geliyor ama ölümün simgesi; *chancho de lata*: Tenek domuz, çirkin bir güldürü kahramanı – ç.n.

be duvarlı Kuzey Mezarlığı ile hapishane duvarları arasındaki tozlu alanda bitivermiş kırık dökük, basık evlerden oluşan bu adsız kenar mahalleye insanlar *Tierra de Fuego* (Ateş Ülkesi) adını takmışlardı. İlk bakışta bir harabeyi andırması, ıssız ve ürkütücü köşe başları, birbirlerini ıslıkla çağıran sonra da ansızın gecenin karanlığında yok olan kanun kaçakları – bütün bunlar buranın ne tür bir yer olduğunu anlatmak için yeterli sanırım. Yani bu mahalle bir son duraktı. Buralarda at sırtında dolanan kötü adamlar, şapkalarını gözlerine dek indirmiş potur pantolonlu aşağılık katiller salt alışkanlıktan, ya da içgüdüsel bir savaş dürtüsüyle tek başlarına polislerle dövüşürlerdi. Kenar mahalle kabadayısının bıçağı güdük de olsa –küçük bıçak kullanmak cesaretin göstergesiydi– devletin verdiği daha pahalı ama daha işe yaramaz kılıçtan çok daha etkindi. Küçük bıçakları kullanan eller şiddete daha yatkın ve hevesli, ince manevralarda çok daha becerikliydi. Mahallenin bir anını anımsatan şu dize kulağa hoş gelen uyağı yüzünden kırk yıldır dillerde:

Hágase a un lao, se lo ruego,
que soy de la Tierra'el Juego.

[Çekil kenara, lütfen
Tierra'el Juegoluyum* ben.]

Bu kenar mahallede yalnızca bıçaklar konuşmazdı, gitarlar da konuşurdu.

* * *

(*) *Tierra de Juego*: Oyun alanı, *Tierra de Fuego*: Ateş Ülkesi. Burada yerli halkın oyun anlamına gelen *fuego* kelimesini oyun anlamına gelen *juego* kelimesi gibi telaffuz etmesi anımsatılarak kelime oyunu yapılıyor – ç.n.

Geçmişten bulup çıkardığım bu olguları yazarken bilmem neden aklıma "*Home Thoughts*"daki şu minnettarlık dizesi geldi: *Here and here did England help me*. Browning bu dizeyi açık denizlerde yaşanan özveriyi ve Nelson'un amirallik gemisinin bir satranç oyunundaki gibi devrilmesini düşünerek yazmış. Ben tekrarlayınca –tabii ülkenin adını değiştirerek, Buenos Aires bana nasıl yakınsa, İngiltere de Browning'e o denli yakındı– dize yalnız geçirilen gecelerin, Buenos Aires'in sayısız sokaklarında büyüleyici ve bitip tükenmek bilmeyen gezintilerin simgesi oluveriyor. Çünkü Buenos Aires engin bir kent, ne zaman bir düş kırıklığı ya da üzüntüyle kendimi sokaklarına atsam hiç beklenmedik bir teselli çıktı karşıma; kimi zaman bir gerçekdışılık duygusu, kimi zaman bir avludan gelen gitar sesi, kimi zaman farklı yaşamlarla buluşma. *Here and here did England help me*, burada ve burada Buenos Aires yardımıma koştu. İşte bu ilk bölümü kaleme almamın bir nedeni de bu.

II

Evaristo Carriego'nun Yaşamı

Bir kişinin bir başka kişide üçüncü bir kişinin anılarını canlandırmak istemesi düpedüz bir paradoks. Taraf olmadan bu paradoksu çözümlemekse tüm yaşam öyküsü metinlerinin masumane dileğidir. Benim Evaristo Carriego'yu tanımış olmamın, böyle bir girişimin güçlüklerini azaltmadığını düşünüyorum. Elimde Carriego'yla ilgili birçok anı var: anıların anılarından bana aktarılan anılar; her seferinde asıl anıdan en ufak bir sapma, büyüyerek bizi özgün anıdan iyice uzaklaştırabilir. Yine de, Carriego adını verdiğim, kalabalık arasında bile Carriego'nun yüzünü seçmemize yarayacak bir tat var bu anılarda. Bunu yadsıyamayız, ama belleğe yardımcı olacak bu kırık dökük anılar arşivi –sesinin tınısı, kendine özgü yürüyüşü ve duruşu, bakışlarıyla anlattıkları– iş yazıya dökülünce, benim onun hakkında bildiklerimi iletmeme çok az yardımcı olacak türden. Aslında, *Carriego* sözcüğü betimlemek istediğim imgeyi iletebilmem için yeterli, ama bunun gerçekleşmesi için benim kafamdaki imge okuyucunun gözünde canlanabilmeli. Bir başka paradoks daha var. Biraz önce, Evaristo Carriego'yu tanıyanlara onu anlatmak için adı-

nı anmanın yeterli olduğunu söyledim. Şunu da eklemeliyim ki, Carriego'yu herhangi bir şekilde betimlemek bu kimseleri tatmin edebilir; yeter ki bu betimleme kafalarındaki imgeye ters düşmesin. Guisti'nin *Nosotros*'un 219. sayısında çıkan yazısındaki şu satırları yineleyeceğim: "*Şehrin kıyısında oturan, hep karalar giyen, küçük gözleri her an fıldır fıldır, sıska ozan.*" *Hep karalar giyen* sözcüklerinde ve sıska nitelemesindeki ölüm anıştırması, kafatasını olduğu gibi yansıtan yüzünde de vardı. Yaşam, yaşamak için duyduğu delice arzu gözlerindeydi. Marcelo de Mazo, Carriego'nun cenaze töreninde yaptığı konuşmada yerinde bir davranışla bu konuya değinerek "fazla ışık taşımamasına karşın gözlerinin pek canlı olduğundan" söz etmişti.

Carriego Parana kentinde, Entre Rios'ta doğmuştu. Büyükbabası avukat Evaristo Carriego, *Paginas olvidadas* (Unutulan Sayfalar, Santa Fe, 1895) adlı, hani şu sararmış kâğıtlı, kalın sert kapaklı kitaplardan birinin yazarıydı. Eğer okurun Lavalle Sokağı'ndaki sahaflarda ikinci el kitapları karıştırma alışkanlığı varsa, belki bu kitabı da bir gün eline almıştır. Eline almış ve hemen bırakmıştır, çünkü kitapta anlatılan tutkuların hepsi geçici şeyler, bütün kitap baştan sona güncel olaylar üzerine yazarın görüş açısını haklı çıkarmak için bir araya getirilmiş sayfalardan oluşuyor. İçinde Latince alıntılardan tutun da Macaulay'a, ya da Garnier'nin yayımladığı Plutarkhos'a dek, yok yok. Ama yazarı yürekli: Parana belediye meclisi, Urquiza* henüz hayattayken onuruna bir heykel dikmek istediğinde, hiçbir yararı olmasa da çok dokunaklı bir söylevle karara karşı çıkan tek meclis üyesi Dr. Carriego olmuş. Carriego'nun büyükbabası, kalemşorluğunun yanı sıra, çocuklarına yazınsal bir gelenek miras bıraktığı için de anılmaya değer. Torunu bu geleneği sürdürecek, daha sonraları ya-

(*) José de Urquiza (1800-1870): Arjantin Konfederasyonu Başkanı – ç.n.

zacağı güçlü satırların temelini oluşturan, beceriksizce karaladığı ilk sayfaları kaleme alacaktı.

Carriego birkaç kuşak geriden Entre Rioslu bir ailenin çocuğuydu. Entre Rioslu *criollo*'ların konuşmalarındaki, komşu Uruguaylıları andıran tonlamalar, tıpkı bir kaplan gibi güzelliği ve acımasızlığı birleştirir. Bu, kavgacı bir tonlamadır, simgesi iç savaşa katılan *gaucho* milislerinin mızrağıdır. Uysaldır, ama bu pervasız, tedirgin eden, ölümcül, bir uysallıktır. Leguizamón'nun, Elías Regules'in, Silva Valdes'in en kanlı sayfalarını bu tür uysallığın örnekleri süsler. Ağırbaşlıdır, yukarıda sözünü ettiğim niteliklerin en belirgin olduğu Uruguay Cumhuriyeti'nde, Acuña de Figueroa'nın İspanyol sömürge üslubunda yazılmış bin dört yüz epigramından beri tek bir nükte, tek bir güldürü, ironik tek bir satır üretilmemiştir. Entre Rioslu, koşuk düzmeye kalktığında toz pembeyle suç arasında kararsızdır. Sevdiği konular Martin Fierro'da olduğu gibi yazgıyı kabullenmek değil, alkol ya da politika kızışmalarıdır, ama sesini fazla yükseltmez. Duyguları, biz Arjantinlilerin anlayamayacağımız bir sevgiyle, ağaç sevgisiyle; tanımadığımız bir acımasızlıkla, arkadan gelen bir kızılderili ve orman gürültüsüyle yoğrulmuştur. Ağırbaşlılığı zorlu yaşam koşullarından kaynaklanmış olmalı. Bir Buenos Airesli olan Segundo Sombra* uçsuz bucaksız düzlükleri, sığır gütmeyi, zaman zaman bıçak bıçağa kapışmaları biliyordu; eğer Uruguaylı olsaydı iç savaşı, süvarilerin akınlarını, insanların zalimce sürülmelerini, kaçakçılığı da bilirdi... Carriego *criollo*'ların romantik yaşam biçimini geleneklerden öğrenmişti, bunu varoşlardaki küskün yaşam biçimiyle yoğurdu.

Carriego'nun bir *criollo* oluşunu kanıtlayan apaçık nedenlere –atalarının taşra kökenli olması, Buenos Aires'in kenar

(*) Ricardo Güiraldes'in *gaucho*'ları anlatan *Don Segundo Sombra* adlı romanının aynı adlı başkişisi – ç.n.

mahallelerinde yaşaması– bir başka paradoksal neden daha eklemeliyiz: annesinin aile adı Giorello'dan damarlarına sızan İtalyan kanı. Bunu aşağılama amacıyla söylemiyorum, amacım bir başka olgunun altını çizmek: Arjantinlinin *criollo*'luğu bir yazgıdır; melez birinin *criollo*'luğu ise bir karar sonucudur, ortada bilerek ve isteyerek yapılmış bir seçim vardır. *"Yaratıcı Avrasyalı gazeteci"* Rudyard Kipling'in İngiliz olan her şeye duyduğu hayranlık (fiziksel nitelikleri yetmezmiş gibi) kanının melez olduğunun göstergesi değil de nedir?

Carriego sık sık *"Gringolardan tiksinmek yetmez, ben onları suçluyorum,"* diye övünürdü. Gerçek *criollo* diğerkâmlığının ve evinde olmanın verdiği güvenle, ülkeye sonradan gelen *gringo*'yu kendinden aşağı görür. Böylece kendini kutsar, mutlu olur. Herkes bilir ki bu ülkede bir *gringo* canının istediğini yapabilir, bir şey hariç: yerinden ettiği kişilerin onu ciddiye almasını isteyemez. Kökeninde gizli bir ironi yatan bu hoşgörü yalnızca *"vatanın yerli evlatları"*na tanınan bir haktır.

Carriego'nun nefretini kazanmış bir başka grup da İspanyollardı. Sokaktaki adamın İspanyollar hakkındaki görüşünü –Engizisyon'dan boşalan yeri *Diccionario de Galicismos*'la* dolduran fanatikler, tüyle toz alan uşaklar– Carriego da paylaşıyordu. İspanyollara duyduğu bu güvensizliğin, bu önyargının bazı İspanyollarla arkadaşlık etmesine engel olmadığını da eklemekte yarar var. Örneğin, İspanyolların zaman anlayışını –*Binbir Gece Masalları*'nın yaratıcısı Müslümanlardan miras aldıkları geniş zaman kavramı– beraberinde getirmiş gibi görünen Avukat Severiano Lorente ile, onun yarım şişe şarabını yudumlayarak Royal Keller'de sabahlayabilirdi.

(*) Fransızca'dan Alınmış Kelimeler Sözlüğü – ç.n.

Carriego yaşadığı yoksul mahalleye borçlu olduğuna inanıyordu. Bu borç o günlerin güvensiz ortamında hınç ve öfkeyle ifade bulurdu, ama Carriego yoksulluğu bir güç olarak görüyordu. Yoksul olmak, gerçekleri daha yakından tanımak, yaşamın acılarıyla her an burun buruna gelmek demektir. Varsıllar bu deneyimden yoksundurlar, onlara her şey sanki bir elekten geçerek ulaşır. Evaristo Carriego kendini paylaştığı ortama öylesine borçlu hissediyordu ki, sanki mahallesindeki yoksulların acılarından başka bir şeyle ilgilenmesi suçmuş gibi, yapıtının iki yerinde bu dizeleri bir kadına yazdığı için özür diler.

Carriego'nun başından pek çok ve çeşitli olaylar geçtiyse de, bunları yüzeysel olarak sıralamak zor değil. Gabriel'in 1921'de kaleme aldığı kitapta bu bilgiler var. Bu kitaptan Evaristo Carriego'nun 7 Mayıs 1883'te doğduğunu, ortaöğreniminin üç yılını tamamladığını, *La Protesta* gazetesinde çalıştığını, 13 Ekim 1912'de öldüğünü öğreniyoruz. Kitabın yazarı bilgilerde ayrım gözetmeden bir konudan ötekine atlayarak bir sürü ayrıntı ekliyor; yazarın keyfi tutumu, kitaba kuru bilgilerin ötesinde bir görsellik kazandırıyor. Bence kronolojik bir sıralama Carriego'nun sohbetler ve gezintilerle örülü yaşamına yakışmazdı. Onun yaşamındaki olayları bir bir sıralamak, günlerini tek tek izlemek bana imkânsız görünüyor. En iyisi ondaki sonsuzluğun ne olduğunu, neleri yinelemekten hoşlandığını bulmaya çalışmak. Onu bize ancak zamandan soyutlanmış, ağır ağır, sevgiyle yoğrulmuş bir betimleme geri getirebilir.

Yazınsal açıdan, överken de eleştirirken de yargıları kesindi. Diliyle akrep gibi sokardı. En saygın kimselere dil uzatmaktan çekinmezdi; aslında düzene bir selam yollamanın, içinde bulunduğu topluluğun kusursuz olduğu ve başkalarına ihtiyaçları olmadığı yolundaki sadık bir inancın göstergesi olan aleni bir sapıklıkla yapardı bunu. Birçok Arjan-

tinli gibi Carriego'nun da sözcüklerin estetik gücünü kavramasında Almafuerte'nin** umutsuzlukları ve sevinçleri etkili oldu. Almafuerte'yle daha sonraları kurduğu arkadaşlık bu bağlılığı perçinledi. *Don Quijote* en severek okuduğu kitaptı. *Martin Fierro*'ya gelince, büyük bir olasılıkla o günlerde herkesin yaptığını yapmış, yeni yetmeliğinde gizli gizli tutkuyla okumuştur. Eduardo Gutiérrez'in suçlarını abartarak yücelttiği Buenos Airesli *guapo*'ların yaşam öykülerine de düşkündü, örneğin Juan Moreira'nın** yarı kurgu yaşam öyküsünden tutun da Hormiga Negra'nın (Kara Karınca) gerçekçi anılarına, ya da San Nicoláslının anılarına (*¡del Arroyo y no me arrollo!*)*** dek. Arjantin'de moda olan her şeyin beşiği Fransa'nın önde gelen temsilcilerinden Georges D'Esparbés, Victor Hugo'nun birkaç romanı ve Dumas'nın yapıtları Carriego'nun dilinden düşmezdi. Sohbetlerinde sık sık savaş öykülerine düşkün olduğunu kabul ederdi. *Gaucho* şefi Ramirez'in romantik ölümü –Delfina'sını savunurken bir kılıç darbesiyle atından indirilmiş ve başı kesilmişti– ile Juan Moreira'nın erotik ölümü –ateşli kerhane sefalarından polis coplarıyla ve kurşunlarıyla koparılmıştı– yinelemekten bıkmadığı öykülerdi. Bu öyküler arasında günlük yaşamdan manzaralar sunmaktan da geri kalmazdı, danslı toplantılarda ya da sokaklarda çekilen bıçaklar, tadını anlatanın kattığı muşta muştaya kavgalar. *"Sohbetlerinde"* –diye yazdı Giusti daha sonraları– *"yaşadığı mahalledeki evlerin avlularını, sokaklarda inleyen laternaları, danslı eğlenceleri, cenaze törenlerini,* guapo*'ların marifetlerini, kerhaneleri, sonu ya hapisha-*

(*) Pedro B. Palacios. 1854-1917 yılları arasında yaşamış, şiirlerini Almafuerte (Güçlü ruh) takma adıyla yazan Arjantinli ozan – ç.n.

(**) Juan Moreira polisle sık sık başı derde giren, herkesin korktuğu bir *gaucho*. 1870'te yaşamı Eduardo Gutierrez tarafından romanlaştırılmış, sonra da ilk ulusal tiyatro oyunu olarak tiyatroya uygulanmıştı – ç.n.

(***) *Arroyo*: yer adı. *Arrollar*: boyun eğmek. "Arroyoluyum, boyun eğmem ben" – ç.n.

ne ya da hastane olan canları anlatırdı. Kent merkezinde yaşayan bizler bu sohbetleri, anlatılanlar sanki uzak bir ülkeye ait masallarmış gibi, ağzımız bir karış açık dinlerdik." Durumunun nazik olduğunu, ölümcül bir hastalığa yakalandığını biliyordu, ama Palermo'nun sonsuz pembe duvarlı sokakları ona arka çıkıyor, güç veriyordu.

Pek az yazardı, bu da çokluk dizelerini sözlü olarak tasarladığını düşündürüyor. Geceleri sokaklarda dolaşırken, Lacroze Meydanı'nda, geç vakit eve dönerken dokurdu dizelerini. Ertesi gün –genellikle öğle yemeğinden sonra, günün o gevşemeye elverişli saatinde– acele etmeden kâğıda geçirirdi. Yazmak için ne gecelerini harcamaya ne de sabah erken kalkmaya yanaşırdı. Şiirlerini bastırmadan önce arkadaşlarına bir kez, bir kez daha okur, onların üzerinde yaratacağı etkiyi sınardı. Dinleyicileri arasında adı en sık geçen Carlos de Soussens'ti.

"*Soussens'in beni keşfettiği gece,*" Carriego'nun sohbetlerinde sık sık yinelediği önemli bir tarihti. Soussens'i aynı nedenlerle hem sever hem de sevmezdi. Bir yandan Fransız oluşuna sevinir, onu baba Dumas, Verlaine ve Napolyon gibi saygı duyduğu kişilerle özdeşleştirir; öbür yandan göçmen oluşu, atalarının Amerika'da ölmemiş olması canını sıkardı. Üstelik Soussens tam Fransız da değildi. Kendisinin de ağız kalabalığına getirip dediği gibi –Carriego da bir şiirinde kullanmıştı bu deyimi– bir *Fribourg Efendisi*'ydi; yani tam Fransız olamayan, İsviçrelilikten kurtulamayan bir Fransız. Carriego Soussens'in özgürce yaşadığı bohem hayatını seviyor; ama anlam veremediği avareliğinden, içkiye düşkünlüğünden, her işi ertelemesinden ve yalancılığından rahatsız oluyordu – hem de o denli ki işi, arkadaşını kötü örnek olarak gösterip yüzüne karşı kınamaya dek vardırmıştı. Arkadaşına karşı bu olumsuz duyguları, gerçek Evaristo Carriego'nun *Los inmortales* barının müdavimi gecekuşu Carriego değil,

Arjantin geleneklerine bağlı dürüst Evaristo Carriego olduğunu kanıtlıyor.

Carriego'nun en yakın arkadaşı, gerçek dostu Marcelo del Mazo'ydu. Del Mazo, Carriego'ya karşı, içgüdüleriyle davrananların edebiyatçılarda uyandırdığı türden tuhaf bir hayranlık duyuyordu. Hak etmediği halde unutulmuş bir yazar olan Del Mazo'nun yazıları da günlük yaşamı gibi ölçülüydü, konu olarak kötülüğü işlerken bile incelikten ve hoşgörüden uzaklaşmazdı. *Los vencidos* (Yenikler, ikinci dizi) adlı kitabını 1910'da yayımlamıştı. Pek kimsenin varlığından haberdar olmadığı bu kitapta olağanüstü denebilecek bazı bölümler var. Örneğin yaşlıları sert bir dille, Swift'in eleştirilerinden (*Travels into Several Remote Nations*, III, 10) daha az saldırgan ama daha dikkatli gözlemlerle eleştirdiği bölümler. Aynı yıl *La última* (Sonuncu) adlı bir kitap daha yayımlamış. Carriego'nun yukarıda adı geçenlerin dışında arkadaşlık ettiği yazarlar Jorge Borges, Gustavo Caraballo, Felix Lima, Juan Más y Pi, Álvato Melián Lafinur, Evar Méndez, Antonio Monteavaro, Florencio Sánchez, Emilio Suárez Calimano, Soiza Reilly idi.

Biraz da yaşadığı mahalledeki arkadaşlarından söz edeyim. Carriego'nun pek çok mahalle arkadaşı vardı, aralarında ona en çok yararı dokunanı, o sıralar Palermo'nun hâkimi konumunda olan yerel siyasetçi lider Paredes'ti. Evaristo Carriego, daha on dört yaşındayken Paredes'le dostluk kurmaya çalışmıştı. Birilerine bağlılığını göstermek istediği için mahallenin liderinin kim olduğunu soruşturmuş, ona Paredes'in adını vermişler, lideri arayıp bulmuş, geniş kenarlı şapkalarıyla liderin çevresini kuşatan iri kıyım korumaların arasından sıyrılıp yanına yaklaşmış ve Paredes'e Honduras Sokağı'ndan Evaristo Carriego olduğunu söylemiş. Karşılaşma Güemes Meydanı'na kurulan pazarda gerçekleşmiş; delikanlı ertesi sabaha kadar orada kalmış, ka-

badayılarla dirsek dirseğe oturmuş, katillerle senli benli olmuş – cin kişinin kendine güvenini artırır. O günlerde seçimler kaba kuvvetle kazanılırdı; bu yüzden kentin kuzey ve güney uçlarında seçim sonuçlarını *seçim fedaileri* yerli nüfus ve yoksulluk düzeyiyle doğru orantılı olarak belirlerdi... Taşrada da yine fedailer iş başında olurlardı. Mahallenin elebaşısı yanına adamlarını alarak partisinin gösterdiği yere giderdi. Maşalı eller –buruşuk banknotlar ve görkemli altıpatlar– bağımsız oyları sandıklara gönderirdi. 1912'de Sáens Peña Yasası'nın* uygulamaya konulması milislerin sonu oldu. Ama benim yukarıda sözünü ettiğim uykusuz gece bu tarihten önce, 1897 yılında yaşanıyor, o sıralar yasaları hâlâ Paredes koyuyor.

Paredes kendi gerçekliğinin bilincinde, babacan bir *criollo*; göğsü erkeklik ateşiyle kabarmış, dediğim dedik bir erkek; küstahlığına küstahlık katan siyah saçları, pos bıyıkları, kızınca şakadan inceltiverdiği tok bir sesi, görkemli bir yürüyüşü var; gururunu okşayacak öyküleri kendi yararına kullanmayı iyi biliyor, argo dağarcığı zengin; kâğıt oyunlarında, bıçak kullanmada, gitar tıngırdatmada maharetli; kısacası kendine güveni sonsuz biri. Ayrıca arabaların henüz revaçta olmadığı günlerde, uçsuz bucaksız düzlüklerin, birbirinden uzak çiftliklerin Palermosunda yetiştiği için iyi bir süvari. Homeros'u imrendirecek ızgara sefalarının, bitip tükenmek bilmeyen şiirli karşılamaların adamı Paredes. Karşılama dedim de aklıma geldi. Carriego'nun bağlılığını ilan ettiği o uzun geceden otuz yıl sonra Paredes bana *"A usté, compañero Borges, Lo saludo enteramente,"* (Seni, arkadaşım Borges, yürekten selamlıyorum) diye başlayan bir koşuk armağan etmişti. Bu beklenmedik davranışı, bu dostluk gösterisini unutamam. Paredes bıçağını kullanırken kurallara say-

(*) Sáens Peña: Diplomat, Arjantin Devlet Başkanı. Adı geçen yasa başkanlığı sırasında çıkarılmıştır ve tüm yurttaşlara oy hakkı tanır – ç.n.

gılıydı, ama birisi oyunbozanlık edecek olursa onu (kavgada eşitliği sağlayan) bıçak bıçağa bir düelloyla değil, buyurgan kamçısıyla, ya da elleriyle hizaya getirirdi. Tıpkı ölüler ve kentler gibi dostlar da kişiyi etkiler. Carriego'nun *El alma de suburbio*'sundaki (Banliyönün Ruhu) şiirlerinden birinde sanki Paredes'in sesi gürlüyor. Lanetlenmekten bıkıp yorgun düşen *criollo*'nun gürlemesi bu: "*Zaten bir keresinde bir balta darbesiyle ağzına s...mıştı.*"

Evaristo Carriego o bölgenin kavgacı, hani şu Tanrı hışmından korusun türünden kabadayılarını Nicolás Paredes sayesinde tanımıştı. Bir süre dengi olmayan bu kişilerlerle arkadaş olmuş, barlarda içip coşmuş, *gaucho* sadakati yeminleri etmiş, "*Sen benim kardeşimsin, ya!*", türünden tipik yerli ağızları kullanmıştı. Bu yakınlıkların külleri arasında Carriego'nun imzasını atmak istemediği *lunfardo*'yla* yazılmış bazı dizeler kalmış. Bunlardan ikisini ele geçirdim. Birincisinde, Félix Lima'ya, kendisine gönderdiği kitabı *Con los nueve* (Dokuzlarla Beraber) için teşekkür ediyor. Öteki şiirin adı, sanki "*Dies Irae*"yle dalga geçmek ister gibi, "*Dia de Bronca* (Kavga Günü)" *L.C.*** adlı polis dergisinde *El Barretero,* yani Hırsız takma adıyla basılmış; bu şiirin bazı dizelerini dördüncü bölümde bulabilirsiniz

Gönül maceraları oldu mu? Bu konuda bir bilgi yok. Kardeşleri yolda, yas giysileri içinde Carriego'yu bekleyen ve önünden geçen çocuklarla ona haber gönderen bir kadın anımsıyorlar. Hatta bu aralarında alay konusu olmuş, ama Carriego'nun ağzından bir türlü kadının adını alamamışlar.

Şimdi de sıra hastalığına geldi, bu konunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Veremden ölmüş olduğu inancı

(*) *Lunfardo*: ilk başlarda Buenos Aires kenar mahalle külhanbeyleri ve kabadayılarının kullandıkları, daha sonraları öteki sınıflar arasında da yaygınlaşan Buenos Aires'e özgü argo/ağız – ç.n.

(**) L.C.: Ladron Conocido, Sabıkalı Hırsız – ç.n.

çok yaygın, ama ailesi bu sanıyı yalanlıyor. Büyük bir olasılıkla bu yadsımanın iki nedeni olabilir. Birincisi, veremin onur kırıcı bir hastalık olduğu inancı, ikincisi kalıtımsal olduğu düşüncesi. Akrabaları dışında herkes ölüm nedeninin verem olduğunda birleşiyor. Bu yaygın inancı haklı gösterecek üç olgudan söz edebiliriz: Carriego'nun sohbetlerinde aşırı bir heyecanla daldan dala atlaması –yüksek ateşin sonucu olabilir–; yazdıklarında sürekli, neredeyse saplantıya varan bir üstelemeyle pembe lekelerden söz etmesi, son olarak da önüne geçilmez bir beğenilme özlemi. Ölümünün yaklaştığının bilincindeydi ve onun için ölümsüzlüğün yazdıklarında olduğunu biliyordu. Bu yüzden bir an önce üne kavuşmak için sabırsızlanıyordu. Kahvede arkadaşlarına şiirlerini zorla dinletiyor, sohbetlerinde sözü hep şiirlerindeki konulara getirmeye çalışıyordu. Yeteneklerinden dolayı kendisi için tehlikeli bulduğu meslektaşlarına ya ciddi olmayan övgülerle kara çalıyor ya da onları doğrudan eleştiriyordu. Öte yandan, sanki farkında değilmiş gibi yaparak "*benim yeteneğim*" gibi laflar ediyordu. Üstelik, bütün çağdaş şiirlerin retorikten öteye gidemedikleri için unutulmaya mahkûm oldukları, yalnızca onun şiirlerinin belge olarak kalacağı yolunda bir safsata uydurmuştu – sanki retoriğe düşkünlük bu yüzyılın özelliklerinden biri değilmiş gibi. "Dikkati yapıtlarına çekmeyi iş edinmekte yerden göğe dek haklı," der Del Mazo; "Carriego tanınmanın çok yavaş işleyen bir süreç olduğunu ve ancak çok az sayıda yaşlıya nasip olduğunu anlamıştı, çok sayıda kitap üretemeyeceğini bildiği için de çevresindekilerin gözlerini açmak, onlara şiirinin güzelliğini ve ciddiyetini göstermek istiyordu." Bu tutumu kendini beğenmişlikten kaynaklanmıyordu, ün kazanmak için gerekli bir yöntem, taslakları düzeltmek türünden olağan bir iş gibi görüyordu yaptıklarını. Her gün biraz daha yaklaşan ölüm onu böyle davranmaya zorluyordu. Car-

riego başkalarına cömertçe sunulan gelecek zamanı yakalamak, henüz yaşama katılmamış olanların sevgisini kazanmak için çabalıyordu. Ruhlarla geliştirdiği bu soyut iletişim yüzünden aşka ve yeni arkadaşlıklara zaman ayıramadı; kendini kendi reklamını yapmaya, kendi havarisi olmaya adadı.

Sözün burasında araya bir öykü sıkıştırmama izin verin. Kocasının darbelerinden kaçan, kanlar içinde bir İtalyan kadın, bir akşam Carriegoların bahçesine giriyor. Carriego öfkeyle sokağa fırlayıp gereğince bir çift sunturlu laf savuruyor kadının kocasına. Adam (yakındaki bir meyhanenin sahibi) Carriego'nun sözlerini sineye çekiyor ama bir yandan da kinleniyor. Carriego, yüz kızartıcı nedenlerle olsa da bir *gringo* için ünün birinci dereceden bir ihtiyaç olduğunun bilincinde, *Última Hora* (Son Saat) adlı dergide *gringo*'nun kaba saba tutumunu eleştiren sert bir yazı yazıyor. Yazı hemen etkisini gösteriyor, kabalığı herkese ilan edilen *gringo* çevredekilerin biraz da pohpohlayarak dalga geçmeleri karşısında huysuzluğundan vazgeçiyor, dayak yiyenin birkaç gün yüzü gülüyor ve dergide sokaklarının adını okuyan Honduraslılar gerçekten var olduklarını inanıyorlar. Başkalarının gizli kalmış ün iştahını böyle ortaya dökebilmek için kişinin kendisi de aynı dertten mustarip olmalı.

Belleklerde yer etme isteği Carriego'nun içine işlemişti. Hatırı sayılır bir kalem ustası Arjantin şiirinin Üçlüsü'nün – yoksa üç boynuzlu at ya da üç usta mı demek gerek?– Almafuerte, Lugones ve Enrique Banchs olduğuna değin bir sav ortaya atınca, Carriego kahve meclislerinde kendisinin üçlüde yer alması için Lugones'in çekilmesi gerektiğini savunmaya başladı.

Carriego'nun oldukça tekdüze bir yaşamı vardı, her günü bir diğerinin aynıydı. Ölümüne dek Honduras Sokağı 84 numarada yaşadı (bugün bu evin numarası 3784). Pazar gün-

leri hipodromun köşesindeki evimize uğramadan edemezdi. Şimdi, Carriego'nun günlük yaşamını –her sabah uyanmanın eziyeti, çocuklara takılmaktan aldığı keyif, Charcas ve Malabia'daki barlarda içilen büyük kadeh Uruguay konyağı ya da portakal likörü, Venezuela ve Peru barlarında toplantılarına katılmak, dostça tartışmalar, İtalyan-Buenos Aires sofrası: Cortado'da yenilen yemekler, Gutiérrez Nájera ve Almafuerte'nin dizelerinin okunduğu şiir geceleri, pembe kapılı, küçük bir kız çocuğunu andıran bir eve erkeksi ziyaretler, yanından geçerken duvardan sarkan hanımelinden bir dal koparmak, gece yaşama alışkanlığı ve aşkı– yeniden gözden geçirirken bu tekdüzelikte bir içtenlik, bir yakınlaşma dürtüsü olduğunu duyumsuyorum. Bütün bunlar hepimizin bildiği, hepimizin yaptığı eylemler. Carriego'nun yaşamından verdiğim bu örneklerle ona biraz olsun yaklaştığımıza inanıyorum. Sanki Carriego dağınık bir biçimde bizim yaşamlarımıza giriyor, sanki her birimiz bir an için Carriego oluyoruz, Carriego bizlerde yineleniyor. Böyle olduğuna gerçekten inanıyorum, ve bu anlık özdeşleşmeler (evet yineleme değil, özdeşleşme!) zamanın geçtiğini düşünmemize engel oluyor, sonsuzluğu kanıtlıyor.

Kitaplarından yazarının eğilimlerini saptamak kolay bir işmiş gibi görünür, hele yazarın genellikle yazmak istediklerini değil de daha az çaba gerektireni, ya da kendinden bekleniyor sandığı şeyleri yazdığını unutacak olursak. At sırtında gezerken görülen, Arjantin bilincinin arka planından eksik olmayan o buğulu *pampa* görüntüleri, Carriego'nun zihninde de yer etmiş olmalı. O görüntülerde yaşamak isterdi kuşkusuz. Oysa belleğinde (başlangıçta evde şans eseri karşılaştığı, sonra bilerek peşinden gittiği, sonunda sevgiyle sarıldığı) farklı, rastlantısal imgeler yer etti: dinginlik veren bahçe, her gün için bir gül, Aziz Yahya Gecesi ateşi, tozlu yolun ortasında köpekler gibi yuvarlanmak, kömür de-

posunun direği, mahallenin yoğun karanlığı, odun yığınları, şimdilerde her odasında bir başka yoksul ailenin yaşadığı ucuz kiralık evin demir kapısı, pembe köşedeki adamlar. Carriego'yu tanıtan ve anımsatan imgeler işte bu saydıklarım. Umarım Carriego da sokaklarda geçirdiği gecelerden birinde keyifle ve filozofça, böyle olduğunu anlamıştır. Kişinin ölümü kabullenebileceğini ve ölümün yakınlığını sık sık içinde hissettiğini düşünüyorum; kimi zaman tiksintiyle, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da mucizevi bir algı ve önseziyle.

III

Pagan Ayinleri

Carriego'nun *Misas herejes*, Pagan Ayinleri adlı kitabını ele almadan önce her yazarın naif ve fiziksel bir sanat anlayışından yola çıktığının altını çizmek yararlı olabilir. Yazar için kitap bir anlatı ya da anlatılar dizisi değil sözcüğün tam anlamıyla bir oylum, bir cilttir: İnce kâğıda basılmış, bir kapağı, bir iç kapağı, italikle yazılmış bir epigrafisi, iri italiklerle yazılmış bir önsözü, ilk harfi iri ve kalın dokuz-on bölümü, bir içindekiler dizini, kum saatli ve Latince amblemli bir *ex libris*'i, bir yanlışlar çizelgesi, başında ve sonunda birkaç boş sayfası, yayınevi ve yayıncı adı yazılı bir son sayfası olan altı yüzlü bir dikdörtgenler prizmasıdır. Biçime öncelik veren kimi yazarlar (genellikle imrenilecek bir geçmişi olanlar) yayıncının önsözü, kuşku uyandıran bir fotoğraf ve imzasının tıpkıbasımı, metnin farklı bir versiyonu, hatırı sayılır bir eleştiriler bölümü, yayıncının önerileri, başvuru dizinleri ve bazı boşluklar gibi teferruat eklerler kitaplarına. Elbette bu eğilim hepsi için geçerli değil. Hollanda kâğıdıyla biçemi karıştırmak, Shakespeare'le Jacobo Peuser'i* aynı kefeye koy-

(*) Buenos Aires'teki büyük bir yayınevi ve kırtasiyeci – ç.n.

mak tembellikten kaynaklanan bir alışkanlıktır; bu kargaşa (biraz daha cilalansa da) sözbilimciler arasında da sürüp gider. Onların basit, akostik yürekleri için şiir bir vurgulamalar, uyaklar, harf düşürmeler, diftonglar ve daha birçok fonetik cambazlık demektir. Bütün ilk kitaplarda sık rastlanan bu tür talihsizlikleri elimdeki kitabın sıra dışı erdemlerinin altını çizmek amacıyla anımsatıyorum.

Yine de *Misas herejes*'in Carriego'nun acemilik döneminin kitabı olduğunu yadsımak gülünç olur. Acemilik dönemi derken yetenek eksikliğinden söz etmiyorum, sadece iki eğilime değinmek istiyorum. Birincisi, bazı sözcükleri –genelde görkem ve yetki anlatan sözcükler– kullanmaktan neredeyse fiziksel bir haz duyması, ikincisiyse bilinen olguları bilmem kaçıncı kez yeniden betimleme tutkusu. Gece, fırtına, tensel istek, mehtap gibi adı üstünde, yani herkesin bildiği, paylaştığı, açıklama gerektirmeyen şeyleri tanımlama hevesine kapılmayan yeniyetme bir ozan yoktur. Carriego da bu yapıtında aynı günahları işliyor.

Bu kitapta onu belirsizlik suçundan da temize çıkarmak olanaksız. *Las últimas etapas*, Son Aşamalar'daki lafazan düzen –daha doğrusu düzensizlik– ile kitabın son sayfalarına doğru, örneğin *La canción del barrio*, Mahallenin Türküsü'ndeki bilinçli düzen arasında gözle görülür bir fark var. Kitabın bu özellikleri görmezlikten gelinmemeli, ama fazla da üstünde durulmamalı. Carriego'nun bu tür zayıflıklarını simgeciliğe yormak, Laforgue'nin ya da Mallarmé'nin niyetlerini bilmezlikten gelmekle aynı kapıya çıkar. Fazla uzağa gitmeye de gerek yok, bu belirsizliğin gerçek ve ünlü babası Rubén Darío'dur. Rubén Darío, Fransızca'dan bazı deyişler alırken dizelerini *Petit Larousse*'tan alıntılarla doldurmuştu; pervasızlığı öyle abartmıştı ki *panteizm* ve *Hıristiyanlık* onun için eşanlamlı olmuş, *can sıkıntısını* anlatmak için *nirvana* sözcüğünü

kullanmıştı.[1] İşin garip yanı, simgeci nedenbilimin yaratıcısı José Gabriel *Pagan Ayinleri*'nde simgeler bulmakta direniyor ve kitabının 36. sayfasında okurlarına *El Clavel*, yani *Karanfil* sonesinden çıkardığı şu sonucu kakalıyor: "*Şunu demek istiyor* (Carriego yani), *adam kızı öpmeye yelteniyor, ama kız istemeyip elini ikisinin dudakları arasına koyuyor (böyle olduğu, bir hayli zorlanarak, sonradan anlaşılıyor). Ama hayır, böyle düz söylemek bayağılık olurdu, şiirsel olmazdı, bu yüzden dudaklardan* 'karanfil' *ve* 'ateş kızılı' *diye söz ediyor, kadının olumsuzlamasını,* 'soylu parmakların giyotini'*yle karanfilin cezalandırılması*" olarak betimliyor.

Açıklama böyle, şimdi bir de yorumlanan soneye bakalım:

Fue al surgir de una duda insinuativa
cuando hirió tu severa aristocracia,
como un símbolo rojo de mi audacia,
un clavel que tu mano no cultiva.

Hubo quizá una frase sugestiva
o advirtió una intención tu perspicacia,
pues tu serenidad llena de gracia
fingió una rebelión despreciativa-

Y así, en tu vanidad, por la impaciente
condena de tu orgullo intransigente,
mi rojo heraldo de amatorios credos

mereció, por su símbolo atrevido,
como un apóstol o como un bandido
la guillotina de tus nobles dedos

1 Bu münasebetsizlikleri yeniden yazmakla kendimi cezalandırmış oluyorum. O günlerde Lugones'in şiirlerinin Rubén Darío'nunkilerden daha iyi olduğunu düşünüyordum. Quevedo'nun şiirlerinin Góngora'nınkilerden üstün olduğunu düşündüğüm de doğru.

[İmalı bir kuşku neden oldu
katı soyluluğunun yara almasına,
cüretimin kırmızı simgesi,
ellerinin yetiştirmediği bir karanfil gibi.

Belki imalı birkaç sözcük vardı,
ya da sen bir niyet sezinledin,
o zarif dinginliğin
aşağılayıcı bir başkaldırıya dönüştü.

Ve böylece kibrinin karşısında, ödün vermez
gururunun o ani ithamıyla
benim ateş kırmızısı aşk ilanımın

cüretkâr simgesi, hak etti
soylu parmaklarının verdiği giyotin cezasını,
bir havari ya da bir haydutmuşçasına.]

Kızın paramparça ettiği karanfil kuşkusuz şu bildiğimiz çiçek, karanfili dudak yapan simgecilik (katıksız Gongoracılık) İspanyol yorumcunun marifeti.

Misas herejes'in hatırı sayılır bir bölümünün eleştirmenleri ciddi bir şekilde rahatsız ettiği inkâr edilemez. Carriego gibi şiirini kenar mahallelerdeki yaşama adamış bir ozanda böylesine yersiz bir düşkünlük duygusu nasıl haklı gösterilebilir? Sanırım skandala neden olan bu soruya şu yanıtı verebilirim: Evaristo Carriego'nun bu ilkeleri aynı zamanda varoşların da ilkeleri; o kenar mahalle yaşamını yüzeysel anlamda konu etmiyor, gerçek anlamda, varoşlarda üretildiği gibi şiire döküyordu. Yoksullar bu tür acındırmacı retorikten hoşlanırlar, kendilerinin gerçekçi betimlemelerle anlatılmasını sevmezler. Bilinçsizce yaratılan, şaşırtıcı bir paradoks: Bir yazarın otantik bir halk ozanı olup olmadığı tartışmasına halkın en sevdiği dizeleri neden oluyor. Bu dizelerin beğe-

nilme nedeni benzerlikler; kenar mahalle şiirinin başta gelen özellikleri bol gevezelik, soyut terimler, aşırı duygusallıktır. Bu şiirlerde yalnız *gaucho*'ların dili geçerlidir, bunun dışında başka hiçbir yerel söyleyiş makbul değildir; tango sözlerinden çok Joaquin Castellanos ve Almafuertes'in dizelerine yakındırlar. Aklımda kalan bazı sokak ve mahalle kahvesi öyküleri burada bana yardımcı oluyor. *Arrabal*, yani "yoksulların mahallesi" sözcüğü, Corrientes Sokağı'nda konuşulan ve *arrabalero* denen yerel ağızdan geliyor, ama zamanla kökeninden iyice soyutlanmış, *gaucho* ozanların malzemesine dönüşmüş. Kısaca şöyle özetleyeyim: *Pagan Ayinleri*'nin bu yozlaşmış bölümü Palermo'dan söz etmiyor, ama yaratılmasına büyük bir olasılıkla Palermo neden olmuş. İşte gürültücü bir örnek:

Y en el salmo coral, que sinfoniza
un salvaje ciclón sobre la pauta,
venga el robusto canto que presagie,
con la alegre fiereza de una diana
que corriese como un verso altivo
el soberbio delirio de la gama,
el futuro cercano de los triunfos
futuro precursor de las revanchas;
el instante supremo en que se agita
la misión terrenal de las canallas...

[Ve koronun söylediği ilahide notalar
hırçın bir fırtınayı seslendiriyor,
kalk borusunun
yabanıl neşesini muştulayan türkü,
gururlu bir şiir gibi çılgınca bir ciddiyetle
dizini bir uçtan ötekine kat ediyor.
Yakın gelecekteki utkular,

gelecekteki öçlerin habercisi,
kalabalık ayaktakımının dünyevi görevinin
dalgalandığı en yüce an...]

Şunu demeye getiriyor: fırtına bir ilahiye dönüşüyor, ilahide bir türkü var, türkü kalk borusunu andırıyor, boru sesi de şiiri andırıyor; yakın geleceğin habercisi türkü bir kalk borusuna benziyor, boru sesi de bir şiire. Açıklamayı uzatırsam sanki şiire bir garezim varmış gibi yorumlanabilir. Öyleyse şu kadarını söyleyeyim: Bu halk ozanının on bir heceliklerle şişirilmiş rapsodisi iki yüz dizeyi aşıyor ve bunların arasında fırtına, bayrak, kartal, kanlı sargılar ve çekiçlere yer vermeyen tek dize bile yok. Ozanın gitar eşliğinde okumak için yazdığı, kendi yaşamını yansıttığını düşündürecek kadar tutkuyla dolu şu onluk bize yukarıdaki dizelerin kötü anısını unutturabilir:

Que este verso, que has pedido,
vaya hacia ti, como enviado
de algún recuerdo volcado
en una tierra de olvido...
para insunuarte al oído
su agonía más secreta,
cuando en tus noches, inquieta
por las memorias, tal vez,
leas, si quiera una vez,
la estrofa del poeta.

¿Yo...? Vivo con la pasión
de aquel ensueño remoto,
que he guardado como un voto,
ya viejo, del corazón.
Y sé en mi amarga obsesión

que mi cabeza cansada
caerá, recién, libertada
de la prisión de ese ensueño
¡cuando duerma el postrer sueño
sobre la postrer almohada!

[Dilerim benden istediğin bu dizeler
unutuluşun kıyılarına vuran yıkık bir anı gibi
ulaşsın sana, anıların
uykusuz bıraktığı gecelerde,
belki bir kez olsun
şairin şu dizelerine bir göz atarsan,
fısıldasın kulağına en gizli acıları.

Ben mi...? O uzak rüyanın
tutkusuyla yaşıyorum,
eskimiş bir yemin gibi
yüreğime gömdüğüm.
Ve acı veren tutkumla biliyorum
yalnızca, azat olup bu düşün zindanından,
uyurken son uykumu son yastığımda
rahat edecek yorgun başım!]

Şimdi de *Misas herejes*'in *El alma del suburbio* (Varoşların Ruhu) adlı gerçekçi bölümünü gözden geçirelim. Carriego'nun, kitabın öteki daha zayıf bölümlerinde duyulmayan gerçek sesini sonunda burada duyabileceğiz. Bu bölümdeki şiirleri, iki şiir dışında sırayla ele alacağım. O iki şiiri, *De la aldea* (Kasabadan) ve *El guapo*'yu (Kabadayı) uzun uzadıya incelemek için sonraya bırakıyorum.

Bölüme adını veren ilk şiir, "Varoşların Ruhu", bir köşe başının akşamüstü saatlerini anlatıyor. Carriego kenar mahalle sokaklarını evlerin uzantısıymış gibi betimliyor. Yok-

sullar küçük keyiflerle avunuyor: kâğıt oyunlarının büyüsü, insanca ilişkiler, *gringo*'su ve *habanera*'sıyla laterna, sokak yaygaralarının canlılığı, hiçbir sonuca bağlanamadan uzayıp giden tartışmalar, kadınlar ve ölüm. Evaristo Carriego, Junín Sokağı'ndaki genelevlerden kaldırımlara taşarmışçasına düşkünlükle ve tantanayla dans edilen ve tıpkı kâğıt oyunları gibi erkeklere mahsus bir keyif olan tangoyu da[2] unutmuyor:

> *En la calle, la buena gente derrocha*
> *sus guarangos decires más lisonjeros,*
> *porque al compás de un tango, que es* La morocha,
> *lucen ágiles cortes dos orilleros.*
>
> [Sokakta, mahallenin aylakları
> kaba sözcüklerle eşlik ediyorlar
> *Melez Kız* adlı tangonun temposuna,
> varoşlardan iki erkek açık saçık figürler yapıyor.]

Bir sonraki sayfada gizemli bir üne kavuşmuş "*La viejecita*" (İhtiyar Kadıncağız) adlı şiir var. Şimdilerde o günlerin öteki rapsodilerinden pek ayırt edilebilir gibi görünmese de, kitap ilk basıldığı günlerde gerçekçiliği nedeniyle epey övgü kazanmıştı. Eleştirmenler övgüyü bazen kehanete dek gö-

2 Tangonun eskilere dek uzanan uzun öyküsü çoktan yazılmıştır. Kitabın yazarı Vicente Rossi, kitabın adı *Cosas de negros*'dur (Karaların Şeyleri, 1926). Bir Arjantin yazını klasiği olan bu eser biçeminin parlaklığıyla ününü çoktan hak etmiştir. Rossi'ye göre tango, Afro-Montevideo doğumludur; Bajo'da (Rıhtım) doğmuştur, ama kökeni Afrika'dadır. Laurentino-Mejías a (*La política por dentro*, II, 1913) göre tango Concepción ve Monserratlı siyahların tutkulu danslarından türeyip daha sonraları Lorea, Boca del Riochuela ve Solís barlarında bayağılaşan, Afrika-Buenos Aires ezgilerinin karışımıyla ortaya çıkmış bir dans müziğidir. Temple Sokağı'nın kötü şöhretli evlerinde de dinlenirdi; ülkeye kaçak sokulmuş laterna bir yorganın altına gizlenir, olası bir polis baskınından korunmak için müdavimlerin silahları yakınlardaki çöplüklerde saklanırdı.

türebiliyor. İlk başlarda "*La viejecita*"ya yakıştırılan üstünlükler daha sonra "*El guapo*"ya uygun görülecekti. 1862'de Ascasubi'nin *Los mellizos de la flor*'una (Çiçek İkizleri) yağdırılan övgülerin *Martin Fierro*'nun müjdecisi olduğu gibi.

"*Detrás del mostrador*" (Tezgâhın Ardında) doyumsuz ayyaşların gürültülü yaşamıyla bir duvarın arkasına gizlenmiş güzel ama budala bir kadının yaşamı arasındaki karşıtlıktan söz ediyor. Kadın,

detrás del mostrador, como una estatua

[Tezgâhın ardında, bir yontu gibi]

pervasızca, hevesleri kabartıyor,

Y pasa sin dolor, así, inconsciente,
su vida material de carne esclava:

[Ve öylece, hiç acı duymadan, dünyadan habersiz,
köle bedeninin hayatını yaşar]

yarınını göremeyen bir ruhun karanlık trajedisi.

Bir sonraki şiir, "*El amasijo*" (Karmaşa), *El guapo*'nun tam tersidir. İlk şiirde kutsal bir öfkeyle en beter gerçeğimiz dile getiriliyor: Bir kabadayının evinin dört duvarı arasındaki davranışları, durmadan itilip kakılan ve dayak yiyen kadının çifte felaketi, kıyıcılığıyla alçakça böbürlenerek *köpekleşen* bir alçak:

Dejó de castigarla, por fin cansado
de repetir el diario brutal ultraje
que habrá de contar luego, felicitado,
en la rueda insolente del compadraje...

[Dövmeyi bıraktı sonunda
yorgun düşüp, her gün yinelediği,
sonra küstah kabadayı kafadarlarına böbürlenip
tebrikler aldığı hayvansı dayaktan...]

"*El amasijo*"yu takip eden "*En el Barrio*" (Mahallede) adlı, gitarın eşlik ettiği unutulmaz şiirde geleneksel yapı yerine gerçek anlamda ilanı aşk ediliyor. Eylemin ya da imgelerin ardında yatan şey belirsiz, ama güçlü. Toprak zeminli, kırmızı bir avludan büyüleyici *milonga*'nın tutkulu ezgisi yükseliyor,

que escucha insensible la despreciativa
moza, que no quiere salir de la pieza.

Sobre el rostro adusto tiene guitarrero
viejas cicatrices de cárdeno brillo,
en el pecho un hosco rencor pendenciero
y en los negros ojos la luz de cuchillo.

Y no es para el otro *su constante enojo.*
A ese desgraciado que a golpes maneja
le hace el mismo caso, por bruto y por flojo,
que al pucho que olvida detrás de la oreja.

Pues tiene unas ganas su altivez airada
de concluir con todas las habladurías.
¡Tan capaz se siente de hacer una hombrada
de la que hable el barrio tres o cuatro dias...!

[dinliyor kız, duyarsız,
odasından çıkmayı aklından geçirmeden.

Gitarcının süzgün yüzünde
eski yara izlerinin kurşuni parıltısı,

göğsünde kavgacının hırçın kini
ve kara gözlerinde bir bıçağın ışığı.

Ve dinmeyen öfkesi rakibine değil.
O zavallının işini yumruklarla görüyor zaten,
kaba ya da nazik, kulağının arkasında unuttuğu
izmarit kadar takmıyor onu.

Öyle istiyor ki, şöyle bir hava atıp
bütün söylentilere bir son vermeyi.
Mahallelinin üç dört gün ağzından düşmeyecek
bir erkeklik gösterisi yapmanın tam zamanı!]

Şiirin sondan bir önceki bu dörtlüğünün dramatik bir tınısı var. Sanki yüreği parça parça olan biri söylüyor şarkıyı. Son satırlarda bir ikinci anlam, bir dokundurma seziliyor: O günlerde mahalleli kavgaları, ölümleri kanıksamış, bir kişinin öldüğü kavgayı, bir boğaz kesme olayının lafını etmiyor bir iki günden fazla.

Ardından "*Residuo de fábrica*" (Fabrika Artığı) geliyor. Bu şiirde de merhametli sözlerle bir başka acı dile getiriliyor. Şiirin en kayda değer bölümü belki de hastalıkları bir kusurmuş, bir kabahatmiş gibi gören içgüdüsel dizeler.

Ha tosido de nuevo. El hermanito
que a veces en la pieza se distrae
jugando sin hablarle, se ha quedado
de pronto serio, como pensase.

Después se ha levantado y bruscamente
se ha ido, murmurando al alejarse,
con algo de pesar y mucho de asco:
-que la puerca otra vez escupe sangre.

[Yeniden öksürüğü tuttu. Kardeşi,
ki bazen odada kendi kendine oyun oynardı,
birden ciddileşti, ona bir şey demeden,
sanki aklına bir şey gelmiş gibi...

Sonra kalkıp ani bir hareketle
odadan çıkıp gitti çocuk; uzaklaşırken
biraz acıma, daha çok tiksintiyle
mırıldanıyor; "Domuz, umarım kan tükürür yine."]

Bana öyle geliyor ki, ilk dörtlükte vurgu acımasız bir ayrıntıda: *ona bir şey demeden*.

Bu şiiri *La queja* (Sızlanma) izliyor. Can sıkıcı sayısız tango liriğinin habercisi; görkemli ama orta malı kadının yıpranması, düşüşü, karanlık sonunun öyküsü. Konu Horace'la başlayıp –Lydia, bu sonsuz ve kısır hanedanın ilk kahramanı, yalnızlıktan yanıp tutuşarak çıldırıyor, tıpkı kısrakların çıldırması *("matres equorum")* gibi; çoktan terk edilmiş odasının *("amat janua limen")* kapısı eşiğe mıhlanmış– Evaristo Carriego'dan geçerek Contursi'ye* dek uzanıyor. Carriego'nun veremle son bulan Güney Amerikalı *harlot's progress*'inin bu sıralama içinde pek önemli bir ağırlığı yok.

Ardından gelen şiir, *Mahallede*'nin yazarına yakışmayacak, anlamsız imgelerin sıralandığı *La Guitarra* (Gitar). Gitar gibi bir enstrümanın şiire kazandırabileceği gücü –sokağın olağanüstü müzikalitesi, bir anıyı anımsattığı için bizi hüzne boğan neşeli bir ezgi, yarattığı ve taçlandırdığı dostluklar– ya aşağılıyor ya da bilmezlikten geliyor. Ben, iki erkeğin gitarlarıyle bir *gato*** tıngırdatırken, bu uyumlu sesin verdiği erinçle yüreklerinin birlikte çarptığını ve aralarında bir dostluk doğduğunu gördüm.

(*) Tanınmış bir tango sözü yazarı – ç.n.

(**) Buenos Aires eyaleti *gaucho*'larına özgü bir dans havası – ç.n.

Bir sonraki şiirse *Los perros del barrio* (Mahallenin köpekleri). Bu şiir Almafuerte'nin sönük bir yankısı, gene de bir gerçeği dile getiriyor. Evet, kenar mahallelerin tüm yoksulluğuna karşın, bu mahallelerde her zaman çok sayıda köpek olur; ya bekçilik etsinler diye, ya nasıl yaşadıklarını görmek için –onları izlemek vakit geçirmek için idealdir–, ya da salt umursamazlıktan oradadırlar. Carriego dilencilik eden, yasa tanımayan bu topluluğu uygunsuz benzetmelerle betimliyor, ama toplu yaşamlarının sıcacıklığını, aşağılık zevklerini sezdirmekten de geri kalmıyor. Şu dize bir örnek olabilir:

cuando beben agua de luna en los charcos

[su birikintilerinde ayın suyunu içerlerken]

ve şu öteki

aullando exorcismos contra la perrera,

[köpek avcılarına karşı uluyarak şeytan kovarlar]

hiç unutamadığım, en canlı anılarımdan birini gözümün önüne getiriyor: Carriego'nun anlattığı mahallelere benzer küçük cehennem örneklerinden birine yapılan bir gezi, acı havlamalar duyulmadan hemen önce bir toz bulutu halindeki yoksul çocuklar çığlıklar ve taşlarla bir köpek sürüsünü köpek toplayıcısının filesinden kurtarmaya çabalıyorlar.

Geriye, Alsina yanlısı bir başka kabadayı olan *Aziz* Juan Moreira'ya ithaf edilen *El guapo* kalıyor. Bu şiirde coşkuyla bir kabadayı tanıtılıyor.[3] Bu kez şiirin erdemi dolaylı göndermelerde. Örneğin:

3 Yalnızca son iki dizede silahşordan gelişigüzel söz ediliyor.

conquistó, a la larga renombre de osado

[zamanla atak lakabını kazandı]

ki bu lakabı birçok aday arasından sıyrılarak kazandı demeye getiriyor. Bir de şu, neredeyse büyülü erotik güce yaptığı dokundurma:

caprichos de hembra que tuvo la daga

[hançerin kadınsı kaprisinin eseri]

Kabadayı'da söylenmeyenler bile önemli. *El guapo* bir haydut, bir soyguncu değil, ya da bir alçak, bir başbelası hiç değil; Carriego'nun tanımlamasına göre *guapo* "cesareti yücelten" demek. En iyi *guapo*'lar birer stoacı; en kötüleri profesyonel kavgacı, gözdağı vermekte uzman, kavga etmeden kazanan ustalar. Şimdinin *alçaklığı yücelten* İtalyan türdeşlerinden, fahişelerden geçinen bir serseri olamamaktan utanç duyan kötülerinden çok daha değerli birisi *Kabadayı* adlı şiirin *guapo*'su. O bir tehlike tutkunu, yalnızca varlığıyla kavgayı baştan kazanmış biri – ama bu kavgadan kaçmak anlamına gelmiyor. (Eğer bir toplum en büyük erdemin yürekililik olduğuna karar vermişse, yürekli görünmeye çalışmak genç kızların güzel görünmeye, ya da yazar çizer takımının hayal gücüne ulaşmaya çalışması kadar yaygın olacaktır; ama kendine yürekli havası vermek, bir çıraklık dönemini gerektirir.)

Sözünü ettiğim *guapo* da o eski Buenos Airesli karakterlerden biri; bu kişi bana Carriego'nun daha popüler olan öteki mitosu *yanlış adım atan terzi kızcağız*'dan (Gabriela, 57) ve bu kızın başına gelen fiziksel-duygusal sorunlardan çok daha çekici geliyor. *Guapo*'nun işi arabacılık, at terbiyeciliği,

ya da mezbahacılık; eğitim gördüğü yer kentin herhangi bir yerinde, özellikle de güneyde, Alto'da –Chile, Garay, Balcarce ve Chacabuco'nun çevrelediği bölge– kuzeyde Tierra del Fuego'da –Las Heras, Arenales, Pueyrredón, Coronel'in çevrelediği bölge– kentin öteki yerlerinde –Once de Setiembre, La Batería, Los Corrales Viejos– herhangi bir köşe başı.[4] *Guapo*'nun her zaman bir asi olması gerekmiyordu: zaman zaman bir siyasi parti onun korku yaratma yeteneğini ve bıçak kullanmadaki hünerini kiralar, onu koruması altına alır-

4 *Guapo*'nun adı ne? Efsaneye D. José Olave'nin nazik yardımlarına borçlu olduğum şu listeyi ekliyorum. Geçen yüzyılın son yirmi yılını içine alıyor. Biraz bulanık da olsa tozlu kenar mahallelerdeki kaktüsler kadar zorlu ve sıska bıçak kavgacılarının, melezlerin imgelerini hayal etmekte yararlı olur.

PARROQUİA DEL SOCORRO

(İl Muhafız Birliği'nden) Avelino Galeano. Alejo Albornoz (Santa Fe Sokağı'nda bir sonraki şahıs tarafından öldürülmüştür). Pío Castro.

Üç kâğıtçılar, kiralık *guapo*'lar: Tomás Medrano. Manuel Flores.

PARROQUIA DEL PILAR, ANTIGUA

Juan Muraña, Romualdo Suárez, namı diğer *El Chilen*. Tomás Real. Florentino Rodríguez. Juan Tink (İngiliz bir ailenin oğlu, sonunda Avellaneda'da polis şefi oluyor). Raimundo Renovales (mezbaha işçisi).

Üç kâğıtçılar ve kiralık *guapo*'lar: Juan Ríos, Damasio Suárez, namı diğer *Carnaza*.

PARROQUIA DE BELGRANO

Atanasio Peralta (birkaç kişiye karşı tek başına giriştiği bir kavgada ölüyor). Juan González. Eulogio Murana, namı diğer *Cuervito* (Küçük Karga).

Üç kâğıtçılar: José Díaz, Justo González.

Asla güruh halinde dalaşmazlar, hep kesici silahlarla ve tek başlarına kavga ederlerdi.

İngilizlerin bıçağı hor görmeleri öylesine yaygındır ki, Arjantinlilerin silah olarak bıçak hakkında düşündüklerini anımsatmanın yararlı olacağını düşünüyorum: Bir *criollo* için tek gerçek kavga adam adama, ölme riskini göze alarak yapılanıydı. Yumruk sadece çeliğe geçmeden bir önceki atılım, bir kışkırtma eylemiydi.

dı. O zaman polis *guapo*'yu yakından izlerdi. *Guapo* oyuna getirilip yakalanmasına izin vermezdi, teslim olma sözü verir – ve teslim olurdu. Bu tür oyunların neden olabileceği tatsız sonuçları partinin nüfuzlu yöneticileri giderirdi. Herkes *guapo*'dan korkardı, ama o yaşam tarzını değiştirmeye hiç hevesli değildi: gümüşi üzengilerle donatılmış bir at, horoz dövüşlerinde bahse tutuşmasına yetecek birkaç kuruş; bunlar pazar günlerine keyif katmak için yeterliydi. Fazla gösterişli olmasına gerek yoktu; Primeralı bir *guapo*, Petiso Flores, yılan gibi incecik, zavallı görünüşlü bir yerliydi, ama bıçağı eline aldı mı aslan kesilirdi. İlla bir başbelası olması da gerekmiyordu; ünlü *guapo* Juan Muraña itaatkâr bir kavga makinesiydi, bileği öldürücüydü ve korku nedir bilmezdi, ama bu niteliklerinin dışında onu başkalarından ayıracak herhangi bir özelliği yoktu. Ne zaman harekete geçmesi gerektiğini bilmediği için, o gün patronu kimse onun gözlerinin içine bakar –köle ruhu–, buyruğu beklerdi. Ama bir kez kavga başlamasın, her atılımı öldürücüydü. Boşa bıçak sallamazdı. Öldürdüklerinden, daha doğrusu feleğin onun eliyle gerçekleştirdiği ölümlerden ne korkarak ne de keyiflenerek söz ederdi. Sonsuz sorumluluk isteyen öyle eylemler vardır ki (bir insana yaşam vermek ya da öldürmek gibi) bu eylemlerden dolayı pişmanlık duymak ya da övünmek anlamsızdır. Çok ileri yaşında öldüğünde ardında uzun bir ölüler listesi bırakmıştı, kuşkusuz artık zihninde silikleşmiş bir liste.

IV

Mahallenin Şarkısı

1912. Cerviño Sokağı'ndaki sayısız inşaat malzemesi depolarına doğru, ya da Maldonado'nun sazlık ve çukurlarının ilerisinde –çeşitli bar isimleriyle çinko barakaların kapladığı bir yer; tango çılgınlığı sürüyor, damın ücreti de dahil olmak üzere on *centavo*'ya dans edebilirsiniz– yerel kabadayılar hâlâ birbirleriyle dalaşıyor, zaman zaman birinin yüzü çiziliyor, ya da şafak vakti bir *compadrito* karnına bıçak saplanmış halde ölü bulunuyordu; Ama her şeye karşın, Palermo kendine yaraşır biçimde, Tanrı'yı küstürmeden, herhangi bir melez mahalle gibi kibar bir yoksullukla yaşayıp gidiyordu. O günlerde, Arjantin'in bağımsızlığının yüzüncü yılının astrolojik kutlamaları, bayrağın sıra sıra mavisi, art arda kadeh tokuşturmalar havai fişekler ve belediyenin yaptığı, Plaza de Mayo'nun puslu göğünü aydınlatan ışıklar kadar sönükleşmişti; bir başka aydınlık, Halley kuyruklu yıldızı, şerefine org eşliğinde *Independencia* (Bağımsızlık) tangosu söylenen bir hava ve ateş meleğiydi. Artık spor ölümlerden daha çok ilgi çekiyordu. Gençler bıçak kavgalarını izlemektense ulusal tembelliğin *foba* adıyla vaftiz ettiği fut-

bol maçlarına gitmeyi yeğliyordu. Palermo aptallığa doğru hızla akan akıntıya katılıyordu. Kötü niyetli *art nouveau* binalar kenar mahallelere de bulaşıyor, şişkin çiçekler gibi bataklıklara dek uzanıyordu. Sokak gürültüleri de başkaydı. Filmlerin –artık at üstünde kahramanlık öyküleri anlatan Amerikan filmleri, erotik-duygusal konular işleyen Avrupa filmleri gösterimdeydi– oynatıldığı lokalin çanları atlı arabaların yorgun çıngırak seslerine, bileycinin ıslığına karışıyordu. Birkaç ara sokak dışında bütün yollar yapılmıştı. Nüfus iki katına çıkmıştı, Las Heras ile Palermo de San Benito bölgelerinin toplam nüfusu 1904 yılı nüfus sayımında seksen binken, 1914'te yüz seksen bini bulmuştu. Elektrikli tramvay gıcırdayarak sıkkın sokak köşelerini dönüyordu. Cattaneo* Moreira'yı halkın düşlerindeki tahtından indirmişti. Bu neredeyse göze görünmeyen, *mate* tiryakisi, gelişmekte olan Palermo, Carriego'nun *La canción del barrio*'daki (Mahallenin Şarkısı) şiirlerinde anlattığı mahalledir.

1908'de *El alma del suburbio*'yu (Banliyö'nün Ruhu) yayımlayan Carriego, 1912'deki ölümünden önce *La canción del barrio*'daki şiirleri tamamladı. Bu ikinci kitabın adı birincininkinden daha net ve daha gerçekçi. *Alma* (ruh) ile kıyaslanınca *canción* (şarkı) daha net bir amaç güdüyor. *Suburbio* sözcüğündeyse sanki bir kaygı saklı, son treni kaçırmaktan korkan birinin endişesini yansıtıyor. Kimse bize oturduğu yerden söz ederken "Şu banliyöde oturuyorum," demez, herkes *barrio*, yani mahallesinin adını söyler. Mahalle derken de La Piedad'da olsun Saavedra'da olsun, aynı içtenlik, aynı yardımlaşma ve aynı birliktelik duyguları dile getirilir.** Bu ayrımı yapmak önemli: Bu ülkenin

(*) İlk Arjantinli pilotlardan biri. Adına *"Cattano elini ver, uçağına bineyim,"* diye giden, o sıralar çok ün kazanan bir tango yazılmış – ç.n.

(**) Piedad ve Saavedra Buenos Aires'in iki mahallesidir. Birincisi kentin merkezinde, ikincisi kentin eteklerindedir – ç.n.

tipik özelliklerini anlatmak için bir çevreye ilişkin sözcükler kullanmamız içimizde hâlâ barbarlığın izlerini taşımamızdan kaynaklanıyor. Köylü *pampa*'dır, kenar mahalle insanı ise hurda demirden barakalarla anlatılır. Bir Bask garabeti olan gazeteci J.M. Salaverría'nın bir kitabı bu konuda örnek olabilir. Kitabın adı bile yanlış: *El poema de la pampa, Martín Fierro y el criollissimo español* (Pampa Koşuğu, Martín Fierro ve İspanyol kökenli Arjantinlilik). *"İspanyol kökenli Arjantinlilik"* bilerek yapılmış bir saçmalık, okuru şaşırtmak için kullanılmış bir *contradictio in adjecto*. Pampa Koşuğu ise bir başka saçmalık ama pek bilerek yapılmışa benzemiyor. Ascasubi'nin verdiği bilgilere göre *pampa* eski taşralıların yerlilerin yaşadıkları kırsala verdikleri admış.[1] *Martín Fierro*'ya bir göz gezdirmek bu şiirin *pampa*'yı değil, *pampa*'ya sürülmüş, çiftlik ve köylerdeki sığır yetiştiricilerince dışlanmış bir kişinin öyküsünü anlattığını anlamak için yeterli. Yalnızlık, bir başka deyişle *pampa* gözüpek Fierro'ya acı veriyordu.

Y en esa hora de la tarde
En que tuito se adormece,
A vivir en pura calma,
Con las tristezas del alma
Al pajanol enderiece

Es triste en medio del campo
Pasarse noches enteras
Contemplando en sus carreras
Las estrellas que Dios Cría,
Sin tener más compañía
Que su delito y las fieras.

1 Şimdilerde ise *pampa* yalnızca yazında kullanılan, kırsal bölgelerde yaşayanlara yabancı olan ilginç bir sözcük.

[Akşamın bu saatinde
Her şey uykuya dalarken,
Dünya ilk bakışta
Sükûnet içinde yaşarken
Hüzünlü yürekler
Düzlükteki uzun sazları arar

Hüzünlü olur kırlarda kaybolmak
Uzun geceleri tefekkürle geçirmek
Yollarını izleyerek
Tanrı'nın yarattığı yıldızların,
Yanında suçundan ve yabani hayvanlardan
başka yoldaş olmadan.]

Ve öykünün en acıklı anı olan şu ölümsüz dizeler:

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron-
Por delante se la echaron
como criollos entendidos,
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.

Y cuando las habían pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

[Cruz ve Fierro kaçtılar bir çiflikten
kısrakları kaçırıp önlerine kattılar
tedbirli *criollo*'lardı onlar
hemen, ses etmeden sınırı geçtiler.

Aydınlık bir gündoğumunda
Sınırın öte yanında,
Cruz bak dedi Fierro'ya
arkanda bıraktığın köylere
ve Fierro'nun gözlerinden
iki iri yaş süzüldü yüzüne.]

Bir başka Salaverría* –burada adını anmak istemiyorum, çünkü öteki bütün kitaplarını çok beğeniyorum– durup dinlenmeden: *"bir ağacın gölgesinde, çölün sonsuz sessizliğinde, İspanyol gitarının eşliğinde Martín Fierro'dan tekdüze onluklar okuyan"* pampalı halk ozanından söz ediyor. Ama yazarın kendisi öyle tekdüze, öyle bitimsiz, öyle İspanyol, öyle sakin, öyle kendiyle dolu ki *Martín Fierro*'nun onluklarla yazılmamış olduğunun ayrımına varmamış bile. Barbarlığı peşimizde sürükleme eğilimi çok yaygın. Santos Vega'nın** (Lehmann-Nitsche'nin dört yüz sayfalık monografisinden öğrendiğimize göre Santos Vega'ya ilişkin bilinen tek söylence hakkında bir söylence olduğu) uydurduğu, ya da derlemiş olabileceği şöyle bir dörtlük var:

Si este novillo me mata
No me entierren en sagrao;
entierrenme en campo verde
donde me pise el ganao.

[Bu genç boğa öldürürse beni
sakın mezarlığa gömmeyin;
yeşil kırlara gömün ki
sığırlar üstümde gezinsin.]

(*) Unomuno'yu kastediyor – ç.n.

(**) 19. yüzyıl epik ozan-şarkıcı, adı zamanın birçok söylencesinde anılıyor – ç.n.

Santos Vega'nın bu dörtlükte söylemek istediği apaçıkken ("Bu denli beceriksizsem, mezarlığa gömülmeyi hak etmiyorum"), bu dizeler sığırlar ölüsünün üzerinde gezinmesini isteyen birinin panteist bildirisi olarak alkış kazanmış.[2]

---

2 Sığır çobanının *pampa*'nın bir ucundan öteki ucuna dolaştığını söylemek romantik bir saçmalık olur. En iyi polemikçimiz Vicente Rossi'nin yaptığı gibi *gaucho*'ların *Charrúalı göçebe savaşçılar* olduklarını kabul etmek, kabilelerinden uzak yaşayan Charrúa yerlilerine *gaucho* demek olur. Artık kullanılmayan *Conchabo* sözcüğü bu savı doğrulamaya pek yarayacağa benzemiyor. Ricardo Güiraldes sığır çobanlarının gezgin olduğunu doğrulamak için sığırtmaçları örnek vermek zorunda kalmıştı. Groussac, 1893'te verdiği konferansta *"uzak güneye, artık pampaya benzemeyen yerlere"* giden kaçak *gaucho*'lardan söz ediyor. Ama biliyoruz ki uzak güneyde artık *gaucho* kalmadı, çünkü daha önce de olmamıştı, hâlâ *gaucho*'lara rastlanan yerler ise *criollo*'ların oturdukları yerlere yakın bölgeler. *Gaucho*'nun ayırdedici niteliği, etnik özelliklerinden (*gaucho* beyaz, zenci, Çinli, *mulatto* yani melez ya da *zambo* yani yarı kızılderili yarı melez kırması olabilir), dilsel özelliklerinden (Rio Grandeli *gaucho* Brezilya'da konuşulan Portekizce'nin benzerini konuşur) ya da coğrafi özelliklerinden (Buenos Aires, Entre Ríos, Córdoba, Santa Fe eyaletlerinin büyük bir bölümü bugün İtalyanların işgalinde) çok bir tür ilkel sığır yetiştiricisi olmasıdır.

Haksızlığa uğramak *compadrito*'ların, yani Buenos Airesli kabadayıların da yazgısı. Yüz yıl önce *compadrito* diye Plaza Mayor'a yakın yerlerde yaşayacak kadar parası olmayan yoksullara denirdi, bu yüzden bir başka ad daha kazanmışlardı: *orilleros*, yani kıyılı. Bunlar tam anlamıyla halktı. Genellikle Tucumán Sokağı'nda, Chile Sokağı'nda ya da o zamanlar adı Valerde olan Libertad-Salta'nın ilerisinde, yarım dönümlük bahçeli evlerinde otururlardı. Edindikleri lakaplar sonunda tek bir imgeye dönüştü. Ascasubi, *Gallo*'nun düzeltilmiş 12. baskısında *"Compadrito: dans etmeyi, flört etmeyi, şarkı söylemeyi seven bekâr delikanlı,"* diye yazıyor. Monner Sans'a göre ise *compadrito, altıpatlarlı, farfara, yalancı pehlivan* demek, ve soruyor: "Burada *compadre* deyince neden akla kötü şeyler geliyor?" Sonra hemen sorunun yanıtını araştırmaktansa, o imrenilesi imlasıyla, kusursuz zekâsıyla vb. "Hadi bilin bakalım," deyip bitiriyor. Segovia ise *compadrito*'yu hakaretlerle tanımlıyor: "Kendini beğenmiş, sahtekâr, saldırgan ve hain kişi." O kadar da değil. Kimileri de *compadrito*'yu *guarango*'yla (edepsiz utanmaz kişi) karıştırıyorlar. Yanılıyorlar, çünkü kabadayı, ille de edepsiz olmak zorunda değildir. *Compadrito*, her zaman alt sınıftan ama belirli bir incelik iddiası taşıyan kişidir, diğer niteliklerine gelince onlar da şöyle sıralanabilir: her fırsatta kabaran bir cesaret, kendi uydurduğu ve konuştuğu bir argo, beceriksizce kullandığı şatafatlı sözcüklere düşkünlük. Giysileri, bazı abartılı ayrıntılar dışında o günlerin alışılmış kılık kıyafetidir: 1890'lara doğru *chambergo* denilen yüksek tepeli, geniş kenarlı, siyah kordonlu şapka, kruvaze ceket ve Fransız stili iki yanı kordonlu pantolon, düğmeli ya da bağcıklı yüksek ökçeli siyah çizmeler. Şimdilerde (1929) *compadrito* iyice geriye kaykılmış gri *chambergo*, boynunda büyükçe bir men-

Varoşlar da yanlış anlamanın getirdiği yakıştırmaların sıkıntısını çekiyor. *Arrabalero* ve tangonun kenar mahallelere özgü olduğu söylenir. Önceki bölümde kenar mahallelerin Corrientes Sokağı argosundan nasıl beslendiğini, tango sözleri yayımlayan haftalık dergi *El Cantoclaro*, fonograf plakları ve radyo aracılığıyla bu coşkulu argonun Avellaneda ve Coghlan'a nasıl yayıldığını anlatmıştım. Ama bu modaya uyum sağlamak hiç de kolay değil. İleride halkın ağzından düşmeyecek her yeni tango başlı başına bir bilmece, ayrıca kafa karıştıran çeşitlemeler, açıklama gerektiren karanlık pasajlar ve yorumcular arasında anlaşmazlıklar eksik olmuyor. Bu belirsizlik anlaşılır bir şey. Halkın kendine yerel renkler katmak gibi bir sorunu yoktur; taklitçi aksini düşünür ve yerel renkler katayım derken ölçüyü kaçırır. Tangonun müziği de varoşların doğal ezgisi değildir, genelevlerde doğmuştur. Varoşları gerçekten temsil eden ezgiler *milonga*'lardır. *Milonga* genellikle bitip tükenmek bilmeyen bir esenleme, gitarın kasvetli titreşimleri eşliğinde abartılı bir iltifat ve sevgi gösterisidir. Bazen de *milonga*'lar sakin bir üslupla kan davalarını, eskilerde kalan bıçak kavgalarını, sözlü sataşmaların ardından gelen kahramanca ölümlerin öykülerini anlatır. Bir başka tür *milonga* da yazgı konusunu işler. Ruh hali ve sözler değişir, değişmeyen söyleyenin ses tonudur; hiçbir zaman cırlamayan, konuşma sesiyle şarkı arası bir yorumla, genizden gelen, yanık bir sesle söylenir *milonga*. Tango zamana bağlıdır, zamanın horlamaları ve terslikleriyle beslenir; *milonga*'nın gücü zamansızlığından kaynaklanır. Buenos Aires eğlencelerinin bir gözdesi *Milonga*, öteki *truco*'dur. *Truco*'dan bir başka bölümde söz edeceğim, şimdilik şu kadarına değinmem yeterli: Martin Fierro'nun bü-

dil, pembe ya da koyu kırmızı gömlek, ceketin önü hep açık, bir ya da birkaç parmağında görkemli yüzükler, dar pantolon, ayna gibi parlatılmış siyah çizmelerle dolanmayı yeğliyor.

Londra'da *cockney* neyse, bizim kentlerimizde de *compadrito* işte odur.

yük oğlunun hapishanede öğrendiği gibi yoksullar arasında *"kişinin eğlencesi kişidir"*.[3] Yıldönümleri, aziz ruhlar günü, yortular, ulusal bayramlar, vaftizler, Aziz Yuhanna ve yılbaşı kutlamaları, bunların hepsi insanları bir araya getirmek için bahanedir. Ölümlerde cenazenin başında beklenir, ölü evine ziyarete gidilir; kapısı herkese açık sohbet mekânlarıdır ölü evleri. Yoksul takımında kimi olayları toplumsallaştırma eğilimi çok gelişmiştir; öyle ki Dr. Evaristo Carriego cenaze ziyaretleriyle dalga geçerek kabul günlerine benzediklerini söylüyor. Varoş demek su birikintileri, ara sokaklar demek, ama bir yandan da hanımelleri sarılmış yüksek parmaklıklar, bir duvardan aşan yasemin çiçekleri ve kafes içinde bir kanarya demek.[4] Ev kadınlarının tabiriyle "nazik insanlar"dır varoşlular.

Carriego'nun yoksulları konuşkandır. Onların yoksulluğu Avrupalı yoksullarınki gibi (en azından Rus natüralist romanlarında görülen Avrupalı yoksullarınki gibi) çaresizlikten kaynaklanmaz, ya da doğuştan gelmez; piyangodan, mahalle meclisinden, nüfuzlu tanışlardan, kâğıt oyunlarından ve bu oyunların gizeminden, tutuştukları bahislerin getirebileceği mütevazı kazançlardan, iltimaslardan, ya da –güvenecek başka bir şey kalmayınca– umuttan medet uman bir yoksulluktur onlarınki. Bir gizem çağrıştırdıkları için ilgi

3 Aynı şeyi Martin Fierro'nun oğlundan çok önce Tanrı Odin fark etmiş. 12. yüzyıla ait Edda'da (Havamal, 47) kelimesi kelimesine *"Kişinin sevinci kişidir,"* diye tercüme edebileceğimiz *"Mathr er mannz gaman"* tümcesi Odin'e atfediliyor.

4 Buenos Aires'in eteklerinde güzellik iddiasında olmayan çok güzel yerler vardır – havada süzülen Blanco Encalada Sokağı, Villa Crespo de San Cristóbal del Sur'un, Barrancas'ın ıssız köşeleri, La Paternal ve Puente Alsina gibi istasyonların çevresindeki görkemli yoksulluklar. Bence bunlar güzel olmak için yapılmış Costanera'dan, Balneario'dan, Rosedal'dan, Pellegrini'nin o çok övgü kazanan heykelinden –yerde sürünen bir bayrak ve yıkık bir hamamın molozlarından yapılmış izlenimini veren abuk subuk bir kaide– ve Virasoro'nun, zevksizliğini saklamak istercesine süsten yoksun bıraktığı kapalı kutucuklarından çok daha anlamlı.

uyandıran adlarla –Balvenara'dan Requena ailesi, San Cristobal de Norte'den Luna ailesi– ilişkide olmaktan teselli bulan bir yoksulluk. José Álvarez'in saygın mahalle külhanbeyi hemen gözümüzde canlanıveriyor: "*Ben Maipu Sokağı'nda doğdum, biliyor musun?... Garcíaların evinde. Ekâbirler arasında yaşamaya alışkınım ben, süprüntülerle değil... İşte böyle! Bilmiyorsan anlatayım... Beni Mercé'de vaftiz ettiler, vaftiz babam bir İtalyandı, büyük salgında öldü, evinin yanında bir dükkânı vardı. Aklında bulunsun*!"

La canción del barrio'nun en önemli eksikliği Bernard Shaw'un "yalnızca talihsizlik ya da ölümlülük" (*Man and Superman*, s. xxxiii) olarak tanımladığı olgunun üzerinde fazlasıyla durması. Şiirler baştan sona felaketlerle dolu, bu felaketleri önemsememize yol açan tek şeyse, okurlar kadar yazarın da akıl erdiremediği zalim kader. Bu şiirlerde bir kötülüğün gölgesi yok, bizi kötülüklerin kaynağı konusunda kafa yormaya zorlamıyor. Gnostikler bu sorunu, dünyayı önemini giderek yitiren, düşsel bir yarı kutsallığın hatalı malzeme kullanarak yarattığını savlayarak baştan çözümlemişlerdi zaten. Kaplana "*Koyunu yaratan Tanrı mı yaratmış seni de?*" diye soran Blake'in tepkisi yok bu sayfalarda. Şiirlerde konu edilen kişiler de kötülüğü aşan, haksızlıklara uğrasalar da –ya da kötülüğü uygulasalar da– ruhlarının saflığını yitirmeyen tipler değil. Hernández'in, Almafuerte'nin, Bernard Shaw'un, Quevedo'nun stoacı tepkilerine yer verilmemiş kitapta. *Musas castellanas* (Kastilyalı İlham Perileri) adlı kitabının ikinci cildinde Quevedo şunları yazar:

> *Alma robusta, en penas se examina,*
> *Y trabajos ansiosos y mortales*
> *Cargan, mas no derrinan nobles cuellos*

[Güçlü canlar acılarla denenir,
Ölümcül ve zorlu işler
Çökertse de omuzlarını
Eğilmez soylu boyunları.]

Kötülüğün aşkınlığı, talihsizliğin getirdiği dramatik tutkular, kötülüklerin bir anlamda yaşama esin verip onu canlandırması da ilgisini çekmiyor Carriego'nun. Onun tepkisi de Shakespeare'in tepkisini andırıyor:

All strange and terrible events are welcome,
But comforts we despise: our size of sorrow,
Proportion'd to our cause, must be as great
As that which makes it.

[Tüm tuhaf ve korkunç olaylar buyursun gelsin
Ama teselli istemiyoruz: Acımız
Davamız kadar büyük olmalı.]

Carriego bizi müşfik olmaya çağırıyor, o kadar.

Sözün burasında yaygın bir görüşü tartışmaya açmak kaçınılmaz oluyor. Hem yazılı hem de sözlü eleştirilerde acıma duygusu uyandırmanın Carriego'nun yapıtına güç verdiği, değer kazandırdığı yönünde yaygın bir inanç var. Bu görüşümde yalnız kalacak olsam da, aynı düşüncede olmadığımı belirtmem gerek. Aile sorunlarından beslenen ve okurları acındırmak için düş ürünü ya da bildik anlaşmazlıkların peşinde koşmayı alışkanlık haline getiren bir şiir sanatı bana bir kayıp, bir intihar gibi geliyor. Bu tür şiirin konusu yara almış bir duygu, ya da herhangi tatsız bir olay olabilir; biçemi dedikoducudur ve ev kadınlarına özgü ünlemeler, abartmalar, yalancıktan acımalar, temelsiz kıskançlıklarla doludur. Çarpıtılmış bir görüş (terbiyemi bozmamak için nede-

nini anlamadığımı söyleyeceğim), sözü edilen bu sefaletlerin cömert bir yüreğin göstergesi olduğunu ileri sürüyor. Bence daha çok bir zevksizlik göstergesi. *Mamboretá* (Böcek Katili), *El nene está enfermo* (Bebek Hasta), ya da *Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho,* (Aman Onu İyi Koru, Abla, Çok İyi) gibi –özensiz antolojilerde ve şiir gecelerinde sık sık karşımıza çıkan– koşuklar edebiyat değil suçtur. Düpedüz duygu sömürüsü yaparak "Ben size çekilen acıları anlatıyorum, eğer yüreğiniz cız etmezse vicdansızın tekisiniz," demeye gelir. *El otoño, muchachos* (Sonbahar, Çocuklar) şiirinin son satırlarını alıntılıyorum:

...¡Qué tristona
anda, desde hace días, la vecina!
¿La tendrá así algún nuevo desengaño?
Otoño melancólico y lluvioso,
¿qué dejarás, otoño, en casa este año?
¿qué hoja te llevarás? Tan silencioso
llegas que nos das miedo
Sí, anochece
y te sentimos, en la paz casera,
entrar sin un rumor...¡Cómo envejece
nuestra tía soltera!

[Nasıl da üzgün
dolanıyor, kaç gündür komşu kadın!
Onu bu hale getiren yeni bir düş kırıklığı mı?
Karasevdalı, yağmurlu sonbahar,
arkanda neler bırakacaksın bu yıl?
Hangi yaprakları alıp götüreceksin? Öyle sessizce
geliyorsun ki, bizi korkutuyorsun.
Evet, akşam oluyor
Ve duyuyoruz, evin huzurlu ortamına,

varlığının sessizce girişini... Nasıl da yaşlanıyor
el değmemiş teyzemiz!]

Son dizelerde sonbaharın hüznünü simgelemek için aceleyle yaratılan bu evde kalmış teyze, sözünü ettiğim sayfaların nasıl merhamet dilendiğini gösteren iyi bir örnek. İnsancıllıkta hep insanlıktan uzak bir yan vardır; bir Rus filminde savaşın ne büyük bir haksızlık olduğu, kurşunlanarak öldürülen zavallı sıska bir atın can çekişmesiyle anlatılıyor, kurşunlar elbette, filmi yönetenlerin silahlarından çıkıyor.

Bu çekinceyi belirttikten sonra –eleştirimin asıl amacı Carriego'nun bu mızmızlanan sayfalara gereksinimi olmadığını kanıtlayarak ozanın ününü pekiştirmek– şimdi de Carriego'nun ölümünden sonra basılan bu yapıtının gerçek erdemlerine keyifle dikkat çekmek istiyorum. Kitapta öyle anlar var ki sevgi, şefkat özenle arıtılıyor, yaratılıyor; tıpkı şu dizelerde olduğu gibi:

Y cuando no estén, ¿durante
cuánto tiempo aún se oirá
su voz querida en la casa
desierta?
¿Cómo serán
en el recuerdo las caras
que ya no veremos más?

[Ve artık aramızda olmadıklarında, daha
ne kadar zaman duyulacak
sevgili sesleri bomboş evde?
Nasıl görünecek
anılarda o yüzler, bir daha
hiç göremeyeceğimiz?]

Ya da bir sokakla şu uzun söyleşi, gizliden gizliye masumane sahip çıkış:

Nos eres familiar como una cosa
que fuese nuestra: solamente nuestra.

[Öylesine tanıdıksın ki
bize, yalnızca bize ait bir şey gibi.]

Hele şu sanki tek sözcükmüş gibi bir solukta, zincirleme okunan dizeler:

No. Te digo que no. Sé lo que digo:
nunca más, nunca más tendremos novia,
y pasarán los años pero nunca
más volveremos a querer a otra.
Ya lo ves- Y pensar que nos decías,
afligida quizá de verte sola,
que cuando te murieses
ni te recordaríamos. ¡Que tonta!
Sí. Pasarán los años, pero siempre
como un recuerdo bueno, a toda hora
estarás con nosotros.
Con nosotros... Porque eras cariñosa
como nadie lo fue. Te lo decimos
tarde, ¿no es cierto? Un poco tarde ahora
que no nos puedes escuchar. Muchachas,
como tú ha habido pocas.
No temas nada, te recordamos,
y te recordaremos a ti sola:
ninguna más, ninguna más. Ya nunca
mas volveromos a querer a otra.

[Hayır. Hayır diyorum sana. Ne dediğimi biliyorum:
artık hiçbir zaman bir sevgilimiz olmayacak,
yıllar geçecek ama
bir başka kız sevmeyeceğiz asla.
Görüyorsun işte. Bir de bize diyordun ki,
kimbilir, belki de yalnızlıktan korktuğun için,
sen öldükten sonra
seni anmayacakmışız bile. Ne saçma!
Evet. Yıllar geçecek, ama hep
tatlı bir anı gibi, her an
bizimle olacaksın.
Bizimle... Çünkü bizim için herkesten değerlisin. Sana
bunu söylemekte geç kaldık, değil mi? Artık biraz geç,
bizi duyamıyorsun. Senin gibi bir kıza
az rastlanır.
Hiç korkma, anımsayacağız seni,
ve yalnızca seni anımsayacağız:
Senden başka kimseyi, hiç kimseyi. Bundan böyle
hiçbir zaman başkasını sevmeyeceğiz.]

Bu dizelerdeki yinelemeler, Enrique Banchs'ın* dizelerindeki yinelemeleri –*El Cascabel del halcón* (1909) adlı kitaptan "Balbuceo" (Kekeleme)– andırıyor. Banchs'ın dizeleri tek tek ele alınınca çok daha üstün (Hiçbir zaman söyleyemem sana, seni ne çok sevdiğimi: sonsuz yıldızlar kadar çok seviyorum, vb.), ama yalan söylüyormuş gibi geliyor insana, oysa Evaristo Carriego'nun söyledikleri gerçek ve içten.

Carriego'nun en güzel şiiri de gene *La canción del barrio*'dan *Has vuelto* (Döndün) adlı şiirdir:

(*) Enrique Banchs (1888): *Nosotros* dergisinin kurucusu Arjantinli ozan – ç.n.

Has vuelto, organillo. En la acera
hay risas. Has vuelto llorón y cansado
como antes
El ciego te espera
las más de las noches sentado
a la puerta. Calla y escucha. Borrosas
memorias de cosas lejanas
evoca el silencio, de cosas
de cuando sus ojos tenían mañanas,
de cuando era joven... la novia...¡quién sabe!

[Döndün demek laternacı. Kaldırımda
gülüşmeler. Ağlamaklı ve yorgun döndün demek,
eskiden olduğu gibi.
Kör adam kapıda oturmuş
öteki gecelerde olduğu gibi,
bekliyor seni. Uzaklarda kalmış
bulanık anıları düşünüyor sessizce,
gözlerinin sabahı kucakladığı saatleri,
gençlik günlerini, yavuklusunu, kimbilir neyi!]

Kıtayı canlandıran son dize değil, sondan bir önceki. Sanırım Evaristo Carriego bu dizeyi oraya özellikle koymuş, vurguyu artırmak için. İlk şiirlerinden birinde de –*El alma del suburbio* (Banliyönün Ruhu)– aynı konuyu işlemişti ve burada, ilk şiirlerinde bulduğu çözümle (ayrıntılı gözlemlerle çizilen gerçekçi bir tablo) sevdiği tüm simgeleri bir araya getirdiği –yanlış adım atan terzi kızcağız, mahallenin laternacısı, bakımsız sokak köşesi, kör adam, mehtap– son ve berrak şenliği insanı mutlandırıyor.

... Pianito que cruzas la calle cansado
moliendo el eterno

familiar motivo que el año pasado
gemía a la luna de invierno:
con tu voz gangosa dirás en la esquina
la canción ingebua, la de siempre, acaso
esa preferida de nuestra vecina
la costurerita que dio aquel mal paso.
Y luego de un valse te irás como una
tristeza que cruza la calle desierto,
y habrá quien se queda mirando la luna
desde alguna puerta.
... Anoche, después que te fuiste,
cuando todo el barrio volvía al sociego
-qué triste-
lloraban los ojos del ciego.

[... Laternacık, yorgun geçiyorsun sokağı
tıngırdatarak o bildik bitimsiz ezgiyi,
hani geçen yıl kış mehtabına söylediğin:
yine köşede, boğuk sesinle söyleyeceksin
o basit şarkıyı, hani o bildiğimiz, yoksa
komşu kızın şarkısı mıydı,
hani şu yanlış adım atan terzi kızın.
Ve bir vals çaldıktan sonra,
ıssız sokaktan bir hüzün gibi akıp gideceksin,
ama biri kalacak, bir kapıdan
mehtabı seyreden.
... Dün gece, sen gittikten sonra
mahalle yeniden sessizliğe bürünürken
-nasıl bir hüzün çöktü-
Körün gözlerinden yaşlar süzülüyordu.]

Bu şiirdeki sevecenlik uzun yılların ürünü. Yılların Carriego'ya kazandırdığı bir başka erdemse birinci kitabın hiç

akla getirmediği, ya da o kitapta pek açığa çıkmayan bir mizah duygusu. Mizah duyarlılık işaretidir. Vurdumduymazlar hiçbir zaman başkalarının zayıf yanlarını sevecenlikle eleştiremezler, oysa eleştiri dostluğun, hatta aşkın olmazsa olmaz koşuludur. Soame Jenyns, 1700'lerde yaşamış bir yazar, kutsanmışların ve meleklerin mutluluğunun büyük ölçüde gülünç durumları incelikle algılamalarından kaynaklandığını düşünmüştü.

İşte Carriego'nun ağırbaşlı nükteciliğine bir örnek:

¿Y la viuda de la esquina?
La viuda murió anteayer.
¡Bien decía la adivina,
que cuando Dios determina
ya no hay nada más que hacer!

[Ya köşe başındaki dul?
Evvelki gün öldü.
Falcının dediği doğru;
Tanrı bir kez niyetlenmesin
gelmez kimsenin elinden bir şey!]

Carriego'nun bu dizelerdeki nüktedanlığı iki katmanlı. Öncelikle, Tanrı'nın kutsallığına ters düşen akıl ermez işleri falcının ağzından aktarıyor. İkinci olarak, mahalle halkı saygıyla Tanrı'nın bu haksızlığına bir anlam vermeye çalışıyor.

Ama Carriego'nun en bilerek, isteyerek mizah kattığı dizelere *El casamiento* (Düğün Töreni) adlı şiirinde rastlıyoruz. Buenos Aires atmosferinin en fazla duyulduğu dizeler de yine bunlar. *En el Barrio* (Mahallede) Entre Rios üzerine yazılmış bir cesaret öyküsü; meramını neredeyse bağıra çağıra anlatıyor. *Has vuelto* (Demek Geri Döndün) ise kırılgan bir an, bir zaman çiçeği, ıssız bir günbatımı. Hilario Ascasubi'nin çizdi-

ği gökyüzünde, Macedonio Fernández'in şakacılığında, Greco, Arolas ve Saborido'nun şenliği başlatan tangolarının canlı anlatımında nasıl Buenos Aires kokusu varsa, *El casamiento* da o denli Buenos Airesli. Bu dizelerde meraklı komşuların dedikoduları ve atışmaları dile getirilmiş.

En la acera de enfrente varias cismosas
que se encuentran al tanto de lo que pasa
aseguran que para ver ciertas cosas
mucha mejor sería quedarse en casa.

Alejadas del cara de presidario
que sujiere tropezas, unas vecinas
pretenden que ese sucio vocabulario
no deberan oírlo las chiquilinas.

Aunque –tal acontece– todo es posible,
sacando consecuencias poco oportunas,
lamenta una insidiosa la incomprensible
suerte que, por desgracia, tienen algunas.

Y no es el primer caso... Si bien le extraña
que haya salido sonso... pues en enero
del año que transcurre, si no se engaña
dio que hablar con el hijo del carnicero.

[Karşıki kaldırımda, birkaç dedikoducu kadın,
olup bitenleri hiç kaçırmazlar;
Ama "Bazı şeyleri görmek için,
evden çıkmamak daha iyi," derler.

Ahmakça imalarda bulunan hapishane kılıklı birinden,
duyamayacağı kadar uzakta olan kimi komşu kadınlar,
Aman genç kızlar duymasın
bu iğrenç küfürleri, diyorlar.

Hani olur ya –oluyor da zaten–
olanlardan münasebetsiz sonuçlar çıkaran fesat bir kadın,
maalesef bazı kadınlara vuran
akıl almaz piyangoya ağıt yakıyor

Ve bu ilk de değil...
Hayret, bu kadar da budala olunmaz ki...
Daha bu yılbaşında, ocak ayında
Kasabın oğluyla herkesin ağzına düşmüştü.]

Ve işte gerçeğin karşısında yaralanmış bir gurur, neredeyse umarsız bir saygınlık ilanı:

El tío de la novia, que se ha creído
obligado a fijarse, si el baile toma
buen carácter, afirma, medio ofendido;
que no se admiten cortes, *ni aun en broma...*

-Que, la modestia a un lado, no se la pega
ninguno de esos vivos ... seguramente.
La casa será pobre, nadie lo niega,
todo lo que se quiera, pero decente-.

[Şenliğin esenliği benim görevim, diyen
gelinin amcası, biraz şaşkın,
"şaka da olsa, izin yok benden
sululuğa," diye ediyor ilan.

"Tevazu bir yana, bu açıkgözlerden
hiçbirini yanaştırmam yanına...
Evet, doğru! Evimiz mütevazı,
kimse yadsımaz bunu,
ne derseniz deyin, ama namuslu"]

Ufak tefek şeyler üstüne bitip tükenmek bilmeyen yakınmalar:

La polka de la silla dará motivo
a serios incidentes, nada improbables:
nunca falta un rechazo despreciativo
que acarrea disgustos irremediables.

Ahora, causalmente, se ha levantado
indignada la prima del gitarrero,
por el doble sentido mal arreglado
del propio guarango del compañero.

[Hiç kuşkusuz bu süpürge sopası polka*
ciddi olaylara neden olacak;
böyle oyunlarda bir ret ya da gönül kırma
eksik olmaz, onarılması güç kırgınlıklar doğar.

Şu anda, örneğin, gitarcının amca kızı,
kavalyesinin fazla düşünmeden
ettiği kaba iltifattaki
art niyeti sezip öfkeyle uzaklaştı.]

Dokunaklı bir içtenlik örneği:

En el comedor, donde se bebe a gusto,
casi lamenta el novio que se pueda
correr la de costumbre ... pues, y esto es justo,
la familia le pide que no se exceda.

[Yemek odasında, içki içilirken,
damat istediği gibi davranamamaktan şikâyet eder...

(*) Polka: Polonyalı kadın – ç.n.

başka türlü olamaz zaten,
aile büyükleri ileri gitmesin ister.]

Aile dostu Buenos Aires kabadayısının arabuluculuk görevi üstlenmesi:

Como el guapo es amigo de evitar toda
provocación que aleje la concurrencia,
ha ordenado que apenas les sirve soda
a los que ya borrachos buscan pendencia.

Y previendo la bronca, después del gesto
único en él, declara, que aunque le cueste
ir de nuevo a la cárcel, se halla dispuesto
a darle un par de hachazos al que proteste.

[Hır çıkıp toplantı dağılsın istemeyen *guapo*,
daha şimdiden kavga çıkarmak için
bahane arayan kafası dumanlılara
yalnızca soda verilsin buyurdu.

Ve bu buyruğun kimilerini
kızdıracağını bildiğinden,
"Yeniden hapishaneye girsem de," dedi
"karşı koyanları doğramaya hazırım."]

Kitaptaki yarınlara kalacağını kestirebileceğimiz öteki şiirler: *El velorio* (Cenaze Töreni), *La lluvia en la casa vieja* (Eski Evde Yağmur) ve *İntimas* (Mahrem şeyler). "Cenaze Töreni"nde kullanılan teknik "Düğün Töreni"ndekinin aynısı. "Eski Evde Yağmur" basite, alçak gönüllü olana övgü; yağmur ortalığı birbirine kattığında, ne olursa olsun kendini bir sığınak olarak görmeyecek ev yoktur diyor. Öte yandan, "Mahrem şeyler" sohbet eder gibi kaleme alınmış özyaşam

sonelerinden oluşuyor. Bu dizelerin her biri bir başka yazgıyı dile getiriyor. Anlatım sakin, ama çekilen acıların yankısı var bu uzlaşmacı tonda. Aralarından saf ve büyülü bir dizeyi aktarıyorum:

cuando aún eras prima de la luna

[sen hâlâ ayın teyze kızıyken]

Ve işte, hiçbir açıklama gerektirmeyen bir başka aydınlanma anı:

Anoche terminada ya la cena
y mientras saboreaba el café amargo
me puse a meditar un rato largo:
el alma como nunca de serena.

Bien lo sé que la copa no está llena
de todo lo mejor, y sin embargo,
por pereza quizás, ni un solo cargo
le hago a la suerte, que no ha sido buena...

Pero como por una virtud rara
no le muestro a la vida mala cara
ni en las horas que son más fastidiosas,

nunca nadie podrá tener derecho
a exigirme una mueca. ¡Tantas cosas
se pueden ocultar bien en el pecho!

[Dün akşam, yemekten sonra
acı kahvemi yudumlarken
uzun uzun düşüncelere daldım,
ruhum hiç olmadığı kadar sakin.

Biliyorum, kadeh dolmaz
her zaman en iyi içkiyle, yine de,
kimbilir belki de tembellikten,
suçlamıyorum kötü şansımı.

Sanki tuhaf bir güçle
yaşama asık suratla bakmıyorum,
en can sıkıcı anlarda bile.

Hiçbir zaman, hiç kimse,
yüzümü ekşitmemi isteyemez.
İnsan ne çok şey sığdırırmış yüreğine!]

Konu dışı son bir söz, ama uzun süre konu dışı kalmayacak. Estanislao del Campo'nun *Fausto*'sunun şafak, *pampa*, günbatımı betimlemeleri iyi hoş da insanı biraz düş kırıklığına uğratıyor, rahatsız ediyor; daha hikâyenin başında, sahnenin çerçevesini çizmeye başlar başlamaz büyü bozuluyor. Carriego'nun yapıtında, kent eteklerinin gerçekdışılığı daha bir incelikle işlenmiş. Görüntünün gerçekdışı olması şiirde işlenen yerlerin geçici, rastgele oluşundan kaynaklanıyor; bir yanda tarlalar ve at çiflikleri, öte yanda birkaç katlı evlerin bulunduğu sokaklar; bu evlerde yaşayanların kendilerini ya köylü ya da kentli olarak görmeleri, hiçbir zaman varoşlu olduklarını kabul etmemeleri. İşte Carriego yapıtını, bu karışık duyguların oluşturduğu malzemeden yola çıkarak yaratmış.

V

Olasi Bir Özet

Evaristo Carriego, Entre Rios gelenekleriyle yetişmiş, Buenos Aires'in kuzey eteklerindeki kenar mahallelerde büyümüş, yaşadığı mahalleleri şiire dökmeyi iş edinmiş bir delikanlı. 1908'de yerel renkleri yansıtmak amacıyla özentisiz, kolay anlaşılır on parça ve yirmi yedi birbirinden farklı şiirden oluşan *Misas Herejes*'i (Pagan Ayinleri) yayımlamış. Şiirlerden bazılarında –*Los lobos* (Kurtlar) gibileri– ince bir trajedi duygusu hâkim; diğerlerinde hassas duygular öne çıkıyor –*Tu secreto*, (Gizin), *En silencio* (Sessizce)–, ama büyük çoğunluğu pek kayda değer değil. Asıl önemli şiirleri yerel yaşama ilişkin gözlemlerini içerenler. Bunlar kentin kenar mahallelerinde yaşayanların kendi cesaret ve cüretkârlık kavramlarını yansıtıyor ve haklı olarak en beğenilen şiirleri. Bu ilk türün örnekleri *El alma del suburbio*, *El guapo* ve *En el barrio*. Carriego kendini bu izleklerle tanıttı, ama okuru duygulandırma isteği onu gözü yaşlı bir toplumsal estetik yaratmaya özendirdi – çok sonraları, Boedo* gru-

(*) Buenos Aires'in bir mahallesinden adını alan bir akım – ç.n.

bu bu estetiği bilinçsizce absürde kadar görürecekti. İkinci türden sayabileceğimiz şiirler (*Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho, Lo que dicen los vecinos, Mamboretá**) kadınlara çekici gelen konularda yoğunlaştı ve öteki şiirlerini gölgede bıraktı. Daha sonraları biçemine Buenos Airesli bir ozan için kaçınılmaz olan mizah unsurunu ekledi. Bu son türdeki şiirlere örnekler –Carriego'nun en iyi şiirleri– *El casamiento, El velorio* ve *Mientras el barrio duerme*'dir (Mahalle Uykudayken). Zaman içinde özel yaşamından kesitler taşıyan şiirler de yazdı: *Murria* (Dalak), *Tu secreto, De sobremesa* (Yemekten Sonra).

Carriego'yu nasıl bir gelecek bekliyor? Neyin geleceğe kalacağını saptamak için kesin yargılara sahip olmak gerekir, ama bazı gerçekler bana kesinmiş gibi görünüyor. Carriego'nun kimi şiirlerinin –büyük bir olasılıkla *El casamiento, Has vuelto, El alma del suburbio, En el barrio*– daha uzun bir süre yeni kuşak Arjantinlileri duygulandıracağına inanıyorum. Yoksul mahallelerimizin ilk gözlemcisinin Carriego olduğuna inanıyorum, Arjantin şiir tarihi açısından önem taşıyan da budur. İlk, yani keşfeden, icat eden olmak.

Truely I loved the man, on this side idolatry, as much as any.

(*) Düzkanatlılardan, beş-altı santim uzunluğunda, yeşilimsi renkte, iri gözlü ve ağızlı, ince bedenli, uzun bacaklı, başka böcekleri yiyerek beslenen bir böcek türü – ç.n.

VI

Ek Sayfalar

I. İKİNCİ BÖLÜME EK

Evaristo Carriego'nun polis dergisi *L.C.*'de (Perşembe, 26 Eylül, 1912) *El Barretero*, "Hırsız" takma adıyla yayımlanan, *lunfardo*yla yazılmış onluk dizeleri.

Compadre: si no le he escrito
perdone...¡Estoy reventao!
Ando con un entripao,
que de continuar palpito
que he de seguir derechito
camino de Triumvirato;
pues ya tengo para el rato
con este suerte cochina:
Hoy se me espiantó la mina
¡y si viera con qué gato!

Sí, hermano, como le digo:
¡viera qué gato ranero!

mishio, roñoso, fulero,
mal lancero y peor amigo.
¡Si se me encoge el obligo
de pensar el trinquetazo
que me han dao! El bacanazo
no vale ni una eskupida
y lo que es de Ella, en la vida
me soñé este chvatazo.

Yo los tengo junaos. ¡Viera
lo que uno sabe de viejo!
No hay como correr parejo
para estar bien en carrera.
Lo engrupen con la manquera
con que tal vez ni serán
del pelotón, y se van
en fija, de cualquier modo.
Cuando uno se abre en el codo
ya no hay caso: se lo dan!

¡Pero tan luego a mi edá
que me suceda esta cosa!
Si es p'abrirse la piojosa
de la bronca que me da.
Porque es triste, la verdá
-el decirlo es necesario-
que con el lindo prontuario
que con tanto sacrificio
he lograo en el servicio,
me hayan agarrao de otario.

Bueno: ¿qué ésta es quejumbrona
y escrita como sin gana?
Échele la culpa al rana que me espiantó la cartona.

¡Tigrero de la madona,
veremos cómo se hamaca,
si es que el cuerpo no me saca
cuando me toca la mía.
Hasta luego.
– Todavía
tengo que afilar la faca!

[Can yoldaşım, daha önce yazmadımsa
bağışla... Canım burnumda!
Başımda bir bela,
böyle devam ederse
dosdoğru tahtalı köye gönderecek beni...
çok zaman var ki bu domuz şansı peşimde...
Bugün de kadınım aldı başını gitti,
hem de ne düzenbaz bir herifle, bir görsen!

Ya, kardeşim, dediğim gibi:
Ne aşağılık herif bilsen.
çulsuz, uyuz, yalancının teki;
miskin, hıyar, serseri.
Bana attıkları kazık aklıma düştükçe
içim sızlıyor, yemin ederim!
O hergelenin yüzüne tükürdüğüne değmez.
Düşümde görsem inanmazdım
kadınımın beni böyle aldatacağına.

Bilirim ne mal olduklarını.
Yaşlandıkça neler öğreniyor insan!
Yarışta en iyisi tempoyu kaçırmamak.
"Bilmem nasıl dayanırız," diye seni kandırırlar,
ama kendileri hep kazanmak için koşarlar.
Dirseği yedin mi, bitti,
yerler artık seni.

Şu yaşımda bu iş gelsin başıma!
Kızmaz mısın kendine, vur kafanı taşlara.
Çünkü gerçekten –en doğrusu kabullenmek–
durumum çok acıklı,
onca fedakârlığımın, polis kayıtlarındaki o şanlı sicilimin
karşılığı aptal yerine konmak mı olacaktı?

Hadi tamam! Bu dizeleri sızlanarak
ya da hiç takmadan yazdığımı mı sanıyorsun?
Suç bende değil, o
aptal kızı araklayan soysuzda
Allah belasını versin, görürüz bakalım n'apar.
Sıra bana gelince, tabii eğer toz olmazsa,
– Hadi eyvallah,
Ben gidiyorum bıçağımı bilemeye!]

II. DÖRDÜNCÜ BÖLÜME EK

TRUCO

Kırk oyun kâğıdı yaşamın yerini alacak.* Oyuncunun elinde yeni deste hışırdıyarak karışıyor, eski kâğıtlarsa birbirine yapışıyor. Bir deste değersiz karton parçası birazdan canlanacak, bir kılıç ası Don Juan Manuel Rosas kadar her şeye kadir olacak, Velásquez'e modellik eden küçük, yuvarlak göbekli atlarla savaşacak. Sırası gelen, dağıtmak için bu küçük, resimli kartları karıştırıyor. Bu işi nasıl yaptığını anlatmak kolay, hatta yapması da, ama büyü, taşkınlıklar –yani oynama eylemi– ancak oynarken çıkıyor ortaya. Kart sayısı 40, tüm

(*) İspanyol "hombre" destesinde 40 kâğıt ve dört işaret: *Bastos-Asa, Copas-Kupa, Espada-Kılıç, Oro-Para* vardır. Resimli kâğıtlar *Reyes-Krallar, Caballeros-Şövalyeler* ve *Sotas-Uşaklar* olmak üzere üç çeşittir. Sayı kâğıtları ise 1 den 7'ye kadardır – ç.n.

olasılıkları hesaplamak için önce 1'i 2'yle, 3'le, 4'le... 40'la çarpmak gerek. Bu son derece büyük, insanın başını döndüren bir rakam; ondan hemen önce ve sonra gelen sayılar var, ama onlar hiçbir zaman anılmaz. Uzak, baş döndürücü, oyuncuları büyüklüğünün içinde eriten bir sayı. Böylece daha başlangıçta oyunun odak noktasındaki giz bir başka gizle, sayıların varlığıyla donanıyor. Kartların rahatça kayabilmesi için örtüsü kaldırılmış masada bir yığın nohut bekliyor, onlar da bu aritmetiğin bir parçası. Eller oyuna hazır. Oyun başlıyor, oyuncular aniden *criollo*'laşıyorlar, her zamanki benliklerinden sıyrılıyorlar. Başka bir "ben", atalardan kalma, bu ülkeye özgü bir benlik oyunu kontrolü altına alıyor. Bir anda konuşulan dil de değişiyor. Ağızdan çıkan her sözde despotik engellemeler, kurnazca yaratılan olanaklar ya da olanaksızlıklar seziliyor. Elinde aynı cins karttan üç adet olmadan *flor* (çiçek) demek ceza gerektiren büyük bir suç, ama bir başka oyuncu daha önce *"envido"* (bahse giriyorum) demişse *flor* demeye izin var. *Truco*'da bir kere bahse girdin mi sözünün arkasında olmalısın, sorumluluk her terim için yeni örtmecelerle çoğalıp gidiyor. *"Quiebro"* (kırıyorum) derken ima edilen *"quiero"*dur (istiyorum); *"envite"* (rest), "envido" (bahse giriyorum) demektir; *"oloroso"* (güzel kokan) ya da *"jardinera"* (bahçıvan kız) *flor* yerine geçer. Mahalle kabadayısı ağzıyla söylenen şu sözler kaybedenin ağzından pek sık duyulur: "Bu el tamam, iş bir tek *envido*'yla '*truco*'ya kaldı, '*flor*' diyorsa bende *contraflor* derim." Atışma, heyecanın tırmanmasıyla çoğu kez şiirli bir dile dönüşür. *Truco*'nun kaybedenleri teselli etmek için formülleri, sevinç gösterileri için özel dizeleri vardır.

Truco bir kutlama havasında oynanır. Ocakbaşı ve meyhane *milonga*'ları, cenaze şamataları, Roca ve Tejedor nevalesinin tehditkâr kalabalığı, Junín Sokağı'ndaki genelevler ve o evlerin ilk modeli olan Temple Sokağı'ndaki randevuevle-

ri oyuna insan unsurunu sağlar. *Truco* iyi bir şarkıcıdır, hele kazanırken ya da kazanıyor numarası yaparken. Şarkıları gecenin geç vaktinde sokak köşelerinde, hâlâ ışıkları sönmemiş barlarda söyler.

*Truco*da âdet yalan söylemektir. *Truco*'nun aldatmacası pokerin kandırmacasından –canı sıkılmış, kararsızmış ya da ilgisizmiş gibi görünmek, arada bir riskli blöf yapmak– farklıdır. *Truco*'da önemli olan etkileyici, yapmacık bir ses tonu, yüzde bir savunma ifadesi ve gereksiz ve yerli yersiz sarfedilen laflardır. Bu oyunda yalan yalanla güç kazanır: homurdanarak kartları masaya atan bir oyuncu iyi bir el gizliyor olabilir (basit kurnazlık); ya da gerçekten kötü bir eli kötüymüş gibi göstererek bizi tersine inandırmaya kalkabilir (kurnazlığın üst karesi). Arjantin icadı bu oyun bol zamanda, konuşa konuşa oynanır, yavaşlığı bir zekâ oyunu olmasındandır. Üst üste takılan maskelerdir oyunun püf noktası; oyuncuların tavırları uçsuz bucaksız Rus bozkırlarında karşılaşan Moische ve Daniel'in birbirlerini selamlarken takındıkları tutumu andırır:

"Nereye gidiyorsun Daniel?" dedi birisi.

"Sivastopol'e," diye yanıtladı öteki.

Moische Daniel'in gözlerinin içine baktı:

"Yalan söylüyorsun, Daniel. Bana Sivastopol'e gideceğini söylüyorsun ki Nizhni Novgorod'a gittiğini düşüneyim, ama aslında gerçekten Sivastopol'e gidiyorsun. Yalan söylüyorsun Daniel, yalan."

Şimdi de oyunculardan söz edelim. *Truco* oynayanlar, gürültücü bir *criollo* ağız kalabalığıyla, naralarla sanki yaşama gözdağı verirler. Kırk oyun kâğıdı –renkli karton parçacıklarından muskalar, ucuz mitoloji, büyüler– günlük yaşamı göğüslemek için yeterli olur. Oyun sırasında oyuncular zamana sırt çevirmeye çalışırlar. İçinde yaşadığımız toplum, ivecen gerçekler oyuna dokunur, ama içine girmez; çevresin-

de toplandıkları masa bir başka ülkedir. Sakinleri *envido* ve *quiero*, el değiştiren *olorosa*'nın beklenmedik marifeti, ümitle tın tın eden *oros* yedilisi, ve de repertuarlarındaki daha nice heyecan verici küçük kartlardır. *Truco*'cular işte bu hayal dünyasında yaşarlar. Ateşin başında bekleyip, sönmesin diye ikide bir odun atar gibi, Arjantinli olmanın sakin temposunu küçük mutluluklarıyla beslerler. Dar bir dünya, biliyorum; yerel politikacıların, hınzır öcülerin, küçük esnaf ve mahalle büyücülerinin icat ettikleri bir dünya, ama bu onun daha az yaratıcı, daha şeytansı tutkularla dolu gerçek dünyanın yerini alması için bir engel oluşturmuyor.

Truco gibi son derece yerel bir konu üzerinde kafa yorarken konu dışına çıkmamak, ya da konuyu derinlemesine düşünmemek –aslında ikisi de aynı kapıya çıkar– bana tehlikeli bir hafiflik gibi geliyor. Burada *truco*'dan söz ederken oyunun unutulmaması gereken bir eksikliğini, zayıf yanını anımsatmadan edemeyeceğim. *Truco*'da savunma ve saldırıların farklı aşamaları, polemikler, dönüşümler, önseziyle gerçekleştirilen atılımlar, çevrilen dolaplar sürekli kendilerini yineler. Bütün öteki deneyimler gibi, oyun da durmadan yinelenmek zorunda. Sürekli oynayan birisi için *truco* bir alışkanlık değil de nedir? Yinelemelere ve tercih edilen formüllere bir göz atmak böyle olduğunu görmek için yeterlidir. Aslına bakılırsa her oyuncu eski oyunlarında çizdiği yolu izler, o kadar. Oyunları, eski oyunların tekrarından, daha doğrusu yaşanan eski anların yinelenmesinden başka bir şey değildir. Artık yok olmuş birçok eski kuşak *criollo* sanki canlı canlı bu oyunda gömülüdür, hatta –eğretileme yapmadan– oyunun ta kendisidir diyebiliriz. Bu düşünceyi takip edersek, zamanın da bir hayal olduğu anlaşılır. Yani kısaca, biz Arjantinliler tüm araştırmaların nesnesi ve gerekçesi olan metafiziğe, *truco*'nun rengârenk boyalı karton labirentlerinden geçerek erişiriz.

VII

Araba Yazıları

Okur gözünün önüne bir atlı araba getirsin istiyorum. Büyükçe, arka tekerlekleri sanki yedek güçmüş gibi ön tekerleklerinden daha yüksek bir araba düşlemek pek de zor olmasa gerek. Arabacı boylu poslu bir *criollo*, kullandığı tahta ve demir karışımı yapıt gibi çalımlı; dalgın dudakları bir ıslıkla büzülüyor ya da cüssesinden beklenmeyecek kadar alçak bir sesle atlara –önde bir at (karşılaştırmalarda kesinlik arayanlar için bir öncü at diyelim) ve onu izleyen birbirine bağlanmış iki at– komut vermek için açılıyor. Araba yüklüymüş yüksüzmüş fark etmez, ancak boş dönerken daha bir bağımsızlaşıyor, ivme kazanıyor; arabacının oturduğu yer daha bir tahtımsı görünüyor, arabanın kendisi de Attila'nın hırsızlar imparatorluğunun arabalarını andıran bir havaya bürünüyor. Arşınladığı yollar Montes de Oca, Chile, Patricios, Rivera ya da Valentino Gómez sokaklarından herhangi biri olabilir; en iyisi biz onu Heras Sokağı'nda izleyelim, çünkü bu yolda trafik çok çeşitli. Heras'ta ağır aksak yürüyen araba hep gerilerde kalıyor, ama bu gecikme sanki onun zaferi; sanki öteki araçların hızı bir kölenin telaş-

lı koşuşturmasıymış da atlı arabanın gecikmesi zamana sahip olmak, bir tür sonsuzu yakalamakmış gibi. (Zaman *criollo*'nun en büyük ve tek serveti, sahip olduğu tek sermaye. Yavaş hareket etmeyi yücelterek tam hareketsizliğe dek götürebiliriz: uzamın sahiplenilmesi.) Atlı araba yoluna devam ediyor, bir yanında bir yazı var. Varoş töreleri böyle buyuruyor; fiziksel gücün gözle görünür belirtilerine –biçim, konum, yükseklik, güncellik– bir de bu iddiasız laf ebeliği eklenince, Avrupalı öğretim üyelerinin bize yükledikleri gevezelik suçlamaları katmerlenerek doğrulanmış olsa da gerçeği göz ardı edemem; okumakta olduğunuz anlatı da bu gerçeğe dokunacak zaten. Bir süredir derlediğim bu at panayırı epigrafisi. İtalyanlaşan günümüzde giderek azalan ve daha seyrek görülen bu yazıların kendilerinden çok daha şiirsel avareliklerden ve aylaklıklardan türemiş.

Topladığım bütün akçaları masaya dökmeyi düşünmüyorum elbette, yalnızca birkaçını sergileyeceğim, o kadar. Görüldüğü gibi izleğimin temelinde dilbilim var. Bu disiplinle uğraşanlar bilmecelerde, tekerlemelerde, akrostişlerde, anagramlarda, labirentlerde, kübik labirentlerde ya da amblemlerde kullanılan bütün sözcükleri ve kullanış biçimlerini, en önemsiz, en alçak gönüllü olanlarına varana dek bu bilimin kapsamına almışlar. Yalnızca sözcükler değil simgesel bir figür olan amblemler bile dilbilimin bir parçası sayılıyorsa, araba yazıları da bilimsel açıdan incelenmeye hak kazanmış demektir. Bir tür olarak araba yazılarının, hanedan armalarından türeyen sloganların Yeni Dünya versiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, araba yazıları diğer yazın dalları arasında yerini almalı ki okur fazla heveslenip araştırmalarımdan harika sonuçlar beklemesin. Menéndez, Pelayo ya da Palgrave'in özenle hazırlanmış antolojilerinde bile rastlanmadıktan sonra harikalar bulduğumu nasıl öne sürebilirim?

Kolayca düşülen bir yanılgı var: Araba yazılarını, arabaların ait oldukları şirketin adı sanmak. Tam bir bayağılık sergileyen, her türlü yaratıcılıktan yoksun *Bollino Çiftliğinin Onuru*, dikkat çektiğim yanılgıya iyi bir örnek oluşturuyor; Saavedra'ya ait bir arabadaki *Kuzeyin Anası* da hiç kuşkusuz bu yanılgıya bir başka örnek. Bu ikincinin sevimli bir yanı var, ona iki anlam vermeyi deneyebiliriz. Öncelikle eğretilemeyi bir an için unutup bu arabanın gerçekten evler, barlar, atölyeler yaratarak bu Kuzey mahallesini doğurduğunu, pek inanılır olmasa da varsayabiliriz. İkinci olarak sizlerin de tahmin etmiş olabileceğiniz gibi, Kuzey'i kolluyor, besliyor anlamına geldiğini düşünebiliriz. Ama bu ve benzeri adlara başka bir yazı türünde, daha çok ticari işletmelerin tabelalarında rastlanıyor. Örneğin, Villa Urquiza'daki bir terzi dükkânının adı *El coloso de Rodas* (Rodos Sütunu); Belgrano'daki bir yatak fabrikasının adı ise *La dormitológica* (Uykubilim). Ne ki bu iki örnek de benim alanıma girmiyor.

Gerçek araba yazıları bu denli değişik değil. Geleneğe bağlı kalarak, sanki fazla gösterişten usanmış gibi, yalın bir savla başlıyor – *La flor de la Plaza Vértiz* (Vértiz Meydanı'nın Gülü), *El vencedor* (Galip). Bazıları da: *El anzuelo* (Zoka), *La balija* (Valiz), *El garrote* (Koca Sırık) diye kısa kesiyor. Bu sonuncusu bana kötü gelmiyor, ama yine Saavedralı bir arabacının arabasında gördüğüm, *pampa* yollarında tozu dumana katarak yapılan uzun yolculukları anıştıran *El barco*'nun (Tekne) yanında soluk kalıyor.

Bu türün bir başka örneği ise sokak satıcılarının küçük arabalarındaki yazılar. Ev hanımlarıyla gündelik pazarlıklar, sohbetler içeriği kahramanlıktan başka yönlere çekmiş; bu süslü yazılar daha itaatkâr ve flörte açık. İşte size tatlı tarafından birkaç örnek: *El liberal* (Liberal), *Viva quien me protege* (Beni koruyan çok yaşasın), *El vasquito del sur* (Güneyli küçük Bask), *El picaflor* (Her çiçekten bal alan), *El lecherito*

del porvenir (Geleceğin küçük sütçüsü), *El buen mozo* (Güzel oğlan), *Hasta Mañana* (Yarın Görüşürüz), *El record de Talcahueno* (Talcahueno şampiyonu), *Para todos sale el sol* (Güneş herkes için doğuyor) bu türün neşeli örnekleri. *Gözlerin Bana Ne yaptı*, *Ateş Olmayan Yerden Duman Çıkmaz* gibi örnekler ise daha kişisel tutkuları dile getiriyor. *Beni Çekemeyen Çaresizlikten Ölsün* İspanyollardan kalmış olmalı. *Acelem Yok* ise safkan Arjantinli. Kısa tümcenin katılığı ya da yavanlığı söyleyişteki keyifli tonla ve daha çok eklenen deyimlerle yok edilebiliyor. Meyve satan bir araba görmüştüm, *Mahallenin Sevgilisi* gibi oldukça iddialı bir adla kalmayıp bir de halinden ne denli kıvanç duyduğunu gösteren iki dize eklemişti:

Yo lo digo y lo sostengo
Que a nadie envidia le tengo

[Bunu bilir, bunu derim
Kimsede gözüm yok benim]

Üstelik, tango yapan bir çiftin resmi yapıştırılmış, yanına da *Haydi bakalım* gibi kışkırtıcı bir satır daha eklenmiş. Bu kısa şarlatanlık, bu özlü söz coşkusu bana *Hamlet*'teki ünlü Danimarkalı devlet adamı Polonius'u, ya da gerçek yaşamdaki Polonius'u, yani 17. yüzyılda yaşamış İspanyol yazar Baltazar Gracián'ı anımsatıyor.

Yeniden tipik araba yazılarına dönüyorum. Gemi korkuluklarını andıran yüksek demir parmaklıklı bir arabanın üzerinde *La media luna de Morón** (Morón'un yeni ayı) yazılı; bu arabayı nemli bir gecede, Buenos Aires Toptancı Hali'nin tam orta yerinde, on iki at toynağı ve dört araba tekerleği birbirine karışmış ekşi kokuları çiğnerken gör-

(*) Buenos Aires'e komşu bir kent – ç.n.

düm. Buenos Aires'in güneyinde, il sınırlarına yakın bir yerde gördüğüm uzun mesafeler kateden arabanın adı ise *Soledad* (Yalnızlık) idi. Bu ad *Tekne*'nin anlatmak istediğini dokundurmakla yetinmiyor, açık açık söylüyordu. *Qué le importa a la vieja que la hija me quiere*'i (Kızı beni seviyorsa kocakarıya n'oluyor) anmadan edemeyeceğim, bir zekâ parıltısı sezdiğimden değil, külhanbeyi ağzını anıştırdığı için. *Tus besos fueron míos*'da da (Öpücüklerin benim oldu) aynı ton seziliyor. Aslında bu dize bir valsin sözlerinden alınmış, ama bir arabanın üstüne yazılınca küstahlık giriyor işin içine. *Qué mira, envidiosa*'da (Ne bakıyorsun, kıskanç) ise biraz kadın düşkünlüğü biraz da kendini beğenmişlik var. Pırıl pırıl yüksek arabacı koltuğunun belirli bir saygınlık verdiği *Siento orgullo* (Gururluyum) Boedo'daki sokak serserilerinin coşkulu horozlanmalarından çok daha etkili. *Aquí viene Araña*, (İşte Örümcek Geliyor) nefis bir ikaz. *Pa la rubia, cuando** (Sarışın, ne zaman [hiçbir zaman]) en güzeli; yalnızca yerli ağzı kullandığı ve önceden esmeri yeğlediğini dokundurduğu için değil, hoş bir ironiye başvurarak *cúando*, yani "ne zaman" belirtecini *nunca*, yani "hiçbir zaman" anlamında kullandığı için. (Bu anlamda bir *"cúando"*yla ilk kez eşsiz bir *milonga*'da karşılaşmıştım, ne yazık ki şimdi ne ezgisini mırıldanabilirim ne de sözleri geliyor aklıma. Ama onun yerine bir başkasını, Rúben Campos'un *Folklor ve Meksika Müziği* adlı kitabından aldığım Meksika ağzıyla söylenen şu şarkıyı alıntılayabilirim:

Dicen que me han de quitar
las veredas por donde ando
las veredas quitarán
pero la querencia cuando

(*) Doğru söylenişi ve yazılışı "Para la rubia, cuando" – ç.n.

[Alırlarmış elimden, öyle diyorlar
gezindiğim kırları,
kırları alırlar, alırlar ama
ya sevgiyi, *cuando.*]

Cuando, mi vida, (Canımı mı? Hiçbir zaman!) ise karşısındaki sopasını ya da bıçağını çektiğinde zaman kazanmak için imdada yetişen cankurtarıcılardan biri.) *La rama está florida*'da (Dal yeşermiş) dinginlik ve büyü var. *Casi nada* (Fazla bir şey değil); *Me lo hubieras dicho* (Keşke söyleseydin!); *Quien lo diría*, (Kim derdi ki...) gibi adların her biri birer inci. Acıyı çağrıştırıyorlar, gerçekle iç içeler, duyguların dalgalanışını yansıtıyorlar, yaşam gibi her an oracıktalar. Yazıya dökülünce sonsuz bir jeste, sürekli bir olumlamaya dönüşüyorlar. İmalı bir biçemle yazılmaları, varoşlardan gelen birinin bir öyküyü açık seçik ya da tutarlı bir ifadeyle anlatamayıp anlamlı duraklamalardan, genellemelerden ve zarif bir tango figürü kadar kıvrımlı sapmalardan keyif almasından kaynaklanıyor. Yine de bu araştırmayı taçlandıran korkunç çiçek şu gizemli yazı: *No llora el perdido* (Lanetliler ağlamaz!) Robert Browning'in ince gizlerine, Malarmé'nin havalı inceliklerine, Góngora'nın sıkıcılığındaki gizemleri çözmeye alışkın olan Xul Solar'ın ve benim aklımızı iyice karıştırmıştı. "Lanetliler ağlamaz"; işte bu el yakan karanfili okurlara sunuyorum.

Yazınsal bir ateizm olamaz. Bir zamanlar yazına kuşkuyla baktığımı sanırdım, şimdi ise kendimi bu kırık dökük yazın parçacıklarını bir araya getirmenin çekiciliğine kaptırdım. Suçumu bağışlatacak iki nedenim var. Birincisi, sanki hepimiz bir araya gelince hiçbirimizin bilmediğini bilebilirmişiz, sanki zihin gözetlenmediği zaman daha iyi çalışırmışçasına, tüm adsız yapıtlara özel bir değer yükleyen demokratik boşinanç. İkincisi, kısanın, özlünün daha kolay yargılana-

bilir oluşu. Tek bir satır hakkında düşündüklerimizin yanlış olduğunu kolay kolay kabullenmeyiz. Tek bir satır koca bir kitabın bölümlerinden daha inandırıcı gelir bize. Burada, atasözleri üzerine araştırma yapmaya meraklı, kuşkucu Erasmus'tan söz etmeden kaçınılmaz oluyor.

Zamanı gelince, bu sayfalar da bilge bir görünüm almaya başlayacak. Hangi kitaptan alındığını söyleyemeyeceğim, elimde yalnızca, benden önce bu işlere merak saran birinden edindiğim rastgele bir paragraf var. Şimdilerde serbest vezin dedikleri klasik vezinle yazılmış.

Aklımda kaldığı kadarıyla şöyle:

Los carros de costado sentencioso
franqueaban tu mañana
y eran en las esquinas tiernos los almacenes
como esperando un ángel.

[Üstlerinde vecizelerle atlı arabalar
doğan günü müjdeliyorlardı
ve dokunaklı köşelerde barlar
sanki bir meleğin görünmesini bekliyorlardı.]

Ben en çok araba yazılarını seviyorum, ahırlarda boy veren bu çiçekleri.

VIII

ATLI ÖYKÜLERİ

Öyle çok atlı öyküsü var ki, hepsini anlatmaya kalksam sonu gelmeyebilir. Anlatacaklarımdan ilki basit bir öykü, anlamı onu izleyen öykülerle derinleşiyor.

Uruguaylı bir sığır yetiştiricisi Buenos Aires il sınırları içinde kırsal bir tesisi (eminim bu sözcüğü kullanmıştır) satın alıyor. Pasos de los Toros'tan çok güvendiği ama son derece içine kapanık bir at terbiyecisi getirtiyor. Adamı Once'ye* yakın bir hana yerleştiriyor. Üç gün sonra hatırını sormaya gittiğinde adamı hanın en üst katındaki odasında *mate* içerken buluyor. Uruguaylıya Buenos Aires'i beğenip beğenmediğini sorunca anlıyor ki adamcağız bir kerecik olsun pencereden başını uzatıp da sokağa bakmamış bile.

İkinci öykü birincisinden pek farklı değil. 1903 yılında Aparicio Saravia, Uruguay kırsalında bir ayaklanma başlatıyor. Çatışmalar belli bir aşamaya geldiğinde Saravia'nın adamlarının Montevideo'ya saldırmasından korkuluyor. O sıralar Montevideo'da olan babam, bir tarihçi tanıdığına,

(*) Buenos Aires'in merkezinde bir mahalle – ç.n.

Luis Melián Lafinur'a akıl danışmaya gitmiş. Lafinur babama böyle bir tehlike olmadığını, çünkü *gaucho*'ların kentten korktuklarını söylemiş. Gerçekten de Saravia'nın birlikleri ilerlerken yön değiştirmişler. Böylece babam, biraz da şaşırarak, tarih bilgisinin yalnızca keyif verici olmakla kalmayıp işe de yarayabileceğini kendi kendine kanıtlamış.[1]

Anlatacağım üçüncü öykü ise ailemin geleneksel sözlü tarihinden bir alıntı. 1870'li yılların sonlarına doğru, *El Chumbiao* (Kurşun Yemiş) lakaplı bir *gaucho*'nun kumandası altındaki López Jordán güçleri Parana kentini kuşatmışlar. Atlı milisler bir gece garnizondakilerin dikkatsizliğini fırsat bilip, savunma hatlarını geçmiş, alaylı naralar atarak kent meydanında şöyle bir dolanmış, sonra yine ıslıklar arasında çekip gitmişler. Onlar için savaş belli bir planı gerçekleştirmek değil, bir kahramanlık oyunuymuş.

Dördüncü ve son öyküm *şarkiyatçı* René Grousset'in *L'Empire des Steppes* (1939) adlı nefis kitabından alınma. Kitabın ikinci bölümünden aktaracağım iki pasaj öyküyü aydınlatmaya yardımcı olabilir. İşte birincisi:

"Cengiz Han'ın 1211'de Çin'e karşı başlattığı savaş kısa süreli aralıklarla ölümüne dek (1227) sürecek ve ancak halefi tarafından sona erdirilecekti (1234). Moğollar süvari birlikleriyle kırsal bölgeleri ve etrafı açık yerleşimleri yerle bir etmişler, ama Çinli mühendislerin inşa ettikleri surlarla çevrili yerleşimleri nasıl ele geçireceklerini uzun bir süre bilememişlerdi. Üstelik, Çin'de de bozkırlarda savaştıkları gibi savaşıyorlar, peş peşe saldırılardan sonra ganimetlerini alıp Çinlileri kendi hallerine bırakıyorlardı. Çinliler de yeniden kentle-

1 Burton Bedevilerin Arap kentlerine gelince mendille ya da pamukla burunlarını tıkadıklarını yazıyor; Ammianus Hunların evlerden insan nasıl mezardan korkarsa o kadar korktuklarını söylüyor. Aynı şekilde, 5. yüzyılda Ingiltere'ye saldıran Saksonlar, ele geçirdikleri Roma kentlerinde yerleşmeyi göze alamamışlar. Kentleri yıkılmaya terk etmiş, sonra da yıkıntılar için ağıtlar yazmışlar.

rine yerleşiyor, yıkıntıları kaldırıyor, delikleri kapatıyor, surları yeniden inşa ediyorlardı. Bu yüzden Moğol komutanlar aynı kenti iki ya da üç kez fethetmek zorunda kalıyorlardı."

Ve işte ikinci pasaj:

"Moğollar Pekin'e girdiler, halkı kılıçtan geçirdiler, evleri yağmalayıp ateşe verdiler. Bu felaket bir ay sürdü. Besbelli göçebe Moğollar büyük bir kentin ne işe yaradığını bilmiyor, erklerini perçinlemek için kentten nasıl yararlabileceklerini kestiremiyorlardı. İşte insan coğrafyası uzmanları için ilginç ve yeni bir araştırma konusu: Hiçbir geçiş dönemi yaşamadan, şans eseri eski bir kent uygarlığını ele geçiren bozkır insanı ne gibi güçlüklerle karşılaşır? Yakıyorlar, öldürüyorlar; sadist oldukları için değil, başka yapacak bir şey bulamadıkları, ne yapacaklarını bilemedikleri için."

Şimdi de tüm otoritelerin doğruladığı öyküyü anlatıyorum: Cengiz Han'ın son seferinde, komutanlarından biri yeni tebaası Çinlilerin savaşmayı bilmedikleri için işe yaramayacaklarını, bu durumda en iyisinin hepsini öldürmek, kentlerini yerle bir etmek, ucu bucağı olmayan Orta Krallık'ı atlar için otlağa dönüştürmek olduğunu ileri sürüyor. Böyle yaparlarsa, hiç olmazsa topraktan yararlanabileceklerini söylüyor. Cengiz Han bu öneriyi yerine getirmeye hazırlanırken bir başka danışmanı toprağı ve malları vergilendirmenin daha kârlı bir iş olacağına dikkatini çekiyor. Uygarlık da böylece yok olmaktan kurtuluyor. Moğollar yok etmeyi düşündükleri kentlerde yaşlanıyorlar ve kuşkusuz sonunda kentlerde, dört bir yanlarını saran bahçeler arasında yaşamanın, daha önceleri hor gördükleri barışsever prozodi ve seramik sanatlarının değerini öğreniyorlar.

Zaman ve mekân açısından birbirinden uzak olan bu öyküler aslında tek bir öykü; baş kişisi değişmiyor, üç gün bir iç avluya bakıp kapıdan dışarıya adımını atmayan çekingen ırgat ile iki ok, at kılından yapılmış bir halat, bir hançer

ve başında miğferle atının ayakları altında dünyanın en eski hükümdarlığını çiğneyip yok etmeye hazırlanan atlı birbirinden farklı değil. Zamanın farklı kılıklarla karşımıza çıkardığı sayısız atlıyı ve kentleri gözümüzün önüne getirmekte keyif verici bir tat var.[2] Ama bu öyküler bir Arjantinlide keyfin yanı sıra melankolik bir tat da bırakabilir. Biz Arjantinliler kendimizi (Hernández'in *gaucho*'su Martín Fierro'dan etkilendiğimiz için olsun, geçmişimizin ağırlığından kurtulamadığımız için olsun) her zaman yenik atlıyla özdeşleştirmişizdir. Lapithlerin masal kahramanı yarı insan yarı atı öldürmesi, çoban Abil'in çiftçi Kabil'in elinde ölmesi, Napolyon'un süvari bölüğünün İngiliz piyadelerince Waterloo'da yenilgiye uğratılması hep aynı yazgının hem simgeleri hem de izdüşümleridir.

Uzaklaşıp kaybolan atlı, Arjantin yazınında her zaman bir *gaucho*'dur ve yenilgiyi çağrıştırır. İşte *Martín Fierro*'dan birkaç dize:

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron,
Por delante se echaron
Como crillos entendidos
y pronto, sin ser sentidos,
Por la frontera cruzaron.

Y cuando la habían pasao,
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Y a Fierro los lagrimones
Le rodaron por la cara-

2 Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo ve Lussich gibi *gaucho* ozanlarının atlıların kentle sohbetlerini anlatan çok sayıda mizahi anekdot var.

Y sieguiendo el fiel del rumbo
Se entraron en el desierto...

[Cruz ve Fierro kaçtılar bir çiftlikten
kısrakları kaçırıp önlerine kattılar;
tedbirli *gaucho*'lardı onlar,
hemen, dikkati çekmeden,
sınırı geçtiler.

Aydınlık bir gündoğumunda,
Sınırın öte yanında,
Cruz bak dedi Fierro'ya
arkanda bıraktığın köylere
ve Fierro'nun gözlerinden
iki iri yaş süzüldü yüzüne

Ve yollarına devam ederek
çöle vardılar...]

Ve Lugones'in *El Payador*'undan*:

"Günbatımının, bir erkek güvercinin kanatları gibi koyulaşan son ışıklarında, o bildik tepelerin ardında kaybolurken görebiliriz onu; kasvetli şapkasının ve yarıya indirilmiş bir bayrak gibi kıvrım kıvrım omuzundan aşağı sarkmış pançosunun altında, korktu sanmasınlar diye atını ağır ağır sürmektedir."

Ve *Don Segundo Sombra*'dan bir başka örnek:

"Vaftiz babamın at üstünde daha da küçülmüş silueti yamaçta belirdi. Gözlerimi uykulu düzlükteki bu kıpırtıya diktim. Az sonra tepeye varacak ve kaybolacaktı. Yavaş yavaş, sanki aşağıdan yukarı doğru parça parça kesiliyormuş gibi ufalıyordu. Bu son izin yok olmasını ertelemek ister-

(*) Payador: Bizim âşıklar gibi epik koşuklar yazıp söyleyen *gaucho* ozan – ç.n.

cesine bakışlarım şapkasının tepesine, o kara noktaya kenetlendi."

Yukarıda alıntıladığım metinlerde "uzam", zaman ve tarih anlamını yükleniyor.

At üstündeki adam imgesinde bir dokunaklılık saklı. *Tanrı'nın Gazabı* Attila'nın, Cengiz Han'ın, Timurlenk'in buyruğu altında atlı uçsuz bucaksız krallıkları fırtına gibi yerle bir ediyor ve yerlerine yenilerini kuruyor; ama yıktıkları da kurdukları da bir yanılsama. Yapıtları da kendisi gibi kısa ömürlü. *Cultura* (Ekin) sözcüğü ekip biçenden, toprağı işleyenden geliyor, İspanyolca'daki *civilización*, yani uygarlık sözcüğü ise Latince *civitas*, yani kent sözcüğünden geliyor, oysa atlılar çabuk tükenen bir fırtına. Capella *Die Germanen der Völkerwanderung* (Stuttgart, 1939) adlı kitabında Yunanlıların, Romalıların ve Cermenlerin tarımla uğraşan halklar olduklarını söylüyor.

IX

KAMA

Margarita Bunge'a

Bir çekmecede bir kama duruyor.

Geçen yüzyılın sonlarında, Toledo'da dövülmüş. Luis Melián Lafinur bu kamayı babama Uruguay'dan getirmiş. Evaristo Carriego bir keresinde onu eline almıştı.

Kamayı gören herkes, sanki uzun zamandan beri böyle bir şeye dokunmak istermişçesine eline alıp bir süre evirip çevirmeden edemez. El kamanın sapına gider, güçlü bıçak bir çıt sesiyle uysal uysal kınına girip çıkar.

Oysa kamanın özlemi başkadır.

Metalden üretilmiş herhangi bir şey değildir o; insanoğlu onu tek bir amaçla tasarladı ve yaptı. Dün gece Tacuarembó'da* bir adamı öldüren kamayla Sezar'ı öldüren kama sonsuz bir yerde buluşur. Bütün kamalar öldürmek, haşince kan dökmek ister.

Kama çekmecede, müsvette kâğıtlar ve eski mektuplar arasında basit, kaplansı düşler kurar durmadan. Kamanın sapını tutan el şevke gelir, çünkü kama ona her dokunulduğunda canlanır, bu iş için yaratıldığı katili duyumsar.

(*) Uruguay'da bir il – ç.n.

Bazen acıyorum ona. Öylesine güçlü ve saplantılı, öylesine duyarsız ve masum bir gurura sahip ki; yıllar ona aldırış etmeden geçiyor.

X

EVARISTO CARRIEGO'NUN BÜTÜN ŞİİRLERİ'NE BİR ÖNSÖZ

Bugünlerde hepimiz Evaristo Carriego'yu varoşların bir parçası olarak görüyoruz ve tıpkı şiirlerinin diğer kahramanları gibi (mahalle kabadayısı, terzi kızcağız, Uruguaylı) onun da Carriego'nun bir kahramanı olduğunu, içinde yaşadığını hayal ettiğimiz Palermo'nun da yapıtının izdüşümü, neredeyse bir yanılsaması olduğunu unutuyoruz. Oscar Wilde Japonya'nın –Japonya sözcüğünün zihnimizde uyandırdığı imgelerin– Hokusai'nin bir icadı olduğunu savunuyordu. Evaristo Carriego için de benzer bir karşılıklı etkileşim ileri süremez miyiz: Palermo'nun varoşları Carriego'yu yaratıyor ve Carriego tarafından yeniden yaratılıyor. Gerçek Palermo, Trejo'nun* Palermosu, *milonga*'lar Carriego'yu etkiledi; Carriego bütün bunlara kendi bakış açısını ilave ediyor ve bu bakış açısı gerçekliği değiştiriyor. (Daha sonraları, tango ve popüler güldürüler gerçekleri daha da değiştirecek.)

Bu nasıl oluyor, nasıl oluyor da zavallı, genç Carriego bugünkü, sonsuza dek yaşayacak Carriego olmayı başarıyor?

(*) Nemesio Trejo: Arjantinli güldürü yazarı. Tiyatro için başarılı oyunlar yazmıştır – ç.n.

Kimbilir, kendisine soracak olsak belki o da yanıtlayamaz. Olayların nasıl geliştiğini imgelemimde başka türlü canlandırmayı beceremediğim için okurlara şöyle bir açıklama öneriyorum:

1904 yılının herhangi bir gününde, Honduras Sokağı'nda hâlâ yerli yerinde duran evinde Evaristo Carriego, heves ve kederle Artagnan'ın senyörü Charles de Baatz'ın serüvenlerini anlatan bir kitap okuyordu. Hevesle, çünkü başkalarına Shakespeare, Balzac ya da Walt Whitman'nın verdiği duyguyu, dopdolu geçen bir yaşamın tadını Carriego'ya Dumas veriyordu. Kederle, çünkü gençti, gururluydu, çekingendi, yoksuldu ve kendini yaşamdan koparılmış hissediyordu. "Yaşam Fransa'da çeliğin çelikle buluştuğu yerde; ya da Napolyon'un ordularının çiğnediği topraklarda. Benim payımaysa 20. yüzyıl düştü, geç kalmış bir 20. yüzyıl, hem de kötü bir Güney Amerika varoşunda..." diye düşünüyordu. Carriego bu düşüncelere dalmıştı ki bir şey oldu. İşgüzar bir gitar tıngırtısı, penceresinden gördüğü düzensiz biçimde sıralanmış kargacık burgacık evler, birilerinin selamına karşılık vermek için şapkasının ucuna dokunan Juan Muraña (bir gece önce Şilili Suárez'in yüzünü yara içinde bırakan Muraña'nın ta kendisi), avluya vuran ay ışığı, koltuğunun altına sıkıştırdığı kavgacı horozuyla yaşlı bir adam, bir şey, herhangi bir şey. Ne olduğunu öğrenemeyeceğimiz, anlamını bildiğimiz ama biçimini bilemediğimiz, sıradan, o ana dek dikkatini çekmemiş bir şey Carriego'ya yaşamın (yalnızca Dumas'nın kitaplarında değil) yaşanan her anda, bulunduğu her yerde, hor gördüğü şu anda, 1904 yılında Buenos Aires'in Palermosunda da var olduğunu gösterdi. Efesli Herakleitos da mutfakta ısınmaya çalıştığını görenlere *"Buyurun girin, Tanrılar da burada,"* demişti.

Hep sormuşumdur kendime, bütün yaşamlar, ne denli karmaşık olsalar, ne denli dolu dolu yaşansalar da, kişinin

bir daha unutmamak üzere kim olduğunun bilincine vardığı o ana bağlı değil midir diye. İşte Carriego sezinlemeye çalıştığım o belirsiz vahiy anında Carriego olmuştur. Ve o andan itibaren, daha sonraki yıllarda yazma fırsatını bulacağı dizelerin yaratıcısı Carriego'dur.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos
Hondan cicatrices, y tal vez le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
Caprichos de hembra que tuvo la daga.

[Yüzünde boydan boya ürkütücü yarıklar var,
derin yara izleri; belki ona gurur veriyor
silinmez kanlı süsler taşımak:
hançerin kadınsı kaprisinin eseri.]

Son satır, neredeyse mucizevi bir biçimde, savaşçının silahıyla kader birliği yaptığı o ortaçağa özgü kibri yankılıyor; Detvel von Liliencron bu kibri şu ünlü dizelerde yakalamıştı:

In die Friesen trug er sein Schwert Hilfnot,
das hat ihn heute betrogen...

[Frieslandlılara* çevirdi, bugün ona ihanet
eden Canyoldaşı kılıcını...]

Buenos Aires, Kasım 1950.

(*) Friesland: Hollanda'nın kuzeyinde bir eyalet – ç.n.

XI

TANGO'NUN TARİHÇESİ

Vicente Rossi, Carlos Vega ve Carlos Muzzio Sáenz Peña gibi titiz araştırmacılardan her biri tangonun kökenlerini kendine göre, başka başka anlatır. Öncelikle şunu söyleyeyim ki, bu araştırmacıların vardıkları tüm sonuçlara katılıyorum – hatta başkalarına da. Tangonun bir de zaman zaman filmlerde gösterilen bir tarihçesi var. Bu duygusal versiyona göre tango Buenos Aires'in kenar mahallelerinde, gecekondu semtlerinde (bu semt fotoğraflarda ilginç göründüğü için genellikle Boca de Riachuelo'dur) doğmuş. İlk başlarda, iyi aileler tangoya karşı çıkmışlar, benimsememişler bu müzik türünü. Ama sonraları, 1910 yılına doğru, Paris'i örnek alarak, varoşların bu ilginç ürününe kapılarını açmışlar. Bu *Bildungsroman*, bu yoksulluktan varsıllığa geçiş öyküsü günümüzde yadsınamaz bir gerçek, bir aksiyom olmuş. Oysa benim anılarım (elli yaşımı doldurdum) ve birçok kişiyle konuşarak yaptığım araştırmalar kesinlikle bu tezi doğrulamıyor.

Felicia ve *La Morocha* gibi tangoların söz yazarı José Saborido ile, *Don Juan*'ı yazan Ernesto Poncio ile, *La Viruta* ve *La tablada*'yı yazan Vicente Greco kardeşlerle, Palermo'nun bir

zamanlarki siyasi önderi Nicolás Paredes'le ve onun tanıdığı bazı balad şarkıcısı *gaucho*'larla uzun sohbetler yaptım. Rahatça konuşmalarını sağladım ve cevabı önceden belli olan sorular sormamaya özen gösterdim. Tangonun kökenlerine ilişkin sorularıma verdikleri yanıtlar bölgeler, hatta ülkeler açısından çeşitlilik gösteriyordu: Uruguaylı Saborido tangonun Montevideo'da doğduğunu savundu, Buenos Airesli Poncio ise kendi mahallesi Retiro'da. Buenos Aires'in güneyinden olanlar Chile Sokağı'na, kuzeyinden olanlarsa kötü şöhretli Temple Sokağı'na ya da Junín'e işaret ettiler.

Yukarıda saydığım, Rio de Platalılar ve Rosariolularla konuşarak daha da artırılabilecek bu uyuşmazlıklara karşın, danıştığım kimselerin hepsi tangonun kökeninin genelevler olduğunda birleşiyordu. (Aynı görüş birliği tangonun doğuş tarihi için de geçerli; 1880'le 1890 arası.) Üstelik, ilk tango orkestralarını oluşturan çalgıların –piyano, flüt, keman, daha sonraları bandoneon– yüksek maliyeti de bu tanıklığı doğruluyor. Bu da tangonun varoşlarda doğmamış olduğuna bir başka kanıt; kenar mahallelerde gitarın altı telinin yeterli olduğu herkesin bildiği bir gerçektir. Bu savı doğrulayan başka kanıtlar da var: tangonun şehvet uyandıran figürleri; tango adlarının (*El choclo*; Maval, *El fierrazo*; Çelik Darbesi) çağrıştırdıkları; çocukluğumda Palermo'da, yıllar sonra da Chacarita ve Boedo'da gördüklerim (kadınlar edepsiz buldukları bu dansa rağbet etmedikleri için erkeklerin sokak köşelerinde erkek erkeğe dans etmeleri). Evaristo Carriego *Pagan Ayinleri*'nde erkeklerin köşe başlarında nasıl tango yaptıklarını anlatıyor:

> *En la calle, la buena gente derrocha*
> *sus guarangos decires más lisonjeros,*
> *porque al compás de un tango, que es* La morocha,
> *lucen ágiles cortes dos orilleros.*

[Sokakta, mahallenin aylakları
kaba sözcüklerle eşlik ediyorlar
Melez Kız adlı tangonun temposuna,
varoşlardan iki erkek açık saçık figürler yapıyor.]

Carriego kitabının bir başka yerinde güçlü betimlemelerle bir yoksul düğününü anlatıyor. Damadın kardeşi hapiste, mahalle kabadayısının kavga eden iki delikanlıyı tehditlerle yatıştırması gerekiyor; bu satırlarda kaygı var, kin var, hoyratlık var, ama

El tío de la novia, que se ha creído
obligado a fijarse, si el baile toma
buen carácter, afirma, medio ofendido;
que no se admiten cortes, *ni aun en broma...*

–Que, la modestia a un lado, no se la pega
ninguno de esos vivos ... seguramente.
La casa será pobre, nadie lo niega,
todo lo que se quiera, pero decente–.

[Şenliğin esenliği benim görevim, diyen
gelinin amcası, biraz şaşkın,
"şaka da olsa, izin yok benden
sululuğa," diye ediyor ilan.

"Tevazu bir yana, bu açıkgözlerden
hiçbirini yanaştırmam yanına...
Evet, doğru! Evimiz mütevazı,
kimse yadsımaz bunu,
ne derseniz deyin, ama namuslu"]

Bu dizelerde bir anda parlayan sert erkek imgesi, halk arasında tangoya gösterilen ilk tepkinin tipik bir örneği. Lugo-

nes (*El Payador*, sayfa 117) tangoyu aşağılayıcı bir açıksözlülükle "şu genelev sürüngeni" diye tanımlar. Kuzey mahallesi tangoyu –o günlerde Paris'te çoktan temize çıktığı halde– sokaktan alıp evlere kabul ettirmek için uzun yıllar beklemek zorunda kaldı, hâlâ da tam başarılı olduğu söylenebilir mi, bilemiyorum. Eskiden tango şeytansı bir orjiydi, şimdilerde bir yürüme şekli oldu.

BELA ARAYAN TANGO

Tangonun cinsel niteliği birçoklarınca dile getirilmiştir, içerdiği şiddet içinse aynı şey söylenemez. Her iki niteliğin de aynı itkinin farklı şekilleri ve göstergeleri olduğu doğru. *Erkek* sözcüğü, bildiğim bütün dillerde cinsel gücü ve savaşçılığı simgeler; Latince'de "cesaret" anlamına gelen *virtus* sözcüğü de *vir*, yani "erkek"ten türemiştir. Kipling'in *Kim* adlı romanında bir Afgan, iki eylemin özünde aynı olduğunu vurgulamak istercesine şöyle der: "On beş yaşımda erkeğimi öldürdüm ve erkeğimi yarattım" (*When I was fifteen, I had shot my man and begot my man*).

Tangoyu şiddetle ilintilendirmek bu ilişkiyi yeterince vurgulamıyor. Bence şunu da eklemek gerek: tangolar ve *milonga*'lar çoğu kez ozanların sözcüklerle anlatmak istedikleri bir şeyi, kavganın bir şenlik olduğu inancını dolaysız dile getirirler. Jordanes* 6. yüzyılda yazdığı *Gotların Tarihi*'nde Attila'nın Châlons'da yenilgiye uğramadan önce ordusuna bir söylev verdiğini ve savaş *sevincini* tadacakları için (*certaminis hujus gaudia*) şanslı olduklarını söylediğini yazıyor. *İlyada*'da Akhalar için savaşmanın yurtlarına tekneleri boş dönmekten çok daha keyif verici olduğu ve Priamos'un oğlu Paris'in, yelelerini savurarak bir kısrağın peşinden koşan bir at gi-

(*) Jordanes: 6 . yüzyılda yaşamış Got tarihçisi, kimilerine göre Ravenne, kimilerine göreyse Cartone piskoposu – ç.n.

bi, dörtnala savaşlara koştuğu anlatılır. Eski İngiliz yazınının başlangıcı sayılan Beowulf'da ozan, savaş için *sweorda gelac*, yani "kılıç oyunu" der. 11. yüzyıl İskandinav ozanları ise savaştan *Viking şöleni* diye söz ederler. 17. yüzyılın başlarında Quevedo, *jácaras*'larından birinde bir düelloya *kılıçların dansı* adını verir ki bu ifade isimsiz Anglosakson ozanın "kılıç oyunu" deyimine çok yakın. Muhteşem Victor Hugo, Waterloo Muharebesi'nden söz ederken "bu şenlikte öleceklerini anlayan" askerlerin (*comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête*) fırtınanın ortasında dimdik durup tanrıları olan imparatoru esenlediklerini yazıyor.

Gelişigüzel okumalarım sırasında çıkardığım bu örnekler çoğaltılabilir. *Chansons de Roland*'da ya da Ariosto'nun uzun şiirinde buna benzer pasajlar bulunabilir. Burada verdiğim örneklerden bazıları –Quevedo'nun benzetmesi ya da Attila'ya ilişkin anekdot– tartışılmaz bir etkileyiciliğe sahip. Ne var ki tümü de, bütün yazınsal metinlerin ilk günahını paylaşıyor: sözcüklerden oluşmuş, simgelerle şekillenmiş yapılar bunlar. Örneğin *kılıçların dansı* bizi iki ilgisiz şeyi birlikte düşünmeye çağırıyor –kavga ve dans– ki ikinci birinciye biraz sevinç katıştırsın. Ama *kılıçların dansı* kanımızı kaynatmıyor, içimizi sevinçle doldurmuyor. Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, 52) müziğin gerçek dünyadan tümüyle bağımsız olduğunu söylemiştir. Dünya olmasa, dil aracılığıyla çağrıştırılacak ortak anılar olmasa kuşkusuz yazın da varolamazdı; ama müziğin dünyaya gereksinimi yok, dünya olmasa da müzik varolabilir. Müzik istenç ve tutkudur; eski tangolar da, eski Grek ve Cermen ozanlarının sözcüklerle anlatmaya çalıştıkları savaş sevincini bir anda dinleyiciye iletir. Şimdilerde birkaç çağdaş besteci aynı epik tonu Batería ya da Barrio del Alto üzerine yazdıkları *milonga*'larda yakalamaya çalışıyorlar, kimi zaman bunu başarıyorlar da. Ama bu çabalar –sözleri ve müzi-

ğiyle eskiyi canlandırmaya çalışan bu kompozisyonlar– eski zamanlara duyulan özlemi yansıtmaktan, yitirilene yakılan birer ağıt olmaktan kurtulamıyor. Ezgileri neşeli olduğunda bile bu *milonga*'larda bir hüzün seziliyor. *Don Segundo Sombra* nasıl *Martín Fierro* ya da *Paulino Lucero*'yla boy ölçüşemezse bu *milonga*'lar da Rossi'nin kitabındaki şehvetli ve masum *milonga*'larla yarışamaz.

Oscar Wilde bir söyleşisinde müziğin o ana dek farkında olmadığımız, kişisel bir geçmişi ortaya çıkardığını, bizi yaşamadığımız mutsuzluklar için gözyaşı dökmeye zorladığını, işlemediğimiz suçlardan pişmanlık duymamıza neden olduğunu öne sürer. Ben kendi hesabıma, önce hasmıma meydan okuyup sonra karanlık bir bıçak kavgasında sonumun gelmesini sessizce izlediğim, aynı anda hem soğukkanlı hem aşırı duyarlı, kurmaca bir geçmişi ayrıntılarıyla düşlemeden *El Marne* ya da *Don Juan*'ı dinleyemediğimi itiraf etmeliyim. Kimbilir, belki tangonun var olma nedeni de budur: Arjantinlileri bir zamanlar cesur olduklarına, cesaret ve onurun gereklerini yerine getirdiklerine inandırmak.

BİR YARI GİZEM

Tangonun bu onarıcı işlevini anlattıktan sonra, geriye aydınlatılması gereken küçük bir gizem kalıyor. Güney Amerika'nın bağımsızlığı büyük ölçüde Arjantinlilerin girişimleriyle gerçekleşti, Arjantinli erkekler kıtanın uzak köşelerinde –Maipú'da, Ayacucho'da, Junín'de–* savaşlara katıldılar. Daha sonra iç savaşlar oldu, onları Brezilya savaşı, Rosas ve Urquiza'ya karşı ayaklanmalar, Paraguay savaşı, yerlilere karşı sınır belirleme savaşları izledi. Askerî geçmişi-

(*) Maipú ve Ayacucho Buenos Aires'in hemen güneyinde, Junín ise doğusunda yer alan kasabaların adları. Ama burada Şili'deki Maipú ve Peru'daki Ayacucho ve Junín'den söz ediliyor – ç.n.

miz zengin, ama tartışma götürmeyen gerçek şu ki, Arjantinli kahramanlık deyince –okullarda, tarih derslerinde önemle üzerinde durulsa da– bu geçmişi düşünmez, kendini adsız *Gaucho* ya da *Compadre*'yle özdeşleştirir. Eğer yanılmıyorsam, bu paradoksal özelliğin bir açıklaması var. Arjantinlinin *idol*'ü asker değil *gaucho*'dur, çünkü sözlü tarihe göre *gaucho*'nun kahramanlığı bir davaya hizmet etmez, saftır. *Gaucho* ve *compadre* Arjantinlilerin imgeleminde birer isyancıdır; Arjantinli, Kuzey Amerikalıların ve hemen hemen tüm Avrupalıların aksine, kendini Devlet'le özdeşleştirmez. Bu durum, genelde Devlet'in kavraması güç bir soyutlama oluşundan kaynaklanıyor olabilir.[1] Arjantinli bireydir ama yurttaş değildir. Hegel'in "Devlet etik bir ideanın gerçekleşmesidir," aforizması Arjantinli için kötü bir şakadan başka bir şey değildir. Hollywood yapımı filmler bizi ısrarla bir suçluyla arkadaş olmaya çalışıp sonra onu polise teslim eden bir kahramana (genellikle bir gazeteci) hayran bırakmaya çalışır. Arkadaşlığı bir tutku, polisi ise *mafia* olarak gören bir Arjantinli için bu "kahraman" bir alçaktır. Don Quijote gibi, Arjantinli için de "herkesin günahı kendine"dir ve "onurlu biri başkasının celladı olmamalı"dır (*Don Quijote*, I, 22). İspanyol biçeminin anlamsız simetrileri karşısında çoğu kez, İspanya ile aramızda aşılmaz bir uçurum olduğu kuşkusuna kapıldım; ne denli yanıldığımı kavramak için *Don Quijote*'den aldığım bu iki veciz söz yeterli oldu. Bu iki alıntı benzerliğimizin dingin ve gizli simgesi gibi. Arjantin yazınına geçmiş bir gecede olanlar da dediklerimi doğruluyor: O uğursuz gecede bir jandarma çavuşu bir kahramanı öldürme suçunu paylaşmayacağını haykırdı ve emrindeki askerlere karşı kaçak Martín Fierro'nun yanında dövüştü.

1 Devlet kişisel değildir, Arjantinli ancak kişisel ilişkileri anlayabilir. Bu yüzden kamu parasını çalmayı suç olarak görmez. Bunu söylerken bir olguyu anımsatıyorum, amacım haklı göstermek ya da temize çıkarmak değil.

TANGO SÖZLERİ

Yüzlerce, binlerce farklı kalemden çıktığı için her biri farklı nitelikteki tango sözleri –esin ürünü olanlar da, sanayinin yarattıkları da– yarım yüzyıl sonra Arjantinli yazın tarihçilerinin okumadan ya da en azından savunmadan edemeyecekleri, düzensiz bir *corpus poeticum* oluşturuyor. Popüler ürünler ancak halk artık anlamıyorsa, yıllar eskitmişse bilge kişilerin nostaljik saygısını kazanmayı başarır, polemiklere ve tartışmalara konu olur. 1990'lara doğru, çağımızın gerçek şiirinin Branchs'ın *La urna*'sındaki (Sandık) ya da Mastronardi'nin *La luz de provincia*'sındaki (Taşranın Aydınlığı) gibi Arjantin klasikleri değil de, *El alma que canta** dergisinde toplanan parçalar olacağı yolunda bir kuşku insanın kafasını kurcalıyor. Suç sayılacak bir ihmalkârlık yukarıda adını ettiğim o kaotik derlemeyi almama ve incelememe engel oldu, ama tangolarda işlenen konuların giderek çeşitlendiğini bilmiyor değilim. İlk tangoların çoğunda söz yoktu, olanlardaysa sözler doğaçlama ve açık saçıktı. Kimi tango sözlerinde kırsal yaşam ağır basıyordu (*Yo soy la fiel compañera / del noble gaucho porteño* (Ben Buenos Airesli soylu *gaucho*'nun / sadık yariyim), çünkü kompozitörler halkın hoşlanacağı konular arıyordu ve o zamanlar kötü yaşam koşulları ve varoşlar şiirsel addedilmiyordu. Kimi tangolarda ise, bu türle akraba olan *milonga*'larda[2] olduğu gibi, daha neşeli ve yüksekten atan bir hava hâkimdi: (*En el tango soy tan taura / que cuando hago un doble corte / corre la voz por el*

(*) Tango sözleri derleyen bir dergi – ç.n.

2

Yo soy del barrio del Alto	Evet, Retiro'danım ben
Soy del barrio del Retiro.	Yukarı mahalleden.
Yo soy aquel que no miro	Dövüşeceğim adam
Con quién tengo que pelear,	Kimmiş, takmam,
Ya quien milonguear,	*Milonga* yapmakta da
Ninguno se puso a tiro.	Üstüme yoktur, hani.

Norte / si es que me encuentro en el Sur – Tango yaparken öyle bir aslan kesilirim ki / iki ayak vurdum mu / Güney'de tango yapıyorsam / şanım Kuzey'e erişir). Sonraki tangolar kimi Fransız natüralist romanlarında, ya da Horgart'ın gravürlerinde olduğu gibi, yaşamın birbiri ardına gelen talihsizliklerini (*Luego fuiste la amiguita/de un viejo boticario y hijo de un comisario / todo el vento te sacó* – Sonra metresi oldun / yaşlı bir eczacının / daha sonra da komiserin oğlu / soluğunu kesti) anlatmaya başladılar. Daha sonra, biraz da eskiye özlemle, yoksul ve kavgacı mahallelerin nasıl yola geldiğini anlattılar (*Puente Alsina/ ¿dónde están ese malevajes? ¿Dónde están aquellos hombres y esas chinas / vinchas rojas y chambergos que Requena conoció? / ¿Dónde está mi Villa Crespo de otros tiempos? / Se vinieron los judíos, Trumvirato se acabó* – Puente Alsina / Hani nerede o kötüler? Nerede o yiğit erkekler o güzelim kızlar / o kırmızı kurdeleler, Requena'nın o meşhur şeritli şapkaları? / Nerede o benim eski günlerimin Villa Cresposu? / Yahudiler geldi, Triumvirato bitti). İlk zamanlardan itibaren, kaçak âşıklar ve duygusallıklar üzerine çok kalem oynatıldı (*¿No te acordás con migo/ te pusiste un sombrero / y aquel cinturon de cuero/ que a la otra mina la afané?* – Hatırlıyor musun / bir şapka giymiştin / ve o deri kemeri takmıştın / öteki karıdan arakladığım). Yakınmacı ve suçlayıcı tangolar, nefret tangoları, alay ya da hınç yüklü tangolar yazıldı; çoğu yazıya dökülmedi, birçoğu da belleklerden silinip gitti. Tangolarda işlenen konular yalnızca kötü evlerle, kenar mahallelerle sınırlı kalmadı, kentin bütün gürültüsü tangolarda bir yer buldu. Juvenal, "Taşlamalar"ın giriş bölümünde kişiyi ilgilendiren bütün konulara –istek, korku, öfke, bedensel keyif, entrika, mutluluk– yer vereceğini yazıyordu; kendisinden izin alma olanağımız olmasa da, ünlü *quidquid agunt homines*'ini tango sözlerinin tümüne uygulayabileceğimizi söyleyebiliriz. Ayrıca, tango sözlerinin Bue-

nos Aires'teki yaşamı anlatan kapsamlı bir *comedie humaine* olduğunu da ekleyebiliriz. 17. yüzyıl sonlarında Alman filozof Wolf'un, *İlyada*'nın epik bir destana dönüşmeden önce bir takım ezgilerden ve şarkılardan ibaret olduğunu ileri sürdüğü biliniyor. Buradan tango sözlerinin de zamanla sivil yaşamı anlatan uzun bir şiir oluşturacağı kehanetini çıkarabilir miyiz, yoksa böyle bir şiir yazma işini gözü yüksekler-de biri mi üstlenmeli?

18. yüzyılda yaşamış İskoçyalı siyaset adamı Andrew Fletcher, "Bir ülkenin baladlarını yazmama izin verirseniz, yasaları kimin yaptığı umurumda bile olmaz," demişti. Bu düşünce geleneksel halk şiirinin duyguları etkilediğini ve yeni bir davranış biçimi oluşturduğunu gösteriyor. Aynı savı Arjantin tangosuna uygulayacak olursak, tangoların ülkemiz gerçeklerinin bir aynası olduğunu söyleyebiliriz, ama aynı zamanda kötü bir kılavuz yfa da kötü bir örnek olduğu da doğru. İlk *milonga*'lar ve tangolar bize anlamsız, hatta aptalca gelebilir, ama bunlar cesur ve neşeliydiler; daha sonraki tangolarda ise yüksek sesle kişisel talihsizliklerine ağlayan, başkalarının felaketlerine hiç utanmadan sevinen küskünler var.

1926 yılında tangolardaki yozlaşmadan İtalyanları (özellikle Boca Mahallesi'nde yaşayan Cenevizlileri) sorumlu tuttuğumu anımsıyorum. Bugün "yerli" tangonun İtalyan "gringo"lar yüzünden kötülemiş olduğu mitosunda ya da *fantasma*'sında, daha sonraları –İtalyanların da kışkırtmalarıyla– dünyayı kasıp kavuran bazı milliyetçi sapıklıkların açık işaretini görüyorum. Tangoyu bugün olduğu yere getiren, bir zamanlar yüreksizce eşlik ettiğim *bandoneon*, ya da nehir kenarındaki varoşlarda boy veren kompozitörler değil, tüm Arjantin Cumhuriyeti'dir. Ayrıca şunu da ekleyeyim ki, tangonun öncülüğünü yapan eski *criollo*'ların adları da Bevilacque, Greco ya da Bassi idi.

Benim bugünün tangosuna kara çalmama kimileri, kahramanlık ya da kabadayılıktan kendine acımaya geçişin bir suç değil, belki de bir olgunlaşma belirtisi olduğunu savunarak karşı çıkabilir. Üstelik bu hayali karşıtlarım, ilk tangolarla son tangolar arasındaki farkı masum ve cesur Ascasubi ile gözü yaşlı Hernandez arasındaki farka benzetip, –belki Jorge Luis Borges dışında– hiç kimse tangolardaki neşe dozunun azalmasının *Martin Fierro*'nun *Paulino Lucero*'dan daha aşağı olduğunu gösterdiği gibi bir sonuç çıkarmaya kalkmaz,' diyebilirler. Bu savunmaya verilecek yanıt kolay. Sorun yalnızca tangodaki hedonizme ilişkin değil, işin bir de manevi yönü var. Günümüzde aile toplantılarında, kibar çay salonlarında dinlenen Buenos Aires tangoları, bıçaklı genelev tangolarında duyulması hayal bile edilemeyecek bir kabalık, bir bayağılık duygusu veriyor insana.

Tango müzikal açıdan önemli olmayabilir, önemli olan bizim tangoya verdiğimiz değerdir. Bu bir haksızlık değil, yaşamdaki her şey için –örneğin ölümümüz, ya da bizi reddeden kadın– aynı şeyi söyleyebiliriz... Tango tartışılabilir, tartışıyoruz da, ama içtenlik taşıyan her şeyde olduğu gibi tangoda da bir giz saklı. Müzik sözlükleri herkesin kabul ettiği, kısa ve öz tanımını veriyor tangonun. Temel bir tanımlama bu, gayet açık seçik, ama bu tanımlamaya uyarak bir "tango" yazmak isteyen bir Fransız ya da bir İspanyol besteci, bizim kulaklarımıza yabancı, belleğimizde yeri olmayan, bedenimizin kabul etmediği bir şey yarattığını görüp şaşıracaktır. Buenos Aires'in günbatımları ve geceleri olmadan tango yazılamayacağı ve biz Arjantinlileri cennette platonik bir tangonun (*La tablada* ve *El choclo*'da şimdiden hafiften duyulmaya başlayan evrensel bir versiyonunun) beklediği söylenebilir. İşte bu şanslı türün, mütevazı da olsa evrende bir yeri var.

Bütün Arjantin'de ağızdan ağıza dolaşan efsanevi ya da tarihsel (ki bu da belki efsanevi demenin bir başka şekli olabilir) ya da her ikisi birden olabilecek, yürekliliği yücelten bir öykü var. Yazılı versiyonlarının en iyileri, Eduardo Gutiérrez'in geçen yüzyılda yazdığı ve büyük haksızlık eseri unutulan haydutlar ve kabadayılara ilişkin romanlarında bulunabilir. Sözlü versiyonlarının ilkini bir yanı bir hapishane, öteki yanı bir nehir ve bir mezarlıkla çevrili, Tierra del Fuego (Ateş Ülkesi) diye bilinen bir mahallede dinledim. Baş kahramanı, bıçak kavgalarında usta bir arabacı olan ve kuzeydeki kenar mahallelerde anlatılan tüm cesaret öykülerin atfedildiği Juan Muraña'ydı. Bu ilk versiyon basit bir öykü. Juan Muraña'nın ününü duyan (ama kendisini hiç görmemiş) Corrales'li ya da Barracaslı bir adam güneyin kenar mahallelerinden kalkıp onunla dövüşmek için kuzeye geliyor. Muraña'yı bir mahalle kahvesinde buluyor, onu kışkırtıyor ve dövüşe davet ediyor. Dövüşmek için sokağa çıkıyorlar, her ikisi de yaralanıyor, sonunda Muraña rakibinin suratında bir yara izi bırakıyor ve:

"*Yeniden gelip beni bulasın diye canını bağışlıyorum*," diyor.

Bu kavganın belleğime kazınmasının nedeni, kavgaya tutuşanların kavga etmenin ötesinde hiçbir art niyetleri olmaması. Daha sonraki bütün sohbetlerimde (arkadaşlarım iyi bilirler) bu öyküyü anmadan edemez oldum. 1927 yılında öyküyü kaleme aldım, kasıtlı olarak kısa ve özlü bir başlık attım: *Hombres pelearon* (Erkekler Dövüştü). Yıllar sonra aynı anekdot –pek başarılı olmasa da– daha şanslı bir öykü yazarken işime yaradı: *Hombre de la esquina rosada* (Pembe Köşedeki Adam). Bu öyküyü, Bioy Casares'le birlikte adını *Los orilleros* (Kıyıdakiler) koymayı düşündüğümüz bir film senaryosu olarak yeniden kaleme aldık, ama yapımcılar ge-

ri çevirdiler. Bu kadar uğraştıktan sonra, hiçbir çıkar beklemeden dövüşen bu iki adamın öyküsünden kurtulduğumu sanıyordum ki bu yıl Chivilcoy'da* çok daha iyi bir versiyonunu dinledim. Umarım gerçek öykü budur; gerçi kader eskilerde yaşanmış olayları yinelemekten hoşlanır gibi görünüyor; her ikisinin de gerçek olma olasılığı yüksek. İlk kısa ve eksik versiyonundan iki kötü öykü ve hâlâ çok iyi olduğuna inandığım bir film senaryosu çıkmıştı; tam ve kusursuz olan bu ikinci versiyondan bir şey çıkmayacak. Dinlediğim öyküyü hiçbir eğretileme ya da renk katmadan, bana aktarıldığı gibi anlatacağım. Olay 1870'lerde Chivilcoy bölgesinde geçiyor.

Kahramanın adı Wenceslao Suárez. Bir kulübede yaşıyor ve geçimini koşum takımları yaparak, urgan örerek sağlıyor. Kırk-elli yaşlarında bir adam. Cesaretiyle ün salmış ve (öyküde geçenlere bakılacak olursa) en azından birkaç kişiyi öldürmüş olmalı. Ama hepsi de adil kavgalar sonucu gerçekleşmiş bu ölümlerin, bu yüzden ne vicdanını sızlatıyorlar ne de ününe gölge düşürüyorlar. Bir gün bu adamın tekdüze yaşamında sıradışı bir şey oluyor. Mahalle kahvesine Suárez'in adına bir mektup geldiğini haber veriyorlar. Don Wenceslao okuma yazma bilmiyor, büyük olasılıkla gönderenin de eliyle yazmadığı ağdalı mektubu kahvenin sahibi, bir hayli zorlanarak okuyor. Tanımadık birisi gerçek ustalığa ve serinkanlılığa saygı duyan arkadaşları adına, ünü Arroyo del Medio'ya dek ulaşan Don Wenceslao'yu selamlıyor ve onu Santa Fe yakınlarında bir kasabadaki mütevazı evine davet ediyor. Wenceslao Suárez kahveciye bir yanıt mektubu dikte ediyor. Adama nazik daveti için teşekkür ediyor, ama artık çok yaşlanmış annesini yalnız bırakamayacağından onu Chivilcoy'a, kulübesine davet ediyor. Kendi evinin de mütevazı olduğu-

(*) Buenos Aires'e yakın küçük bir kent – ç.n.

nu ama birkaç dilim ızgara etle birkaç kadeh şarabı hiç eksik etmediğini söylüyor. Aradan aylar geçiyor, bir gün koşumları ve eğeri o bölgedekilerden epey farklı bir atın üzerinde gelen bir adam kahveye gidip Suárez'in evini soruyor. Et almak için kasabaya inmiş olan Wenceslao Suárez adamın sorusunu duyuyor ve kim olduğunu öğrenmek istiyor. Yabancı bir süre önce birbirlerine yazdıkları mektupları anımsatıyor. Suárez yabancının onca zahmet edip oralara kadar gelmesine seviniyor; birlikte yakındaki bir arsaya gidiyorlar. Suárez etleri hazırlıyor, yemeklerini yiyorlar, şaraplarını içiyorlar, sohbet ediyorlar. Ne konuşuyorlar? Büyük olasılıkla kan akıtmaktan, kavgalardan söz etmişlerdir, ama ikisi de temkinli ve dikkatli davranıyorlar.

Yemeklerini bitiriyorlar, tam üzerlerine uyku çökmüşken yabancı, ellerinin pasını atmak için biraz bıçakla idman yapmalarını öneriyor. Don Wenceslao reddetse, konuğa saygısızlık yapmış olacaktı. Bıçaklarını çekiyorlar, başlangıçta kavgadan çok oyunu andırıyor hareketleri, ama Wenceslao yabancının onu öldürmek istediğini hissediyor. Sonunda o ağdalı dille yazılmış mektubun ne demeye geldiğini anlıyor, o denli yiyip içtiği için pişman oluyor. Kendinden en az dokuz on yaş genç olan rakibinden önce yorulacağını biliyor. Yabancı, belki rakibini küçümsediğinden belki de kibarlıktan, dinlenmelerini öneriyor. Don Wenceslao kabul ediyor ve yeniden kavgaya tutuşur tutuşmaz bu sefer o, rakibinin kendisini *poncho*'sunu tuttuğu sol elinden yaralamasına izin veriyor.[3] Bıçak bileğini kesiyor, el cansız

3 Montaigne *Denemeler*'inde (I, 49) eski usul kılıç ve pelerinle düello yapmaktan söz eder ve Caesar'dan bir alıntı yapar: *Sinistras sagis invovunt, gladiosque distringunt* (Pelerinlerini sol kollarına sararak kılıçlarını çekerlerdi) (Iç Savaş, I, 75). *El Payador*' un (1916) 54. sayfasında Lugones, Bernardo del Carpio'nun 16. yüzyılda yazdığı bir şiirden şu dizeleri alıntılar:

Revolviendo el manto al brazo	[Pelerinini koluna sardı,
La espada fuera a sacar.	kılıcını çekti.]

sarkıyor. Suárez bir sıçrayışta geri çekiliyor, öne eğiliyor, elini yere koyuyor, çizmesiyle üstüne basarak eli bileğinden koparıyor. Yabancının göğsüne atar gibi yapıyor, hemen ardından bir bıçak darbesiyle adamın karnını deşiyor. Öykü burada sona eriyor; anlatanlardan birine göre Santa Fe'li oracıkta yere yığılıyor, bu şanlı ölümü ona layık görmeyen öteki anlatıcıya göreyse adam geldiği yere dönüyor. Bu son versiyonda Suárez yemekten artan içkiyle rakibinin yarasına pansuman yapıyor.

Manco'nun, yani Tek Elli'nin –Suárez artık bu adla ünleniyor– bu macerasındaki uysallık ve kibarlık belirtileri (yaşamını hayvanlara koşum yaparak kazanması, annesini yalnız bırakmaması, konuğu güler yüzle karşılaması, sohbet, yemek) öykünün korkunçluğunu azaltırken etkisini artırıyor, ancak eski şövalye öykülerinde rastlanacak epik bir hava kazandırıyor. Bu tür incelikleri *Martin Fierro*'daki sarhoş kavgalarında, ya da *Fierro*'ya çok benzeyen ama o denli güzel olmayan Juan Muraña ile güneyli adamın öyküsünde, ancak çok ısrar edecek olursak bulabiliriz. Aktardığım iki öykünün ortak özelliği bizim için önemli bir ipucu olabilir; her ikisinde de kışkırtan yeniliyor. Bu durum belki de, yerel kahramanı kazandırmak gibi basit bir ihtiyaçtan doğdu; başka (ve daha iyi) bir olasılık bu tür kahramanlık öykülerinde kışkırtmanın hoş görülmemesi ya da (bu daha da iyi) tıpkı *Cehennem*'in XXVI. kantosundaki Odysseus gibi, kişinin kendi şanssızlığını kendinin yarattığı yönündeki karanlık ve trajik inanç. Plutarco'nun yaşam öyküsünde "okulda öğrenilen Stoacılık değil, kanda taşınan Stoacılık"a övgüler yağdıran Emerson bu öyküden hoşlanabilirdi.

Kısacası, karşımızda Plata ve Paraná kıyılarından gelen yoksul *gaucho*'lar ve *orillero*'lar var. Bu kişiler farkında bile olmadan mitosları ve şehitleriyle, inancı katılık ve körü körüne bir cesaret, öldürmeye ve ölmeye hazır olmak olan

yeni bir din yaratıyorlar. Dünyanın kuruluşundan beri var olan bu kült, bu topraklarda çobanlar, mezbaha işçileri, sığır yetiştiricileri, kanun kaçakları, ayaktakımı tarafından yeniden keşfediliyor ve yeniden yaşatılıyor. Ezgileri *estilo*'lar,* *milonga*'lar ve ilk tangolarda duyuluyor. Bunun çok eski bir kült olduğunu söylemiştim; bir 12. yüzyıl İskandinav destanında şöyle deniyor:

"Söyle bana, neye inanırsın?" dedi kont.

"Gücüme inanırım," dedi Sigmund.

Wenceslao Suárez ile onun adsız rakibi ve söylencelerin asıl adlarını unutup onlara mal ettiği başka pek çok kahraman kuşkusuz bu erkeksi inanca bağlıydı. Bu inanç yersiz bir gururdan değil, pekâlâ her erkekte bir Tanrı olabileceğine ilişkin bir sezgiden geliyor olabilir.

(*) *Estilo*: Bir halk dansı ezgisi – ç.n.

XII

İKİ MEKTUP

(Tangonun Tarihi'*ni oluşturan bölümlerden birinin yayımlanması yazara bugün kitabı zenginleştiren bu iki mektubu kazandırdı.*)

Concepción del Uruguay, Entre Rios, 27 Ocak 1953

Sayın Bay
Jorge Luis Borges

28 Aralık tarihli *La Nación*'da çıkan "*Yiğitlik Kultü*"nü okudum.

Öyküde anlattığınız türden olaylara gösterdiğiniz ilgiyi görünce babamın anlattığı bir olayı öğrenmek sizi mutlu eder diye düşündüm. Babam yıllarca önce öldü, ama bu olaya şahsen tanıklık ettiğini söylerdi.

Yer: Gualeguey yakınlarında, Puerto Ruiz'deki "San José" tuzlama fabrikası. Şirket Laurencena, Parachú ve Marcó'ya ait.

Tarih: 1860'lı yıllar.

Hemen hepsi Bask olan işçilerin arasında Fustel adında, daha sonra göreceğiniz gibi bıçak kullanmadaki hüneri il sınırlarının ötesine ulaşmış bir zenci var.

Günlerden bir gün, Puerto Ruiz'e o günlerin modasına uygun şık giyimli bir *gaucho* gelmiş: üzerinde siyah merinos kumaştan bir *chiripá*,* pantolonun paçaları çizmelere sokulmuş, boynunda ipek bir mendil, belinde gümüş paralarla bezenmiş bir kemer, koşum takımı mükemmel, iyi bir at; göğüs kayışı, üzengi, altın gümüş kakmalı at başlığı ve asorti bir kama.

Kendini tanıtıyor, "Fray Bentos" tuz fabrikasından geldiğini söylüyor. Fustel'in ününü orada duymuş, kendini de kabadayıdan saydığından cesaretini sınamak için Fustel'le boy ölçüşmek istemiş.

Onları buluşturmak zor olmamış, anlaşmamaları için hiçbir neden olmadığından, hemen düellonun günü ve saati kararlaştırılmış.

Seyre gelen tuz fabrikası işçilerinin ve komşuların oluşturdukları büyük bir çemberin ortasında düello başlamış. İki adam da hayranlık uyandıracak derecede maharetliymişler bıçak kullanmada.

Uzun süre dövüştükten sonra zenci Fustel kamanın ucunu rakibinin alnına değdirebilmiş. Yara küçükmüş, ama adam çok kan kaybetmeye başlamış.

Yaralandığını gören yabancı kamasını fırlatmış ve rakibine elini uzatarak "Sen benden iyiymişsin," demiş.

O günden sonra çok iyi dost olmuşlar, bu dostluğun simgesi olarak kamalarını değiş tokuş etmişler.

Düşünüyorum da, doğruluğundan kuşku duymadığım bu tarihsel olay (babam asla yalan söylemezdi) sizin saygın ka-

(*) *Chiripá*: Kaba kumaştan yapılmış, tek parça dikdörtgen, bacaklar arasından geçirilerek bir kemerle bele bağlanan *gaucho*'ların ve köylü erkeklerin tipik giysisi – ç.n.

leminizden geçerse iyi bir senaryo olabilir. Filmin adı "*Los orilleros*" (Kenar Mahalleliler) değil de, örneğin, "*Nobleza Gaucha*" (Gaucho Onuru), ya da böyle bir şey olarak değiştirilebilir.

Sizi saygıyla selamlarım.

ERNESTO T. MARCO

Chivilcoy, 28 Aralık 1952

Bay Jorge Luis Borges,
La Nación

Konu: *El Desafío* üzerine bir yorum (29/12/1952)

Bu mektubu düzeltme yapmak için değil bilgi vermek amacıyla yazıyorum. Ekleyeceğim bilgiler olayın özünü değiştirmiyor, yalnızca bazı ayrıntılar farklı.

Babamın ağzından birçok kez, bugün *La Nación*'da yayımlanan *El Desafío*'ya konu olan düelloya ilişkin ayrıntılar dinledim. Babam o sıralar Doña Hipólita'nın barının yakınlarında, kendi malı olan bir çiftlikte yaşıyordu. Wenceslao ile kozunu paylaşmaya gelen Azullü *gaucho* –konuk Azul'den geldiğini kendi söylemiş, Wenceslao'nun ünü oralara dek yayılmış– arasındaki düello bu barın hemen yanındaki tarlada yapılmış.

İki rakip bir saman yığınının yanında yemeklerini yerken, büyük olasılıkla bir yandan da birbirlerini incelemişler. Bu arada belki de hava kızıştığı için güneyliden gelen kavga çağrısını bizimki hemen kabul etmiş.

Azul'den gelen adam çevik hareketlerle Wenceslao'nun kamasından kaçıyor, böylece kavga da Wenceslao'nun aleyhine uzayıp gidiyormuş. Olay çıkmasından çekinerek kahveyi kapayan Doña Hipólita'nın yanında çalışan bir işçi saman yığının tepesinden korkuyla kavgayı izliyormuş. Bir an önce sonuca varmak isteyen Wenceslao omuzuna sardığı *poncho*suyla koruduğu sol kolunu uzatmış. Azul'den gelen adam bir bıçak darbesiyle Wenceslao'nun elini bileğinden ayırırken Wenceslao'nun bıçağı da rakibinin gözüne saplanmış. *Pampa*'nın sessizliğini yabanıl bir çığlık yırtmış, Azullu adam koşarak barın demir kapısının arkasına sığınırken

Wenceslao bir deri parçasıyla hâlâ bileğine asılı duran sol elinin üzerine basarak bir bıçak darbesiyle eli bileğinden koparmış, kolunu gömleğinin göğsüne sokmuş, bir aslan gibi kükreyerek kaçanın arkasından koşturmuş, onu dönüp kavgayı sürdürmeye çağırmış.

O günden sonra Wenceslao'nun adı Manco (Tek Elli) Wenceslao'ya çıkmış. Yaşamını koşum yaparak kazanmayı sürdürmüş. Hiç kavga çıkarmazmış. Barlarda onun varlığı huzurun garantisiymiş; onun o erkeksi tok sesiyle bir kez ihtar etmesi kavgacıları hemen caydırırmış. O denli yoksulluk içinde bile gerçek bir beyefendiymiş. Mütevazı yaşamına karşın başkalarının yanında belli bir üstünlüğü varmış, gururlu kişiliği değil hakareti, kendine yukardan bakılmasını bile kaldıramazmış. Ayrıca insanların zayıf yönlerini iyi bildiği için o günlerin adaletine de inanmaz, kendi hakkını kendi savunurmuş. Ama bu da Tek Elli Wenceslao'nun sonu olmuş.

Bir *gringo* arkadan vurmaya kalkınca kavgaya girişmiş ve talihsizliği böyle başlamış. Kötü alışkanlığının onu sürüklediği kahvede kalabalık bir sivil polis grubu çevresini sarmış. Beş kişiye karşı tek başına giriştiği bıçak kavgasında avantaj yine de Wenceslao'da imiş. Ama tam o anda iyi nişancı bir sivil polisin silahından çıkan kurşun 13. Bölge'nin kahramanını bir daha kalkmamak üzere yere sermiş.

Bunun dışında, öteki anlatılanlar doğru. Annesiyle bir barakada yaşıyormuş. Aralarında babamın da bulunduğu komşuları barakasını yapmasına yardım etmişler. Hiç hırsızlık etmemiş.

Bu fırsattan yararlanarak siz yetenekli yazarımıza içten hayranlık ve sempati duygularımı iletiyorum.

JUAN B. LAUHIRAT

Arrabal: Bir yerleşim bölgesinin sınırları dışında kalan mahalle, kenar mahalle, gecekondu mahallesi.

Arrabalero(a): *Arrabal*'de yaşayanlar; kaba saba, görgüsüz; kenar mahalleli.

Bandoneon: Körüklü, bir altıgen üzerine yerleştirilmiş düğmelerden oluşan bir klavyesi olan, özellikle tango yorumlarında kullanılan müzik aleti.

Barrial: Dış mahalle.

Compadre, (compadrito): Tipik Buenos Airesli, kendini beğenmiş, kavgacı adam. Giysilerinin özellikleri: Genelde dar, vücuda oturan pantolon ve ceket, boyunda bir mendil, yüksek ökçeli ayakkabılar. Mahalle kabadayısı, külhanbey.

Criollo: Amerika'daki, eski İspanyol sömürgelerinde doğmuş, az çok yerli kanı taşıyan, ataları Avrupalı kimse. Genelde İspanyol-Amerikalı nitelikleri vurgulamak için kullanılıyor.

Gaucho: İspanyol, ya da Portekizliyle *indio* (Güney Amerika yerlisi) karışımı melez, genellikle *pampa*'da sığır yetiştiriciliği yaparak geçimini sağlayan kişi. Kaba, iyi terbiye görmemiş adam. İyi ata binen, kavgacı kimse.

Gringo: Arjantin argosunda İtalyan kökenli kimse. Güney Amerika genelinde Kuzey Amerikalılar için kullanılan, Yankee yerine geçen argo sözcük.

Guapo: Cesurluğuyla ünlü, bu yüzden sayılıp korkulan tipik Buenos Airesli. Güçlüklere kararlılıkla göğüs geren kimse.

Milonga: 2/4'lük ölçülü, gitarla yorumlanan popüler dans müziği, genellikle iki bölümden oluşur: sözlü ve enstrümantal.

Orilla: Kıyı; Buenos Aires'in kenar mahallesi, Buenos Aires'in etekleri.

Orillero: Kenar mahallede yaşayan kimse; Buenos Aires'in kenar mahallelerinde yaşayan kimse.

Suburbio: Kent merkezine uzak ya da kent sınırları dışında kalan mahalleler.



Chiripa'sı ve tipik giysileriyle bir gaucho



Gaucho'ların kullandıkları ham deriden yapılmış çarık, bot.

Atlılar



Borges'in doğduğu yıl Buenos Aires sokaklarından bir görüntü.

Palermo'da Paraguay Sokağı ile Callao Sokağı'nın kesiştiği köşe.





1897'de Constitucion Meydanı. "Okur gözünün önüne bir araba getirsin istiyorum."

Yüzyılın başında Callao sokağı, Buenos Aires.





(Üstte) Borgeslerin Palermo, Serrano Sokağı'ndaki evi.



Borgeslerin Serrano Sokağı'ndaki "sivri parmaklıklı" evlerinin bahçesi.

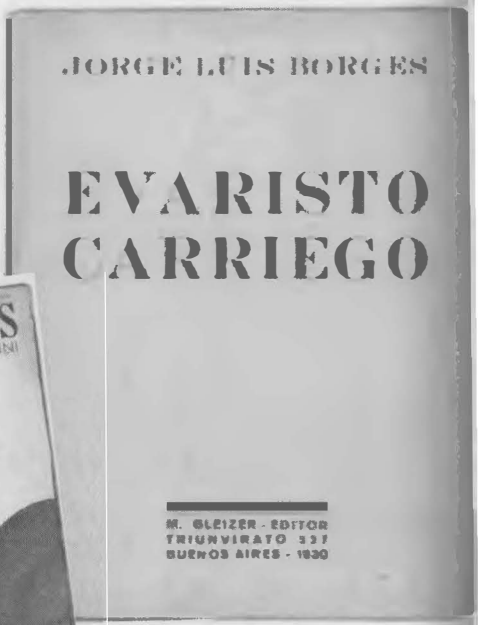


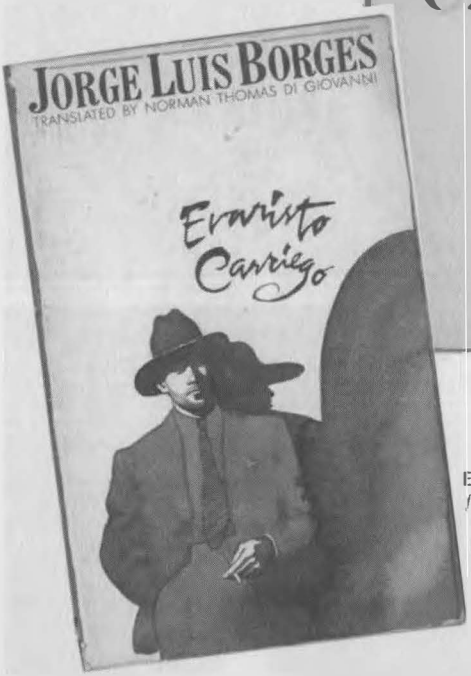
Borges'in "Yazarlar Salonu" için yaptığı desen: "Compadrito'ların altın çağı".



Evaristo Carriego

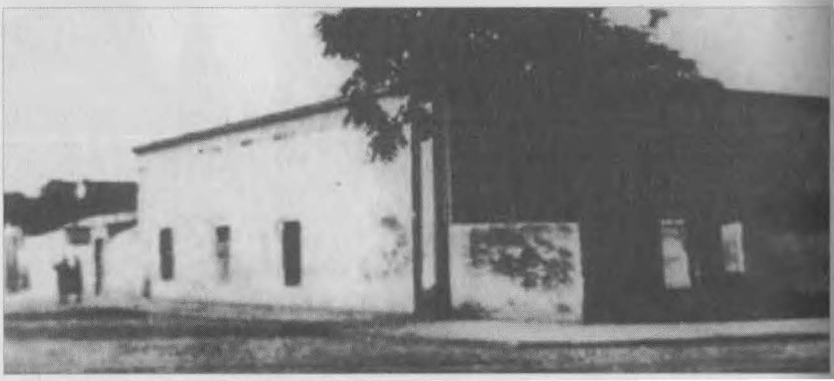
Evaristo Carriego'nun
ilk baskısı.





Evaristo Carriego'nun
İngilizce baskısının kapağı.

Evaristo Carriego'nun *ilk baskısında yer alan resimlerden biri: Palermo Sokağı.*





Compadrito'*lar.*

1920'lerde Buenos Aires'te bir sokak köşesi.

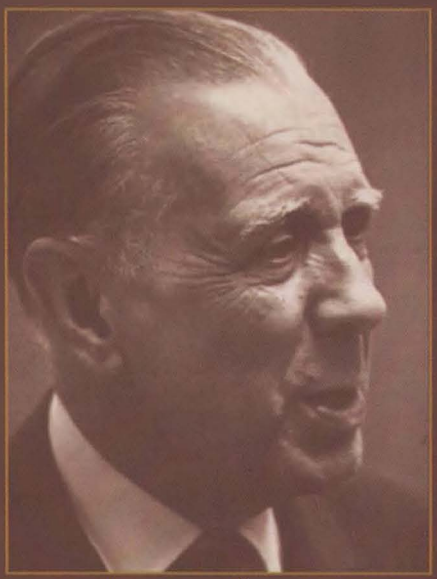


Borges 1921'de Buenos Aires'ten Jacobo Suredo'ya kendi el yazısıyla gönderdiği kartta Prisma dergisinin çıkacağını belirtiyor.

Diğerlerini yoldan çıkaran ve allak bullak eden genel bir kanı var. Ben sınırları ahlakla kuşatılmış olan Kötülükten bahsetmiyorum, ben sınırsız olandan bahsediyorum.

J.L. Borges

Borges 1930'da *Evaristo Carriego*'yu yayımladığında, varoşlardan gelen bir şairin hayatını ve çalışmalarını yazdığı için eleştirilmişti. Daha sonraları bu kitabı, doğup büyüdüğü Buenos Aires'in ve çocukluğunu geçirdiği Palermo mahallesinin "öteki yüzünü", köşeyi dönünce karşısına çıkan "bıçakların ve gitarların Palermosu"nu anlatmak için yazdığını söyleyecekti. Borges'in ilk düzyazı kitabı olan *Evaristo Carriego*'da, "Varoşların Şairi"nin yaşam öyküsünden başka, "Tango'nun Tarihçesi", "Atlılar", "Araba Yazıları" gibi başlıklarla 20. yüzyılın başlarındaki Buenos Aires'i anlatan yazılar yer alıyor.



Jorge Luis Borges Texas Üniversitesi'nde ders verirken, 1962.

Türkçe baskıyı dönemi yansıtan bir albüm ve sözlükle [illegible] sunuyoruz.

İLETİŞİM 843
MODERN KLASİKLER 19

ISBN-13: 978-975-[illegible]
9 789750