

# İŞİNLANMA KAZASI

Yine Ned Beaman'dan  
*Boksör Böcek*

# İŞİNLANMA KAZASI

N E D  
B E A U M A N

ÇEVİRİ: SABRİ GÜR/EF

domingo



IŞINLANMA KAZASI  
NED BEAUMAN

Özgün ismi: The Teleportation Accident  
© 2012, Ned Beaman

Türkçe yayın hakları:  
© 2012 Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.  
Sertifika No: 12746  
Domingo, Bkz Yayıncılık markasıdır.

Çeviri: Sabri Gürses  
Editör: Zarife Biliz  
Kapak Uyarlama: Ayşe Nur Ataysoy  
Sayfa Tasarımı: Bahadır Erşık

Kapak: © La Boca

ISBN: 978 605 4729 06 7

Baskı: Mart 2013  
Pasifik Ofset San. Tic. Ltd. Şti.  
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1  
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2 Haramidere Avcılar 34310 İstanbul  
Tel: (212) 412 17 77 Sertifika No: 12027

Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın tümünün veya içeriğinin herhangi bir bölümünün yayıncının yazılı izni olmadan, fotokopi yöntemi dahil, elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılması yasaktır.

Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.  
Asmalımescit Mah. Ensiz Sok.  
No: 2 D: 4 Tünel İstanbul  
Tel: (212) 245 08 39  
e-posta: [domingo@domingo.com.tr](mailto:domingo@domingo.com.tr)  
**[www.domingo.com.tr](http://www.domingo.com.tr)**

Siyasetten de siyasi inançtan da nefret ederim, çünkü bunlar insanları kibirli, doktriner, inatçı ve gayriinsanî kılar.

Thomas Mann, *Apolitik Bir Adamın Düşünceleri*

... tek yapmam gereken metroya inmekti. Orada bu iş balık tutmak gibiydi... Dal metroya, çık bir kızla.

Philip Roth, *İnsan Lekesi*



## I. Bölüm

# Edebi gerçekçilik





# 1

## BERLİN, 1931

Misafir olduğunuz evin halısına toz şeker kâsesini devirirseniz, ev sahibinin anne babasının üzerine düşen çığın parodisini yapmış olursunuz; ki dudaklarını size baştan çıkarıcı şekilde uzatan yeni sevgilinizin ağzının aldığı ördek gagası şekline bakıp da, eski sevgilinizin sevişirken vak vak diye sesler çıkardığını hatırladığınızda da aynı şey söz konusudur. Tanımadığınız biri santrale yanlış numara verdiği için gecenin bir vakti telefonunuz çalarsa, kazara yanlış kişilere yollandığı için, karısını aldatan kuzeninizin evliliğini bitiren telgrafları hatırlarsınız; ki bu da tam olarak, yeni sevgilinizin köprücük kemiğinin simetrik çıkıntıları arasında titreşen boşluğu gördüğünüz anda, eski sevgilinizin tombul dekoltesinin güzel olduğu fikrinin boşa çıkmasına benzer. Yani en azından Egon Loeser'a göre olay böyleydi, çünkü ona göre insan hayatı özünde kararlı, anlaşılır ve Newton mekaniğine uygun bir işleyişe sahipti ve buna düşman olan iki şey vardı: kazalar ve kadınlar. İnsan eğer bu korkunç çiftin eline düşüp akıl hastası olmak istemiyorsa, onları birer mucize olarak değil de, incelenecek birer metin gibi ele almak zorundaydı. Temel ilke şuydu: Kazalar, tıpkı kadınlar gibi, bir şeyleri çağrıştırır. Bu çağrışımlar sırf bilinçdışı olduğu için parlaklıklarından bir şey kaybetmezler; tersine kıymetleri bilinçdışından kopup gelmelerindedir. Bile bile kaza yapmaya yeltenmenin hata sayılmasının bir nedeni budur. Zaten şu da var ki, böyle bir şeyi deneyeni herkes dangalak sayar.

İşte 1931 yılının Nisan ayında bir sabah vakti Işınlama Makinesi'nin kolunu indiren Egon Loeser'ın aklından geçen son kaygı buydu. Bu iş ters giderse herkes şöyle diyecekti: Bu deneysel sahne düzenleme prototipinize tiyatro tarihinin en deneysel sahne düzenleme prototipinin adını vermenizin anlaşılır bir sebebi

var mı acaba? Neden böyle bir çağrışıma imkan verdiniz? Bu iki atı niye tek bir arabaya koştunuz? Duvara şeytan çizersen şeytan çıkar gelir, bunu bütün çocuklar bilir. Ya da bu Alman deyişinin İngilizcedeki karşılığını söyleyecek olursak: Kaderi kıskırtma! Fakat Loeser batıl inançtan o kadar yoksundu ki, bu durum onda bir batıl inanç halini almıştı. Bir keresinde Allien Tiyatrosu'na gösteriden yarım saat önce gidip sesi kısılıncaya kadar sahnede "Macbeth!" diye bağırılmıştı. Babasının uzun süre gidip gelen psikiyatrik hastalarından biri de aynı kafayla yatına *Titanik*, kızlarına Goneril ve Regan, şirketine de Roma İmparatorluk Holdingi ismini veren Amerikalı bir para babasıydı. O yüzden kaderin, insana ironik bir kış üstü düşüş yaşatma fırsatını hiç kaçırmayan dandik bir oyun yazarı gibi bir şey olduğunu söyleyen İngiliz deyişine de; Şeytani, adı geçiyor mu diye her sabah gazetenin dedikodu sütununu baştan aşağı okuyan titiz bir aktör gibi gösteren Alman deyişine de (ama kim bilir belki de Tanrı böyle biriydi) hak veremiyordu. Kazalar çağrıştırır ama taklit etmez. Bir şeye başka şeyin adını vermek, mantıken, yeni şeyin eskisine benzeme şansını arttırmaz. Yine de bugünkü test başarısız olursa herkes bu makineye Işınlama Makinesi ismini takmaması gerektiğini söyleyecekti.

Fakat başka ne yapabilirdi ki? Bu cihaz Adriano Lavicini adlı, on yedinci yüzyılın en büyük sahne tasarımcısının hayatını anlatan bir oyunda kullanılmak için yapılmıştı. Oyunun merkezinde de Lavicini'nin İnsanların Bir Yerden Başka Yere Neredeyse Anında Taşınmasını Sağlayan Sıra Dışı Mekanizması'nın ya da modern söylemdeki adıyla Işınlama Makinesi'nin dehşetengiz başarısızlığı yer alıyordu. Egon Loeser kendini Lavicini'nin en yakın modern emsali saydığından ve bu yeni Işınlama Makinesi, tıpkı Lavicini için kendi makinesinin olduğu gibi, en iyi icadı olduğundan, ikisi arasındaki paralelliği görmezden gelmek görmekten daha saçma olacaktı.

Zaten Lavicini duvara çizip şeytan çağırma işini Loeser'a kıyasla çok daha cesurca yapmıştı. 1679 yılında Işınlama Makinesi'nin test edilmesine izin verilmemişti. Tıpkı bir taarruz silahı gibi

tam bir esrar perdesi içinde yapılmıştı makine. Sahne işçilerinin hiçbiri planın tamamını görmemişti. Théâtre des Encornets'nin diktatör ruhlu sahibi Auguste de Gorge bile bir göz atamamıştı, hatta Montand'ın *Kertenkele Prens* adlı yeni balesinin son giysili provasında bile makine çalışır durumda değildi, o yüzden ne dansçılar ne koreograflar açılış akşamı neyle karşılaşacaklarını biliyordu. Ama Lavicini, Işınlama Makinesi'nin çok hassas olduğunu, o yüzden bunların önem taşımadığını söylüyordu ısrarla; asıl önemli olan, makinenin yapısı hakkında en ufak bir söylentinin bile yayılmamasıydı.

Taarruz silahıyla kıyas yapmak çok doğru, diye düşünüyordu Loeser, çünkü on yedinci yüzyılda Hıristiyan dünyasının büyük tiyatroları ve opera evleri arasındaki üstünlük mücadelesi tam da bir silahlanma yarışını andırıyordu. Büyük İtalyan şehirlerinin seçkin aileleri için bu yarışta geri kalmak politik bir felaket olurdu, hatta Paris'te bile rekabet çok ateşliydi; aslında sırf bu yüzden bile, bir zamanlar Venedik Cephaneliği'nde de çalışmış olan Lavicini gibi bir sahne tasarımcısının, yirminci yüzyılda biyolojik silah üreten sıradan bir bilim adamıyla aynı ağır iş akdine bağlı kalmak zorunda olması akla yatkın bir şeydi. (Doğal olarak, bunu hoş gösterecek kadar iyi bir maaş alıyordu.) Seyircilerin arabaları çeken sfenksler, havada dans eden tanrılar, kız oluveren aslanlar, şehir duvarlarını parçalayan kuyruklyıldızlar görmeyi beklediği bir çağdı bu; bütün bu iyi şeyler oyunun ortalarında çıkardı elbette, çünkü ilk perde oynanırken henüz tiyatro yolunda, beşinci perdede ise şapkanızı vestiyere bırakmakla meşgul olurdunuz. Basılı librettolarda gösteri sırasında kullanılacak on dokuz aletin hepsi birden gururla listelenmiş olurdu, ama bestecinin adını unuturlardı. Emprezaryolar peş peşe iflas ederdi ve bilgiç eleştirmenler ciddi dram öğelerinin bu "fevkaladelik" tutkusuna teslim edildiğinden yakınır, özel efektlerin abartılı bir şekilde kullanılmasının Reform hareketiyle başladığını ve bu durumun herhalde Hollywood büyük San Andreas çukuruna gömülünceye kadar da sürüp gideceğini tartışıp dururlardı.

Yani Lavicini'nin patronu onun Işınlama Makinesi'ni kesinlikle sır olarak saklamak istemesini hoş görebilirdi. Hatta adamın tekini bir aşk mektubu dikte ettirirken boğazlayan de Gorge bile, Paris'in bütün elitlerinin mücevherlerini takıp takıştırarak XIV. Louis ile kraliçesini de yanlarına alıp, *Kertenkele Prens* prömiyerini seyretmek üzere Théâtre des Encornets'ye gelmeleri, gelince de kendi aralarında küçük küçük baleler yapar gibi aşırı resmi ve yapmacık el öpme törenleriyle birbirlerini selamlamaya başlamaları karşısında içten içe biraz huzursuzluğa kapılmış olmalı. Binbirinci kez kendi kendine, hocası Lunaire'in ona öğrettiği şeyi hatırlatmış olmalı: Bir empozaryo olarak, gösteriyle bir alâkan varmış gibi böbürlenmeye kalkışmamalısın. Neyin tutacağını bilemezsin. Senin işin bilet satmaktır. Ve eğer elinden gelenin en iyisini ortaya koyarsan, derdi Lunaire, o zaman geriye yapılacak tek bir şey kalır: Seyircilerden hiçbirinin yanında bir çocuktan daha büyük bir köpek ve marangoz çekicinden daha büyük bir tabanca getirmemesi için dua et. Fakat yeni makinenin provasını bile yapmamışken, bütün bunlar duvara şeytan çizip çağdırmaktan başka bir şey değildi.

Buna karşılık Berlin'deki küçük Allien Tiyatrosu'nda sergilenen Loeser'in Işınlama Makinesi'nin seyircisi sadece iki kişiydi: *Lavicini*'nin müstakbel başrol oyuncusu Adolf Klugweil ile müstakbel yazar-yönetmeni Immanuel Blumstein. Blumstein kırk yaşındaydı ve iki genç ortağına fazla eski görünen o ünlü *Novembergruppe* adlı dışavurumcu sanatçı topluluğunun kurucu üyelerinden olacak kadar yaşlıydı. Arkasından kelliğiyle alay ediyorlardı, nostaljiye düşkünlüğüyle alay ediyorlardı ve tikiyle, cüzdanını ya da piposunu yanlış yere koyduğunu sandığı zaman (ki hep öyle sanıyordu) cebinin nerede olduğuna aldırmadan sabırsızca, öfkeyle kendini tokatlayıp erotikle dinsel karışımı bir tür kendi kendini kamçılama gösterisi yaratma alışkanlığıyla alay ediyorlardı; fakat aynı zamanda hocalarının, saçlarıyla birlikte gençlik inançlarını da terk etmemek üzere sergilediği çabaya büyük saygı duyuyorlardı. Üç adamın ortak inancına göre dışavurumcu-

luk yeterince dışa vurulmamıştı. “Nasıl devrim bir devlet biçimi değilse, dışavurumculuk da bir tiyatro biçimi değildir” diye yazmıştı Fritz Kortner. Belki öyleydi, ama o zaman devrim yarım yamalak yapılmış demektir. 1920’lerin ortasında dışavurumculuğun yerini alan yeni nesnellik, yeni hükümete sahip eski bir devletten başka bir şey değildi. Buna karşılık yeni dışavurumculuk, yeni bombalarla gelen eski devrim olacaktı.

Bu arada Klugweil neredeyse pelte gibi bezgin bir yirmi dörtlüktü, fakat sahneye çıkıp da içindeki tımarhaneyi delirmiş gözler ve fırlak dişlerle serbest bıraktığı zaman bambaşka biri oluyordu; o zaman dışavurumcu oyunculuğa mükemmelen uygun hale geliyor ve başka tür oyunculuk yapması imkânsızlaşıyordu. Loeser’la aynı üniversitedeydi; Loeser onun sevişirken ne hal aldığını merak ediyor, ama kaknem kız arkadaşına sormaya kalkışmıyordu.

“Herkes hazır mı?” diye sordu, binanın kanat kısmında eli manivelaya yapışmış halde duran Loeser. Blumstein devralmadan önce Allien Tiyatrosu eski moda bir müzikhöldü ve onarımlar daha tamamlanmamıştı, o yüzden sahne arkasında birkaç saat geçiren herkesin üstü başı sıva parçaları, toz bulutları, kopuk iplikler, yastık içleri, örümcek ağları ve kıymıklarla kaplanıyor, insan kendini ekmek kırıntılarıyla kaplı dana külbastı gibi hissediyordu.

“Evet, başla bakalım” dedi boş salonda 3F numaralı koltukta oturan Blumstein.

“Bu parça koltuk altından geçiriliyor” dedi, üzerine geçirdiği koşum takımı ile sahnede duran Klugweil –uçacağı olmayan test pilotlarına benzemişti.

Lavicini’nin İnsanların Bir Yerden Başka Yere Neredeyse Anında Taşınmasını Sağlayan Sıra Dışı Mekanizması, anlaşılın, gerçekten de sıra dışıydı. Eskiden bir sahneyi değiştirmek için düdükle haberleşen on altı sahne teknisyeni gerekirdi. Giacomo Torelli’nin tek bir ekseninde dönen icadı birçok düzlemin eşzamanlı hareket etmesini mümkün kılmış, teknisyen sayısını on altıdan bire indirmişti. Ama bu ilerleme de Lavicini’nin Işınlama Makinesi’nin ihtişamı yüzünden hemen önemsizleşmişti. İlk sahne

sona erince, sahne ansızın bir kuş sürüsü gibi havalanıyor, seyircilerin ağızları metreyle ölçülecek kadar açılıyordu. İplerden, vinçlerden, kollardan, tekerleklerden, yaylardan, palanga iplerinden, çekme halatlarından, ağırlıklardan ve denge ağırlıklarından ibaret heyula gibi bir düzenek, sahnedeki bütün parçaları havalandırıyor, sonra hepsini sallayıp, döndürüp, değiştirip yeniden düzenliyor, zar zor duyulur bir gürültüyle tekrar yerleştiriyordu. Üçüncü Kertenkele Tapınağı gidiyor, yerine Dagon'un Köle Koyu geliyor, bütün bunlar olurken herkes nefesini tutmuş bekliyordu. Bütün kemancılar sırasını şaşırды ve bir balerin bayıldı, ama ardından kopan alkış öyle büyük oldu ki, bunların hiçbir önemi kalmadı. Tiyatronun arka tarafındaki Auguste de Gorge, ilk prömiyerde beş, ikinci prömiyerde sekiz orospuyla yattıktan sonra bu gece on üç orospuyla yatması gerektiğini hesaplıyordu. (Geçenlerde birisi ona Fibonacci diziliminden bahsetmiş, de Gorge da bunu bir meydan okuma olarak kabul etmişti.) Adriano Lavicini kontrol mekanizmasının başından hoşnut bir gülümsemeye kalktı. Bu sahne düzenleme makinesi o kadar heyecan vericiydi ki onu büyüden ayırmak imkânsızdı: Duvara şeytan resmi çizmek buydu işte.

Buna karşılık Loeser'ın Işınlama Makinesi'nin göz alıcı olması gerekmiyordu. Sadece işe yarayacaktı. *Lavicini*'nin ilk yarısı, yani kahramanın Paris'e göç etmeden önceki hayatını anlatan kısım Venedik Karnavalı'nda geçiyordu; bütün şehrin maske taktığı –mahkemede savunma yapan avukatların maske taktığı, pazara giden hizmetçilerin maske taktığı ve annelerin yeni doğan bebeklerine maskeler taktığı–, üstelik herkesin sadece maske de değil, maske evet, ama ayrıca uzun da bir maskeli balo pelerini giydiği, dolaşısıyla konuşmadıkları sürece kadınla erkeği birbirinden ayırmayın imkânsız hale geldiği bir zaman diliminde geçiyordu. Karnaval sırasında herkes her yere gidebilir ve herkes herkesle içli dışlı olabilirdi: “Prens uyruğuyla”, diye yazıyordu Casanova, “sıradan adam önemli adamlarla, sevimli olan iğrenç olanla içli dışlı oluyor. Artık ne geçerli yasa var, ne de yasa yapan.” Yılım diğer zamanlarında her şeye kadir, her yere hâkim olan engizisyon da karnaval

sırasında hiç var olmamış gibi olurdu. Loeser ve Blumstein'a göre, eski karnavalın ihtişamı ve çekiciliği, dile getirilmeyen politik radikalizminin yanında önem taşımıyordu. Tarihte başka ne zaman böyle büyük ölçekli bir sosyal deney yaşanmıştı? Bolşeviklerin hiçbiri buna cesaret edememişti. Loeser ve Blumstein'ın birlikte çalıştığı oyunlar hep "eşdeğerlik" dedikleri bir kavram üzerinde duruyordu: Bu kavrama göre, komünist Naziden, rahip gangsterden, kürklü ev kadını asker botu giymiş orospudan farklı değildi. Karnaval ortamı işte bu yüzden mükemmel uyuyordu onların konularına. Işınlama Makinesi de öyle. Lavicini'nin makinesi gibi, Loeser'in makinesi de yaylar, çekme halatları ve denge ağırlıklarından yararlanıyordu, ama Lavicini'nin makinesi sahneyi kastın çevresinde döndürürken, Loeser'in makinesi kasti sahnenin çevresinde döndürüyordu; ki bu çok daha kolaydı. Burada fikir, koşum giymiş bir aktörün önce sahnenin sağ üst köşesindeki küçük bankada durup bir borsacı gibi konuşabilmesi, sonra geri çekilip gözden kaybolması ve sonra bir anda sol alt köşedeki küçük kumarhanede saplantılı bir kumarbaz olarak ortaya çıkmasıydı. Pek incelikli olmasa da bu ikisinin aynı olduğunu göstermek için etkili bir yoldu bu. Üstelik bu yeni oyunda maske ve pelerinler giyilip çıkarılırken etki kat kat artacaktı.

Théâtre des Encornets'de ikinci perdenin sonlarına gelindiğinde, Işınlama Makinesi sahneye çıkmalı yirmi dakikadan fazla olmasına rağmen Paris sosyetesini henüz ölesiye sıkılmamıştı ondan. Montand'ın o sevimli Yarım Balık Dansı sona erdi, orkestra aranağmesini çalsın diye dansçılar sahneden kaçıştı ve sahne bir kez daha havaya yükseldi. Sonra yer dev bir havan tokmağıyla dövülmüş gibi bir gümbürtü başladı.

Sonra neler olduğu konusunda kimse kesin bir şey söyleyemiyor. Bir kargaşa yaşandığı kesin. Loeser'in da tek bildiği Théâtre des Encornets'nin sarsılmaya başladığı, ama bütün binanın değil, sadece güneydoğu köşesinin; yani sahnenin bir tarafı, oraya yakın birkaç özel seyirci locasıyla birlikte sarsılmaya başlamıştı. Herkes panikle kaçışmaya başladı ve o delicesine güzel dekor, tiyatro

tarihinin başlangıcındaki bu trajik ve manasız yıkımı hatırlayan herkesin gözlerini yüzyıllar sonra bile yaşlarla dolduracak şekilde yıkıldı. Neyse ki o dekorun içinde bulunanların büyük kısmı zarar görmedi; orkestra çukuru sayesinde, düşen mermerlerden korunma şansı bulan müzisyenler yaralanmadı; sahneyi soldan değil de sağdan terk eden dansçılar da öyle. Sonuçta toplam ölü sayısının çöküntünün olduğu yere en yakın özel localardaki yirmi beş seyirci olduğu anlaşıldı; ölenler yangın söndürüldükten sonra molozların arasından çıkarıldı, ancak tanınmayacak kadar kötü ezilmişlerdi. Kanat tarafında duran diğer balerinlerin yanına gitmeyip sahne arkasında bir divana uzanmış olan baygın balerin, Théâtre des Encornets'nin kedisi Mösyö Merde ve bizzat Adriano Lavicini de ölenler arasındaydı.

Bu arada Işınlama Makinesi binayla birlikte kendini de yerle bir etmişti. Hatanın nereden kaynaklandığını saptamak için tek bir parça bile bulunamadı; Lavicini'nin atölyesinde cihazın planlarını, hatta eskizlerini bile bulamadılar. Auguste de Gorge mahvoldu elbette. XIV. Louis de bir daha tiyatroya gitmedi.

İki yüz yıl sonra Allien Tiyatrosu'nda bir yay yaylandı. Bir denge ağırlığı düştü. Bir aktör sahnede ateş etti. Bir çığlık işitildi.

Bu ilk Işınlama Kazası'nın ünlü olmasının tek nedeni, bir sahne tasarımcısının bir tiyatroyu ilk kez yerle bir edip seyircilerin bir kısmını ortadan kaldırmış olması değildi. Felaketle ilgili bazı raporlarda yer alan iddialar da bu kazanın ününe ün katmıştı. Güvenilir birkaç tanık, ikinci perde sona ermeden hemen önce eriyik metalle paslı metal arası bir koku duyduklarını söylüyordu. Tiyatronun içinde buz gibi bir hava akımının dolandığını hissedenler de olmuştu. Ve (pek de güvenilir sayılmayan) bir markizin arkadaşlarına söylediğine göre, kaçarken sahnenin önündeki kemerin arkasından Dor sütunları kadar kalın gri dokunaçlar çıktığını görmüştü. Söylentiler yayıldı; eh, denen oydu ki, Aydınlanma sonrası herhangi bir tarihinin pek de kabul etmek istemeyeceği üzere, sözü geçen o Alman deyişi bu olay için kullanılabilirdi. Sonuçta, ölmeden önce Lavicini "Büyücü" diye anılmaya başlamıştı.



Gerçek ne olursa olsun, Lavicini'nin Işınlanma Kazası'ydı bu. Ama Loeser'in Işınlanma Kazası o kadar kötü olmadı. Kimse ölmedi. Allien Tiyatrosu paramparça olmadı. Klugweil, olayı birkaç kırık çikikle atlattı.

Bunu da çok daha sonra söylediler. Olay yerine koşan Loeser ile Blumstein'in görebildiği tek şey, koşumdan yarı çıkmış, kolları bacakları ters dönmüş, yüzü bembeyaz, gözleri yuvalarından fırlamış halde yatan Klugweil oldu. Loeser bu manzarayı, bir atletin donuna ite kaka, yamuk yumuk sıkıştırılmış, soluk renkli, iri bir erkek organına benzetti.

Aktörü bağlarından kurtarmaya çalıştıkları sırada, "Tanrı aşkına, ne diye kalkıp buna Işınlama Makinesi dedin, be manyak?" diye tısladı Blumstein Loeser'a. "Bunun olacağını biliyordum."

"Saçmalama" dedi Loeser. "Adını ne koyarsam koyayım bir terslik çıkacaktı belli ki." Havada asılı duran Klugweil'dan yediği kafaya bakılırsa bu pek de tatmin edici bir yanıt değildi.

İki saat sonra Potsdamer Platz'daki Haus Vaterland'ın içinde bulunan Vahşi Batı Barı'na gelen Loeser, en iyi dostunu onu beklerken buldu.

"Burnuna ne oldu?" diye sordu Achleitner.

"Soruna yanıt vermek gerekirse," dedi Loeser dalgın bir tavırla, "bu gece Klugweil'dan kokain alırdık diyorduk ya, sanırım mümkün değil." Bir sigara yakıp tiksintiyle çevresine bakındı. Bir önceki yıl Kempinski adlı karanlık bir girişimci tarafından açılan Haus Vaterland bir eğlence mekânı, bir *kitsch* Babil'iydi; barlarla, sinemalarla, sahnelerle, pasajlarla, restoranlarla ve her biri milli temalar taşıyan (İtalyan, İspanyol, Avusturyalı, Macar gibi, fakat Versailles Antlaşması yüzünden İngiliz ve Fransız yoktu), kendi dekoruna, müziğine, kostümlerine ve yiyeceğine sahip dans salonlarıyla doluydu. Loeser ile Achleitner'in oturduğu Vahşi Batı Barı'nda kovboy şapkaları giymiş asık suratlı bir Negro caz topluluğu çalışıyor, bu halleriyle Haus Vaterland'ın kültürel doğruluğa kararlı bir şekilde bağlı olduğunu hissettiriyorlardı; alt katta, Lavicini'nin operalarında olduğu gibi, yapay şimşek, gök gürültü-

sü ve yağmur eşliğinde “Ren Gezisi” yapmak mümkündü. Sanki cehenneme yeni gelenler, cehennemin pek tutulmayan bir bölgesinde, anavatanlarını hatırlatacak küçük gettolardan rastgele bir topografi yaratmışlardı; ama arafta bin yıl beklediklerinden pek de iyi hatırlamıyorlardı anavatanlarını. Her yer taşradan turistlerle doluydu, ortalıkta geziniyor, duruyor, dönüp yine geziniyor, hiç sebepsiz yere duruyor, boş yere askeri talim yapar gibi aynı şeyi yineliyorlardı; bu arada etraf, yüz çocuk parkını alıp iç içe koymuşlar gibi gürültülüydü. Ama Achleitner buraya gelmek için ısrar ediyor, bunun gelecekte yaşamak için iyi bir alıştırma olduğunu savunuyordu. Yirminci yüzyılın bir George Grosz tablosu gibi görüneceğini, gözlüklü şişko askerler ve dişsiz sokak kadınlarıyla, parke taşlı kasvetli caddelerle dolu olacağını düşünebilirsin, diyordu Loeser’a. Loeser ne zaman Kempinski’nin geleceğin aynası olduğu fikrini tartışmaya kalksa, Achleitner Loeser’ın eski sevgilisi Marlene’i hatırlatmakla yetiniyordu.

Loeser üç hafta önce yedi-sekiz aylık bir ilişkinin ardından ayrılmıştı Marlene Schibelsky’den. Sığ bir kızdı, Loeser da sığ kızlarla ilişki kurmaması gerektiğini biliyordu, ama kız yatakta iyiydi ve Loeser’ın içindeki *Reichstag*’da Beyin ya da Penis baskın bir çoğunluk elde edinceye kadar elden hiçbir şey gelmiyordu. Sonunda bu çıkmazı sona erdiren şey Strandow’daki bir kafede, küçük bir partide yaşandı.

Gecenin geç bir vaktinde Loeser yakınlardaki bir masada Berlin’in kültür hayatındaki diletantizm ögesi üzerine konuşulduğunu işitti. Masada oturan beş-altı kişiden biri de besteci Jascha Drabsfarben’di. İki nedenle şaşırtıcıydı bu. Birincisi, Drabsfarben’i bir partide görmek şaşırtıcıydı, çünkü Drabsfarben partilere gitmezdi. İkincisi, tam da Drabsfarben orada otururken böyle bir konunun tartışılması şaşırtıcıydı, çünkü Berlin’in kültür hayatındaki diletantizm ögesiyle ilgili bir tartışmada, Drabsfarben’in kendisi apaçık ve kaçınılmaz bir karşıt örnekti, o yüzden ya birinin Drabsfarben’in şöhretinden Drabsfarben’in önünde bahsetmesi gerekecekti ve bunu yapması bir pohpohla-

ma gibi duracağı, Drabsfarben gibi birini pohpohlamak da hoş karşılanmayacağı için herkesi rahatsız edecekti; ya da kimse Drabsfarben'in şöhretinden bahsetmeyecek ve bu da yine herkesi rahatsız edecekti, çünkü bu yüzden tartışma daha şaibeli biçimde uzadıkça uzayacaktı.

Arkadaşlarının birçoğu gibi Loeser da kendi sanat çabaları hakkında şöyle böyle coşku duyardı, ama Drabsfarben'in kendini sanata delicesine adanmış olduğunu herkes bilirdi. Hani bir gemi kazasından kurtulup bir kayalığa çıksa herhalde çalışmalarının bir öğleden sonrası için bile kesilmesine izin vermez, oracıkta kurumuş yosunlardan ve martı kemiklerinden bir piyano yapardı. Seks manasızdı onun için; siyaset manasızdı; ün manasızdı; toplum da manasızdı, sadece belli bir yönetmen, organizatör, ya da eleştirmenin çalışmalarının duyulmasına katkısı olacağına inandığı zaman toplumu hatırlar, söz konusu kişiyi kendi tarafına çekmek için gerekli akşam yemeklerine ve resepsiyonlara katılırdı. En son çalışması atonal bir piyano konçertosuydu; bir sigorta uzmanının balon kazaları için hazırladığı istatistik tablosundan uyarlanmış bir konçertoydu. Aslında onun müziği dinleyicilerden, o müziği yaratan kişinin entelektüel azmini kat kat aşan bir azim talep ederdi. Yani açıkçası, Drabsfarden Loeser'ın kendisini biraz üçkâğıtçı hissetmesine neden oluyordu. Ama normalde Loeser bundan rahatsız olmazdı. Hatta Loeser bazen Berlin'de saygı duyduğu tek kişinin Drabsfarben olduğunu hissederdi. İşte bu yüzden Hecht'in, "Bana kalırsa bir sürü insan sırf narsist bir sosyal gündeme sahip olduğu için tiyatroya giriyor; yani şey gibi... şey..." demesi ve o ana kadar hep sessiz kalmış olan Drabsfarben'in, "Loeser gibi mi?" diye sorması çok kalp kırıcı oldu.

Ayık olsa Loeser buna aldırılmayabilirdi, ama iki şişe kırmızı şarap onu pıt pıt atan küçük kalpleri saydam derilerinin altından görünen o tuhaf Peru kurbağalarının duygusal eşdeğeri haline getirmişti. Partiden hiç tereddüt etmeden ayrıldı ve peşinden buz gibi sokağa çıkan Marlene onu kaldırıma oturmuş, topuklarını yağmur oluşuna dayamış, ağlayıp zırlarken buldu. "Benim için

böyle mi düşünüyorlar? Gerçekten benim hakkımda düşündükleri bu mu sadece?” Ertesi sabah, hatta belki partinin sonunda bu küçük krizi unutacaktı muhtemelen, fakat Marlene onu teselli etmeye kalktı.

İşte o sırada söyledi söyleyeceğini. “Düşme karanlığa, sevgilim. Düşme karanlığa.”

Loeser sarhoş olmasına rağmen hemen hatırladı bu sözleri. Ranekstrasse’deki sinemada seyrettikleri *Arzunun Yaraları* adlı berbat bir Amerikan melodramındandı bu sözler. Loeser o gün bütün akşam yemeği boyunca ve eve dönerken hep alay etmişti filmle, hatta yaptığı şakaları o kadar gülünç bulmuştu ki, filmle dalga geçen bir makale yazmayı bile tasarlamıştı. Marlene’in de aynı şekilde düşündüğünden emindi, ama sonra aniden kızın sessizce hıçkırıldığını fark etmişti; kız filmi çok sevdiğini söylemiş, “tam benlik” itirafında bulunmuştu. Lafı hemen değiştirmişti Loeser. Marlene *Arzunun Yaraları*’na dört kez daha gitmişti sonra, iki kez kız arkadaşlarıyla, iki kez de tek başına. Özet olarak: Filmin sonlarında esas oğlan esas kızla evlenip evlenmemek konusunda ahlaki ikileme düşer, çünkü kız daha önce adamın kardeşiyle evlenmiştir ve bu kardeş de savaşta ölmüştür. Adam ağlaya ağlaya etrafı kırıp dökmeye başlayınca, aslında yeni nişanlısına değil, kardeşinin anlamsız ölüşüne öfkelenmiş olduğunu anlarız. Esas kız da onu, “Düşme karanlığa, sevgilim. Düşme karanlığa,” diye fısıldayarak sakinleştirir.

Marlene’in filmden alıntı yapması kötüydü elbette, ama bu değildi asıl sorun. Asıl sorun kızın bu sözleri bir filmden alıntıymış gibi değil de, kendi kalbinin derinliklerinden gelir gibi söylemesi idi. Tembel bir senaristin sözlerini onun ticari kökenlerini iyice unutacak kadar içselleştirmişti. *Arzunun Yaraları* onun kişiliğine plastik bir protez gibi zımbalanmıştı.

Elbette, ertesi gün kızdan ayrıldı Loeser.

“Yani sen şimdi kalkmış bana Marlene’in yirminci yüzyıl Avatari falan mı olduğunu söylüyorsun?” diye sordu Loeser *snaps*’ını yudumlarken.