www.eskikitaplarim.com.enginel

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

# charles bukowski
# &
# beat kuşağı

Fransızcadan İngilizceye çeviren: **Alison Ardron**
İngilizce & Fransızcadan karşılaştırmalı olarak
Türkçeleştiren: **Artemis Günebakanlı**
Orijinal metni edit eden: **Jean Duval**
Giriş Metni: **Todd Moore**
Ek 1: **Jessamin Swearingen**
Ek2: **Joe Ambrose**
Türkçe edisyonu hazırlayan: **Şenol Erdoğan**
Charles Bukowski mottolarında **Parantez Yayınlarını**n baskıları ve **Avi Pardo**'nun çevirileri kullanılmıştır.
**ALTI**KIRKBEŞ YAYIN
ç**A**rşı
2010

Charles Bukowski 1.baskı: Mayıs 2010 ve Beat Kuşağı 2 .baskı Ocak 2011 Yayın Yönetmeni Kaan Çaydamlı, Şenol Erdoğan Kapak Tasarımı Erol Egemen Baskı SPearstiiffiikk Oa fnsoe:t 1 2027 (0-212) 412 17 00 ALSTeIrKtiIfRikKaB nEoŞ: Y1A08Y6IN0 bu kiKtaapd ıskizöiy u'üçnu ryuamğmdaunr lauş vaeğ ıp autsalbui lseockeakk glaürcıen sdaah hipaz oırlalabnilairn. Kadıköy'ün o bHileirnheann, gsie rbiinr vşeek riuldtue bveet löiz leâlnliektlie, yizılilnarsi bz ooylaurnacka ibkutinbua sy eadpialndıi ğtiankdipe eders, oskaçalkalraır dınödkaünlü ark, ırnü yakasının gdeaç esürerkek ylıil loılka irnatki hKaardlaıkrıönyı gerçekleştirmveey ed egriidne bni lre ymaulnrı zsülırğual geröim güölrüürr. bAiLrT KIaKyIbReKdBeEnŞle YrA KYuIlNü bü tribidir. Barbaros blv Marmara apt no 68/1 beşiktaş Twewl-wFa. xA:l t(i0k–ir2k1b2e)s 2.w7o2r9d7p2r5e s–s 2.c1o6m8 kopotak@gmail.com

charles bukowski
&
beat kuşağı
Fransızcadan İngilizceye çeviren: Alison Ardron
İngilizce & Fransızcadan karşılaştırmalı olarak
Türkçeleştiren: Artemis Günebakanlı
Orijinal metni edit eden: Jean Duval
Giriş Metni: Todd Moore
Ek 1: Jessamin Swearingen
Ek2: Joe Ambrose
Türkçe edisyonu hazırlayan: Şenol Erdoğan
Charles Bukowski mottolarında Parantez Yayınlarının baskıları ve Avi Pardo'nun çevirileri kullanılmıştır.
ALTIKIRKBEŞ YAYIN
çArşı
2010

Charles Bukowski yazın dünyasında büyük bir karanlık güç, kara bir yanardağdı. Ve, öldüğünde o dünyada kocaman ve doldurulması güç bir boşluk bıraktı. Aksini iddia eden bazı hikâyeler anlatılsa da, ben onunla tanışma zevkine erişemedim. Bukowski Los Angeles sahnesini büyük ölçüde Raymond Chandler gibi çalıştı ve merkez üssü yaptı. Ve ben orta batıyı çalıştım. Rockford, Chicago, dar sokaklar, akşam yemekleri, dereler, pire torbaları, barlar ve hendekleri.
Bukowski hayattayken, ölümünden sonraki on yıl boyunca daha da fazla olmak üzere, bir Amerikan efsanesi haline geldi. Hemingway, Fitzgerald ve Faulkner'ın yaptığı gibi Amerikan yazarları mitolojisine geçti. Nedense Amerika'da bizler efsanelerimizi hala aramızdayken yazarlarımızı sevdiğimizden daha çok severiz. Nedenini bir türlü tam olarak anlayamamışımdır. Herhalde artık varlıklarıyla tehdit oluşturmadıklarından onları yüceltmek ve kutsallaştırılacak mutluluk kaynakları olarak görmek çok daha kolay oluyor.
Sanırım Bukowski'nin kuşağının yazarlarının aklını en çok kurcalayan sorulardan biri, onun yirminci yüzyılın ikinci yarısının en büyük yazarı olup olmadığıdır. Bazılarının hiç tereddütsüz ona bu payeyi vermektedirler. Bence Bukowski o seviyeye ulaşmış olmakla beraber bazı zorlu rakiplere sahipti. İlk olarak Hemingway vardı. Ve, ÇANLAR KİMİN İÇİN ÇALIYOR'DAN sonra ne kadar zarar görmüş olursa olsun, onun karşısına çıkmak her yazar için hala çok tehlikeliydi. Hemingway bir canavardı ve hayattayken bile inanılmaz ölçüde ünlüydü. Ve, bildiğiniz gibi, eğer yenilmek istemiyorsanız ona bulaşmazdınız.


Diğer yanda ise Faulkner vardı. Belki Hemingway kadar ünlü değildi ama inanılmaz ölçüde yetenekliydi. Tanıdığım hiç kimse DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN ya da SES VE ÖFKE'nin yanına bile yaklaşamamıştır. Bu sözümü geri alıyorum. Belki bir kişi, Cormac McCarthy bunu başarabildi.
Bukowski 1955'te işe yeni koyulurken hem Faulkner hem de Hemingway henüz hayattaydı. Bunun adaletsiz bir karşılaştırma olduğunu düşünenler varsa unutmayın ki yazarken yalnızca bir kasabanın ya da bölgenin şairleri ya da romancılarıyla rekabet etmeyiz. Yaşadığımız dönemde yazı yazan, hatta daha geniş anlamda tüm zamanlarda yazmış herkesle yarışırız.
Tüm zamanlarda. İşin püf noktası bu işte. Eğer yazıyorsan ve tüm zamanlar için yazmadığını söylüyorsan yalnızca kendini kandırıyorsun demektir, çünkü tanıdığım

herkes tüm zamanlar için yazar, yazdıkları cinayet romanları da olsa, İÇİMDEKİ KATİL de olsa, ATLARI DA VURURLAR da olsa. Hiç bir kıt akıllı zevk için yazmaz. Zevk için mastürbasyon yaparsın. Zevk için sevişirsin. Zevk için hayatını heba edersin. Ama yazdığında bu daima ya kan içindir, ya da hiç bir şey. Ve, eğer sonunda eline hiç bir şey geçmezse, en azından masadaki her şey için oynamışsın demektir, kan için.
Gatsby'i yazarken Scott Fitzgerald bunu biliyordu. Gatsby olmasaydı Fitzgerland, yirmilerden artakalan diğer enkazlarla beraber okyanusun derinliklerinde olacaktı. Muhtemelen yine de okyanusun dibinde, ama en azından Lay Gatsby gibi birini yarattığı için hatırlanıyor. Burada önemli bir nokta var. Bunu Bukowski gibi stilinizle yapabilirsiniz, ya da SAVAŞ VE BARIŞ veya NİTELİKSİZ ADAM gibi gösterişli bir eserle yapabilirsiniz, ya da

Ahab, Judge Holden, Huckleberry Finn, Jay Gatsby gibi bir karakterle yapabilirsiniz. Yeter ki yaptığınız şeyi doğru yapıp, bir çivi gibi çakarak anlamlı kılın. Stilinin yanısıra Bukowski Henri Chinaski'yi de yaratmıştı. HC Gatsby ve diğerlerine kafa tutabilir mi bunu zaman gösterecek. Ama bu gereksiz bir tartışma. Yalnızca kendi stilini oluşturup üzerine kendine özgü bir damga basmak başlı başına inanılmaz bir başarıdır. Beysbolda topu sahanın dışına göndermek gibidir.

Yazmak, sevgi ve nefretin, beden ve onurun, umut ve umutsuzluğun, enerjinin, öfkenin, hasedin, inlemenin ve kanın birbirine geçtiği bir tür oyundur. Ama en çok hangisi? Herhalde kan. Çünkü hepimiz şiiri, romanı, hatta o yalın elektrik akımını kâğıda aktarmakta yakıt olarak kanı kullanırız. Kan, yazdığımız her şeyin yakıtı, hayali ve umududur. Ve bunun Charles Bukowski için de farklı olmadığından adım gibi eminim. Belki parti için yere serilen koca yıpranmış bir halıya benziyordu, ama yazdığında, tüm kanı ve kemikleriyle yazıyordu.

Charles Bukowski yakışıklı bir adam değildi. Kaba bir cazibesi olduğunu bile söyleyemezdiniz, oysa hayal gücünün yükseldiği anlarda kendini Humphrey Bogart'ın şiirsel biçimi olarak görmüş olabilir. Belki gözlerine baktığınızda Bogart'tan birşeyler görürdünüz, ama Bogart en kırılmış anlarında bile divanda şortuyla oturmuş içki içen ya da siyah tişörtü içinde elinde bir şişe birayla buzdolabının yanında duran Bukowski'den bedenen ve ruhen daha kırılmış görünemezdi.

Lorka gibi Bukowski'nin başı da vücuduna hafifçe büyüktü. Ama Lorka sevimli bir çocuk görüntüsündeydi. Bukowski ise, daha gençken bile o çocuksu görüntüye as-

la sahip olmadı o yaşlı adam havası sanki bir parçasıydı.
Belki ilk gençlik yıllarında edindiği çiçek bozuğu yüzündendir,
belki de babasıyla savaşımından. Ama bana öyle
geliyor ki o zaten hiç genç olmamıştı.
Bukowski çağdaşı yazarların hemen hepsini bir biçimde
etkilemişti. Etki sözcüğünü en geniş anlamıyla kullanıyorum.
En kolay etkilenen şairler asla kenar mahallelerde
yaşamamış, kötü işlerde çalışmamış genç çocuklardı.
Bunlar birden Charles Bukowski gibi içmeye ve yazmaya
çalışıyorlardı. Eminim Bukowski kendisi gibi olmaya,
içmeye ve yazmaya çalışan birçok kayıp genç şairi
görmekten üzüntü duymuştur. Bu tıpkı kendi sesinin kötü
yankılarını duymak gibidir.
Bir de çağdaşları vardı. Yaşıtı olan ya da kendinden
biraz genç şairlerden onu hayran olunacak hatta neredeyse
tapınılacak biri olarak görenler vardı. Yetmişler civarında,
yanılıyorsam düzeltin ama zannetmiyorum,
Bukowski birlikte sarhoş olunacak şair haline geldi. Bunu
anlamak için gereken Howard Sounes'in RESİMLERLE
BUKOWSKİ'sine göz atmak yeterlidir. Artık Hemingway
ortalıkta olmadığından Bukowski bir sonraki en iyi tercihti.
Sadece tahmin yürütüyorum, ama öyle görünüyor
ki Bukowski bu şairleri paravanın ardında tutup şiirlerinde
onlardan yararlanıyordu. Ama onlar Buk'un müritleriydi
ve bu durumu sorun etmiyorlardı. Onu seviyorlardı,
belki birazcık da nefret ediyorlardı, ama ondan bir
şeyler koparabilmek için ona yakın olmalıydılar. Çünkü
bir şeye sahip değilsen, ama küçük bir parçasını olsun
bildiğin birinden koparabiliyorsan, bu da bir şeydir.
Özenti şairler diyarında bu durum yatağa atılmak gibidir.

Bukowski'nin etkilediği son ve saptaması en zor grup, kendi stillerini ve seslerini oturtmuş çağdaşlarından oluşmaktadır. Söze büyük olasılıkla bu kişilerden biri olduğumu itiraf ederek başlayacağım. Atmışların sonumda ve yetmişlerin başında yazmaya başladığımda Bukowski'yi biliyordum, ama kendi şiir stilimi yarattıktan sonra Bukowski'nin neler yaptığını yakından inceledim. Dikkatle incelemekten kendimi alamadım çünkü seksenlerin magazinlerinin birçoğunda çalışmaları benimkilerle birlikte boy gösteriyordu. Bu esnada, ben nereden geldiğimi, üç aşağı beş yukarı kulakta nasıl tınladığımı biliyordum ve nereye gittiğime dair yarım yamalak da olsa bir fikrim vardı. Belki yarım yamalak bir fikirden fazlası. Kendime ait bir stilim vardı, ve kendi stiliniz yoksa bir haltınız yok demektir, Dashiell Hammett'e rağmen. Benim için bir de Dillinger vardı. Onu bulmak petrol yatağına rastlamak, ana damarı yakalamak, insan ruhunun derinliklerindeki o büyük hazinenin yerini keşfetmek gibiydi. İşin gülünç yanı, şiirle enikonu aşina olduktan sonra Bukowski'nin Dillinger hakkında yazdığı bir şiir buldum. Ama o zamana kadar ben çoktan "Adı Dillinger"i yazmış ve Jonny'nin karanlıklarına uzanarak silahlarını bulmuştum. Bulduğum yalnızca silahları değildi. Ateşini, nefesini ve kanını da bulmuştum.
Elbette bu Buk'un şiirlerini yazış biçimine önem vermediğim anlamına gelmez. Romanları bir kenara koyalım, onlarla başkaları ilgilensin. Ben bir romancı değilim. Beni yalnızca şiir ilgilendirir ve bu daima böyle olmuştur. Sanki bir rulet masasının başında dikilirim ve şiirin kırmızı ve siyah numaraları önümde sıralanırken ben en iyisi olduğunu düşündüklerim için bahse girerim. Oyunu

parmak uçlarımda hissederim ve bu enerji tüm bedenimden geçer. Tıpkı Charles Bukowski için olduğunu düşündüğüm gibi.
Bukowski de bir kumarbazdı, yalnız ruletler yerine eşeklere bahis oynardı. Şiirler onun atlarıydı ve onlara büyük oynardı. Bukowski sahadaki eksikliğini stiliyle fazlasıyla kapatıyordu. Şiirlerini imzalamasının bir önemi yoktu. Bir şiirin Bukowski'den olup olmadığını her zaman anlayabilirdim, tıpkı bir Mark Weber, ya da Kell Robertson, ya da Tony Moffeit, ya da Gerald Locklin şiiri gibi. Stil herşeyin başladığı ve bittiği yerdir ve eğer ortaya sürecek bir stiliniz yoksa oyuna bile giremeyeceksiniz demektir.
Charles Bukowski'den kimler etkilendi? Sanırım küçük yayınevlerine yazanlar da dahil olmak üzere o esnada Los Angeles'taki herkes. Ve 1970'lerden 90'ların başına kadar eğer birinin söyleyecek bir sözü varsa, onun iki dudağı arasında olduğunu bilirdiniz.
Charles Bukowski sonunda güçlü bir miras bırakacak tek küçük yayınevi şairi değildi. Bu anlamda bir kaç kişi daha sayılabilir, ancak bunlardan yalnızca bir ya da ikisi Bukowski kadar özgün yazmışlardır. Bukowski bir kuşağa belki bir denk gelen o doğal güçlerden biriydi. Çağdaşı yazarlardan ona benzeyen birini düşünmekte zorlanıyorum. Onu Hemingway ile karşılaştırırsanız bu Tazmanya Canavarını Clark Gable ile karşılaştırmaktan farksızdır. Hemingway onun yanında Papa gibi kalacaktır.
Bukowski'nin W.C. Fields ve William S. Burroughs karışımı bir konuşma sesi vardı. Önemli bir Amerikan yazarı olma yolunda kuşağının son adayıyken, onu küçümseyen züppelere meydan okurcasına bunu başardı.

Elli yıl önce Bukowski gibi birçok adam tanırdım,
hepsi de onun kadar incinmiş ve yıkılmışlardı, ancak hiçbirinde
bunu olduğu gibi kâğıda geçirme dehası yoktu.
Hele bir tanesi Clifton Cafe'de oturup asla yazmaya başlayamadığı
romanları için notlar alırdı. Hep hamburger
ve patates kızartması ısmarlardı. Kahverengi ve yağdan
parlayan patatesleriyle oturur, her zaman parmaklarını
pantolonuna silerdi.
Onun yüzü şu ölü maskesi yüzlerindendi. Dışı da kırık
içi de, en derine kadar.
Neredeyse üçüncü sınıf bir Jack Palance gibi görünürdü,
yeterince sert değildi sadece.
Pop kültüründe sadece soyadını söylemenin yeterli
olduğu o yer kutsanmış yerdir; Hemingway, Faulkner,
Chandler ve Steinbeck gibi. Sadece soyadını söyleyin, bir
anda oraya varırsınız. Artık o kişinin mıntıkasına girdiniz
demektir. Bu yazarların her biri yanılmaz bir sahayı parsellemişlerdir.
Hemingway için bu saha Paris, Key West,
Havana ve Yukarı Michigan'dır. Faulkner için
Yoknapatawpha'dır. Chandler için 1940'ların Los
Angeles'i ve Steinbeck için daima Joad ailesinin yollara
düştüğü otuzlu yıllardır. Soyadınızdan tanınıyorsanız bu
nihayet Kafka, Celine ve Thompson gibi bir ikon olduğunuz
anlamına gelir.
Son Çağrı: Charles Bukowski'nin Mirası diyelim ki
Berlin'de yayımlanmış olsaydı, adı festschrift olurdu, bu
da saygın bir edebi kişiliği onurlandırma amacıyla şiir,
öykü, anekdot, ve denemelerin derlenmesidir. Ama Son
Çağrı ironik bir biçimde Bukowski'nin hayatının son on
yılında evi olarak nitelendirdiği San Pedro'da yayımlandı.
Ve, bu kitap yüksek kültürü ve ilgili her şeyi çağrıştı-

ran festschrift yerine, Bukowski'nin iyi zamanlarındayken düzenlediği o kaba saba partilerden biri gibidir.
Hiç kimse küçük yayın evlerinin sarhoş adamı Bukowski'nin, Amerikan edebiyatına ön kapısından girmesini beklemiyordu. MFA profesörleri hala bu durumu hazmetmeye çalışıyor. Hiç kimse Bukowski'nin bir sonraki en büyük Amerikan idolü olacağını beklemiyordu.
Elbette Robert Lowell, James Dickey, ya da James Wright olabilirdi, ama Charles Bukowski değil. Bukowski kusma ve okuma ritüeline başlamadan tabak çanağınızı saklayın ve kızlarınızı uzun bir geziye gönderin, en azından şehir dışına!
Bukowski'nin yaptığı kurallara kafa tutmaktı. Öncelikle, hiç bir yazı ekolünün ürünü değildi. İkincisi, hiç bir lise ya da üniversitenin yazı öğretmeni değildi. Üçüncüsü, tamamen kendi etinden ve kemiğinden yazdı. Dördüncüsü, kimin ne düşündüğünü zerre kadar umursamadı.
Çağdaşlarımdan bazılarının "ama ben de öyleydim" dediklerini duyar gibiyim. Muhtemelen doğrudur, ama Bukowski bunu öyle harika bir biçimde yaptı ki geri kalan herkesin kıçlarını bardan dışarı tekmeledi.
Yaptığı, ya da başına gelen bir başka şey, çünkü bunlar yazarlara olan şeylerdir, bu somut değişiklikler bir şairin hücrelerinde ve düşlerinde öyle altüst edici hallerde biçimlenir ki bizzat şair değişim gerçekleşene dek olup biteni anlayamaz. 1950 ve 60 arası bir dönemde Bukowski, Bukowski gibi yazmaya başladı. Bundan önce, Bukowski'nin çalışmalarında yaşam ve alev ve tarz ve telaş yoktu. Sanki sözleri patlamıyordu ve sözcüklere hükmetmiyordu. Ama 1960'lardan sonra şiirine bir şeyler oldu.
Öyle ince, öyle gizemli, öyle yönlendirici bir şeydi ki

kendisinin bile açıklayabildiğini sanmıyorum.
Bukowski'nin erken dönem eserlerini sürrealist ve son dönem eserlerini minimal olarak görmenizin önemi yoktur. O erken sürrealist dönemde bile Bukowski kendine ait bir ses edinmeyi başarmıştır. Taklitçilerinin birçoğu onun çalışmalarını bu derinlikte incelememiştir. Onlar bira şişesini kafasına dikmiş caddenin sokaklarını arşınlayan bilge adamı görmüşler, bu duruştan, bu imgeden hareketle yazmışlardır. Bukowski'yi taklit edenlerin birçoğunun onun yazış biçiminden çok görünüş biçimi nedeniyle onun gibi yazmaya yöneldikleri konusunda bahse girebilirim. Bu gerçekten güzel bir filme gidip çıkışta Humphrey Bogart ya da James Dean ya da Marlon Brando –ya da aklınıza her kim geliyorsa- gibi görünmek istemek gibi bir şey. Bazı insanlar kendilerininkini feda ederek bize sihirli yüzlerimizi geri verirler ve Bukowski böyle biriydi.
Sanırım bu da mirasın bir parçası, ama miras dediğimiz şey eleştirmenlerle profesörlerin oynadığı bir oyundan başka nedir ki? Bu kişinin etkisi nedir vır vır… Bu kişinin kuşak üzerindeki etkisi ne olmuştur vır vır… İşin doğrusu, onu bir yazar olarak hissetmeden mirası gerçekten tanıyamazsınız. Fransız şiiri, Beat Kuşağı, Angry Young Man, ya da Haydut Şiiri hakkında bir yığın kitap okuyabilirsiniz, ama bir gün gerçekten Gulling, Weber, Moffeit, Locklin, Micheline ya da Robertson'dan tek bir şiir okuduğunuzda ve bu şiir bir şekilde kanınıza ve ruhunuza işlediğinde, işte o zaman gerçekte neler olup bittiğine dair bulanık da olsa bir fikriniz olur. Bazı şiirler bağırsaklarınızı sökecek, kıçınızı tekmeleyecek, göz kapaklarınızı yırtacak güce sahiptir. İşte bu mirasın gerçek-

lik sınırlarına girdiği yerdir. Ve bu Bukowski'nin şiirlerinin en iyi yaptığı ve gelecekte de yapacağı etkidir.
Bazı eleştirmenlerin Bukowski'nin mirasının ya da öneminin kısmen sıradan hakkında yazmasından kaynaklandığını söylediklerini fark ettim. Buna tek cevabım şu, sıradan denen şey nedir? Bir adamın kabası bitmiş apartmanlarda, berduşların kaldığı otellerde yaşaması sıradan mıdır? Bildiğiniz kaç kişi bu şekilde yaşadı? Ben yalnızca birkaç kişi biliyorum. Micheline bir tanesiydi. Kell Robertson bir diğeriydi. Ben bir üçüncüsüyüm. Ginsberg'in öyle yaşamadığından oldukça eminim. Kerouac'ın öyle yaşamadığından oldukça eminim. Bunun sıradan insanların yaşamı olduğunu savunan eleştirmenlerle her şey üzerine bahse girerim, kendileri asla öyle yaşamamışlardır. Hiç birşey yapmadıysa, Bukowski bize hayatta yenilgiye uğramış olmanın nasıl bir duygu olduğunun kuş bakışı görüntüsünü verdi. Gerçekten mutsuz ve dışlanmış olmanın. Moda olduğu için değil. Tom Kromer gibi mutsuz ve Jack London gibi dışlanmış. Bu sıradanların hayatı değildir, ama yeraltındaki hayattır. Döşeme tahtalarının altındaki hayat. Notaların yeraltından geldiği bir hayat. Dostoevsky ya da Gorki'nin gölgelerine iyi bir ölçü için bir tutam Henry Miller serpilmiş.
Bir başka düzeyde miras, şairliğin büyük oynanan oyununda yazarın hiç duraksamadan satın aldığı bir yığın fiştir; şiir büyük oynanan bir oyundur, size hiç para kazandırmasa ve tüm zamanınızı, kanınızı, emeğinizi, ve ruhunuzu alsa bile.
Ve oyun mu? Bu oyun en çok 21'e benzer çünkü ilk kazığı oynamaya başlayarak yersiniz, oyun boyunca mut-

laka kazıklanırsınız ve sonunda ölüm sizi almaya geldiğinde oyun dışı kalırsınız. Bukowski de oyundan ne kadar çok para kazanmış olursa olsun, yine de oynadığı müddetçe epey kazıklanmıştır. Miras belki de aynı zamanda bir yazarın oyunu her güçlüğe rağmen oynama biçimidir. Yazarın buradaki üslubu tıpkı satırları sayfaya dökerkenki üslubu gibidir. Oyuna rağmen, kazanmaya ve kaybetmeye rağmen, üslup vardır. Satırda sözcüklere bir nefeslik yer daha kalmayacak türden bir üslup, bir çeşit kahramanlığa dönüşen türden. Çünkü eğer Bukowski gibi para kazandıysanız, ün kazandıysanız, ya da sesinizde tıpkı Bukowski'nin bulduğu gibi o anlamı bulduysanız; miras burada başlar ve biter, siz anlamı bulduğunuzda ve anlam sizi bulduğunda. İşte o anda ölümü yenersiniz. Hemingway gibi, Faulkner gibi, Bukowski gibi.
Todd Moore

"…Siz bana nehirlerden ve yağmurdan söz
edin, ben size uyuşturucu ve ıstırap bağımlısı
sıska bedenleri anlatayım, kadınsız
ve işsiz ve ülkesiz, verilenden daha
iyi bir yaşamı hayal ederek, akortsuz piyanolar
çalan eşcinsellerden geçilmeyen
barlarda ve bok suratlı kasa sahipleri ıslık
çalar ölü parayla."
"…Fakat ben bir süredir şiiri düşünüyordum.
Zihnimin arkasında bir yerlerde bekliyordu.
Sanıyorum demiryolu işçileriyle
batıya, Sacramento'ya yaptığım tren yolculuğu
sırasında düşündüm. Sanıyorum 1 numaralı
halk düşmanı Courtney Taylor'la aynı
hücreyi paylaşırken düşündüm; sanıyorum
Los Angeles'da darmadağın olmuş bir ayyaş
odasında kaçarken ödünç alınmış bir daktiloyu
bir Filipinlinin kafasına geçirmek
için kullandığımda düşündüm…"
"Herkesin savaştan yana olduğu bir dönemde
savaşa karşıydım. İyi savaşı kötü
savaştan ayıt edemiyordum-hala edemem. Ortalıkta
henüz hippiler yokken hippiydim
ben; beat kuşağı gelmeden önce beat'tim.
Bir protesto yürüyüşüydüm, tek başıma.
Yeraltı'nda kör bir köstebektim ve ortalıkta
benden başka köstebek yoktu. Daha
henüz Yeraltı oluşmadan Yeraltı'ydım ben.
Pis genç bir adamdım.
Ben hip'tim zaten…"
CHARLES BUKOWSKİ.
. Bu sayfada yeralan Bukowski çevirileri Avi Pardo'ya aittir.-6.45

C h a r l e s B u k o w s k i v e B e a t K u ş a ğ ı | 19
KARŞIKÜLTÜRÜN
MUHALİFİ
CHARLES BUKOWSKI

C h a r l e s B u k o w s k i v e B e a t K u ş a ğ ı | 19
KARŞIKÜLTÜRÜN
MUHALİFİ
CHARLES BUKOWSKI

muş. Burroughs ve Bukowski'nin tek bir ortak noktası var: tamamen karşılıklı bir umursamazlık. Buk'un tarifine göre: Burroughs motel odasında bir sandalyede, tamamen ifadesiz bir şekilde, Edward Hopper4 resimlerinden fırlamış bir figür gibi sessiz ve hareketsiz oturur. Burroughs burada bir fotoğraf negatifi gibi görünür (karşılaşma yok, hiçbir şey, sıfır iletişim). Bu parçadaki Burroughs motifinin, Bukowski'nin beat yazarlarıyla olan bağlantısını açıklaması dışında bir işlevi yoktur. Açıklanan şey, bağlantı olmadığıdır. Burroughs'un o dönemdeki karakteri, bunu destekler: Victor Gioscia'ya göre Burroughs o dönemde tamamen beyinseldi, gittikçe "sürekli çalışan, sessizce gizli karşılaştırmalar yapan büyük bir bilgisayara" benziyordu. Bu, büyük ihtimalle Buk/Chinaski'nin motel odasının penceresinden gördüğü Burroughs'du.

Bukowski kesinlikle beat yazarları üzerinde çok durmadı. Bu sebepten, 1992'de yayınlanan ve beat'lere adanan Poetry in Motion adlı film ve CD'de ona rastlamak, şaşırtıcıdır. Bu proje Ginsberg, Burroughs, John Cage, Robert Creeley, Diane DiPrima, Michael McClure, Gary Snyder, Anne Waldman ve sürpriz bir şekilde Charles Bukowski'nin de içinde bulunduğu birçok şairin, dinleyici sayısı zaman zaman 3000'i bulan dinletilerinden oluşturulmuş bir koleksiyondur. CD, "Tutkulu ve güzel sözlerle beat şiirinin bir taslağını çizdikten sonra, kontrolünü

4 "Depression era sonrası Amerikan gerçekçiliği ressamı. Eserlerine pek çok filmin pek çok karesinde rastlamak mümkündür. (bkz: psycho, the postman always rings twice). Tablolarında izolasyon ve yalnızlık dikkat çeker."

yeniden kazanıp her şeyin bira boku olduğunu söyleyen
Bukowski'yle açılır. Buk, daha sonra bir bardak porto şarabını
kafasına diker." Şair Anne Waldman'a göre
Bukowski'nin filmdeki rolü, karşı bir duruşu temsil etmektir:
"O, uyuşmazlığın sesi gibi. Bu belgesel filmde,
karşı bir yorum için yer alıyor ve bu yorum hayret verici.
Homurdanan, acımasız ama eğlenceli bir yorumcu."
Gerçekten, Buk'un 1960–1970 arasındaki mektuplarının
tamamı, beat yazarlarına yaklaşımındaki muğlâklığı
ortaya koyar (ilk cilt Screams from the Balcony 1994'te,
ikinci cilt Living on Luck 1995'te yayımlandı). Bukowski
bir ikilem içindeydi –üyesi olduğu bir karşıkültürün kaynaklandığı
bir hareketten nasıl ayrı ve uzak kalabilirdi?
Tüm underground hareketinin temeli olan bir gruba hiçbir
şekilde dahil olmadan, benzer bir estetik ve haleti
ruhiyeyi nasıl ortaya koyabilirdi? Bir yanda beat yazarlarının
takımyıldızı vardı –Kerouac, Ginsberg, Burroughs,
Gary Snyder, Philip Whalen, Gregory Corso, Michael
McClure, Philip Lamantia vb.– batı yakasını doğu yakasına
bağlayan bir edebiyat hareketi. Diğer yandaysa kendi
yoluna giden bir asi, karşı kültür içinde bile tam bir muhalif.
Bukowski tek başına sistemin reddettikleri içinde en
mahrum, en çok çalışan ve en popüler çevrenin; ruh, edebiyat
ve şiir fakirlerinin temsilcisi oldu.
Çoğunlukla Post Office ve Factotum'a gönderme yapan
Against the American Dream: Essays on Charles
Bukowski adlı çalışmanın yazarı Russell Harrison,
Buk'un şiirleri iş dünyasının günlük gerçeklerinden bahseden
ve entelektüel olmayan sınıfa hitap eden tek Amerikan
şairi olduğuna dikkat çekiyor (ilgisinin işçi sınıfının
geneline değil, bireylerine yönelik olduğu ayrıca belirtili-

yor). Bu gerçekleri kırk yıl boyunca ülkenin her yerinde isteksizce çalıştığı, sonu olmayan yüzlerce işte yaşadı. İlk romanının postanedeki hayatından bahsetmesine şaşmamak gerekir (Post Office'i yazmak, Buk'a postanedeki 11 yıllık işinden istifa etmek için ilham verdi): dağıtım bürosu, yaratıcılık gerektirmeyen rutin işin dehşeti, bir sanatçının ruhu için cehennem…

Beat'ler daha yüksek bir sosyo-ekonomik gruba dâhildi; serseriler, ama semavî serseriler. Onlar da birçok işe el atıp, bohem bir hayat sürüp, hapis yattılar. Kerouac, Merchant Marines'le birlikte denize açıldı, bir bilye yatağı fabrikasında çalıştı ve Cassady gibi, Güney Pasifik Demiryolu için frencilik yaptı. Ginsberg gazetecilik ve reklâmcılıkla ilgiliydi. Buk gibi onlar da melek değildi.

Herbert Huncke keş ve ünlü bir hırsızdı. Neal Cassady, daha yirmisine gelmeden beş yüzden fazla araba çalmış olmakla övünürdü; para için değil, Denver yakınındaki Rocky'lerde gezinmenin zevki için. Burroughs, Meksika'da William Tell'i canlandırırken karısı Joan'u yanlışlıkla vurdu ve kefaletle serbest bırakılmadan önce iki hafta hapiste kaldı. Lucien Carr, kendisine cinsel tacizde bulunan bir profesörü öldürdüğü için iki yıl hapis yattı.

Carr'ın cinayet âletini saklamasına yardım eden Kerouac ise iki polisin şahitliğinde Edie Parker'la evlenerek, hapisten kıl payı kurtuldu5.

Ama bakış açısı farklıydı. Kötü adamlar, karanlık çevreler ve suç dünyası beat'leri cezbediyordu, özellikle de Burroughs'un etkisiyle. İş hayatındaki sıkıntılar, ceple-

5 Kızın babası Kerouac'ın evlenmesi şartıyla kefaleti ödedi. Bu evlilik sadece iki ay sürdü. Edtr.

rinde sadece birkaç dolar olsa bile, ikinci plândaydı. Bu konular, yazılarında da geri plâna atılmıştı. İçinde yaşadıkları ve evrildikleri asıl gerçeklik, öncelikle edebi, şiirsel ve müzikaldi. Thomas Wolfe'un yazılarından etkilenen Kerouac'a göre Amerika bir şiirdi. Ginsberg 17 yaşında Jack Kerouac'la tanıştığında ona, çalışan sınıflara yardım etmek için hukuk okumak istediğini söyledi. Kerouac nazikçe belirtti: "Hayatında bir gün bile bir fabrikada çalışmadın, emeğin ne olduğu hakkında hiçbir fikrin yok."
Kerouac, esasen şair olarak baktığı iş dünyasının darlıklarından uzaktı. 1996'da Fransız gazetesi Le Monde'da yayımlanan, beat'lerin yeniden canlanışıyla ilgili uzun makalesinde Samuel Blumen-feld şöyle yazıyordu:
"1959'da bir piyano barında gerçekleşen 'October in the Railroad Earth' dinletisinde, Kerouac sımsıkı bağlı yakalarıyla Millbrae veya San Carlos'tan San Francisco'daki işlerine gitmek için 5:48 trenini yakalamak zorunda olan yolcuları açıkça aşağılıyordu. Kendisi bir yol çocuğu olarak o sırada yük trenlerinin geçişini izleyebilir, uçsuz bucaksız gökyüzünü içine çekebilir ve atalarına ait Amerika'nın ağırlığını hissedebilirdi.6" Carolyn Cassady, Off the Road'da Kerouac'ın onun çok düzenli ve burjuva tarzı bir dekorasyona sahip evine ne kadar düşkün olduğunu anlatır. Blumenfeld iğneleyici bir dille bu evin, sıkı yakalı yolcuları evlerinden San Francisco'ya taşıyan aynı

6 Bu bir Fransız usulü karın ağrısı olabilir. Zira ropörtajların da da belirttiği gibi Bukowskinin -bile- bu konuda mantıklı bir izahı vardı; Fransızların beat hareketini kaçırdıklarından dolayı -evet, beat Paris'e dek girmiş olsa da o miyop amcıklar bunu yıllar yıllar sonra anlayacaktı- iki şey yaptılar, birincisi bana sürekli olarak beat olup olmadığımı sordular, ikincisi beatlere saldırdılar. (Bukowskinin ropörtaj ve mektuplarının bir kısmı Parantez Yayınları tarafından basıldı.) Edtr.

Bayshore Freeway'e baktığını belirtir. Aslında Kerouac, dibe vurmuş insanları romantikleştiriyordu7. James Campbell'ın daha keskin bir şekilde açıkladığı gibi: "Beat ve taklit ettikleri serseriler arasındaki fark, ikincilerin mümkün olsa içinde bulundukları durumdan çıkmak isteyecekleridir: başarısızlıkları onları mağlûp etmiştir ve haklı olarak bir beyaz orta-sınıf icadı olarak gördükleri beat'i umursamayacaklardır."

Bukowski uzun serserilik dönemleri ve geçici işlerin birbirini izlediği, beat'lerinkinden tamamen farklı bir dünyada yaşıyordu. 70'lerin başında şöyle diyordu: "Bir zamanlar, bir otobüste sonsuza kadar yaşanabileceği fikrine kapılmıştım: seyahat etmek, yemek, inmek, tuvalete gitmek, yeniden otobüse binmek… Sonsuza kadar hareket halinde olunabileceğine dair garip bir fikrim vardı."

Ama her zaman iş için endişeleniyordu ve zorunluluklarına beat'lerin kaygısız tavrıyla yaklaşamıyordu. Bununla ilgili şöyle yazdı (cümlesine estetik kaygılarla her zamanki gibi küçük harfle başlamıştı): "yıllarca mezbahalar ve fabrikalar ve benzin istasyonlarında çalıştım, bu yıllar hoşça söylenmiş sözleri, sırf sözlerin iyiliği için kabul etmeme izin vermiyor." Çoğu kez gazetecilere şöyle söylerdi: "Yaptığınız şey, sekiz saatlik işi yener. Bu, sekiz saatlik işten daha iyi. Öyle değil mi?" Yazmak, birçok açıdan bu kaderden kurtulmanın yoluydu. Beat'ler demiryolu boyunca dans edip sosyal görgüden kurtulmalarını kutlarken, Buk sadece alkol ve şiirin unutturabildiği

7 Birinci dip notta belirttiğimiz ekte, bu saptamayla ilgili daha içerden – Amerikan yaklaşımları bulabilirsiniz. Edtr.

prangalardan kurtulmak için 40 yılını verdi8. Kerouac'ın coşkulu mottosu, "benim için esas olanlar deliler, yaşama delileri, konuşma delileri"nin bir yankısı gibi Bukowski de ölümünden iki yıl önce Reach for the Sun'da yayımlanan bir mektubunda şöyle der: "Tanrılara şükür hayatımın ilk 50 yılı mavi yakalılar ve gerçek deliler, gerçek mağlûplar arasında geçti." Onun yol görüşünde coşku yoktur. Aynı yıl bilinmeyen birine mektubunda şöyle yazar:
"Yolu istemedim,
yazmak istedim
ve bunun için duvarlara
ihtiyacım vardı."
Bukowski için Amerika, Kerouac stili bir lirik şiirden çok daha duygusuzdu. New York'ta otobüsten indiğinde, şehrin Amerika'nın diğer yerlerinden daha vahşi göründüğünü düşündü. "Cebinizde sadece 7 dolar varken o devasa binalara baktığınızda… Gittiğim şehri dibinden başlayarak öğrenmek için her yere beş parasız giderdim. Bir şehre yüksekten giriş yaparsan –bilirsin, lüks oteller, lüks akşam yemekleri, lüks içkiler, cebinde para– o şehri hiç görmezsin."
Bununla beraber, beat'ler Bukowski'nin sıkça kullandığı bir referans noktasıydı. 60'lardaki mektuplaşmaları-

8 Buna şu şekilde bir açılım getirmek mümkün elbette: Kerouac'ın şu aslında hiçbir şekilde meşhur olmayan ama onu meşhur eden kitabı yolda'da -bkz, Kıyı Yayınları- hep bir "teyze"si vardı, ona küçük bankonotlar yollayan, ve Burroughs'un şu bildik mirası… edtr.

nın çoğu, kendisini beat hareketine göre konumlandırdığını gözler önüne serer. 1962'de şöyle yazıyordu:
"Şimdi, orijinal beat'ler, ne kadar eleştirilseler de, fikri kapmışlardı. Ama taklitler arasında boğuldular, güzel sakal tıraşlı adamlar, beleş göt arayan yalnız kalpler, ilgi meraklıları, şair bozuntuları, homoseksüeller, serseriler, gezginler – Village'ı öldüren şeyin aynısı."
1963 Ekiminde yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:
"Ginsberg bir şekilde bundan sıyrılabildi ve yazmak için vakti var, sonunda kötü yazdığı ortaya çıkacak olsa bile. Bu toz ve elektrotların bir araya gelip, daha sonra kusulması. Ama bir Çin çamaşırhanesinde veya Dışişleri Bakanı olarak çalışıyor olsaydı sahip olacağından daha fazla şansı var;
EĞER AMATÖR OLARAK KALIRSA."

Ekim 29, 1962
Sevgili Jon:
Uzun mektubunu aldım ve tıkanmak, canlı canlı gömülmekten
daha iyi, ama Sanat (şiir) benim için kesintisiz
devam eden bir süreç ve bir adam iyi şiir yazamadığında,
tam ve iyi olarak yaşayamaz demektir. Yazmaya geç başlamam
ve geç bir yarı-tanınırlık bana tanrıların armağanı.
Bu sayede bir işçi ve insan olarak kalabildim. İşçiden kastım
iş saatlerini tüketmeye çalışan biri değil, tabii ki… Biraz
ışık görünce solan ve aptallaşan bir sürü adam gördüm
ve sonra yazmaya ve yayımlanmaya devam ediyorlar,
kötü bir alışkanlığa dönüşen bir isim altında safi saçmalık.
Önemli olan tek şey bir sonraki şiirdir. Geçmiş şiirlerine
dayanarak ayakta duramazsın.
Umarım kulağa 42 yaşındaki bir kaçık gibi gelmiyorumdur
ama insan çok dikkatli olamıyor. Hemşire olarak
fazlaca fiziksel çürüme ve ölüm görüyorsun. Ve editör
olarak da ruhun sayfalara sıçtığını.
Her neyse, kullanabileceğin 6 şiir bulduğuna sevindim.
Evet, çıktığında bana GALLOWS'un bir kopyasını yolla.
Teşekkürler.
Şu anda elimde hiçbir şey yok ve yaklaşık bir aydır
yazmadım, ama yakın bir zamanda sana yeni şeyler göndereceğim.
Yayımlanmaya gelince, EPOS, NORTHWEST
REVIEW, MIDWEST, TARGETS, renaissance ve BLACK
CAT REVIEW'dayım. Daha sonra MIDWEST, BLACK
CAT, renaissance, SIGNET, RONGWRong veya BRAND
x, WORMWOOD REVIEW, EMERSON REVIEW, EL

CORNO EMPLUMADO, QUICKSILVER, belki TARGETS (en azından kabul ettiği bir çalışmam var); THE OUTSIDER ve belki unuttuğum birkaç dergide daha yer alacağım. Evet, aklıma birkaç tane daha geldi: COASTLINES ve NOMAD ve MICA, ayrıca EPOS (bana söylendiğine göre) Kasım ortalarında benim şiirlerimi içeren özel bir sayı çıkaracak. İşlerimin yayımlanması konusunda umursamaz gibi görünmek istemem ama isimleri bir yere yazmıyorum.
İyi mektubun ve cesaretlendirmelerin için teşekkürler.
Şimdi biraz daha düşündüm. OUTCRY'ın bu sayısındayım ve gelecek sayı için kabul edilmiş işlerim var. Sonra SCHIMARTY (ya da her nasıl yazıyorsanız) var. İleriki sayılar için ilgileniyorlar. Yayımlamayı kabul edip ortalıkta görünmeyenler de var. Kısaca, cehennem.
GALLOWS macerasında sana iyi şanslar ve bol cesaret.
selam,
Charles Bukowski

Charles Bukowski
1623 N. Mariposa Ave.
Los Angeles 27, Calif.
BİR TAVIR PROBLEMİ
Ayın 17sinde bütün gece radyo dinledim
ve komşular tezahürat yaptı
ve ev sahibi kadın kapıyı çaldı
ve dedi
LÜTFEN
LÜTFEN
LÜTFEN
TAŞIN,
çarşafları pisletiyorsun
ve o kan nereden geliyor?
asla çalışmıyorsun.
ortalıkta yatıp radyoyla konuşuyorsun
ve içiyorsun
ve bir sakalın var
ve hep hınzırca sırıtıyorsun
ve o kadınları
odana getiriyorsun
ve saçını asla taramıyorsun
veya ayakkabılarını parlatmıyorsun
ve gömleklerin kırış kırış
neden ayrılmıyorsun?
komşuları mutsuz ediyorsun
beni mutsuz ediyorsun
lütfen hepimizi mutlu et
ve git buradan!

cehenneme kadar yolun var bebeğim, diye tısladım
anahtar deliğinden; kiramı Çarşambaya kadar ödedim.
Sana bilinmeyen bir Alman ressamın 1887'de yaptığı
suluboya nü'yü gösterebilir miyim? Onu
1000 dolara sigortalattım.
Zarafetsizce, aşağı inip gitti
Sanatçı değil, o. Yine de
nü görmek isterdim onu.
Belki resim yaparak özgürleşebilirdim?
Hayır mı?
Köpek
İnsandan çok rağbet görür, çünkü kendisini besleyen
ele inanır. Mükemmel bir düzen. Günde 13 sente, sizin
tanrı olduğunuzu düşünen bir kiralık katiliniz olur. Köpek,
bir Nazi'yi cumhuriyetçiden, bir komünisti demokrattan
ayırt edemez. Ve çoğu zaman, ben de ayırt edemem.
Buk

15 Ağustos 1965: “Bu utanç verici ama -Ginsberg,
Corso, diğerleri kalabalığın alkışı tarafından ölümcül şekilde
emildiler, ve artık ölüler ve ölü olduklarını biliyorlar,
bu işe yaramaz, karşı kıyıya geçtiler, yarı-sarhoş ucubelerin
alkışlarını çok uzun çok uzun süre boyunca dinlediler,
zokayı çoktan yuttular.”
Ancak, ertesi günkü bir mektubunda, sahip olmadığı
ve yeniden basılmasını istediği kitaplar listesinin başında
Howl, On the Road, Gasoline (Corso) ve Naked Lunch
vardır. Aslında bu kitaplar piyasada bulunuyordu, ama o
bunun farkında değildi. Beğenisini gösterdiği zamanlar
da oluyordu. Ole dergisinin ikinci sayısında itiraf etti:
“Bunu daha önce hiç söylemedim ama şu anda kafam
Ginsberg’in Amerikan şiirinde Walt W.’dan beri ortaya çıkan
en uyandırıcı güç olduğunu söyleyebilecek kadar iyi.” Kontrolünü
geri kazandığı 25 Ekim 1965’teyse: “Bu Ginsburg/Corso
çetesi midemi bulandırıyor. En minik parçalarına kadar berbatlar
ve yakında yutulup gidecekler.”
Buk’un Almanca çevirmeni Carl Weissner’e yazdığı
mektupla (Weissner Ginsberg ve Burroughs için de çevirmenlik
yapıyordu) denge yeniden sağlandı:
“Hem çağın yıldızlarıyla hem benle iletişim içinde olmak
nasıl bir duygu? B. ve G.nin beni hayal kırıklığına uğrattıkları
oldu, ama bir şeyler başardıklarını kabul edelim ve kimsenin her
gün saf sanat yaratmadığını.”
Bukowski belki kıskançlığın da rolü olduğunun ipucunu veriyor.
“Corso? Ginsberg? Büyük adamları kıskanıyor olabilir
miyim? Benim sahip olduğum bir şeye sahipler –üslûptaki an-

laşılırlık, ama kendi ruhlarına çok fazla düşkünler (ruhun önemi).”
Bukowski önceleri kendi meziyetlerinin daha iyi görülebilmesi
için diğerlerinin işlerini aşağılamasıyla ünlüydü.
Kimsenin onda iyi bir meziyet görmediği gerçeği –
çoğunlukla kendisi dışında– pek ciddîye alınmamalı. Aksi
takdirde Bukowski’nin bir grotesk sanatçısı olduğu
gözden kaçabilir. Vasıfları büyütür, şişirir, aşağılar ve
abartırdı. Yazıları, sefil barların arkasındaki sarhoş ağız
dalaşlarına paraleldi. Buk dünyayı ele aldı, bazen yumruklarla,
ama özellikle kelimelerle. Gerçi provokasyonun
onda yarattığı bir meziyet vardı –yazma halindeyken onu
bir savaş durumuna sokuyordu. Buk kelimenin tam anlamıyla
sözcüklerle kavga ediyordu. Alaycılığı beat’leri,
Henry Miller, Faulkner vs.yi çoktan aşmış, yazar olma
durumu hatta yazma durumuna yönelmişti. 1992’de:
“Şovu canlandırmak umuduyla iki silahımı da ateşledim”
diye yazıyordu. “Hayat ve edebiyata karşı umutsuzca bir hareket.”
Çarpıcı mektuplaşmalarında –ve Tanrı biliyor ki bu
yalnız adam mektuplaşmaya bayılıyordu– sanki küçük
bir oyun yönetiyormuş gibidir, insanları kenara çekip şikâyet
edebileceği ve küfürler savurabileceği bir oyun.
Sessizce, sanki vazgeçilmezmiş gibi davranıyor (ama
Bukowski hiç tanınmıyor olsaydı Miller, Ginsberg ve
Corso onun iğnelemelerini dikkate alır mıydı?). Bu alaycı
sözler kendi kişisel kullanımı içindi. 1967 Şubat’ındaki bir
mektubunun da tanıklık ettiği gibi kendini bu kaderin dı-

şında tutmuyordu: “İyi mi kötü mü yazdığım konusunda
pek de endişelenmiyorum; bir sürü kötü şey yazdığımı
biliyorum. Ama beni ayağa kaldıran şey, karşıma inanabileceğim
veya güvenebileceğim birinin çıkmıyor oluşu.”
Bukowski kendisiyle hiçbir zaman böbürlenirken olduğu
kadar dalga geçmemiştir.
Bukowski’yi Anne Waldman’la birlikte andığınızda
size çarpıcı doğrulukta bir porte çizer (Ginsberg’le birlikte
Boulder, Colorado’daki Jack Kerouac School of
Disembodied Poetics’in kurucusu ve Fast Speaking
Woman adlı beat şiirleri seçkisinin yazarıdır). Beat’lerin
her birini resmin doğru yerine yerleştirmekte ustadır.
Timothy Leary –avare, şarlatan, tilki gibi kurnaz.
Burroughs –arka plândaki adam, görünmez, gizli ajan.
Ginsberg –alay konusu olmaktan korkmadan havalara
sıçrayıp şarkı söyleyen ve dans eden deli ihtiyar.
Bukowski bu resmin neresinde?
“O çirkin yaşlı adam, pis ihtiyar, neredeyse Grimm Kardeşler’in
bir masalından fırlamış gibi! Hani şu cüce efsanesi veya
kambur, ya da çirkin baba figürü. Cerahatli tarafının yanında
cinsel bir yönü de vardır. Bu çok çekici, bunu çekici bulmak ruhumuzun
bir parçası. Ama o aynı zamanda sanatçı ve yazar,
konuşkan, bu dünya görüşünü anlatabilir… O inanılmaz biri,
gerçekten, çünkü Amerikan bilinci ve ruhunun bir gizeminin
ritmini tutuyor, bu konuda bir tutumu var… adi hayat tarzı,
dünyanın tüm bezginliğini sıyırıp atma meziyeti.”
Gerçekleri çırılçıplak ortaya koymak Buk’un amacıydı.
Dâhil olmayı reddetti ve yazarlık mitine bile karşı çıktı,
hele bir de yazar “kendini adadığını” iddia ediyorsa. Bir

mektubunda şöyle yazdı: “Profesyoneller sonunda götleklere dönüşüyor. Meselâ Mailer, Genet, Burroughs, Ginsberg, başka hangi Allahın belâsı vardı? Chicago’daki yippie olayında görünüyorlar. İnsanlığın devleri olarak mı? Hadi oradan. Şöhretin devleri olarak.”

“Büyük yippie olayı”, 24–29 Ağustos 1968’de-ki Demokratik Kongre sırasında Chicago sokaklarında gerçekleşen devasa gösteriydi. Olayı Harper’s için izleyen Norman Mailer, bunun “yüksek mevkilerdeki bazı gözdelerle bazı nihilist gençler arasında sokaklarda ve Chicago’nun parklarında süren 5 günlük savaş sırasında meydana gelen” olaylardan biri olduğunu yazıyordu. Nisan’da Martin Luther King Jr suikastı ABD çapında ayaklanmalara neden olmuştu; Robert Kennedy 6 Haziran’da öldürülmüştü; Chicago belediye başkanı en kötüsünden korkuyordu –ve 10,000 genç birden şehrin sokaklarında belirdi. Aralarında Ginsberg, Burroughs ve Jean Genet de vardı.

Ginsberg Maocu unsurların kontrolden çıkmasından korkuyordu ve gerekli olduğunda kalabalığa seslenebilmek için yetkililerden Lincoln Parkı’na hoparlörler ve mikrofonlar yerleştirilmesini istedi. Sakinliği korumak amacıyla Ginsberg sahneye çıktı, 15 dakika boyunca Hare Krishna’yı söyledi ve orgla William Blake’in “Gray Monk”unu yorumladı. Birden, polis nedeni anlaşılmaz bir şekilde saldırıya geçti. Panik. Gösteri patlak verdi. Ginsberg küçük bir tümseğin üzerine çıkıp lotus pozisyonunda oturdu ve “OMMM” mantrasını söylemeye başladı. Diğerleri de ona katıldı. Uzun titreşim –Ginsberg’in iç huzurunu yeniden yakalamasını sağlamıştı– gittikçe yükseldi, binlerce ses ona eşlik ediyordu! Şarkı –

OOOOOOOOOMMMMMM OOOOOMM– yedi saat sürdü!
Ginsberg bir çeşit esrimeyle şarkıyı bitirdi. “Eğer panik
ve polis copları işin içine karışsaydı, alacağım zararın
pek umurumda olacağını sanmıyorum. Coplanmak, hayalet
iskeletlerin meraklı ve küstahça bir müdahalesi gibi
görünecekti –içinde bulunduğum, her yeri kapsayan
elektrik evrenine kıyasla gerçekdışı. Ölüm korkusu kalmamıştı…
Devrimci bir elektrik kütlesi içindeydim.
Normal “başının çaresine bak,” boyutunun dışında hissediyordum…
Benim için Chicago’da olan en ilginç şey
buydu.”
Ne kadar aşırı olsa da Bukowski’nin bunun içinde yer
aldığını hayal etmek çok güç. Olaydan kısa süre sonra ve
hâkim olan fikirle taban tabana zıt olarak, şaşkınlığını yeraltı
gazetesi Open City’de belirtti: “Prag’daki olay Macaristan’ı
unutan birçok çocuğun cesaretini kırdı. Che idolü
ve muskalarındaki Castro fotoğraflarıyla parklarda takılıp
William Burroughs, Jean Genet ve Allen Ginsberg önderliğinde
OOOOMMMMM OOOOOMMM yapıyorlar…
Uluslararası üne sahip Amerikalı üç yazarla
OOOOOOOOMMM oyunu oynarken devrimden söz etmek
başka şey; bunu gerçekleştirmek başka. Paris, 1870–
71, 20000 kişi sokaklarda öldürüldü, sokaklardan yağmur
gibi kan akıyor ve sıçanlar gelip cesetleri yiyor.” Saldırısını
şöyle noktaladı:

“sadece bir şekilde yazı
yazılabilir:
bir daktilonun başında
YALNIZ olarak. Sokaklara
İNMEK zorunda olan bir
yazar, sokakları tanımayan bir yazardır.”
Bir yıl önce Weissner’a şöyle yazmıştı:
“okul yok, ho, politika yok,
sadece daktilo ve duvarlar.”

# KEROUAC, BEAT VE TUTUCU

Kerouac'ın Bukowski'yle bağlantısı, muhtemelen 60'lardaki olaylara belli bir mesafede durmasından ileri gelir. Kerouac hareketi yarattı, Bukowski bununla dalga geçti ve harekete kesin bir son vermek istedi. Hiçbiri beat ortamına yakın hissetmedi. İkisi de 60'lardaki yeraltı olayları ve kurum-karşıtı aktiviteler konusunda apolitik kaldı; sadece şairlik ve yazarlık konusundaki kapasitelerini ortaya koydu.

Jack, hayatının sonuna ve 1969'da 47 yaşında ölümüne kadar 60'ların çocuklarını uzaktan izledi. Beatnik'ler, hippiler, proto-hippiler, Maoistler, protestocular ve 68'lileri kendisinin yaratmış olamayacağı tuhaf çocuklar olarak görüyordu; onların kendi soyundan geldiğine hiçbir şekilde inanamazdı (babalık özelliği güçlü değildi – Joan Haverty'le yaptığı kısa süreli evlilikten olan kızı Jan'i hiçbir zaman kabul etmedi). Leary'nin övdüğü sanal gerçeklik, siberuzay, internet ve e-mail konusunda herhâlde çok kuşkucu olacaktı. Kerouac 1958 tarihli Zen Kaçıkları9' nda doğayla ilişkisi kesilmiş, tamamen medyaya yönelmiş bir dünyayı karikatürize etti ve bunu McLuhan'ın global köyü içinde şekillendirdi. Yol kenarında dizilmiş evlerle ilgili hoşnutsuzluğunu ifade etti: "çimenlikler ve her oturma odasındaki televizyon setleri, herkes aynı şeye bakıp aynı anda aynı şeyi düşünürken, dünyanın Japhy'leri ıssızlıktaki çığlığı duymak için kırlarda geziniyor, yıldızların coşkusunu bulmak için, yüzsüz obur uygarlığın kaynağının karanlık, gizemli sırrını

9 Ülkemizde bir türlü yerini bulamayan ve kendisinden çok geride bir kitap olan "yolda"nın gölgesinde -maalesef- kalan bu eser, nefise yakın bir tercümeyle Nevzat Erkmen tarafından Söz Yayınlarınca yayımlandı. Ve çürüdü. Edtr.

bulmak için. “Beat” aslında şair ve hırsız Herbert Huncke tarafından Times Meydanı’nda icat edilen belirsiz bir terimdi. Kerouac terimi aldı ve ona içerik kazandırdı. Başta, sözcük oldukça anlamsızdı, Huncke –“Man, I’m beat” – diyordu. Bir senti bile yoktu, metroda uyuyordu, hiçbir şeyin iyi gitmemesi umurunda değildi. Huncke’nin gözlerindeki, ondan yayılan ışığı gördüğünde Kerouac “beat”in sadece bitkin/yıpranmış değil, aynı zamanda kutsal–bitkin/yıpranmış olduğu için kutsal olduğunu anladı. Bu ışık, sözcüğün gerektirdiği açıkça görülen bozulma durumuyla çelişiyordu.
John Clellon Holmes (hareketin gelecekteki tarihçisi) 1948’de Kerouac’a, terimi nasıl tanımlayabileceğini sordu, Huncke’nin sözlerini unutmayan Kerouac: “Sanırım bir beat nesli olduğumuz söylenebilir,” diye cevap verdi. Holmes sözcüğü ilk kez 16 Kasım 1952’de The Sunday Times’da yayımlanan ünlü makalesinde ve Kerouac’ın malzemesini (ama görüldüğü üzere yenilikçi gücünü değil!) kullandığı romanı Go’da kullandı. Yolda, 5 yıl sonra 1957’de yayımlandı.

Tüm basitliğiyle “beat” sözcüğü zengin bir potansiyele sahiptir. İsim babası olarak kabul ettiğimiz Kerouac, beat’te karar kılmadan önce –ona kesin bir şekil vermeden- birçok sözcük üzerinde düşündü. Beat yorgunluk, konformist toplum ve maddî değerlerin inançsızca reddedilmesi anlamına gelebilir, ama Jack ona aslında pozitif bir değer verdi. 1954’ten sonra, The Wild Ones ve Blackboard Jungle yüzünden moda olan genç suçlular ve asilerle karıştırılmaması için sözcüğe ruhanî bir yan anlam kattı. Beat’i Budist iç huzuruyla (beatitude), sonra da Hıristiyan iç huzuruyla ilişkilendirdi, Katolik çocukluğunun bir yansıması, terimin bu boyutunu sürekli hatırlattı, özellikle beat’lerin kamunun ilgisini çektiği 1957’den sonra. Timoth Leary, Neal Cassady ile Further’ın içinde…

Beat sözcüğünün anlamı sürekli çarpıtılıyor, çoğu kez Kerouac'ın ona verdiği anlama tamamen zıt olacak şekilde yeniden tanımlanıyordu. Kurum-karşıtı bütün bir nesil onu sahiplenmişken, Kerouac niyetlerinin genellikle yanlış anlaşıldığının farkına vardı. Ginsberg, 1964 Temmuzunda bir gece yarısı Northport'ta, Kesey'nin psychedelic otobüsü tam önünde durduğunda Jack'in şaşkınlığından bahseder. Kesey hippi hareketinin en renkli ve çılgın ismiydi. Bonfire of the Vanities'in yazarı Tom Wolfe, 1968 tarihli The Electric Kool-Aid Acid Test adlı kitabını ona adamıştır.

Psychedelic otobüsü görmek, annesiyle yaşamak için (ona Mémère diyordu) eve dönen ve viskide boğulmuş eski bir şöhrete dönüşen Jack için büyük bir şoktu. Efsanevî otobüsün şoförü, Yolda'nın efsanevî kahramanı Neal Cassady idi. Bazılarına göre Neal eski kişiliğinin gölgesi gibiydi, amfetaminlerle kafayı bulmuş, sertleşmiş, dalgın; ama Tom Wolfe'un da içinde bulunduğu diğerlerine göre Neal hiç daha iyi olmamıştı! İki gram marihuanayla yakalandıktan sonra Alcatraz'da iki yıl geçirmişti (1958–1960).

Ken Kesey, meşhur Further ile…

Kısmen Kesey ve onun Merry Pranksters'ı sayesinde Neal Cassady bir kez daha bütün bir yeni neslin vücut bulduğu yaşayan bir sembol oldu. William Plummer, Cassady'ye adadığı biyografi The Holy Goof'ta şöyle yazıyordu: "Kerouac ve Ginsberg'le birlikte Cassady bir enfant terrible (yaramaz çocuk)'tu; Kesey ve arkadaşlarıyla birlikte ise bir monstre sacré (kutsal canavar)."
1963'te Kesey, Neal ve Pranksters'ın ABD'yi batıdan doğuya geçtikleri psychedelic yolculuk, Kerouac ve Neal'ın Yolda'da bahsedilen yolculuğunun, bu kez aksi istikamette gerçekleşen tekrarıydı. "Further" adlı otobüsün yolcuları, yolculuklarının bu sembolik boyutunun bilincinde olmalılardı –saygı, efsanenin yeniden ortaya koyulması, yenilenmesi. Plummer'a göre: "Birçok yönden Kerouac ve Cassady'nin görece mütevazı, serseri fantezisinin üstü örtülü içeriği açıkça ortaya konmuş, tersyüz edilmiş ve daha geniş bir ekrana yansıtılmıştı."
Şimdi ise otobüs Kerouac'ın Northport'taki evinin önünde durmuştu. İçinde: Neal, geçmişinin bir hayaleti – ve Allen– Jack'in hiçbir şekilde ilgi duymadığı yeni bir neslin sözcüsü vardı. Yine de Ken Kesey ve Merry Pranksters'ın cehennemi bir balo düzenlediği, Upper East Side'daki Park Avenue'da bulunan zarif daireye gitti. Kesey, Yolda'nın büyülenmiş okuru ve 1962'de yayımlanan ve daha sonra Milos Forman'ın sinemaya uyarladığı Guguk Kuşu'nun yazarı. Oraya vardıklarında, kargaşa anlatılamaz cinstendi. Müzik sonses şiddetinde, her yerde aygıtlar ve kablolar, esrar ve asit.
Bir sürü efsane yeniden bir aradaydı; Kerouac, Cassady, Ginsberg ve Kesey. Her biri bu buluşmada kıyametler kopmasını beklerken, hiçbir şey olmadı!

Kerouac ve Kesey hiç iletişim kurmadılar ve ancak birkaç kelime konuştular. Tom Wolfe şöyle yazmıştı: "İşte Kerouac buradaydı ve işte Kesey de buradaydı ve Cassady de aralarında duruyordu." Sanki bayrağın Kerouac'tan Kesey'ye geçmesi çok önce, belirsiz bir geçmişte olmuştu10. Neal iki ilkel beat efsanesi içinde Anka kuşu gibi yeniden doğup bir nesli "daha vahşî ve daha tuhaf" halde yola dökmek isteyen tek kişiydi. Kerouac böyle bir dönüşüm geçirmeye hevesli değildi. Kendisine sunulan uyuşturucuları reddetti, sadece ara sıra bir bardak kırmızı şarapla yetindi ve Pranksters'tan biri boynuna bir Amerikan bayrağı bağladığında çok sinirlendi. Kanepeye de Amerikan bayrağı serilmişti, bu yüzden Jack oturmak istemiyordu ve biraz dinlenmek istediğinde bayrağı katladı. Bu hareketi Pranksters'ın alaylı sözlerine sebep oldu ve Kesey ortamı dalkavuklukla yumuşatmaya boşuna çabaladı: "Jack, tarihteki yerin güvende." Jack buz gibi bir sesle "Biliyorum," diye cevap verdi.
The Electric Kool-Aid Acid Test'te Tom Wolfe geceyi şöyle özetliyordu: "Sanki selâm ve elveda gibiydi. Kerouac eski yıldızdı. Kesey ise batıdan çıkıp İsa bilir ne-

10 Jean Duval burada oldukça çuvallıyor ki, bu bizim kitabın sadece bir bölümünü edit etmemizi gerektiren noktadır da aynı zamanda, yazar, kitabı bir anlamda oluşturabilmek için kendi fikirlerini kurmacalaştırarak ve tarihi belgelere dayanamadan -zira yoklar- metinleri sokuşturuyor eserine, Kesey ve beraberindekiler beat kuşağının içine asla dâhil olmamış ve sonrasında bu özlem ve özenmeyle -ve parayla- sahip olamadıkları bu dünyanın bir kopyasını oluşturmaya çabalamışlar lakin fotokopisel bir uzantı olan bu sahte uzuv asla ne edebiyat dünyasında ne de kült tarihte söz edildiği gibi şişirmece bir şekilde asla yer al-a-mamıştır. Kesey dönemi edebiyattan oldukça uzak, beatin artıkları ve aşırı doz LSD karışımı, bir devrin bitişini haber veren; bir anlamda kokuşmuşluk ve kıskançlıktır. Edtr.

reye giden bir kuyrukluyıldız.” Ginsberg de geceden hüzünle bahsediyordu: “Tarih artık Jack’in ellerinden çıkıp gitmişti, onu 15 yıl önce çoktan yazmıştı, yapabileceği tek şey umutsuzlukla en büyüleyici ve renkli kehanetlerinden birinin gerçekleşmesini izlemekti.”
Bu gerçekten Kerouac’ın en renkli kehanetlerinden birinin gerçekleşmesi miydi? Belki aksine, tamamen yanlış anlaşılmıştı ve onun bakış açısı ile 60’ların karşı-kültürü arasında ne bağlantı ne de devamlılık vardı. Kerouac, Playboy’un 1959’da kullandığı makalesi “The Origins of the Beat Generation”da, niyetinin bir şeylere “karşı” değil bir şeyler “için” konuşmak ve yazmak olduğunu açıkça belirtti. “Bir şeyler için konuşmak istiyorum, çarmıh için konuşuyorum, Yahudi Yıldızı için konuşuyorum, şimdiye kadar yaşamış en tanrısal insan olan bir Alman (Bach) için konuşuyorum…” En iyi kitaplarında –Yolda, Zen Kaçıkları, The Subterraneans ve Visions of Cody –vahşî ve saf bir huysuzluğun izi vardır; bir içtenlik ve hayata karşı olumlu bir tür hayranlık; ilk okurlarını cezbeden, belirli bir doğal düzene verdiği kendinden emin destek. Kerouac’ın yerleşik düzene meydan okumak isteyip istemediği belirsizdir. Duyduğu özlem gelecekteki bir ütopya için değildi, çoktan geçmişte kalmış bir ütopya ve gelenek içindi. Araştırması kökenler üzerineydi (ilk esrime, duygular, güçler, ritimler ve dilin müzikselliği - Amerikan ve Fransız atası, Breton- üzerine bir araştırma: mektuplarını Jean Lebris de Kerouac olarak imzalamayı severdi).
Tek ve en büyük beklentisini defalarca tekrarladı, kendisiyle röportaj yapanlar tarafından anlaşılamadığında televizyon kameralarının önünde bile. Hem hayat hem

yazarlıkta bu beklenti, “Tanrı’nın yüzü”ne yaklaşabilmekti.
Yıllar geçtikçe Budizm’e olan ilgisini yitirdiğinde,
zihnindeki beat terimi gittikçe hiçbir zaman tam olarak
bırakmadığı Katolik iç huzuru kavramıyla bağlantılı hale
geldi. Bu, Timothy Leary’den hemen hoşlanmasının sebeplerinden
biriydi –Leary, Ginsberg’le birlikte 1961
Ocak’ında onu psilocybine ile tanıştırdı. Leary de
Kerouac gibi Massachusetts’li iyi bir Katolik olarak yetişmişti
ve ikisi de lisede gözde atletlerdendi. Ginsberg ve
Leary, Mesih’le ilgili umutlarına Kerouac’ı da katmak istediler.
Deney pek de iyi gitmedi. Leary ilk bad trip’ini
yaşadı ve Kerouac arkadaşlarının beklentilerini şu inançsız
cümleyle boşa çıkardı:
“Su üstünde yürümek bir günde olmadı.”
Ancak Jack, psychedelic deneyimi aynı yılın sonunda,
benzedrin etkisinde 10 günde yazdığı Big Sur’u
tamamladıktan kısa süre sonra yeniden denedi. Başarısını
kutlamak için bir kasa konyakla yetinemeyerek,
Leary’nin getirdiği bir düzine psilocybin Meksika mantarı
aldı. Neşe ve zindelik içinde Leary’yi karlarla kaplı
Lower East Side’a götürdü. Burada depresyona gömüldü
ve hangi uyuşturucuyu alırsan al, hayatın kesinlikle anlamsız
olduğu yargısına vardı. Bitiş çizgisini geçtikten
sonra bile daha uzağa gidebileceğimize inandıran bu çılgınca
yarış neye yarar? Bu, beat ve hippi kuşağının umutlarından
çok farklıydı. Leary, ilk deneyimlerinde konuştuklarını
yayımlamak için izin istediğinde –Jack buna söz
vermişti– başarısız oldu. Jack, bunların sadece komünist
beyin yıkama teknikleri olduğunu söyleyerek onu reddetti.

Kerouac dokuz yıl sonra 1969'da, ölümünden bir ay önce, Chicago Tribune Magazine'de "Ne Hakkında Düşünüyorum" başlıklı (editoryal ekip başlığı "Benden Sonra Tufan" olarak değiştirdi) bir makale yayımladı. Burada, kaynağı hala kendisine atfedilen, ama onun içinde sadece cehalet gördüğü bir harekete karşı inançsızlığını anlatıyordu: "Gerçekten, eğer Timothy Leary'nin rehberliğinde insanları kendilerine katılmaya çağırmaları sonucu, Amerika'da kimsenin zarf üzerine doğru düzgün bir adres yazamamasını, ev giderleri bütçesi çıkaramamasını, dengeli hatta okunaklı bir çek defteri tutamamasını amaçlıyorlarsa, yeni olan ne var?" Thoreau'nun sivil itaatsizliği övmesi, Walden'da çok katı bir hayat yaşamasına ve en detaylı hesapları tutmasına engel değildi. Aşırılıkları ve onaylamadığı anarşisiyle kafasını karıştıran bir hareket karşısında Kerouac'ın benzer bir katılığa meyletmesi kolayca anlaşılabilir.

Kerouac, 1958'de bile özgün beat ruhunun 40'ların ikinci yarısıyla 50'lerin başı arasındaki sınırlı ve çoktan geçmiş bir zamana ait olduğuna inanıyordu. Bir dergide şöyle yazmıştı: "Aslında, sadece bir avuç gerçekten hip adam vardı, bunlar da Kore Savaşı (1950–53) ve sonrasında Amerika'da kötü ve yeni bir tür verimliliğin ortaya çıktığı dönemde büyük ölçüde ortadan kayboldu." Jack'e göre geriye kalanlar (Howl, Yolda ve Naked Lunch'ın yıllar sonrasına ertelenen yayımlanması) edebiyattan başka bir şey değildi. Ve ekliyordu: "…beat karakterleri 1950'den sonra hapishaneler ve tımarhanelerde kayboldu veya sessizce uyum göstermeye mecbur edildi; neslin kendisi kısa ömürlüydü ve sayıca azdı."

1958'de bütün bunlardan geriye ne kalmıştı? Sadece bir moda mıydı yoksa beat hareketiyle daha yakından bağlantılı bir şey mi? Belki de doğmakta olan rock kuşağı, mitsel bir temel kazanmak için orijinal beat hareketine yöneliyordu (kıyafetler, görünüş vs.) –edebiyat alanında da, film ve müzik dünyasındakilere eşdeğer ikonlar bulmak için bir kaynak arayışı vardı. Kerouac'ın 1951'den beri birçok temsilci ve yayıncı arasında elden ele dolaşan müsveddelerinin (Yolda, The Subterraneans, Dr Sax, Mexico City Blues, Maggie Cassidy ve Visions of Cody) 1957 Eylül'ünden itibaren birdenbire yayımlanmaya başlaması anlamlıdır. Bu, Blackboard Jungle filminin ve Bill Haley'nin şarkısı "Rock around the Clock"un başarısından iki yıl sonraya denk gelir. Rock dalgası doruk noktasına ulaşıyordu (Jerry Lee Lewis, spontaneliğin öncülerinden biri, sahneye fırlayıp piyanosunun başında "Whole Lotta Shakin' Goin' On"u söylüyordu). Bütün bir baby boom kuşağı uyanıyor ve yeni özgürlükler peşinde koşuyordu. 1961'de Bob Dylan, "Subterranean Homesick Blues", "Desolation Row" ve "Visions of Johanna" gibi şarkılarla yeni neslin beat'lerle olan bağlantısını açıkça ortaya koyan ilk sanatçısı oldu. Mexico City Blues'dan çok etkilenmişti (ve Presley'nin müziğinden: Elvis 1977'de öldüğünde, Dylan bir hafta boyunca hiç konuşmadı).
Donanmadan dönmüş, üniversitede okuyan ve henüz tanınmayan Thomas Pynchon, Gravity's Rainbow'un gelecekteki yazarı, Slow Learner'da şöyle diyordu: "Bir geçiş noktasındaydık, tuhaf bir beat-sonrası kültürel dönem, bağlılıklarımız bölünmüştü. Swing müziği ve savaşsonrası popu için bop ve rock'n'roll neyse, üniversitede karşılaştığımız yerleşik modernist gelenek için de bu yeni

yazım tarzı oydu. . . . Görünüşe göre edebiyatla ilgili bazı insanların beat kuşağına karşı tavrı, gemimdeki bazı subayların Elvis Presley'ye karşı tavrıyla aynıydı."
Bu kitapların James Dean veya Elvis Presley sahneye çıkmadan yıllar önce yazılmış olmasına rağmen, Kerouac ancak 1957 Eylül'ünde Yolda'nın yayımlanmasıyla ünlendi. Sosyal ortam, birkaç yıl gecikmeyle de olsa nihayet beat edebiyatına yetişmişti. Bu dönemde Kerouac'ın yayınevlerinde bekleyen bütün yazıları basıldı – en iyi kitaplarından biri olan Zen Kaçıkları'nı bitirdi– ve inişe geçti.
O dönemdeki kız arkadaşı Joyce Johnson, Minor Characters adlı kitabında Kerouac'ın New York Times'daki, ertesi gün kendisini meşhur edecek olan Yolda değerlendirmesini gördüğü anı anlatır. Jack'in tahmin ettiği sevinci göstermemesine şaşırmıştı; aksine, canı sıkılmış gibiydi.
Aylar sonra bu geç kalmış tanınmayı değerlendirirken, Esquire'da yayımlanan "Beat Kuşağının Felsefesi" adlı makalesinde bütün fenomeni kapsamlı şekilde ele aldı. Etkisi o zamana kadar ölü ve gömülü halde olan bir beat kuşağının tuhaf filizlenişini yorumladı: "bir başkalaşım mucizesiyle, Kore Savaşı sonrası gençliği birden cool ve beat olarak ortaya çıktı, jestleri ve tarzı benimsedi: kısa süre sonra her yerdeydi, yeni görünüm, "çarpık" kambur görünüm; nihayet filmlerde (James Dean) ve televizyonda bile görülmeye başladı. . .bop imgelemi tecimsel, popüler, kültürel dünyanın ortak malı haline geldi. . . hatta beat hipster'lerin giyim tarzı Montgomery Clift (deri ceket), Marlon Brando (tişört) ve Elvis Presley (uzun favoriler) vasıtasıyla yeni rock'n'roll gençliğine geçti, ve beat kuşağı, ölmüş olmasına rağmen, diriltildi ve doğrulandı."

1959 Haziran'ında Playboy'da yayımlanan ünlü makalesinde de aynı fikri savundu:
"'Beat Kuşağı' basitçe Amerika'daki bir tavır devriminin slogan veya markası oldu. . . . İnsanlar kendilerini beatnik, beat, jazznik, bopnik, bugnik olarak tanımlamaya başladılar ve sonunda beni bütün bunların peygamberi ilân ettiler… Ve şimdi TV'lerde alışıldık beatnik programları var. Siyah giyimli kızlar, kot pantolonlu, sweatshirt'lü, koltukaltlarında gamalı haç dövmeleri olan ve çakı taşıyan adamlarla ilgili hicivler. . . ."
Kerouac için bütün bunları hazmetmek zaman zaman zor olmuş olmalı. Dönemi şekillendirenler ve beat ruhunu sahiplenenler tarafından küçümseniyordu. Marlon Brando'yla da durum böyleydi. Başta Brando Yolda'nın sinemaya uyarlanmasıyla çok ilgiliydi (Paramount 1957'de hakları satın almaya hazırdı), ama daha sonra konunun çok dağınık olduğuna karar verdi. Kerouac'ın ona olan hayranlığı zayıflamadı. 1960'ın sonunda depresyonda ve yazarlık kariyeriyle ilgili hayal kırıklığı içinde olduğu dönemde, oyunculuk kariyeri yapma düşüncesiyle Actor's Studio'ya dadanmıştı (bu fikirden çok çabuk vazgeçti). Arkadaşlarından biri, onu Brando'dan imza istemekten caydırmak zorunda kaldı. İkisi nihayet tanıştıklarında, Kerouac Brando'ya Rıhtımlar Üzerinde'de onu çok beğendiğini söyledi ve kendisini bir içki içmeye davet etti –Brando teklifi geri çevirdi11.
11 Yazar -J. Duval- eser içinde birçok olayı belgesiz sunduğu gibi bu vakayı da kurmaca bir şekilde aktarmaktadır. Eserin neredeyse tamamında "kazanmış bir Jack Kerouac"ın karşısında "inferiority complex yaşayan

BUK
BEAT'LERLE
BERABER
EFSANEYE
DALIYOR
sayısız insanı temsil eden bir egosal düşmanlık" olarak J.Duval yer almaktadır.
Edtr.

Bukowski'nin Ginsberg, Burroughs ve Genet'yi alaylı bir şekilde sihirbaz çırakları olarak betimlediği metin – tamamen 1968'de Chicago'daki Kongre sırasında yaşanan olaylar karşısındaki şaşkınlığın ürünü– Notes of a Dirty Old Man12'in 1969'daki ilk ve 1973'teki ikinci basımında özetlenmiştir. Kitabı yayımlayan City Lights Yayınevi'nin kurucusu, 50'lerde San Francisco'daki şiir rönesansının öncülerinden biri olan Lawrence Ferlinghetti idi. Ferlinghetti aynı zamanda, 1956'da Ginsberg'in Howl'unu yayımladığında ülkeyi tutuşturan beat kuşağının en büyük editörüydü.
Bukowski'yi City Lights'ın kataloğuna kabul eden Ferlinghetti'ydi (Big Sur'da kulübesini Kerouac'a kiralayan Lorenzo). Bukowski'nin eserlerini çeviren Fransız bir çevirmen, Notes'a yazdığı bir ekte şöyle diyor: "Beğeninin bir grubun savunmasına indirgenmeye izin vermedi-

12 Türkçesi için Parantez Yayınlarının Bukowski külliyatından faydalanabilirsiniz. Edtr.

ği, mutlu bir dönem!" Çünkü bu seçkide Bukowski,
William Burroughs'a da sataşmıştır:
"bunu becerebilen tek keş, Burroughs Şti.'nin sahibi, neredeyse
ve hanım evlâdı, şişko, emici bir domuz olmakla beraber
oyunu sert oynayabilen William Burroughs."
Çalışmaları tek cümleyle kestirip atılmıştır:
"Burroughs çok sıkıcı bir yazar ve edebiyat geçmişindeki
bilgili pop'un ısrarı olmasaydı, hiçbir yere gelemezdi."
Bu Buk'un dışarıda bırakılmışlık hissini açığa vuruyor,
pop-edebiyatı dünyası, kendisininkinin aksine bir ilişkiler
dünyası. Daha önce de bahsedildiği gibi, ilişkileri Barber
Schroeder'in yönettiği Barfly'daki (senaryosu Buk'a aittir)
barların arka sokaklarındaki dalaşmalardan ibaretti.
Bukowski beat'lerle alay ettiği sırada, yakında kendisinin
de şöhretin parlak ışıklarıyla yüzleşmek, kamunun
gözü önünde kasılarak yürümek ve kendisinden beklenen
rolü oynamak zorunda kalacağından haberi yoktu!
İronik bir şekilde 1974'te en ünlü beat'lerden bir kaçıyla
dinleti turnesine bile çıktı. Mektuplarından birinde bundan
bahsetti: "Dinleti olayındaydım… Eski hayatta kalabilme
çabası… Detroit, Riverside, Santa Cruz… Ginsberg,
Ferlinghetti ve Snyder Santa Cruz'da kafa başı 3 kâğıda
1600 kişi topladı." Ginsberg'le ilk karşılaşması olduğundan,
Buk onunla ilgili birkaç izlenimini yazmadan edemedi,
hele yaşadıkları bir hadise, onu daha ayrıntılı değerlendirmesini
sağlamışken: "Bir bomba tehdidi vardı
ve yaşlı Allen'ın kulakları hopladı. Sahneye çıktı ve durumla
ilgili doğaçlama bir şiir okudu… Ertesi gün şehirde
takılıp barları denedik… Ginsberg kafa dengiydi, iyi bir
cins gibi görünüyordu."

60'ların sonunda Bukowski için iki önemli şey oldu.
İlki, Lawrence Ferlinghetti'nin ona gösterdiği ilgiydi.
Ferlinghetti'nin ilgisi, 'kendini kesinlikle underground'un bir parçası olarak hissetmediğini' söylemesine rağmen Buk'u ancak pohpohlayabilirdi.
Ferlinghetti, Buk'un küçük özel dergilerde yayımlanan şiirleri ve öykülerinden bazılarını okumuştu. Buk, 1964'ten itibaren Douglas Blazek'in kurduğu (Bukowski'nin beat kuşağıyla arasına koyduğu mesafeden etkilenen Illinois'li genç bir şair) Ole dergisinde yer almaya başladı. "Dökümhanelerde çalıştığım için Bukowski'yi anlayabiliyordum… Bukowski başka bir bakış açısından keşfetmek için bir delik açtı."

Blazek'in amacı "şiiri tehlikeli hale getirmek,"ti, Buk'un tüm kalbiyle onaylayacağı bir düşünce. Genç editör Buk'un ilk ve heyecan verici katkısına o kadar memnun olmuştu ki ilk sayıda ondan bir alıntı yaptı: "Şiir, bir Pazartesi gecesinde bar taburesinin üstündeki orospu gibi, şarapla ölüyor." Niyeti, yine de, bu kışkırtıcı ifadenin aksini kanıtlamaktı. Blazek şöyle diyordu: "Ole, Bay Buk'un haksız olduğunu kanıtlamayı umuyor." Buk şiirlerini kendi posta kutusunda, ucuz kâğıda özensizce basılmış, cilâsız ve ham halde bulmaktan hoşnuttu –ne kadar doğru! O dönemde 44 yaşına gelmişti, ama pis ihtiyar, Ole vasıtasıyla, reddettikleri ve hoşlanmadıklarında, şefkat, sertlik, delilik karışımında, şiir ve yazılarındaki grotesklikte kendini bulan genç nesle ulaştı.
Ole, underground büyüklerinden biri ve Ginsberg, Burroughs ve Michaux'nun arkadaşı olan şair Harold Norse'a da yer veriyordu. 1967'de, Norse Londra'dayken, Nicos Stangos (Penguin'in şiir sorumlusu) onunla ilgili bir kitap çıkarmayı teklif etti. Norse çok şaşırdı ve Stangos'a şöyle yazdı: "Penguin gibi yayınevlerinin sadece T. S. Eliot, W. H. Auden ve Ezra Pound gibi isimlerle ilgili kitap çıkardıklarını düşünürdüm!" Norse, "Penguin Modern Poets" serisinde kendisine eşlik etmesi için iki şair seçti –gerçeküstücü beat Philip Lamantia ve Charles Bukowski: "O dönemde az tanınan Lamantia ve onu seçtim, yalnızca her birimizin kendine özgü, benzersiz, güçlü ve tanınmayı hak eden bir stili olduğu için. Sadece benim yer alacağım bir kitabı kabul etmemem Stangos'u başta şaşırttı. Daha sonra üçümüzü birden içeren bir kitabın gücünü gördü ve hevesle kabul etti. Penguin antolojisi bize uluslararası ilgi kazandırdı."

Bu, Bukowski'nin kendine inanmasını sağlayan ikinci belirleyici olaydı. Penguin katalogunda yer alacağını öğrendiğinde Carl Weissner'e şöyle yazdı: "…görünüşe göre Norse, ben ve bir diğeri, belki Lamantia, üçü-bir-arada şair serisinin bir sonraki kitabında yer alacağız. Bu benim için çok garip bir his olacak." Norse'un yirmi yıl sonra çıkan Memoirs of a Bastard Angel'ını okuduğumuzda bu hissi daha iyi anlayabiliriz: "Hiç kimsenin daha önce duymamış olduğu Charles Bukowski…"
Norse Ole'daki arkadaşını seçtiğinde, Bukows-ki'yi henüz tanımıyordu. Tanışmaları 1969 Ocak'ında gerçekleşti. Norse anılarında şöyle yazıyor: "İlk sarhoş mektuplarından, gerçekten çok kurmaca ve fanteziyle ortalığı sarsacak, Falstaff benzeri vahşî bir kabadayıyla karşı karşıya olduğumu biliyordum." Buk'un en çarpıcı resimlerinden birini çizmiştir: "Bukowski kötü biçimliydi – çiçekbozuğu bir yüzle koca bir kambur, nikotinden sararıp çürümüş dişler ve acı dolu yeşil gözler. Yatık kahverengi saçları, gereğinden büyük bir kafaya yapıştırılmış gibi görünüyordu –omuzlardan daha geniş kalçalar, gülünç derecede küçük ve yumuşak eller. Kemerinin üstünden bir bira göbeği sarkıyordu. Beyaz bir gömlek, bol bir pantolon giyiyordu, mahkûmlara hapisten çıkarken verilenler gibi. Onlardan biri gibiydi, batıp çıkmış."
Bukowski, en büyükler arasında saydığı biriyle tanışacağını düşündükçe sinir atakları geçiriyordu.
Norse'a ne borçlu olduğunu da biliyordu. "Buk mektuplarında bunu kabul ediyor [bana yazdı]. İlk büyük ününü benim üzerimden kazandı." O zamana kadar "Burroughs ve Ginsberg'i kıskanıyor –onlar ünlü olduğunda kendisini kimse tanımıyordu- olsa da, artık bu

reddedilme hissini bırakabilirdi. Ne mutlu ki, mektuplar
vasıtasıyla bu iki adam arasında karşılıklı bir beğeni oluştu.
Norse şöyle yazıyordu: "Mektupları acı ve mizahla
dolu ve patlayıcıydı. Kelime oyunlarının şaşırtıcı bir alaşımı,
olgun, kaba, müstehcen; dili kâğıttan bir Van Gogh
gibi fırlıyordu, uyarıcı, baş döndürücü, direkt, ham şiddet,
renk ve ışık dolu; Amerikalı bir Dylan Thomas'tı,
ama ondan daha cesur, daha kaba, daha çirkin, daha cüretkârdı,
geleneğe saplanıp kalmamıştı." Telefonda konuştuklarında
Norse, Buk'un sesindeki acının da farkındaydı,
"yavaş, bitkin bir mırıldanma, histerik değil, ama
ölçülü, kontrolü, anlatılamayacak kadar üzgün."
Buk'un Norse'u "Prens Hal, şiirin prensi," olarak nitelemesine
rağmen Norse, arkadaşının özellikle sarhoşken
ortaya çıkan rekabetçi yönüne tahammül etmekte zorlanıyordu
ve Buk akşam 5'ten sonra genellikle sarhoş olurdu.
Norse şöyle diyordu: "Acılı gözlerinin, rengini haset
ve kıskançlıktan aldığını düşünüyorum. 'Ben Charles
Bukowskiyim. Buharıma bak bebek. Ben kralım, ben en
büyüğüm' diye bağırırdı. Ertesi sabah ayıldığında kelimenin
tam anlamıyla kuzu gibi olurdu, utanç ve suçlulukla
mahcup."
Başarı Buk'u 1972'de, City Lights Ereksiyonlar, Boşalmalar,
Sergiler ve Sıradan Delilik Hikâyeleri13'ni yayımladıktan
sonra buldu. Ferlinghetti 1971 yazında
Norse'a, Bukowski'nin şiirini göz ardı ettiği dönemde,
toplamda 600–700 sayfa tutan bütün yazılarını yayımla-

13 Sıradan Delilik Öyküleri adı ile Parantez Yayınlarınca yayımlanmıştır.
Edtr.

mayı düşündüğünü çünkü gelecekte edebiyatın en büyük
isimlerinden biri olacağına emin olduğunu itiraf etmişti.
Buk San Francisco'da bir dinletiye davet edildiğinde
bir şeyler yerine oturdu. Arkadaşı Linda King'le birlikte
(1985'te Bayan Bukowski olan Linda Beighle'la karıştırılmasın),
Ferlinghetti'nin City Lights'ın üstündeki üç odalı
küçük dairesinde kalıyordu. Başta gergindi.
Cherkovski'nin anlattığına göre: "Ancak yumuşak mavi
gözlü, seven yaradılışlı bir adam olan Ferlinghetti'yle tanıştığında
rahatlayabildi. Dünyaca ünlü, ellilerin ortasından
beri geniş bir kitle tarafından okunan ve kitapları birçok
dile çevrilen bir şairin arkadaşı olarak gördüğü muamelenin
tadını çıkardı."
Dinleti, "bir şiir okumasından çok spor olayıydı." Sarhoş
ve abartılı Buk, çok ateşli bir kitlenin önünde bir müstehcenlik
ve maskaralık şovu yaptı. Daha sonra birçok

kez bu tür olayların onu hem gerçek hem değişmeceli anlamda hasta ettiğini açıkladı – dinletiden önceki saatlerde sık sık kusardı, ama o akşamdan sonra Bukowski kendi gösteri-adamı ve yarı-rock yıldızı niteliklerinin farkına vardı. Organizatör Joe Wolberg şöyle diyordu: "Bence o koca spor salonunu dolduran insanları gördüğünde, okurları üzerinde ne kadar büyük bir etki yarattığını anladı. Kendisine daha önce hiç bu kadar rağbet edilmemişti ve bana kalırsa bu onun cesaretini kırdı, kendisi muhtemelen bunu kabul etmeyecek olsa bile."

Buk, 25 Kasım 1974'te Catalyst adlı kafede gerçekleşen İkinci Santa Cruz Şiir Festivali ve sonrasında, performans konusunda büyük adımlar attı. Şöhret açısından beat'leri geçmediyse bile onlara yetiştiğini hissediyordu. O kadar ki, artık onlar karşısında hiçbir aşağılık duygusu barındırmıyordu (eğer daha önce barındırmışsa). Örneğin Ginsberg ve Gary Snyder'ın bulunduğu ortamlarda bile, ön plânda olmaktan korkmadan abartılı davranışlarının dizginini bırakıyordu.

O dönemki kız arkadaşı, Jack Micheline, Ferlinghetti gibi isimlerle birlikte konuk şair olan Linda King, okyanus yakınında bir evde düzenlenen dinletiden sonraki vahşi partiyi gayet net hatırlıyor: "Bukowski Ginsberg'i çok az tanıyordu. Aslında bence onunla ilk kez o gece karşılaşmıştı, sarhoştu, kafası yerinde değildi ve Ginsberg'in eline içkileri tutuşturup duruyordu. Ona hakaret ediyordu, ama ciddî değildi, Ginsberg de bunu biliyordu. Daha çok dalga geçerek onu deniyor gibiydi. Sarhoş Bukowski'yi oynuyordu. O gece oldukça çılgındı… Diğerleri San Francisco'ydu, o ise Los Angeles."

Berkeley Barb'ın 6–12 Aralık 1974 sayısında o gecenin hikâyesi ayrıntılı olarak anlatılmıştır ve başrolde 'diğer

şairlerin aksine ulaşılabilir' olan Bukowski vardır. Ric Reynolds'un kaleminden: "Bir köşede durup diğerlerini üzgün veya soğuk şiirsel gözlerle izlemiyordu. Size bulaşıp sarhoş ellerle sizi sarıyordu. Herkes Bukowski'nin kendini aptal durumuna düşürmesini izlerken onun zihni ortamı çalkalıyordu… Allen Ginsberg partiye geldiğinde Bukowski ona yapıştı ve omzuna bastırdı. 'Bayanlar baylar' diye bağırdı, 'bu geceki onur konuğumuz Allen Ginsberg. İnanabiliyor musunuz? Allen Ginsberg!' " Övgü samimiyetle karışık kıskançlık da barındırıyordu. Bir tür içsel acı, Buk'u Ginsberg'i bol keseden övgülere boğmaya, onu abartıyla öldürmeye itiyordu. Ginsberg'i daha sıkı tuttu " 'Dahi bir adam, iki yüzyıldır ışık ve bilinci kestirmeden geçen ilk şair… Bir içki al, Allen.' " Ginsberg hislerin böyle açığa vurulduğu bir yaklaşım karşısında duyarlı ve biraz da savunmacıydı: "Bukowski Ginsberg'i kucakladı ve o da Bukowski'nin sırtını okşadı: 'Bu çok güzel bir his Allen, gerçekten. Yalan değil.' Ginsberg de kendini bu yağcılığa kaptırmıştı, ama Bukowski'nin ona zorla içireceğini gördüğü anda yalandan bir sarhoş arbedesi çıkardı ve bütün gece içtiğini söyledi." Buk bu küçük aldatmaca ile Allen'in yazılarının bir özelliği olduğunu düşündüğü hilekârlık arasında hemen bir paralellik kurdu:
" 'Tanrım, seni görmek çok güzel Allen, gerçekten. Bir üçkâğıtçı olman umurumda değil. Bunu duydunuz mu dostlar? Bitmiş. Howl'dan sonra yazdıklarının bir boka benzemediğini herkes biliyor. Buna ne buyrulur ha, yok mu oy veren? Howl ve Kay'dish'ten beri işe yarar bir şey yazdı mı?'"
Ginsberg provokatif, politik bir tahrikçi olmasına rağmen böyle bir saldırıya (mideye sıkı bir yumruk) uy-

gun cevabı yapıştıramayacak kadar medeniydi. Tamamen farklı bir dalga boyundaydı ve mekanik bir cevap verdi: " 'Kah'dish', dedi Ginsberg, Bukowski'yi düzelterek." Bu tip kültürel, akademik bir cevap Buk'un iğneleyici sözlerini ancak yoğunlaştırabilirdi. "'Allen, beni mahvediyorsun. Sen bir baraküdasın Allen. Dilinle beni yiyip bitiriyorsun.'" Buna rağmen her zamanki gibi değişken olan Buk, çatışmayı yumuşatıp kontrol altında tutmak için her derdin devası alkolü önerdi: "Hey, neden bir içki daha almıyorsun?" Reynolds anlatmaya devam ediyor: "Bukowski birinin elinden bardağını kaptı, yarısını içti ve bardağı Ginsberg'in eline tutuşturdu. Ginsberg, şarap sandığı Jack Daniels'tan bir yudum aldı ve neredeyse kusuyordu. Bukowski arkasını döndüğünde kalabalığın arasına karışıp kaçtı."

Bu tipik Bukowski'dir. Reynolds'un olayları anlatış biçimini de takdir etmemiz gerek. Bukowski'nin partinin atmosferine yaptığı katkıya (kıyametsi bir dokunuş) uygun, mizahî bir dil: "Sallanan lâmbalardan birini kırmaya çalıştığında, Bukowski nihayet partiden ayrılmaya ikna edildi. Yer cam kırıklarıyla kaplıydı ve düşürdüğü içkiler yüzünden ayaklarınız döşemeye yapışıyordu." Saat sabaha karşı 3 civarındaydı.

Görünüşe göre Ginsberg, bu ani patlamalarını Hank'in yüzüne vurmuyordu. Whitman's Wild Children'da Cherkovski, on üç yıl sonra Ginsberg ve Beat'lerin yakın arkadaşı ve çevirmeni, İtalyan gazeteci Fernanda Pivano'yla birlikte Cadılar Bayramı'nı kutlarken yaşadığı bir olayı nakleder. Konu Buk'a gelmiştir ve onunla 1980'de karşılaşan Pivano, Buk'u aramayı teklif eder. Cherkovski Buk'u arar, birkaç kelime konuştuktan

sonra telefonu Fernanda'ya, o da Ginsberg'e verir. Birbirlerine ne söylemişlerdi? Konuştukları sadece birkaç sıradan cümle gibi görünse de, birbirlerine karşı tutumlarını yeniden görmeleri için önemliydi. Birbirlerinin edebiyat felsefesiyle ilgili birbirinden farklı ve düşmanca tavırlar gösterirlerdi. Bu sıradan görünen kısa konuşma, aslında Buk ve Beat temsilcilerinin en seçkinlerinden biri arasındaki sıcak bir temastı.
Allen konuşmayı hemen objektif ve profesyonel bir alana çekti, böylelikle büyük duygusal beklentileri önledi. Ancak farkında olmadan veya olarak, Buk'u kışkırtmaktan geri duramadı. Buk'a işlerini halletmesi için bir temsilci tuttuğunu söyledi. Buk büyük bir şaşkınlık gösterdi – bir şair nasıl bir temsilci tutabilirdi! Buk bunun şiirsel gereksinimlerle kesinlikle bağdaşmadığını düşünüyordu, oldukça uygunsuz! (Biz, onun okuyucuları, burada Buk'un bir şairin sadece bir daktilo ve önünde oturacak bir duvara ihtiyacı olduğu şeklindeki inancına şahit oluyoruz.) Fakat Ginsberg temsilcilerin rolüyle ilgili akıllıca bir yanıt verdi: "Hayır, onlar işleri senin için hallediyor!" Neden ikincil işleri, görevi bunlarla uğraşmak olan birine yüklemeyelim ki? Bu şiir yazmak için daha çok vakit yaratmaz mı? Yersiz kaygılardan arınmış şekilde, şair kendini tamamen işine adayabilir… Buk bu darbeyi karşılamaya hazırlıklı değildi. Ringin iplerine gerilemiş bir boksör gibi duygusuzca cevap verdi: "Benim için işe yaramaz." Kendi durumunu göz ardı ediyordu. Editörü John Martin, onun ticarî hiçbir konuyla uğraşmamasını ve kendini özgürce işine adamasını sağlıyordu.
Akşamın ilerleyen saatlerinde bu çıkışlar karşısında dengeyi yeniden sağlamak ve Allen'a derinden takdir

edildiğini göstermek için Cherkovski, iyice yağ çekmeye başladığı Ginsberg'e daha önce hiç duymadığı bir şey söyledi. 1965 civarında, teksir makinesiyle çoğaltılan Ole dergisinde Bukowski ona çok yürekten görünen bir iltifatta bulunmuştu! Cherkovski cennete yükselmiş gibi görünen Ginsberg'e Buk'un sözlerini aktardı: "Sanırım Ginsberg'in Walt W.'dan beri Amerikan şiirindeki en uyandırıcı güç olduğunu söyleyebilecek kadar uçmuş haldeyim."

"Uçmuş" kelimesi (ileri düzey bir alkolizmin yanı sıra) bu övgünün ne kadar sıradışı, benzersiz olduğunu gösteriyordu. Bir daha asla bu düzeyde bir övgü olmayacaktı. Bu Bukowski'nin diğerlerine nispeten farkında olduğu özelliklerinden birinin belirtisiydi. Ruh halindeki sallantılar ve karakter değişimleri onu çoğunlukla tahmin edilemez biri yapardı ve ona yaklaşanları şaşkına çevirirdi. Harold Norse, kitap haline getirilen Buk'la mektuplaşmalarının önsözünde bu Bukowskisel fenomeni net bir şekilde anlatır: "Sizi bir kaideye yerleştirdiğinde, aynı zamanda o kaideyi yıkardı. Engebeli bir roller coaster gezintisi gibiydi. Takdiri samimî olsa da, ilişkilerinin normu inişli çıkışlıydı."

Bazılarınca övgü yağmuruna tutuldu, diğerlerince halkın eleştirisine sunuldu veya gözardı edildi. Buk'un şöhreti tam da mizacının isteklerine uygundu. 1974 Aralık'ında London Magazine'e, yaptıklarının göklere çıkarılması veya yerin dibine batırılmasını önemsemediğini söyledi. Sadece okurların etkilenmesini istiyordu: "Yazdıklarıma tepki verilmesini istiyorum, iyi ya da kötü; bunların bir karışımı. Tamamiyle saygı duyulan, kutsal olarak görülen bir adam veya bir mucize yaratıcı olmak

istemiyorum. Belli bir miktar saldırı istiyorum, çünkü bu
işleri daha insanîleştiriyor, tüm hayatımı yaşadığım yerdeki
gibi. Hep bir şekilde saldırıya uğradım ve bu bende
yer etti. Biraz reddedilme ruha iyi gelir; ama tam bir saldırı,
tam bir reddedilme tamamen yıkıcıdır. Yani iyi bir
denge istiyorum: övgü, saldırı, içinde her şeyin bulunduğu
bir karışım."
Buk Burroughs, Ginsberg ve Genet'le birlikte efsaneye
dalmıştı. Ancak onun gösteriler ve oturumlara katıldığını
hayal etmek hala zordu… Katılım, ütopyayı, onun gerçekleşmesine
dair düşleri paylaştığını, aslında sahip olmadığı
bir politik arzusu olduğunu varsaymak demek
olacaktı. Diğerlerinin adına konuşmak, insanların adına
konuşmak onun için imkânsızdı, çünkü o kalabalıktan biriydi,
Sartre'ın Words'de söylediği gibi "tüm insanlardan
meydana gelmiş bir insan, hepsine bedel bir insan ve herkesin
bedeli."
Buk Bach'ın müziğini Bob Dylan ve Joan Baez'in protest
şarkılarına tercih ediyordu. Sosyal bağlılığı sıfırdı.
"Aktif ve insanlıkla iç içe olmak konusunu Camus kadar
kutsallaştırmak istemiyorum…" Şüphesiz, Buk Cioran
adını hiç duymamıştı (Tears and Saints adlı eseri ABD'de
ancak 1995'te yayımlandı, ama Evergreen'in 1958 sonbahar
sayısında bir makalesi bulunuyordu) fakat o, birçok
bakımdan zamanının Fransız yazarları arasında Buk'un
sesi olmaya Camus veya Sartre'dan daha uygundu. Notlar'da
Cioran'ın ironik nihilizmiyle tamamen aynı fikirde
olacağı aforizmalar vardı: "hazlarımızın her biri, şeytanla
yapılmış bir pazarlıktır", "dengeli birey anlamsızdır",
"cesur bir adam hayal gücü yoksunudur. Korkaklık genellikle
uygun bir diyet eksikliğinden ortaya çıkar", "ne-

redeyse herkes bir dahi olarak doğup bir aptal olarak gömülür."
Buk'un İtalyan gazeteci Fernanda Pivano'ya 1980'de söylediği gibi, insan ırkının yok olma olasılığının kendisini hiç ilgilendirmediği yönündeki görüşü dikkate değerdir. Pivano bu ifadenin kaynağının esaslı bir nihilizm olduğu sonucuna varmıştır -eğer durum buysa, Buk Beat'ler ve Kerouac'la zıt kutuplarda demektir. Çünkü Kerouac 1958'de şöyle yazıyordu: "Tahminime göre yeni bir hip'lik kılığına bürünmüş çatlakça bir nihilizm içinde olması beklenen Beat kuşağı, Amerika tarihindeki en duyarlı kuşak olacak, bu yüzden kendini iyilik yapmaktan alıkoyamayacak."- Aslında, yazılarında görülen gerçekçilik ve sertliğe, ham ve kaba yönlerine rağmen Bukowski'nin kurtulmayı asla başaramadığı, romantik şikâyetçiliğe yakın bir tarafı vardı -romantizmden nefret ettiğini söylemiş olsa da, Hemingway'e tam olarak hayran olamamasının sebebi de buydu.- Tıpkı sözde-nihilist Cioran'ın "Rus Byronizmi"ni üstünden bir türlü atamadığını söylemesi gibi.
Buk her şeyden çok, kendini aldatmaktan korkardı. Beatler ve hippi kuşağının beslediği büyük umutlardan milyonlarca mil ötedeydi: dünyayı değiştirmek! Olaylara bakış açımızı değiştirmek! Buk'un böyle bir iddiası yoktu. Niyeti basitçe, ortak bir deneyimi anlaşılır bir şekilde paylaşmaktı –bu yeter de artardı.
Onu bir punk ikonu haline getirmek de aynı ölçüde yanlış olurdu; bazıları bunu yapmaya çalıştıysa da. No Future, sonuçta bir mesajın ifadesiydi, ama Buk bütün mesajları reddediyordu, bunu bile. Onunki sadece günlük işlerimizi ve başarısızlıklarımızı açıklamak için bir çabay-

dı –alacakaranlıkta daktilosunun başında, elinin altında
bir paket bira veya bir kadeh şarap ve yenilgiyi biraz savuşturmak
için şiir sözcükleri, onun üstüne en büyük yeteneğiyle
gitmek için: Bazen o kadar yalnız oluyorsun ki,
bu çok anlamlı geliyor.
Herhangi bir hayale teslim olmayı reddetmesi, onu
hayatının sonuna doğru Budizm'e yakından bir göz atmaya
yönlendirdi –bu da muhtemelen Beat'lerle olan son
bağlantısı. Bukowski'nin 14 Mart 1994'te San Pedro'daki
cenazesinde arkadaşlarından biri, Gerald Locklin, töreni
üç Budist keşişin yönetmesi karşısında şaşırdı. Bu Buk'un
karısı Linda'nın inisiyatifiyle olmuştu, ama Linda,
Hank'in hayatının sonuna doğru Budizm'le çok ilgilendiğini,
hatta meditasyon yaptığını belirtiyordu.
Cenaze ayrıca, medya figürünün, daima sarhoş olan
pis ihtiyarın, bilinmeyen bir Buk gizlediğinin de ipucunu
verdi. Bunu cenazeden sonra Hank ve Linda'nın evinde,
ailesi ve arkadaşları dışında –editörü John Martin, aktör
Sean Penn, çevirmeni Carl Weissner –birçok mahalle sakini,
dükkân sahipleri ve gözyaşları içindeki bir genç kızın
toplanmasından anlıyoruz. Gerald Locklin Linda'ya sordu:
"O akrabalardan biri mi?" Linda yanıtladı: "Hayır,
caddenin karşısında oturuyor. Hank onu çok severdi ve o
da Hank'e hayrandı. Bu ölüm onun için hepimizden daha
zor olabilir."
Yalnızlık gittikçe daha tatlı bir hal alıyor, bir zamanlar hapis
yatan bir adam tanırdım. Onu deliğe tıkmışlardı.
Ona "Şimdi dışarı çıkmak istiyor musun?" diye sorduklarında,
"Hayır." dedi. Yine de onu çıkardılar. Deli olduğunu

düşünüyorlardı. Gördüğüm en akıllı adamlardan biriydi. Evet, evet,
Buk
Bir kişi, içki içerken, diğer kişinin de onunla birlikte içmesinden hoşlanır.
Charles Bukowski

BUK
VE
NEAL CASSADY

Önde gelen Kerouac ve Beat uzmanı Ann Charters,
The Portable Beat Reader adlı antolojisinde, Bukowski'yi
es geçmenin hata olacağını düşünerek onun yazılarından
birine de yer verdi. Antoloji yaklaşık elli isim içeriyordu –
Huncke, Corso, Ferlinghetti, McClure, Snyder, Whalen,
Lamantia vb. Bukowski, kitabın altı bölümünden beşincisi
olan "Tales of Beatnik Glory"yi (Beatnik Görkemi Hikâyeleri)
açar ve Carolyn Cassady, William Burroughs Jr,
Diane DiPrima, Brion Gysin, Ken Kesey, Jan Kerouac gibi
isimlerle yakın temas kurar. Charters giriş bölümünde,
biraz alayla şöyle der: "Bukowski, Cassady'nin direksiyon
başındaki performansından o kadar etkilenmişti ki,
Open City için tuttuğu notlarda, alışıldık oto-portresi yerine
Cassady'yi parçanın merkezine koymuştu."
Bu parçanın antolojide yer almaması gerçekten hata
olurdu. Beat bakış açısından bu yazının gözden kaçırılmaması
gerekir, çünkü dikkatli bir okuma sonucu
Bukowski'nin yaptığı şeyin aslında On The Road'un son
bölümünü yazmak olduğu anlaşılır!
Bu bölüm detaylı olarak anlatılmaya değer, Harold
Norse'a göre "Bukowski sadece Neal Cassady'den çok
olumlu şekilde bahseder." Notes'daki ilk bölümlerden biridir;
sanki Buk Beat efsanesine olan katkısından söz etmeyi
ertelemek istemiyor gibidir. Öyküsü birdenbire başlar,
her zamanki gibi direkt olarak sadede gelir:
"Kerouac'ın adamı Neal C. ile o Meksika demiryolunun
dibine yatıp ölmeden kısa süre önce tanıştım."
Cassady'nin tarifi vurucudur, Bukowski yazınının doruğundadır:

"…gözleri, eski kürdanlar gibi dışarı çıkıktı ve kafasını hoparlöre gömmüştü, sarsılıyor, sıçrıyor, iştahla bakıyordu…"
Buk'un tavrının karşıtı: "Ben biramla oturup onu izliyordum."
Karşılaşma 1968 başında, San Francisco'da Open City'nin ofisinde gerçekleşti. Baş editör Bryan, göreve gitmek üzere olan iki genç fotoğrafçıya film veriyordu. Buk kendini Kerouac'ın On The Road'unun kahramanı (Dean Moriarty) karşısında buldu. Yaşayan bir efsane, bir mit. Bukowski yanında altı kutuluk bira paketi olmadan hiçbir yere gitmezdi, Neal'e bir bira ikram etti, Neal memnuniyetle kabul edip kutuyu bir dikişte bitirdi. Sonra ikinci birayı da kabul etti. Birbirini koklayan iki sokak köpeği gibi birbirlerini tarttıkları bu biralı girizgâhtan sonra, Neal'ın biraları devirmekteki hızını gören Buk şöyle dedi: "Ben de bira konusunda iyi olduğumu sanırdım."
Yorum kısa sürede edebiyat alanına da girdi.
Buk'un, içki içme konusunda kendisine ettiği üstü kapalı iltifatı Neal sertçe yanıtladı:
— Ben sert kodes çocuğuyum. İşlerini okudum.
— Ben de seninkileri okudum. Şu banyo penceresinden dışarı çıkıp çalılar arasında çıplak saklanmakla ilgili olan bölümü. Güzel iş.
— Ah evet.
Bu bölüm Joan Anderson'a yazılan ünlü mektupta da bulunur (ki bunu sonra tartışacağız).
Bu kibar konuşmadan sonra, Bukowski Neal Cassady portresine devam ediyor (hiçbir kayda değer Beat yazarı bundan kurtulamamıştır): "Hiç oturmadı. Dolanıp duruyordu. Hareketleri sertti, ama içinde hiç kin yoktu, ondan

hoşlanmak istemeseniz de hoşlanıyordunuz. Çünkü Kerouac onu beklenmedik darbeler için doldurmuştu ve Neal hep ısırmaya devam ediyordu. Ama Neal iyiydi ve başka bir açıdan bakıldığında, Jack sadece kitabı yazmıştı, o Neal'ın annesi değildi. Sadece onu fitilliyordu, bilerek ya da bilmeden."
Buk'un cesaretine diyecek yoktu! Cassady'le bira içtiği birkaç dakikaya dayanarak onu On The Road'da yanlış tanıtan Kerouac'tan daha iyi anladığını iddia ediyordu. Aslında bu doğru olabilirdi. Neal'ın ikinci karısı Carolyn Cassady, karakterinin On The Road okurlarını etkileyen özelliklerinin, gerçekte kendisinde nefret ettiği ve kurtulmaya çalıştığı özellikler olmasının Neal için bir trajedi olduğunu söylemişti. Joyce Johnson'ın anlattığına göre Cassady, On The Road'un ilk kopyalarından birini okuduktan sonra Kerouac için güzel bir kutlama yapmıştı.
Ancak, Kerouac Neal'ın On The Road'daki betimlemesinden o kadar hoşnutsuzdu ki, hemen bir sonraki kitabı Visions Of Cody'de onu mükemmelleştirmek istedi. Neal Cassady, Kerouac için normal bir adamdan daha fazlasını temsil ediyordu; neredeyse mitsel bir figürdü. William Plummer, Cassady'nin Jack için, balina Moby Dick'in Melville için olduğu gibi büyük ve karmaşık bir boyut aldığına dikkat çeker. Ahab dev balina konusunda ne kadar takıntılıysa, Jack de Neal konusunda o kadar takıntılıydı. Bunun dışında, Neal onun ideal Amerika ruhunun vücut bulmuş haliydi. Melville için deniz ve gemiler, Fenimore Cooper için ova, Mark Twain için Mississippi neyse, Kerouac için yol ve araba oydu.
Neal, The Grateful Dead'le yaptıkları bir kayıt sırasında, Kerouac'ın ondan yarattığı bu mitsel imaja

"Keroassady" adını verdi. Ona göre Jack'le karşılaşmasından doğan bu melez yaratığa en uygun isim buydu. Bukowski'nin tabiatındaki mizah göz önüne alındığında bile, ciddî olarak rötuşlamak istediği imaj buydu. Beat kahramanı arketipinin (Cassady) de onayıyla, "usta"yı, Jack Kerouac'ı geçmeye çalışacaktı.
İki kutu bira ve tek bir akşam, nadiren bu kadar iyi kullanılmıştır. Buk rekabetçi ruhunu denemek için bir fırsat bulmuştu, Beat yazarlarıyla kendi bölgelerinde çarpışacaktı. İki fotoğrafçıyla işi biten Bryan durumu fark etti ve seslendi: "Onu denemek ister misin, Bukowski?"
"Evet, ister misin bebek?" diye sordu Neal.
Bukowski bunun kinsiz bir şekilde söylendiğini ekliyor, sadece oyunu devam ettiriyor (sanki Neal riskleri anlayıp kabul etmiş gibi). Buk teklifi geri çevirdi: "Hayır, teşekkürler. Ağustosta kırk sekiz olacağım. Son yenilgimi de aldım."
Bu kaçıştan sonra Buk konuyu hemen Kerouac'a getirdi. Neal'e Kerouac'ı en son ne zaman gördüğünü sordu. Neal onu göreli uzun zaman olduğuna dair belirsiz bir cevap verdi. Bukowski, Neal ve Jack arasındaki göbek bağının tamamen kesilmiş olduğunu fark etti. Bu ona söz konusu son bölümü yazmak ve 'Cassady konusu'nu kendi yöntemiyle halletmek için daha çok alan sağladı. Bukowski bağlantıyı açık bir şekilde kurmuyor – bunun bilincinde olup olmadığı bile kesin değil– ama On The Road'un (Yolda) son bölümü, etkin olarak yolda geçiyor. Bryan, ikisini evinde yemeğe davet etti. Beklentilerin aksine, direksiyona geçen Neal'di. Boğa güreşi Hemingway için neyse, araba sürmek de Cassady için

oydu –öyle ki Ken Kesey ve Merry Pranksters ona Speed Limit (Hız Sınırı) adını takmıştı. Onun için önemli olan şey sadece arabalar ve kadınlardı. Sürüş meseleleri. Timothy Leary, Neal Cassady'le ikinci karşılaşmasında (ilki Cassady ona psilocybine için geldiğindeydi) bu bağlantıyı açıkça gördü. Cassady'nin kafasında sürekli bir kadın/araba karmaşası vardı. Durmaksızın birbirlerinin yerine geçip diğerinin eğretilemesi oluyorlardı.
Leary'nin Neal'le ikinci karşılaşması şöyle gerçekleşti: Leary Neal'in birkaç gündür kaldığı daireye gitti. Kapıyı kot pantolon ve tişörtlü bir kız açtı. Leary Neal'in nerede olduğunu sordu ve kız –adı Salinas'tı, Steinbeck'in küçük kaçıklar kasabası gibi– açık bir kapıyı gösterdi: "İçeride Patty-Belle'i hallediyor. Gir ve onlara haber ver." Leary yatak odasına doğru gitti ve dar bir yatak üzerinde köpek stili, şiddetle birbirine çarpan iki çıplak vücutla karşılaştı. Leary kızın sarışın olduğunu, hoş bir yüzünün olduğunu fark etti. Ritmik olarak sarsılıp duruyordu. Kız ona gülümsedi, hatta eliyle selâmladı. Cassady dizlerinin üzerinde, kızı düzüyordu. O da Leary'yi neşeyle selâmladı.
Leary utanmıştı, olduğu yere kök salmış gibiydi. "Kırk yaşındaydım ve ilk kez iki insanın çiftleşmesini izliyordum."
"Merhaba Timothy," dedi Cassady nefes nefese. "Lütfen… ah… lütfen bize bir dakika izin ver. Bu… Patty-Belle ve şasisini her gün iyice gözden geçirmezsem, anlarsın… arıza yapıyor." Gözlerini kapatıp anlatmaya başladı: "Bu yüzden tatlı yumuşak valflarını gıcırdatmalı, borularını yağlamalı, bujilerini ateşlemeli, anlarsın ya, arka koltuğunda birkaç lâstik izi bırakmalı, şanzımanını

yağlamalı, vites kutusuyla ilgilenmeli, anlarsın ya, küçük yumuşak silindirlerini ayarlamalı ve gazı köklemeliyim."
Buk'a dönersek –neler olacağını tahmin edebiliyor muydu? Kafaya dikilmiş birkaç bira algısını köreltmiş miydi? "…kafam biraz iyiydi ve neler olacağını fark etmedim."
Arabaya bindi –Cassady'nin Patty-Belle'e yaptığı muamelenin bir benzerine maruz kalacağından haberi yoktu. Aynı sürüş zevki, aynı keyif, aynı kontrol, aynı hassas pazarlık yeteneği, aynı durmaksızın nefes kesme sanatı, aynı kontrollü hızlanma ve kayma tekniği – arabalar ve kadınlar konusunda Neal'ın üstüne yoktu.
Yola çıktıklarında, ince ince yağan yağmur yüzünden yol kaygandı ve ışık saçıyordu. Bryan öne, Bukowski arka koltuğa geçti. Oldukça etkilenmiş olan Bukowski bir yolculuktan bahseder -"ve yolculuk başladı."- Kaygan caddeler boyunca bir yolculuk, Neal'ın kavşaklarda ne tarafa döneceği son ana kadar kestirilemiyordu, bir Charlie Parker doğaçlaması gibi herkesi şaşırtıyordu. Hayatları bazen pamuk ipliğine bağlıydı, onları kenar şeridinden ayıran ince bir iplik. Her seferinde bir mucize gibi sıyrılıyorlardı ve Bukowski bağırıyordu "Sikimi yala!", kullandığı eğretilemenin ne kadar isabetli olduğunun farkında olmaksızın. Neal tam bir konsantrasyon içindeydi, kayıtsız, araba sürmekle meşgul halde.
Doruk noktasına, yağmur iyice artıp görüşü engellemeye başladığında ulaştılar. Neal Sunset'ten çıkıp kuzeye, Carlton'a doğru gitmeye karar verdi. Hareketini, rakibini mat etmeye hazırlanan bir satranç şampiyonunun hızıyla hesaplıyordu. Sola döndüğünde, karşıdan gelen arabayla kafa kafaya geldiler. Mantıken, Neal'ın yavaşlayıp onun geçmesine izin vermesi gerekirdi –Buk bunun

mümkün olduğunu tahmin etti, ama o zaman Neal hareketini kaybetmiş, ritmi, yörüngeyi bozmuş, ahengi, zamanı paramparça etmiş, cümleyi, birleşmeyi yarıda kesmiş (nasıl derseniz deyin) olacaktı. Bukowski kaybolmuş, bitkin, yok olmuş, mahvolmuş, güçsüz hissetti; artık hiçbir şeyin önemi olmadığını hissetti, kendinden geçmişti, olayın etkisi altına girmişti. Esriklik içinde, iki arabanın birbirine yaklaşmasını izledi; diğer araba "o kadar yakındı ki farları arka koltuğu dolduruyordu". Diğer sürücü, Neal'ın yapacağını düşündüğü gibi frene basmış olmalı ki, kıl payı sıyrıldılar. Arabayı sanki dans ediyormuş gibi kaydırdı ve hızlandı "Patty-Belle, gazı köklemeliyim, anlıyor musun Tim…?" Ama yolculuk henüz bitmemişti. Hollywood Bulvarı'ndan fırlayıp Carlton virajını kapayan ikinci bir araba vardı, araba o kadar yakındı ki Bukowski rengini asla unutmayacaktı –eski, çiziklerle dolu gri-mavi bir coupé, "sert" diyordu Buk, "çelik tuğlalardan yapılmış gibi." Neal sanki diğer arabanın ortasına toslamak ister gibi sola döndü. Kafa kafaya gelen iki arabanın hareketlerinin nasıl olup da herkesin rahat bir nefes alacağı şekilde, birbiriyle mükemmel uyum içinde olduğu hala bir muamma. Dakikalar sonra, Bryan'ın kız arkadaşı Joan onlara akşam yemeği servisi yapıyordu.
Bukowski portresini bitirmemişti. Hızlanma sırası kendisindeydi, ama artık yolda değillerdi. İnisiyatifi ele alarak Beat dönemiyle olan hesabını, öyküsünü bitiren dört-beş cümleyle halletti. Neal kendi tabağını ve Bukowski'nin tabağının yarısını, biraz şarapla mideye indirmişti.

Cassady'le geçirdiği bu tek ve eşsiz akşamın ardından Buk ona şöyle dedi: "Diğer bütün bölümlerini Kerouac yazdı. Bense son bölümünü çoktan yazdım."
"Devam et, yaz," dedi Cassady.
Günler sonra Bryan Buk'u aradı:
"Neal öldü. O öldü."
"Hassiktir, hayır."
Bütün o çılgın yolculuklar, o kızlar, Kerouac'ın bütün sayfaları, hepsi buz gibi ayın altında, bir Meksika demiryolunun dibinde yalnız başına bitti. Bu belki de Neal'ın yolunun sonuydu, aradığı mükemmel hareket. Bir zarafet –onu o terk edilmiş Meksika demiryolunun yanında bırakan.
Tom Wolfe da The Electric Kool-Aid Acid Test'te, Kesey ve Merry Pranksters'ın direksiyonda Cassady ile ülkeyi baştanbaşa geçtikleri yolculuğu anlatırken bu zarafetten bahsetmiştir. Şöyle yazar: "Blue Ridge Dağı'nı geçerken herkes asitle kafayı bulmuştu, Cassady dâhil, ve o anda dünya tarihindeki en dik, en dolambaçlı dağ yolundan aşağı, frene hiç basmadan inmeye karar verdi." Bunu izleyen hikâye, Bukowski'ninki kadar nefes kesici. Wolfe, Kesey'nin otobüsün tepesinde, Cassady'le tamamen senkronize olduğunu söylüyor. Duyguları senkronize olmuştu ve tüm panik hissi bastırılmıştı: "Sanki o paniklerse, Cassady de panikleyecekti, panik bir enerji gibi otobüs boyunca yayılacaktı, ama asla panik hissetmedi. O soyut bir düşünceydi. Cassady'ye inancı tamdı, inançtan da öteydi. Sanki Cassady direksiyondayken bir satori14

14 Zen Budizminde ani ruhsal aydınlanma. Ç.n.

halindeydi, bir canlının olabileceği en yoğun şekilde yaşanan anın, Şimdi'nin içindeydi ve o anda hepsi bunu paylaşıyordu."
Bu araba sürmekten çok daha fazlasıyla ilgiliydi. Bazılarına göre Cassady'nin en büyüleyici özelliklerinden biri zamanla olan ilişkisiydi, bu sayede an ile tamamen ahenk içinde oluyordu ve örneğin aynı akış içinde birçok konuşmayı birlikte yürütebiliyordu. Neal Batı yakasında kadınları baştan çıkarmak ve araba sürmekteki hızı kadar, rap tarzındaki konuşmasıyla da ünlüydü. William Plummer'a göre hız, Neal için bir çeşit düzenleyiciydi. Hız, zihnindeki yakın veya uzak geçmişten kalan acı verici imgeleri dağıtmasını sağlıyor ve şimdinin iyi titreşimlerini yoğunlaştırıyordu. Proust'un Cassady'nin en sevdiği yazar olması, belki de Remembrance of Things Past'in zaman ve duyguları benzer bir şekilde birbirine bağlamasından ileri geliyordu.

NEAL
UFUK
NOKTASINDA

Neal Cassady'nin karakteri çok yönlüydü. En ilginç yönü, karısı Carolyn'in 1990'da yayınladığı Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg'de anlatılandı. Büyüleyici hatıralar –Carolyn Cassady'yi, Ginsberg Cassady'yi, Burroughs ve Orlovsky de Ginsberg'i seviyordu, üstüne üstlük Carolyn, Neal ve Jack Kerouac bir süreliğine gerçek bir aşk üçgeni yaşamışlardı. Ta ki Jack, Neal'ın ilk karısı LuAnne ile yatana kadar. Enfes bir genç kız, Neal'le evlendiğinde henüz on beş yaşındaydı. Romantik, cinsel, ensest düzeyinde yansımaları olan her durum ve ilişki, Kerouac'ın romanlarındaki iç içe geçmiş Beat kahramanlarını yönetişinde görünür: bir an Cassady vardır sahnede, bir an Ginsberg, Gary Snyder, Whalen… Kerouac, Balzac'ın The Comédie Humaine'ine ve Proust'un Remembrance of Things Past'ine hayrandı ve en büyük amacı yazdıkları arasındaki bütünlüğü yeniden kurmaktı. Ne yazık ki farklı editörlerin isteklerine uymak, bazı ödünler vermeyi gerektirdi – her kitapta farklı isimdeki karakterler, gerçek hayatta aynı kişiye gönderme yapar. Neal, Dean Moriarty ve Cody Pomeroy'dur; Ginsberg, Irwin Garden, Adam Moorad ve Alvah Goldbook'tur ve Jack Kerouac'ın kendisi Sal Paradise, Jack Duluoz, Ray Smith ve Leo Percepied vs.dir. Eğer imkânı olsaydı herkesin gerçek adını kullanırdı ve yazdıklarının tamamı "The Duluoz Legend" (Duluoz Efsanesi) başlığında toplanırdı.
Carolyn'in (1947'de âşık olduğu) Neal Cassady'si, Timothy Leary'nin Neal'ı değildi veya Ginsberg'inki, Kerouac'ınki, J. C. Holmes'unki (Go'daki Hart Kennedy), Ken Kesey'ninki -The Day After Superman Died'da Neal'ın öldüğünü öğrendiği anı yazmıştı- Tom

Wolfe'unki, Bukowski'ninki, ne de Neal'ın kendisininki; kendini mektuplarında ve The First Third adlı tamamlanmamış otobiyografisinde ortaya koyuyordu.
Carolyn Neal'la 24 yaşında, 1947 Mart'ında tanıştı. Onları Carolyn'in öğrenci arkadaşı ve şanssız talibi Bill Thomson tanıştırdı. Carolyn'i etkilemeye çalışırken ona Columbia Üniversitesi civarında Kerouac adında bir futbolcu ve Ginsberg adında bir şairle takılan arkadaşının maceralarını anlatmıştı. Thomson Carolyn'e büyük haberi verdi; Neal memleketi Denver'da birkaç gün geçirmek için az önce otobüsten inmişti. 21 yaşındaki, beyaz bir tişört giyen ve kısa, köşeli bir ense tıraşı olan Neal odaya girer girmez genç kadına şöyle dedi: "Bill bana ender büyüklükte bir Lester Young plâk koleksiyonun olduğunu söyledi." "Lester kim?" dedi Carolyn, şaşırmış halde. Yoğun mavi gözleri ve karizmatik havasıyla Neal onun için bir film yıldızı gibiydi. Bill'in Neal'ın maceralarını anlatırken gerçeği biraz hafifletmiş olduğunu düşündü. Neal onunla her zamanki rap benzeri hızlı konuşma tarzıyla, duraksamadan, kızın nefes almasına izin vermeden konuşuyordu. Sonunda kız kendini ceketini alıp onunla gezmeye çıkarken buldu. Neal okuması için ona şiirlerinden birini verdi ve sonra onu ve Thomson'u bavulunu bırakmak için küçük bir otel odasına götürdü. Carolyn hemen –ve keskin bir acıyla– bir kadının varlığının işaretlerini fark etti, giysiler, makyaj malzemeleri vs. Neal'ın on altı yaşındaki LuAnne'le evli olduğunu henüz bilmiyordu, geçici bir sona doğru ilerleyen bir ilişki (LuAnne, On The Road'daki Marylou'dur). Ne de Cassady'nin aynı zamanda –biyografisini yazan William Plummer'a göre

"arzudan çok bir şefkat ve minnettarlık duygusu içinde"–
genç Allen Ginsberg'le bir ilişkisi olduğunu.
Ancak, Carolyn'le tanıştıktan sonra Neal'ın Ginsberg'e
yazdığı aşk dolu mektupların tonu ve içeriği değişti. "Harika
bir kızla tanıştım. En önemli özelliği, sanırım, bizim
(senin ve benim) başlıca özelliğimiz olan farkındalık veya
sezgisel kavrayışa benzer bir şey… Sadece benim mizacım
için fazla doğru; ama asıl meydan okuma da burada,
bizim ilişkimizdeki gibi. Temel yasakları psikolojik, dolaylı
olarak geleneklere, kendi tavırlarına ve beğenilere
bağlı… Her nasılsa ona olan saygım önemsiz görünüyor;
beni bu kadar etkilemesinin asıl nedeninin birlikteyken
bende uyandırdığı huzur olduğunu hissediyorum."
Ginsberg Denver'a gittiğinde olaylar daha da karmaşıklaştı.
Geceyi üçü aynı odada geçirdiler ve Neal bakire
olan Carolyn'le birlikte olmak için bu anı seçti. Bu, Mr.
Hyde'ın vahşîce ortaya çıkışıydı. "Biraz ön hazırlık istiyordum…
birkaç sarılma, öpücük veya el ele tutuşma dışında
Neal bana hiç dokunmamıştı… Duygularım tutkuya
teslim olmak için gerekli havaya girmeyi reddetti,
ayaklarımın biraz uzağındaki Allen'ın varlığının tamamen
farkındaydım. İlk birlikteliğimizi defalarca hayal
etmiştim –ama bunun gibi değil!"
İzleyen dakikaları özellikle acı verici bir deneyim olarak
hatırlıyor, Neal umduğu nazik âşık özelliklerinden
hiçbirini göstermiyordu. -Dokuz yaşındayken, yaşıtı olan
çocuklarla birlikte genç bir kıza grupça tecavüz edilmesi
olayına sürüklenmişti.- Beklenen sevecenlik yerine acı ve
ıstırap vardı. Vahşî bir canavara teslim edilmiş gibi hissediyordu,
gözyaşları ve haykırışlarına hâkim oldu ve tamamen
gergin ve soğuk bir halde kaldı. Paradoksal ola-

rak bu adam, Carolyn'in –hep safça bir sonraki sefer daha iyi olacağını umarak– evlenip üç çocuk yaptığı adam oldu. Bu detayın sebepleri, Carolyn'in bunu Off The Road'da çok iyi nakletmesi ve Beat'lerin eşleri ve kız arkadaşlarının çok uzun zaman boyunca erkeklerinin gölgesinde kalmasıdır. Buna rağmen Edie Parker (1944'te Lucien Carr ile Kerouac'ı tanıştırmıştır) sayesinde bütün Beat'ler yavaş yavaş tanıştılar ve onun evinde bir araya geldiler. Carolyn Cassady, Cassady-Kerouac ilişkisinden ayrı tutulamaz. William Burroughs'un eşcinsel olmasına rağmen onunla evlenen Joan Vollmer, Burroughs'un yazarlığı üzerinde kesin bir etkiye sahip olmuştur.
Burroughs, Vollmer ve onun dramatik ölümü olmadan Junky'yi yazamayacağını, yazmaya bile başlayamayacağını söylemiştir. Örnekler çoğaltılabilir.
Beat uyanışının şimdilerde bir dizi kadın yazar ortaya çıkarması sevindiricidir: Carolyn Cassady'nin Off The Road'u; Joyce Johnson'ın Minor Characters'ı; Jan Kerouac'ın Baby Driver ve Trainsong'u; annesi Joan; şair Elise Cowen (Ginsberg'in talihsiz aşığı); LeRoi Jones'un (Amiri Baraka) karısı Hettie Jones ve diğer birçok kadın. Daha önce yayınlanmamış bu çalışmaların bir kısmı 1996'da Women of the Beat Generation'da derlenmiştir.
Savaş sonrası Beat kadınları, erkek ortakları gibi, ahlaki standartların katılığında bir gedik açtılar ve gizlice 60'ların cinsel devrimini hazırladılar. Vadim'in filmi 'Ve Tanrı Kadını Yarattı' ilk kez ABD'de büyük bir başarı elde etti; genç Brigitte Bardot bir masanın üstünde çılgınca, arzuyla dans ediyordu. William Reich'in teorilerini ve "orgazm yoluyla özgürleşme" inancını da hatırlıyoruz.

Katolik yasaklarına rağmen Kerouac, sevişme süreçlerini yazma süreçleriyle (araba sürmeyle değil) ilişkilendirdi. 1957'de Black Mountain Review'da, "Spontane Nesrin Esasları"nı belirlemiştir ve her zaman "…heyecanla, hızla, yazma kramplarıyla, orgazmın kurallarına (merkezden çevreye doğru) ve Reich'in 'bilincin bulutlanması'na uygun olacak şekilde" yazmayı tavsiye etmiştir. "İçten gelin, dışarı doğru –rahatlamış ve söylemiş olarak," diye uyarıyordu Kerouac.

Kerouac gerçek bir yazardı ve Neal Cassady sadece efsanedeki bir figürdü; Beat kuşağının Perceval'ı. Ginsberg ve Kerouac Neal'ı gerçekten bir aziz gibi görüyorlardı. Plummer'ın Neal'ın biyografisine koyduğu "The Holy Goof" -Kutsal Ahmak- adına tam bir eğretileme denemez. Fakat Cassady aynı zamanda bir yazar olmayı umuyordu. 1946'da Kerouac'la buluşmak için New York'a gitmesinin sebeplerinden biri de yazarlık konusunda ondan tavsiye almaktı. Kısa sürede limitlerinin farkına vardı ve Jack'e şöyle yazdı: "Belki, benim için doğru yol kelimelerden geçmiyordur… Yazma dürtümün köklerinin yeterince derine indiğinden emin değilim…"

Ne çelişki ama! O olmasaydı Kerouac'ın yazıları muhtemelen hiç gün ışığına çıkmayacaktı, Melville denize gitmemiş olsaydı Moby Dick'in ortaya çıkmayacağı gibi. Neal ve Jack arasındaki ilişki, biraz Huckleberry Finn ve Tom Sawyer arasındakine benziyordu. Jack'in takdir dolu bakışları altında Neal bütün kuralları çiğniyor, tabuları yıkıyor, "doğru" olmayan ne varsa yapıyordu. Sonunda ona düşen rol, efsanevî bir karakter olmaktı, bu karakter içinde sık sık hapsolmuş ve mutsuz hissetse de. 1948'de Ginsberg'e: "Yaptığım her şey harika değil. Hiçbir zaman

harika bir şey yapmadım. Kendimde hiç harikalık görmüyorum…
Ben cahil, çocuksu, tatsız, biraz moron gibi
ve beceriksiz hisseden bir delikanlıyım."
Jack ve Neal birbirlerini büyülüyorlardı, birbirini tamamlayan
iki karakter. Carolyn'in çektiği ünlü bir fotoğrafta
onları kol kola görürüz, sanki tek kişiymişler gibi.
On The Road çıktığında, halk kaçınılmaz şekilde ikisini
birbirine karıştırdı, Dean Moriarty'nin (Neal Cassady)
Jack Kerouac olduğunu sandılar. Onlar birbirinin kopyası
değildi, ne de birbiriyle değiştirilebilir karakterler.
Carolyn Cassady'nin Off The Road'daki portreleri bunu
açıkça gösterir. 1947'de Jack de Neal ve Allen'ı ziyaret
etmek için New York'tan Denver'a gelmişti. Carolyn'le
tanıştı. Carolyn bir gece barda Neal kendisiyle dans etmeyince,
Jack'in dans teklifini kabul etti. Cassady'de eksik
olan duygusal çekiciliği hemen hissetti. "Jack'le dans
ettiğim zaman, Neal'e olan bağlılığımdan ufak da olsa bir
şüphe duyduğum tek andı, çünkü onda Neal'da olmayan
fiziksel cazibe vardı." Jack de aralarında olanı fark etti ve
ona şöyle fısıldadı: "Çok kötü ama bu iş böyle, seni ilk
Neal gördü." Ama bu hikâyenin sonu değildi, Jack utangaçlığının
üstesinden gelmek zorunda kalacaktı
(Carolyn'in yardımıyla).
Bahsettiğimiz olay beş yıl sonra 1952'de, San Francisco'da,
Southern Railway Pacific için çalışan Neal üç haftalığına
şehir dışına çıkıp Carolyn ve Jack'i yalnız bıraktığında
oldu. Neal ayrılırken, sanki son anda aklına bir şey
gelmiş gibi şöyle dedi: "Ne derler bilirsiniz: En iyi arkadaşımla
sevgilim," ve onları şu kehanet-vari tavsiyeyle
baş başa bıraktı: "Sadece benim yapmayacağım bir şey
yapmayın –tamam mı çocuklar?" Tehditkâr olduğu kadar

anlaşılmaz bir buyruk. Kerouac tavan arasındaki odasından çıkmaya zar zor cesaret edebiliyordu, çıktığındaysa Carolyn'le karşılaşmamak için sessizce dışarı sıvışıyordu. Bu sırada Carolyn alt katta, Neal'ın ne demek istediğini düşünüp üzülüyordu. Üç haftalık (tatlı?) işkence sonunda Neal sadık bir eş ve arkadaşa döndü –her ne kadar düşünce yoluyla neredeyse sevgili olmuşlarsa da.

Bir ya da iki akşam sonra Carolyn, Neal'ın olmadığı bir anda fırsatı değerlendirip, yaptığı pizzayı paylaşmak üzere Jack'i sığınağından aşağı davet etti. Onu beklerken masayı hazırladı, bir mum yaktı, Jack'in en sevdiği caz programı "KJAZ"i açtı, kendine çekidüzen verdi (her zamanki kotu ve beyaz tişörtü dışında bir şey giyemezdi, çünkü bu zaten gergin olan Jack'in cesareti daha çok kırılabilirdi –bu yüzden sadece biraz makyaj yaptı ve saçını düzeltti). Son olarak, cesaretlenmek için bir yudum şarap içti.

Mum ışığına eşlik eden şarap onları daha konuşkan yaptı. Carolyn'in gizli düşüncelerinden yola çıkarak, cazibesini tahmin edebiliriz: "Yemeği bitirdiğimizde, başladığım şeyi bitirene kadar Jack'i aşağıda tutmam gerektiğini biliyordum; bunu bir daha asla tekrarlayamazdım. Biraz daha şarap koydum ve her zaman iki kişilik bir yatak olacak şekilde açık tuttuğumuz kanepeye doğru yürüdüm. Kenarına otururken, Jack'e kadehini uzattım. Beni izledi, şarabı kabul etti ve kanepeye sırtüstü uzanıp kadehi göğsüne koydu." Radyoda "My Funny Valentine" çalıyordu, Carolyn bir an duraksadı, ardından sordu: "Denver'da dans ettiğimiz zamanı hatırlıyor musun?" Elbette hatırlıyordu. Sonrası filmlerdeki gibiydi: "…ikimiz de aynı anda kadehlerimizi bıraktık, masaya bakmaksı-

zın, gözlerimizi birbirimizden ayırmaksızın, mükemmel bir temas halinde."
O akşamdan sonra Carolyn, Neal ve Jack birlikte yaşadı –hepsi düzenden çok memnundu. Genç kadın, iki adam arasındaki ilişkinin daha önce hiç olmadığı kadar içinde olduğunu hissediyordu: "Şimdi, yaptıkları her şeyin parçasıydım; güneş sistemlerinin güneşi gibi hissediyordum, her şey benim etrafımda dönüyordu… Bir kız daha ne kadar şanslı olabilir?" En güzel anlar, mutfakta geçen akşamlardı. O yemek yaparken Kerouac ve Neal durmaksızın Spengler, Proust ve Shakespeare'den veya riffler ve müzikal düzenlemelerden bahsediyordu.
Şüphesiz ki bu, Beat romantizmidir. Bukowski'nin bir aşk sahnesi yaratmak için böyle bir ortam kullanmasını düşünmek zordur, Carolyn'in söylediği gibi Guinevere ve Lancelot'un aşkını çağrıştırmak için. Buk, batının nazik aşk mitolojisine aldanmıyordu; modern kaos ve rasgelelik teorilerine daha yakındı. 1974'te London Magazine'e şöyle diyordu: "Kadınlardan yana şanslı olmanız gerek, çünkü onlarla çoğunlukla tesadüfen tanışıyorsunuz. Bir köşeden sağa dönerseniz şu kadınla; sola dönerseniz bu kadınla karşılaşırsınız. Aşk bir rastlantı çeşididir. Nüfus hep beraber hareket edip durur ve iki insan her nasılsa karşılaşır. Belirli bir kadını sevdiğinizi söyleyebilirsiniz, ama çok daha fazla sevebileceğin, tanışmadığın bir kadın vardır. Bu yüzden şanslı olmalısınız diyorum."
Kendisini şanslı olanlar arasında saysa da, aşk onun için Kral Arthur'un sarayındaki veya Hollywood'daki gibi gerçekleşmedi. Women'da (Kadınlar), 1976'da tanışıp 1985'te evlendiği ve ölene kadar birlikte olduğu Linda Beighle'le geçirdiği ilk geceyi anlatmıştır. Linda, dinletile-

rinden birinde ona yaklaşmıştır ve birkaç gün sonra Buk, işlettiği sağlıklı yemekler restoranında onu görmeye gitmiştir. Sonunda kendilerini Linda'nın dairesinde bulurlar.
Yolda muhtemelen Buk'a Meher Baba'dan bahsetmişti –1971'de ölen Hintli guru'su, "Tanrı olduğunu iddia ediyordu" diyor Bukowski. Onun fotoğraflarının Linda'nın hayatını kelimenin tam anlamıyla ele geçirmiş olduğunu şaşırarak gördü, restoranının duvarlarına dizilmişlerdi, yani bir VW minibüsün içine…
Linda'nın evinde hatırı sayılır miktarda şarap içtiler – Linda'nın (Kadınlar'da Sara adıyla yer alır) Buk'tan aşağı kalır yanı yoktu. O kadar ki, Buk sarhoş olduğunu ve arabayla eve dönemeyeceğini itiraf etti. Linda/Sara'nın teklifi şuydu: "Ah, yatağımda uyuyabilirsin, ama seks yok."
"Neden?" dedi Buk, şaşkınlıkla.
"Evlenmeden seks yapılmaz" diye açıkladı Linda, "Drayer Baba buna inanmıyor." İkisinin yatakta olduğu (Boccaccio'yu anımsatan?) sonraki sahne oldukça komiktir; anlatıcı romantizmin cazibesini teklifsizce reddeder ve durumu ortaya koymak için grotesk hard pornoyu seçer: "Sara benimkini eline alıp okşadı, sıvazladı. Sonra onu vajinasına bastırdı. İleri geri sürtüp durdu. Tanrısı Drayer Baba'nı emirlerine uyuyordu. Vajinasıyla oynamadım, çünkü bunun Drayer Baba'yı gücendireceğini hissettim. Sadece öpüştük… Ve sonra dönüp sırtımı ona yasladım. Drayer Bebek, diye düşündüm, bu yatakta olağanüstü bir müridin var."
Sahneyi her derde deva hassas fantezi ve illüzyonla süslemeyi reddeder Buk, mizah ve betimlemenin kaba yönüyle başka bir şeyin aradan sıyrılarak parlamasına

izin verir –sevecenlik gibi bir şeyin. Her şeye rağmen, romantizm de vardır –hard porno burada mizah ile etkisiz hale gelir– "Bunun Drayer Baba'yı gücendireceğini hissettim," cümlesinde itiraf edilmemiş bir şefkat vardır. Sahne arkasında, olaylar cinselden çok duygusal bir düzlemde gerçekleşiyor. Jestler ve bedenler, ölçülü ve püriten bir rol oynuyor. Bukowski'deki teşhircilik, muhtemelen mütevazı ve püriten bir çekirdeğin diğer tarafıdır.
Buk kendini Boccaccio'ya, Henry Miller'a olduğundan daha yakın hissediyordu. Hiçbir şeyin Decameron'u okumaktan daha çok zevk vermediğini söylemişti. Öykülerinden birinde şöyle yazmıştı: "…seks açıkça trajikomedidir. Onu takıntının bir aracı olarak yazmıyorum. Ağlanacak halde bir sahne komedisi olarak yazıyorum, bölümler arasında bir parça. Giovanni Boccaccio onu çok daha iyi yazıyordu. Mesafesi ve tarzı vardı. Ben tam bir incelik yaratmak için hedefe hala çok yakınım. İnsanlar iğrenç olduğumu düşünüyor. Eğer Boccaccio'yu okumadıysanız, okuyun. Decame-ron'la başlayabilirsiniz."
Fransız yazar Philippe Djian (Jean-Jacques Beineix'in 1986'da sinemaya uyarladığı Betty Blue'nun yazarı ve Bukowski'nin yazılarının bir hayranı) bunun farkındaydı: "Seks sahneleri, bir yazar için ateşten gömlektir. Birinin gerçek bir sanatçı olup olmadığı bu sahnelerde ortaya çıkar. Bir yazar kendini burada ele verir: eğer bir kusuru varsa hemen göze çarpacaktır." Djian'a göre Buk da Henry Miller gibi bu kategorideydi, ama farklı nedenlerden: "Bazıları aşırıya kaçar, bazıları yetersiz kalır. Miller'da seksle ilgili her şey tamamen doğal, hayatın bir parçasıdır ve bu takdire değer. Bukowski'de durum daha farklı. Onu sevimli yapan inanılmaz bir mütevazılığı var.

Vahşî görünüyor. En kaba kelimeleri kullandı ve açık sözlü oldu, ama seksi özellikle bir trajedi olarak ele aldı, çünkü bu türden bir sahne yazarken ilgilendiği seks değildi. Onun yerine, bir erkekle bir kadın arasındaki ilişkinin duygusal düzeyinde neler keşfedeceğiydi.
Bukowski'yi kadınlara muazzam bir saygısı olan ve sıklıkla çizilen portresinin tam tersi biri olarak görüyorum."

ÜSLÛP
MESELESİ

Cassady'nin Kerouac yoluyla tüm beat hareketinin tohumunu attığı –üslûp alanında bile– söylenebilir (Ginsberg, şiirinin "içimizde en iyi olan" Kerouac'tan geldiğini itiraf etmiştir).
Ann Charters ve diğerleri, Kerouac ve Ginsberg'in yazma konusunda Cassady'i cesaretlendirmesine rağmen, Cassady'nin Kerouac üzerindeki etkisinin, Kerouac'ın Cassady üzerindeki etkisinden daha büyük olduğunu belirtir. (Neal, ölümünden üç yıl sonra 1971'de City Lights tarafından yayınlanan The First Third15'ü; otobiyografisinin ilk üçte birlik kısmı, Kerouac ve Ginsberg'le tanışmasından kısa süre sonra yazmaya başlamıştı.) Kerouac Cassady'nin The First Third'ünden bazı bölümleri okudu ve On The Road'dan hemen sonra yazmaya başladığı Visions of Neal'de bunlardan etkilendi; kitap 1972'de Visions of Cody adıyla yayınlandı.
Cassady'nin mektupları (1947'den itibaren) Kerouac'ı şevkle dolduruyordu. Cassady'nin mektupları bambaşka bir şeydi! Neal, Denver'daki bir ıslahevinden, New York Columbia Üniversitesi'nde okuyan bir arkadaşı Hal Chase'e gönderdiği mektuplar yoluyla (kendisinin haberi olmadan) 1945 dolaylarında Times Square civarında takılan beat grubu tarafından tanınmıştı. Chase Neal'ın mektuplarını Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Herbert Huncke ve diğerlerine gösterdi. Neal 1946'da yanında genç karısı LuAnne'le Denver'dan New York'a gitmek için Greyhound otobüsüne bindiğinde (bu, On The Road'un başında anlatılan ilk bölümdür), ünü çoktan yayılmıştı ve
15 Parantez Yayınları tarafından yayınlandı, eğer sanşınız ve yeterince güçlü isteğiniz varsa sahaflarda bulabilirsiniz. Bol şans…

üslûbuyla tanınıyordu. Bir dereceye kadar, o beat'lerin beklemekte olduğu mesihti.
Kerouac'ı cezbeden, Neal'ın (seks konusundaki tavrına benzer şekilde) tamamen denetimsiz üslubuydu.
Kerouac, Cassady'nin Kansas City'de bir barda sarhoş olurken yazıp kendisine gönderdiği 7 Mart 1947 tarihli mektubu "Harika Seks Mektubu" olarak adlandırmıştı.
Neal'ın otobüsteki iki kızı (biri Pat adında, diğeri ismi bilinmeyen bir bakire) baştan çıkarmasını anlatıyordu. O sırada Kerouac, 1950'de yayınlanan ilk romanı The Town and the City'yi bitiriyordu. Cassady'nin mektubu bütün yazılarına meydan okuyordu ve birden yazılarındaki resmiyetin farkına vardı. Bunu The New American Poetry için yazdığı biyografik bir notta anlattı: "Spontaneliğe dayalı üslûbu keşfetmem, Neal Cassady'nin muhteşem serbest anlatımlı mektuplarını okuduktan sonra gerçekleşti, harika bir yazar olan bu adam, aynı zamanda On The Road'daki Dean Moriarty."
The Town and the City ile Cassady'nin mektuplarında tekrar ettiği şey arasındaki büyük karşıtlığın hemen farkına varmıştı: "Hep yazı yazarken tüm kuralları, edebi üslûpları ve ağdalı sözcükleri, asil cümleleri, şarap tadar gibi kelimeleri ağızda yuvarlamak, kulağa güzel gelecek şekilde bir arada kullanmak gibi gösterişleri unutmak gerektiğini savunurum. Bence bunun yerine insan, görüp geçirdiklerini, sevip kaybettiklerini sanki dünyadaki ilk insanmış gibi tevazuyla ve samimiyetle kâğıda dökmeli."
Neal'ın Denver'dan yolladığı Aralık 1950 tarihli ünlü mektubu –o tarihten sonra Joan Anderson'un mektubu olarak bilindi– Kerouac'ı On the Road'u yazarken düştüğü yazamama sendromundan kurtardı. 1951 Nisan'ında

Kerouac başyapıtını üç haftalık, kesintisiz bir akışla bir rulo daktilo kâğıdı üzerine yazdı. Böylece makineye kâğıt koymak için düşünce akışını kesmek zorunda kalmayacaktı.
Bu etkili mektupta (17 Aralık 1950 tarihli olduğu sanılıyor) Neal, bir intihar teşebbüsünden sonra hastaneye kaldırılan arkadaşı Joan'a yaptığı ziyareti ve "Cherry Mary" adlı sevgilisiyle, kız bebek bakıcılığı yaparken seviştikten sonra yakalanmamak için banyo penceresinden kaçışını anlatıyordu.
Kerouac 1951'in başında ona şöyle yazıyordu: "Joan Anderson ve Cherry Mary hakkındaki muhteşem 13.000 kelimelik mektubunla ilgili birkaç söz. Amerika'da yazılmış olan en iyi şeyler arasında yer aldığını düşünüyorum… Joyce, Céline, Dusty ve Proust'un en iyi tarzlarını bir araya toplayıp kendi üslup ve heyecanının aceleciliği içinde kullanıyorsun." İlerleyen satırlarda: "Sen ve ben, 20 yıl içinde Amerika'nın en önemli iki yazarı olacağız. Bunu düşün."
Mektubun sonunda Jack Neal'e bir tavsiyede bulunur: "Bilardo salonlarındaki derin düşüncelerini, sokaklar, randevu saatleri, otel odaları, barların yerleri, pencere ölçüleri, kokular, ağaçların yükseklikleriyle ilgili işkence gibi detaylarını hafife alma. Hikâyenin tamamını, düzensiz kronolojik sırayla yollamanı bekliyorum, ne zaman istersen ve ne zaman gelirse… Bu hayat değilse, hiçbir şey değildir."
Yirmi beş yıl sonra Bukowski, kendiliğinden bu tavsiyeyi izledi. Bunu Kadınlar adlı romanının son birkaç satırında açıkça görebiliriz. 320 sayfalık kadın hengâmesin-

den sonra, Buk kitabı kapısında belirip onunla içeri giren bir kediyi tarif ederek bitirir. “İçeri girdim, o da arkamdan geldi. Ona bir Star-Kist beyaz tonbalığı konservesi açtım. Kaynak suyuyla konserve edilmişti. Net ağırlığı 30 ml.”

Nokta ve hepsi bu, bitti.

“Bu hayat değilse, hiçbir şey değildir.”

Buk’un bakış açısı nettir: beat’ler gibi “anlatmak istediği şey, bir yazarın sanatını etrafındaki dünyadan yaratması gerektiğiydi, diğerlerinin sesinden değil.” Onu, hayatının önemli bir süresini halk kütüphanelerinin okuma odalarında kitapları bir solukta okuyarak geçirdikten sonra hepsini reddederken canlandırmak nefes kesicidir. Crumb bu manzaraya somut bir ifade verecek olsaydı, sert bir görüntü olurdu. Boccaccio’dan John Fante’ye, Shakspeare’den Artaud’ya her şeyi yutuyordu; ama bunlar, ancak sonrasında öncekileri süpürüp ham ve kesintisiz bir deneyimin ifadesine dönebildiğinde bir anlam kazanıyordu. Bu, başa dönmekti. Buk’un büyük harf kullanılması gereken yerlerde –özellikle noktadan sonra– sistematik olarak küçük harflere dönmesinde de yansımasını bulan estetik bir talep: açık bir kayıtsızlık, önemli bir yazım kuralının savsaklanması, geleneğin küçümsenmesi. Onun –bir onur gibi– küçük harfleri sahiplenmesinin bir yolu. Ancak bu, büyük bir edebiyat (ve müzik) kültürünün filtresinden geçirilmişti. Philippe Garnier, Post Office’in Fransızca çevirisinin önsözünde şunu belirtiyordu: “Özellikle şiirleri, yalancı basitliklerinin altında Japon şairlerininkiyle kıyaslanabilir bir betimleme ve sıkıştırma becerisi saklar.” Her kelimesinin dikkatle ölçülmüş, karar verilmiş bir ağırlığı vardır.

"Bazen o kadar yalnız oluyorsun ki,
bu çok anlamlı geliyor."
Cümle bir haiku kadar etkileyici, baş dönmesi yaratacak şekilde kelimelere dökülmüş.
Whitman's White Children adlı kitabında Bukowski'yi beat'lerle ilişkilendiren Neeli Cherkovski de buna değiniyor: "…Allen Ginsberg'den Gregory Corso'ya kadar Beat şairleri, şiirlerini sıklıkla geleneksel, edebi araçlar ve dille tartardı." Bu, Bukowski için kesinlikle söylenemez: "Şiirlerinin daha önce hiç görmediğim sert bir yanı vardı," diyor Buk'un şiirlerini on beş yaşında keşfeden Cherkovski. "Onu okuduğumda, sanki beni kokuşmuş okuldan ve beni bunaltan her şeyden çıkarıp kendi tarafına çekiyormuş gibiydi. Beni yavaş yavaş ele geçiren ne dediğinden çok, tavrıydı. Beat şairlerinin aksine, hitapları incelikliydi. Sert ve incelikli! Bu aynı zamanda Bukowski'nin sihirli tonuydu."
Şimdi Kerouac'a dönelim. Şair ve yayıncı Robert Creeley, Good Blonde and Others için yazdığı önsözde, Kerouac'ın The Town and the City'den sonraki yazınında neyin farklı olduğunu açıklıyordu: "…Saul Bellow'un, özetlenmiş konusu ve 'örnek' kişileriyle The Adventures of Augie Marsh'ına benzer bir romanla, yetişkin çocukların kitabı Catcher in the Rye arasında açık bir fark vardı. Jack'inki tamamen başka bir hikâyeydi." Fark, kendiliğinden nesrinin edebiyat üzerinde, bir Lester Young veya Dexter Gordon doğaçlamanın caz üzerinde yarattığı etkiyi yaratmaya çalışmasıydı. Yazmak, anın hissedilmesiyle

tam bir denge içinde olmalıydı. Kerouac, bir şeyler "hakkında" yazan ve dili, bir dış bakış açısı yaratmak için gözler önünde konu ve temalarla manipüle eden (Flaubert'in yaptığı gibi) yazarlar gibi değildi. Dilin akışının kendisinin içinde olmak, onunla tamamen uyumlu olmak istiyordu, doğaçlamalar arasında dolaşan bir cazcı gibi. Yazıda ritmi yakalamanın tek yolunun bu olduğuna inanıyordu. Tanrı'nın yüzünü ortaya çıkararak, varolmanın tamamlığını yansıtan özel bir durum.
"İlk fikir, en iyi fikirdir" sözüne bağlı kaldı. Ara sıra anormal detayları, tamamen olgusal bir hatayı, bir tarih, bir yer, isim gibi şeyleri düzeltmek dışında yazdıklarını gözden geçirmezdi. Yazıda ve insanda, gerçeğin ilk akışta ortaya çıktığına inanıyordu. Bu her zaman daha zengindir, çünkü saflığı (hatta saf olmadığı durumda bile) içinde başlangıçtaki çoşkuyu, yazının birlikte aktığı transı (yazmanın sadece bir trans içinde yapılması gerektiğini söylemişti), ve sanatçının susturmak ve gizlemekle hata edeceği her şeyi barındırır. 1955 tarihli bir mektubunda kendini "Koşan Proust" olarak tanımlamış ve yazılarını, sadece kendi hayatında kaybedilip yeniden kazanılmış zaman, tek bir devasa rüya olarak değerlendirmişti. Bir gün tamamının "The Duluoz Legend" başlığı altında toplanmasını umuyordu. Spontane nesir sanatını, bir fırtınanın sürekli hareketinden yırtılmış bir parça gibi görüyordu – "ve gürültünün, Finnegan's Wake'in gürültüsü gibi, bir başı ve sonu yoktur…" Aklındaki en son şeyin bir konu ihtiyacı olduğunu kolayca görebiliriz.
Steve Turner, Angelheaded Hipster adlı kitabında konuyu başarıyla özetlemiştir: "Jack, yazı yazmanın heyecan verici bir şey olduğu izlenimini yarattı."

Evergreen Review'un Ekim/Kasım sayısında yayımlanan "Written Address to the Italian Judge" adlı kısa parçada, Feltrinelli'nin İtalyanca çevirisiyle İtalya'da yayımladığı The Subterraneans'ı yasaklayan yargıca metodunu açıklamaya çalışıyordu. Şöyle yazıyordu: "Bir anlatıcı öyküsünü anlattıktan sonra, elin geri dönüp yazmış olduklarını silmeye hakkı yoktur." Kendini, tahminen kendisi gibi Katolik olan İtalyan sansürcülerine daha iyi anlatabilmek için ekliyordu: "Bu kararın, daha doğrusu sanatımla ilgili ettiğim bu yeminin, baylar, kökleri Katolik çocukluğumun günah çıkarma deneyimlerine dayanır. O zamandan beri mantıklı ve doğru bir şekilde açıklanabilecek her türlü detayın Babamız'dan saklanmasının günah olduğuna inanırım."

Bu, Kerouac'ın yazılarının –The Town and the City dışında– kurmaca ve belki de roman olmamasının sebeplerinden biridir. 1950 Aralık'ında Cassady'e: "Burada, tüm kurmacayı reddediyorum," diye yazmıştı. Kız arkadaşı Joyce Glassman (şimdi Johnson) The Subterraneans'ı okuduktan sonra bir miktar kıskançlaştı –kitapta Leo (Jack) ile Mardou'yu (Jack'in birlikte çılgın günler geçirdiği zenci bir kadın) birleştiren tutkunun farkındaydı – ve Jack'e bunların gerçekten olup olmadığını sordu. Jack yanıtladı: "Ben roman yazmıyorum, sadece kitap yazıyorum. 'BOOOG'lar yazıyorum. Onlara böyle diyorum."

Böylece kendini yıpranmış ve geleneksel, aynı zamanda Fransa'da Nouveau Roman adı altında canlandırılmaya çalışılan, bir türle sınırlamıyordu.

Bütün beat yazarları tabiat olarak otobiyografiktir. Bukowski'nin düzyazıları ve şiirlerinin de, Henry Chinaski'yi sunarken bile, bu kuraldan kaçamadığı açık-

tır. Anlatıcılar kendilerine ister Duluoz (Kerouac) desinler, ister Chinaski (Bukowski) veya Mr. Miller (Sexus'ta Henry Miller), durum aynıdır. Karakterlerin/anlatıcıların başlarından geçenler ve hareketleri, yazarlarınkiyle aynıdır (Remembrance'daki –Cassady ve Kerouac'ın en sevdiği kitap– anlatıcıyla Proust arasındaki bağlantı tamamıyla farklı bir meseledir). Anne Waldman, bir röportajda şunları söylüyordu: "Bütün bu insanlar aynı dalga boyundaydı, aynı ilginç zaman dilimi içinde hareket ediyorlardı, kültürel olarak aynı tür dürtüleri vardı… Bukowski o toplulukla bağlantılı değildi, Cassady, William Burroughs ve diğerleriyle takılmıyordu, ama kültürel, sanatsal, psikolojik açıdan aynı tür bir dalga boyundaydı. Psychedelic özgürlük arayışı ve din, politika arasında her zaman şaşırtıcı kesişmeler vardı, bu dünyalar gerçekten… Yani, aynı anda o kadar çok şey oluyordu ki, dediğim gibi aynı tür dürtülerle hareket ediliyordu. Kültürümüzde olanlar, dünyada olanlar, insanların kişisel deneyimleri açısından ve haritadaki bazı yerlere olan yönelim, ister Paris olsun ister… Demek istediğim, cazda, filmlerde, müzikte, politikadaki paralelliklere baktığınızda, hepsi birbirine bağlı, farklı zaman devirlerinde olmalarına ve bazı anlarda kesişmelerine rağmen, çok güçlü anlarda…"

Ancak, Bukowski ve Kerouac arasında doldurulması imkânsız boşluklar var. Zaman zaman "Fransız romancılar içinde en Amerikan'ı" olarak anılan Philippe Djian'a göre, Kerouac'ın tarzında Bukowski'de bulunmayan bir şey var: "Kerouac'ta bir nefes var, inanılmaz bir ritm. Müziğe o kadar çok benziyor ki okurken ayağınızla ritm tutmak istiyorsunuz. Bu, Bukowski'de olmayan bir şey. Onu daha çok bir şair olarak görüyorum." Anne Waldman, Bukowskiyle Kerouac'ı karşılaştırırken şunları

da ekliyordu: “Yazılarında aynı incelik ve güzelliğin olduğunu düşünmüyorum. Daha farklı bir tür, daha çıplak halde ortaya koyulmuş, ama gerçekten belirli bir ifadesi var… Şiiri, başka yerde göremeyeceğiniz şaşırtıcı bir dobralığa sahip, o sinirli ironik nihilizmiyle her şeyi söyleyebilir. Kerouac’ın olduğu şekilde keşifçi değil. Onlar farklı zihinler. Bukowski daha bedensel, dünyevî, daha ilgili… komik bir hikaye var: 1970’de New York’ta St. Mark’s Poetry Project’in başındayken, onu bir dinleti vermesi için davet ettim. Asistanım onu şehirde gezdiriyordu. Fifth Avenue ile 23. Cadde’deki şu ünlü üç cepheli binanın önünde duruyorlardı, başını kaldırıp binaya baktı ve şöyle dedi: ‘Şu binada kaç tane tuvalet vardır acaba?’”
“Bukowski’nin karakterlerini Kerouac’ınkiler-den ayıran şey, ikisinin de ortak bir reddedilme duygusu ve deneyimi olmasına rağmen, ilkinin bu reddedilişi manevî bir felsefeye başvurarak telâfi etmeye çalışmamasıdır. Bukowski’nin iki ayağı da yere basmaktadır.” James Campbell’in ortaya koyduğu gibi söz konusu olan iki farklı dünya görüşüdür ve bu konuya değinmişken, şahsî başarıları dikkate alınabilir. Beat ideali melekler tarafından taşınıp yükseltilmişti, ama o melekler sonunda yere çakılmıştı: “Beat yazarının bir Zen keşişiyle yirminci yüzyıl Daniel Boone’u karışımı imajı, ancak kendilerinin inanacak kadar aptal oldukları bir imajdı… Kerouac’ın koşuşturmasında bir arayış vardı… Ama bunun kör bir arayış olduğu açıkça görülüyor; hedefi belirsiz bir arayış… Beat’in arayışı –karman çorman dinler ve miyop öngörüler yoluyla onları bir kimlik yoluna değil, bir imajın çıkmaz sokağına götürdü. Kimliğin yerine imajı koydular.”

Bu tür bir talihsizlik, asla Bukowski'nin başına gelmezdi. Anagogic & Paideumic Review'un editörü Sheri Martinelli'ye yazdığı 1962 tarihli mektupta şöyle diyordu: "Dil, değişmeyen temel bir dil olmalı. Sizin Kerwhoreac (whore: fahişe) da başta bu fikirdeydi, ama bunu çok kolay buldu ve şimdi tuşlara davul gibi vurup duruyor ve sonuç olarak, çok kötü yazıyor. Temel dil kolaylık demek değildir." Bukowski'nin ayakları yere basıyordu, nasıl yere çakılabilirdi ki? Onun yazıları da beat'lerinki kadar otobiyografik, ama ince ve derin bir ayrım var: "Bukowski kendisi hakkında yazmayı seçerek, en dipten başlayarak ve saklayacak hiçbir şeyi olmadan, kimliğine tanıklık eden bir itirafta bulunmayı mümkün kıldı; gerçeğin anahtarı olan itiraf." Başka bir deyişle, diye ekliyor Campbell:
"Bukowski gerçekten beat'tir,"
tek gerçek beat yazarı…

MELEKLER
VE
GARGOYLE16
16 Gotik mimarîde kullanılan şeytanî figür. Genelde dış süsleme olarak kullanılır. Edtr.

Kerouac, beat'ler ve Bukowski'nin ortak özelliklerinin listesini çıkarmak, yakın bir duyarlılığın altını çizmek için ilginç olabilir –Dostoyevski'ye duyulan derin ilgi (Kerouac'ın The Subterra-neans'ı, Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar'ına açık bir göndermedir). Bukowski en çok klâsik müziği seviyordu, Haydn ve özellikle Bach. Beat edebiyatı ve caz arasında bir bağlantı olduğuna tüm kalbiyle inanan Kerouac, Bach'tan da seve seve bahsediyordu –belki Bukowski'ninkilerden pek de farklı olmayan nedenlerle, Jack'in nedenleri biraz mistisizmle karışmış olsa da. Kerouac, Last Words'de (1959) Budizm'in Dört Soylu Gerçeği'ni özetlerken, dördüncüyle ilgili şöyle diyordu: "bunun Bach'ın Goldberg Variations'ında da açıkça görüldüğünü söyleyebiliriz." Bach, farkında olmadan bir beat müzisyeni, Budist ve Bukowski-yen!
Edebi görkemle ilgili düşleri de zaman zaman aynı yolu izliyordu. Buk, neredeyse tamamen kendisine adanmış Outsider'ın editörleri Jon ve Louise Webb'e yazdığı 1963 tarihli mektubunda: "Henüz çok gençken, Hem ringde antrenman yapardı ve hep gönüllü olarak karşı köşede oturduğumu hayal ederdim ve hayalimde, tabiî ki, HEMINGWAY'i nakavt ederdim ve bundan dolayı büyük bir yazar olurdum, daha büyük her şey. Tamamen boktan…" diyordu. Kerouac ise 1968'de Vanity of Duluoz'da şöyle yazıyordu: "Salona gidip babamın rahat koltuğuna oturdum ve hayatımdaki en tuhaf gündüz düşüne daldım." Bunu iki sayfa dolusu fantezi izler, doruk noktası Joe Louis'e karşı bir dünya ağırsiklet boks şampiyonası maçıdır: "Catskills'de aylak aylak antrenman yapıyorum, bir Haziran gecesi aşağı iniyorum, hakem bize talimatlar verirken koca uzun Joe'ya bakıyorum ve zil

çaldığında gerçekten hızla üstüne çullanıp onu öyle hızlı
ve sert bir şekilde pataklıyorum ki iplerin üzerinden sıçrayıp
üçüncü sıraya düşüyor ve orada nakavt olmuş halde
yatıyor. Ben dünya ağırsiklet boks şampiyonu oluyorum,
en büyük yazar…" Büyük Hemingway miti hala
Jack ve Buk üzerinde dolaşıyordu, hiçbirinin bunu kabul
etmek istememesine rağmen. Kerouac: "Birden bu gündüz
düşünden uyandım ve yapmam gereken tek şeyin
verandaya dönüp yeniden yıldızlara bakmak olduğunu
fark ettim ve öyle yaptım, yıldızlar bana hala boş boş bakıyordu.
Bir başka deyişle, anladım ki bütün hırslarım,
nasıl ortaya çıkarlarsa çıksınlar… İnsan solukları ve tabir
caizse 'mutlu yıldızların iç çekişi' (Thoreau'dan bir alıntı
daha) arasındaki boşlukta hiçbir şey fark ettirmeyecekti."
Başarının beyhudeliğinin farkına varmak, Kerouac'ın
durumunda geçmişle ilgiliydi. 1968'de bu satırları yazdığında
zaten ünlüydü. Ancak, Buk için bu uyarı niteliğindeydi.
1963'te hala hiç tanınmıyordu; ama halk tarafından
tanındıklarında ve bununla yüzleşmek zorunda kaldıklarında,
ikisi de benzer tepkiler gösterdiler. 1968 Şubat'ında
Bukowski, Carl Weissner'e yazıyordu: "şehir salonunda
Bukowski, Corso, Micheline dinletisi dedikoduları… İmkânsız,
yıllardır herkesin önünde okuma yapmadığımı
bilmiyor muydun? Hiç dinleti yapmadım, niyetim de
yok… 200'le 700 dolar arasındaki ücretleri reddettim ve
onlara siktirip gitmelerini söyledim… Ben bir aktör değilim,
bir yaratıcıyım." Elbette aktör rolünü oynadı ve bunda
çok başarılıydı. Ancak, daha önce de bahsettiğimiz gibi
bulantıları oluyordu ve her dinletiden önce kusuyordu.
Kerouac da aynıydı. On the Road'un başarısından
sonra Ginsberg'in uyarılarını dikkate almadı ve paraya

ihtiyacı olduğu için New York'taki Vanguard Village'da Mexico City Blues'dan bir parça ve Corso ile Ginsberg'in bazı şiirlerini okumayı kabul etti. Sarhoş, çekingen, ceket ve kravatı içinde rahatsızdı; ona aldırmıyorlardı. Her akşam daha da sarhoş, daha acınacak halde ve sahneye çıkma konusunda daha isteksiz oluyordu. Kulübün sahibi Max Gordon onu ter içinde, koridorda çömelmiş, cesaretini toplamak için tespih çekerken buldu. Kerouac 1965'te aile ağacının izini sürmek için Paris ve Breton bölgesine gittiğinde, Paris'te Satori'de anlattığı bir deneyim, sarhoş olduğu gerekçesiyle Fransız yayınevi Gallimard'dan atıldı. Bu, Bukowski'nin Fransız televizyonundaki Apostrophes programındaki talihsiz macerasından on üç yıl önceydi. İtalyan dergisi Gente'nin 12 Ekim 1966 tarihli sayısındaki bir fotoğraf, alkolü fazla kaçıran Jack'in bir basın toplantısı sırasında sızmasını belgeler. Fotoğrafta bir kanepe üzerinde horlamaktadır, etrafında tam da İtalyan tarzında kayıtsız görünen dört beş gazeteci vardır. Kerouac röportajlarda pekiyi değildi; insanlara çok güveniyordu ve gazetecilerin kendisini yönlendirmesine izin veriyordu, kendisini nasıl koruyacağını veya gerekli mesafeyi nasıl koyacağını bilmiyordu. Diğer taraftan, kendisi yetenekli bir röportajcıydı. Birçokları tarafından asıl başyapıtı olarak kabul edilen Visions of Cody'de, Cassady'le arasındaki, kayıt cihazıyla kâsede aldığı konuşmaları kullandı. Bu yeni makine yaygın olarak kullanılmaya başlamıştı. Neden edebiyatta da kullanılmasın dı? Kerouac kitabın bu kısmının ardından, yaramazca "Imitation of the Tape" başlıklı bir bölümle devam ediyordu. İnceliğiyle nefes kesici, sunduğu seslerin parodisel çokluğu James Joyce'a lâyıktı.

Ama Bukowski, röportajda daha üstündü. Burada da, bu tür bir sözlü ifadede bile kelimelerin ağırlığının farkındaydı. Hazırcevap konuşmalarının havası bir maç veya dövüş gibiydi. Buk'la röportaj, masatenisine benziyordu: topları çarptırmak, sözlerini çarptırmak. Onları çok fazla aramıyordu. Kelimeler her zaman bir kaynaktan akıyor gibiydiler, ama onların bir yol bulmasına dikkat ediyordu. Röportajlarda (1980'den sonra çok az röportaj verir oldu: "kitaplarımdan alıntı yapın"), yavaşça konuşuyordu, sanki her sözcüğe hedefine tam anlamıyla ulaşması için gerekli süreyi vermek için. 1980'de İtalyan gazeteci Fernanda Pivano onunla röportaj yaptığında, birkaç gün önce Moravia'yla (tanımadığı bir yazar; başta ismi çıkarmak için uğraştı… Maromia? … Pivano düzeltti: Moravia!) yapılan bir röportajı zevkle okuduğunu söyledi. Buk, Moravia'nın yazılarının muhtemelen ilgisini çekmeyeceğini ama "sorulara verdiği cevapların iyi olduğunu", "soruların bu şekilde yanıtlanmasından hoşlandığını," söyledi. Moravia'nın, özellikle kendi sözüymüş gibi iyi hatırladığı bir cevabını alıntıladı: "Bu soru benim için pek önemli değil ve benim için önemli olan soruların da bir önemi yok."

Kerouac, Beat'ler ve Bukowski arasında büyük bir fark vardır. Beatler kendilerinin yeni bir gerçekliğin ozanları olduğuna inanıyordu17. Kerouac'ın yüzü hep Tanrı'ya, varsayılan bir cennete dönüktü. Serseri ve aylaklarının kutsal tabiatlarına inanıyordu –J.C. Holmes'la 1948'de yaptığı bir konuşmada

17 Bu kişisel bir çıkarım. Jenerasyona atfedilemez. Edtr.

Beat kuşağına verdiği bir diğer isim de melekler kuşağıydı. Her şeyin arkasında, boşluğun öbür yüzünü keşfetti, yani potansiyel doluluk. Bir çarpıntı, bir tür neşe, bir tür zarafet yazılarında kendini gösterir. Bukowski ise kendisini cehennem ve groteskin ressamı olarak addediyordu. Jerome Bosch'un uzaktan akrabası gibi bir gargoyle.

EK I

1940'ların sonlarında ortaya çıkan beat kuşağı, batı kültürünün gençlik takıntılı artistik ve edebi idealistlerinin geleneğini devam ettirdi. Beatnik'ler kültürel normların dışında olduklarını iddia ediyorlardı, ama aslında yaratıları üzerinde de etkili olan orta sınıf mirasının ürünleriydiler.
19. yüzyıl sonlarında Fransa'da "bohemler" olarak bilinen bir grup genç sanatçı ve yazar, kültürel miraslarının sınırlamalarını ve normlarını reddetti. Beatler, bu Fransız bohemlerini ve onların sanatsal üretkenlikle ilgili romantik ideallerini taklit etti.
Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan "kayıp" kuşak, kendilerini savaşmak için henüz çok genç oldukları bir savaşın sonrasında iyileşmekte olan toplumun dışında bırakılmış hissediyorlardı. Beat'ler de kendilerini bu kuşağın modern bir versiyonu olarak görüyorlardı. Kayıp kuşak, yeni bir göç modeli ortaya çıkardı – beatler, gurbetçi olarak Paris'e gitmek yerine, New York ve San Francisco gibi kentlere göç ettiler.
Beatler, kendilerinden sonraki gençlik alt-kültürlerini de etkilediler. 1970'lerin ortalarındaki erken punk hareketi, yeni bir tür rock'n'roll müziği yaratabilmek için beat şiirine ve hayat tarzına öykünüyordu. Bu müzisyenler, zamanın rock müzisyenlerinden farklılaşmak için hem beatlerden hem de Fransız romantik şairlerinden büyük ölçüde esinlendiler.
1800'lerin sonlarındaki Fransız bohemleri, gençliği "özgürlük" olarak idealleştirdiler ve Fransız orta sınıfının sınırlamalarının dışına çıkarak hayatlarını dolu dolu yaşayabileceklerine inandılar. "Bohemian Paris"in yazarı Jerrold Siegel, bohem yaşam tarzının özünü açıklıyor "Bohemlik, burjuva hayatının dışındaki bir masal diyarı

değildi, bu hayatın kalbinde ortaya çıkan bir çatışmanın ifadesiydi.” (s. 10).
“Bohem” teriminin kökü Çekoslovakya’da çingenelerin yaşadığı bir bölgeye – Bohemia – dayanır. Fransız bohemleri, kendilerini çingene hayatını yansıtır halde buldular. “Bohemler, kendilerini yaratıcılık ve suçluluk arasındaki bir alacakaranlık kuşağında konumlandırdılar.” (Siegel, s. 4) Bu durum, hayatlarının kültürel ana-akıma uymayan yönlerinden biriydi. Bohemler, yerleşik orta sınıf tarafından çokça eleştirildiler. 1800’lerin sonunda bohem kültürünün temsilcileri büyük ölçüde sanatçılar ve yazarlar olduğu için, hayat tarzlarıyla ilgili tartışma, sanatsal üretim ihtiyacı ile toplumsal destek ihtiyacı arasındaki çatışmadan kaynaklandı. Siegel, Fransız bohem kimlik çatışmasının, bu tartışmayla belirdiğini savunuyor ve soruyor: “Kendini yetiştirme, hangi noktada bunu destekleyen toplum için faydalı ve kabul edilebilir olmaktan çıktı?” (s. 11). Bohem kültürünün ve uygulamasının bu yönü, tarih boyunca tekrar edilmiştir.
Kendilerinin kültürel normların dışında gören diğer hareketler gibi, beatler de yeni ve farklı olduklarını düşünüyorlardı. 20. yüzyılın başında Birleşik Devletlerden Paris’e göçen sanatçı ve yazarların kayıp kuşağı gibi, beatler de katı Amerikan geçmişlerinden uzaklaşmak istiyorlardı; ama beatler, sürgünde gibi hissetmek için Birleşik Devletlerden ayrılmaya ihtiyaç duymuyorlardı.
John Clellon Holmes’un “Go!” adlı romanı, yazarın 1940’ların sonunda bir beat olarak yaşadıklarını anlatır. Roman, baş düşünürler ve onların hayatlarıyla ilgili gerçek hikâyelerle doludur. Romanın bir yerinde, karakterler

New York'ta Dört Temmuz haftasonunu kutlamaktadır.
Bu, onlardaki "gurbetçi" hissinin bir göstergesidir.
"İki gün boyunca herkesin coşkusu sürekli olarak artıyordu, sanki hepsi kalplerinin mahremiyetinde tatilin olağanüstü bir anısını taşıyorlardı, uzun zamandır çocukça kabul edilen ama yine de hepsine, memleketlerindeki sıcak, kayıp öğle öncelerini hatırlatan bir anı." (s. 131)
Bu pasaj yazarın ve karakterlerin, banliyöye ait Amerikan miraslarını terk edip New York'ta yeni bir kimlik yaratmaya çalışmalarını anlatıyor. Kayıp kuşak gibi beatler de, evden uzaktaki şehirlerde teselli buldular. Kendini "kayıp" olarak ilân eden kuşağın üyeleri, Birinci Dünya Savaşı'nın geride bıraktıkları yüzünden sürgündeydiler. Kayıp olduklarını düşünenler, Amerikan kimliğini yeniden inşa etmeye aklını takmış bir savaşsonrası kültürüne yabancıydılar. Birçok sanatçı, Paris'e giderek Amerikan geleneğiyle bağlarını kopardı ve sanatsal alanları içinde özgür ruhlar olarak yeni kimlikler edindi.
Elli yıl sonra, benzer yabancılaşma kavramları New York'taki edebiyat ve müzik çevrelerinde kuvvet kazanıyordu. Beatler ve onları etkileyen önceki kuşaklar gibi, erken dönem punk-rock şarkı yazarları ve müzisyenler de yerleşik toplumun sınırları içinde yeni bir sanatsal alanda ilerlediklerini düşünüyorlardı. New York punkının çekirdeğini oluşturan müzisyenlerin çoğu, yeni bir hayata başlama umuduyla şehre gelen banliyö sakinleriydi. Punk rockın ortaya çıkışı erken dönem beatlerin edebiyat ürün-

lerinin ortaya çıkışına benziyordu – ana akımdan farklı, ama orijin olarak tamamıyla orta sınıf.
Daha sonra punk rock olarak anılacak hareketin içinde bulunanlar, sanatsal isyan kisvesi altında gençlik dürtüleriyle hareket eden seçkin bir müzisyen ve şair grubunun üyeleriydi. Erken dönem punklar, müzikal olarak radyoda duyulan ile New York'ta yazılıp söylenen arasında belirgin bir ayrım yaratıyorlardı. Erken dönem punk estetiği, basit ve bazen rahatsız edici müzik, cüretkâr ve çoğu zaman saldırganca olan bir moda anlayışı ve nihilist, uzlaşmacı olmayan sözleri birleştiriyordu. 1970'lerin başı ve ortalarında yerleşik olan pop müzik çoğunlukla yatıştırıcı, performans ve yapımda müzikal olarak karışıktı. Punk rock bundan ayrılıyordu. New York punkının ilk örnekleri radyoda çalınmadı ve hiçbir zaman listelere giremedi. Punklar, kendilerini bohem tahtının varisleri olarak görüyorlardı. Şarkı yazarı/şair Richard Hell, Richard Meyers olan ismini değiştirdi ve 1970'lerin başında doğduğu kasabayı terk etti. New York'a göçtü ve birkaç yıl sonra kendine "kayıp" diyen kuşağın punk-rock karşılığı olan "Blank Generation" adlı şarkıyı yazdı. Britanya punk'ıyla ilgili "England's Dreaming" adlı kitabın yazarı Jonathan Savage, Hell'in çabalarını şöyle değerlendiriyor:
"1975'in başında, Hell çok yönlü bir kaçış şarkısı yazdı. Fikir, 1960'lardaki bir beat kasasından, Rod McKuen'in 'Beat Generation'ından ödünç alınmıştı, ama Hell ihtiraslıydı, sahte kültürü gerçek kültüre dönüştürmek istiyordu." (s. 90)

Savage, Siegel'in "Bohemian Paris"te açıkladığı aynı ikileme dikkat çekiyor. Sanatçı toplumun dışında olduğunu savunuyor, ama toplumun desteğine ihtiyaç duyuyor ve inkâr ettiği kültürden kaynaklanan bir geçmişi var. Richard Hell, çatlağı gördü ve bundan yararlanmayı seçti. Kendini toplumdışı olarak gören her kültürel grup gibi punkın da bir piyasa değeri vardı ve Hell bundan kar elde etmeyi umuyordu. Hell, ekonomik olarak başarılı olamadı, ama beatler ve kayıp kuşağın sürgünleri gibi kült statüsüne erişti.

Beatler, Fransız bohemleri ve Birinci Dünya Savaşı sonrasının kayıp kuşağının deneyimlerini yeniden yaşadılar. Doğup büyüdükleri banliyölerden ayrılıp şehirlere geldiler ve bu göçle birlikte Amerikan vatandaşı ve sanatçısı olmayı yeniden anlamlandırdılar. Beatlerin kültürel ve edebi ürünleri, Amerikan ana akımını onların farkına varmaya ve sonuçta onları desteklemeye zorladı.

Beatnik hareketinin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Birleşik Devletlerdeki yaratılar üzerinde olağanüstü bir etkisi vardır. Beatlerin ilgilendiği sanatın ve ifadenin sınırları, 10 yıl sonra hippilerle ve bundan 10 yıl sonra da punk-rockla yeniden sınandı. Jerrold Siegel bunu şöyle özetliyor:

"Sanatsal, genç, bağımsız, yaratıcı veya şüpheli, Bohem tarzları modern hayatın yinelenen özellikleridir." (s. 5)

EK II

“Bir yazar yazacağı bir sonraki satır kadar vardır. Onun gerisinde kalanlar bir bok ifade etmez. Eğer o bir sonraki satırı yazamazsanız, insan olarak ölmüşsünüz demektir. Sadece bu bir sonrak satır, daktilo döndükçe ortaya çıkan bu satır vardır, bu sihirdir, gürlemedir, bu güzelliktir. Bu ölümü yenebilecek tek şeydir.”
- Charles Bukowski

Beat yazarı olma noktasında üzerine kitaplar yazılsa da Charles Bukowski kamunun gözünde Beat Hareketiyle özdeşleşmiştir. 1920’de, Andernach, Almanya’da doğan Bukowski, 1922’de ailesiyle birlikte Amerika’ya taşınmıştır. Bukowski Los Angeles’da büyümüştür ve hayatının çoğunu çeşitli uzun vadeli olmayan işlerde çalışarak, yüksek miktarda alkol tüketerek, at yarışı bahisleri oynayarak ve yazarak geçirmiştir. Bir dizi kitap yazmıştır: romanlar (Post Office [1971], Factotum [1975], Women [1978], Ham On Rye [1982] ve Hollywood [1984]); kısa hikayeler (Notes Of A Dirty Old Man [1969], Erections, Ejaculations, Exhibitions And General Tales Of Ordinary Madness [1972], daha sonra karton kapaklı ik cilt olarak basılmıştır: The Most Beautiful Woman In Town And Other Stories [1983] ve Tales Of Ordinary Madness [1983]; South Of No North [1973] ve Hot Water Music [1983]); ve kırk ciltten fazla şiir kitabı (aralarında, Flower Fist And Bestial Wail [1959], Longshot Poems For Broke Players [1961], The Genius Of The Crowd [1966], The Flower Lover [1966], At Terror Street And Agony Way [1968], Th Days Run Away Like Wild Horses Over The Hills [1969], Legs Hips And Behind [1979], ve War All

The Time: Poems 1981-1984 [1984] vardır). Beatlerin eserleri gibi, bu kitaplar da, toplumun sınırlarında yaşayan 'öteki'den bahseder ve onu baş tacı eder ve genelde otobiyografik – ya da yarı-otobiyografik – deneyimlere dayanmaktadırlar. Bukowski – Ginsberg, Kerouac ve Burroughs gibi – Antonin Artaud ve Louis Ferdinand Celine gibi yazarlardan etkilenmiştir. Bukowski, ayrıca, Beatlerin sansürle olan savaşlarının doğrudan bir sonucu olan edebi özgürlüğe de ortaktır ve – Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs, Jack Kerouac, Diane DiPrima, Ed Sanders, Carl Solomon ve Neal Cassady gibi – Bukowski'nin kitapları da, (John Martin'in Los Angeles'taki Black Sparrow'unun yanısıra) Ferlinghetti'nin, San Fransisco'daki City Lights Books'u tarafından yayınlamıştır. Ayrıca, Philip Lamantia ve Harold Norse'la birlikte kollektif bir şiir cildinde de yer almıştır. Beat şairleri gibi (fakat daha isteksizce), Bukowski de şiir performansları yapmıştır, barlarda ve üniversitelerde okumalar düzenlemiştir, tarz ve şiirsel biçimle ilgili deneylere girişmiştir.
Charles Bukowski'nin Beatlerden ayrıldığı nokta – zaman zaman nihilizmin sınırlarında dolaşan – kinikliğidir. Merkezdeki Beat yazarları, mistisizm, büyü ve okült alanlarını keşfe çıkarken, Bukowski, tanrısız boşluğu baş tacı etmiştir. Üniversiteli Beatler kahvehanelerde toplanırken, Bukowski – Posta ofisinde on iki yıl süren memurluğu dahil - küçük işlerde çalışmış ve barlarda içki içmiştir. Beatler bir 'grup' olarak özdeşleşip birbirlerine destek olurlarken, Bukowski kendisini bir grup kimliğinin getirdiği dostlukları aramayan yalnız bir adam olarak görüyordu: " 'in' olan başka bir şeyin daha gruplaşması,

ölüm bu şekilde başlar, görkemli kişisel bir ölüm, ama her halükarda işe yaramaz.”1 Bu kinikliğe rağmen, Bukowski, 60’ların sonunda Los Angeles underground basınından çıkan bir yayın olan haftalık Open City’ye, daha sonra da Los Angeles Free Press’e düzenli olarak ‘Notes Of A Dirty Old Man’ adlı bir köşeyle katkıda bulunmuştur. Beatlerin, Amerika’da tanınmaya başlamalarına rağmen, Bukowski 70’lerin başına kadar meşhur değildi, fakat Avrupa’da kült bir hayran kitlesi vardı. Avrupa’da Bukowski’ye olan bu ilginin sonucu olarak onun eserlerinden uyarlanan her iki filmin yapımı da Avrupalı film şirketleri tarafından üstlenildi, üçncüsünü de bir Avrupalı yönetti.
Charles Bukowski’nin filmlerden hoşlanmamasına ve “Film seyretmek utanç verici bir şey, orada, tüm o insanlarla otururken kendimi kazıklanmış gibi hissediyorum”1 demesine rağmen Bukowski’nin hikayelerinden uyarlanan pek çok film çekildi. 1981’de, Marco Ferreri, Bukowski’nin Erections, Ejaculations, Exhibitions And General Tales Of Ordinary Madness’inde uyarlanan, İtalyan/ Fransız ortak yapımı olan Storie Di Ordinaria Follia’yı (n.d. Tales Of Ordinary Madness, n.d. Conte De La Folie Ordinaire, n.d. C’Etait L Plus Belle Fille De La Ville) yönetmiştir. Film, amaçsızca, bir sefil cinsel vukuattan diğerine sürüklenen alkolik şair Charles Serking’in (Ben Gazzara) hikayesini anlatmaktadır. Filmin açılışında, Serking Los Angeles’a gitmeden önce geceyi on iki yaşşında bir kızla geçirir. Burada, Vera’yla (Susan Tyrrell) buluşup şiddetli bir şekilde seks yapmadan önce, onunla aynı yıkık apartmanlarda yaşayan eski eşi Vicky’yle (Tanya Lopert) kavga eder. Vera, Serking’i tecavüzle suçlayıp polise haber verir ve Serking tutuklanır.

Serking, ertesi gün serbest bırakılır, bir bara gider ve yanaklarını delen nihilist/mazoşist fahişe Cass'le (Ornella Muti) tanışır. Serking ve Cass, daha sonra Serking'in alkolizmi yüzünden hastaneye düşmesi yüzünden biten, bölük pörçük bir ilşkiye başlarlar. Serking, hastaneden çıkınca, Cass'in intihara kalkıştığını öğrenir, onu plaja götürür ve sevişirler. Cass daha sonra Serking'in dairesine döner ve büyük bir çengelli iğneyle vajinasını delerek kapatır. Serking New York'a gider ve geri döndüğünde Cass'in kendisini öldürdüğünü öğrenir. Onun cesedini görmeye gittiğinde ona sarılır ve cenaze evinden dışarı atılır. Kaldığı pansiyona geri dönüp genç bir kızla tanışır ve kız onun için soyunur.

Charles Bukowski, filmin yapımına dahil olmamıştır ve ortaya çıkan sonuçtan da nefret etmiştir. Filmin başarısızlığı, temel olarak, Bukowski'nin 'karakterlerinin' sonsuz yalnızlığını ve eserlerinin çoğuna damgasını vuran 'insanlık hallerine' karşı olan duyarlılığı, seks ve alkolizmi yansıtmak uğruna göz ardı etmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

1987'de, Dominique Deruddere, Crazy Love'ı (n.d. Love Is A Dog From Hell, n.d. L'Amour Est Un Chien De L'Enfer) yönetmiştir; filmin Amerikan başlığı olan Love Is A Dog From Hell, 1977'de Black Sparrow Press tarafından yayınlanan bir şiir toplamasından gelmektedir. Charles Bukowski'nin kısa hikayesi "Copulating Mermaid Of Venice"den ve Ham On Rice'ın bazı kısımlarından uyarlanan film, kısmen, Flaman ve Fransız toplumlarının Kültür Bakanlıkları tarafından finanse edilmiştir. Film, Harry Voss'un hayatından üç dönemi resmetmektedir. Filmin, 1955'te geçen ilk kısmında, on iki yaşındaki Voss (Geert

Hunaerts), bir sinema lobisinden çaldığı prenses rolündeki bir aktrisin fotoğrafının, kendisi için simgelediği romantik aşk idealinin hayallerini kurar. Maalesef, Voss, kendisinden daha büyük – fakat eşit derecede naif – bir arkadaşının teşvikiyle, uyumakta olan, kendisinden büyük, sarhoş bir kadınla sevişmeye çalışıp, kadın uyandığında dehşet içinde kaçınca bu hayallerin birer ilüzyon olduğunun farkına varır. Hayal kırıklığına uğrammış bu on iki yaşındaki çocuğa, arkadaşı nasıl mastürbasyon yapacağını öğretir.

Filmin ikinci kısmı, bir arkadaşı tarafından kandırılarak mezuniyet partisine çağırılan, on dokuz yaşındaki, yüzü sivilcelerle kaplı Harry'yi (Josse De Pauw) resmeder. Birkaç içki içip sakinleştikten sonra, Harry dansa gider, fakat, sivilcelerinden, arzu nesnesi olan Lisa Valeni'ye (An Van Essche) yaklaşamayacak kadar çok utanmaktadır. Harry, banyoya girer ve kafasının tamamını dikkatlice tuvalet kağıdıyla sarar, sonra – çirkin sivilceleri aklanmış bir şekilde – Lisa'ya yaklaşır ve ikisi dans ederler.

Filmin üçüncü – ve son – kısmında, arkadaşı Bill'le (Amid Chakir) bir şişe viski çalıp, sokaklarda sarhoş bir şekilde aylaklık yapan yetişkin Harry hakkındadır. Issız bir sokakta park edilmiş halde bir ambulans göre iki arkadaş, arka kapıyı açarlar ve içeride bir ceset bulurlar.

Cesedi çalıp, Harry'nin düşük kiralı odasına götürürler. Ceset genç ve güzel bir kadına aittir ve – Bill pişmanlık hissederek cesedi gömmeyi önerse de – Harry cesetle sevişir. Cesedi plaja götüren Harry Bill'in bir evlilik töreni gerçekleştirmesini ister, ve sonra Harry'yle gerçek aşkı denize ilerler...

Crazy Love Deruddere'nin ilk uzun metrajlı filmidir ve şüphesiz en başarılı Bukowski uyarlamasıdır, bunun temel nedeni (Deruddere ve Marc Didden'in yazdığı) senaryonun, Bukowski'nin yazınında ortaya konana benzer bir perspektifi muhafaza etmesidir. Film, Bukowski'nin salaşlığı kadar – özellikle de Harry'nin çocukluğunun tasvirinde – yumuşak kalpliliğini de yakalamıştır ve bu ikisi arasındaki dengeyi korumuştur, böylece son kısımda, Harry'nin cesetle sevişmesi, bir sapkınlıktan çok, sıcak ve insancıl bir eylem haline gelmiştir. Dominique Deruddere'nin hem cesedi, hem de genç Harynin sinemasal fantazilerindeki prensesi oynaması için aynı aktrisi – Florence Beliard – seçmesi ve bu sayede Harry'nin davranışlarının gerçekten romantik olan doğasını vurgulaması dikkate değerdir. Film hakkında fikri sorulduğunda, Bukowski şu yanıtı vermiştir: "Crazy Love'ı sevdim. Deruddere'ye 'Beni olduğumdan daha iyi göstermişsin' dedim. Beni olduğumdan daha duyarlı göstermiş. Ama sonuç güzel olmuş ve orada görünenin çoğu gerçekten benim"1.

Charles Bukowski'nin dahil olduğu, kendi eserlerinden uyarlanan tek film, yapımcılığını Cannon Films ve Francis Ford Coppola'nın Zoetrope Studios'unun üstlendiği ve Barbet Schroeder'ın yönettiği (fakat, Bukowski'ye göre, Sean Penn filmi Dennis Hopper'ın yönetmesini istiyormuş) bir Amerikan yapımı olan Barfly'dı (1987).

Schroeder, Bukowski'nin eserleriyle ilk kez, Koko Le Gorille Qui Parle'yi (n.d. Koko The Gorilla, 1978) yönetirken tanışmış ve Bukowski figüründe bir kan bağı sezmiş. 1979'da, Schroeder, Charles Bukowski'ye bir senaryo yazması için 20.000 dolar vermiş – bu, o sırada "bir delik-

te yaşayıp kıt kanaat geçinen”1 Bukowski için güçlü bir teşvik olmuş – ve ona, kendisine danışmadan senaryoyu değiştirmeyeceğine dair söz vermiş. Bukowski bu kouyla ilgili olarak şöyle söylemiştir: “Barbet günün birinde çıkageldi. Hayatımla ilgili bir film çekmek istediğini söyledi.
Bir bakıma konuşarak beni buna ikna etti. Ben çok isteksizdim, çünkü sinemadan hoşlanmıyorum. Aktörleri sevmiyorum. Yönetmenleri semiyorum. Hollywood’u sevmiyorum. Sevmiyorum işte. Masanın üstüne biraz nakit para koydu – çok fazla değil, ama biraz. Ben de oturup yazdım”1.
Bukowski, teknik öğrenmek için dahi başka senaryolara bakmaı reddetti ve Barfly’ın senaryosunu içgüdüleriyle yazdı. Senaryo, Bukowski’nin, yirmili yaşlarındayken Philadelphia ve Los Angeles’ta bir bar kuşuyken yaşadığı deneyimlerine dayanıyordu: “İçiyordum ve kavga ediyordum. Benim varoluş biçimlerim... Oradan nasıl çıktığımı bilemiyorum. İçkiler beleşti, insanlar bana içki getiriyordu. Ben aşağı yukaru barın eğlencesiydim, palyaçoydum... Orada ilginç karakterler vardı. Çirkinlik vardı, ahmaklık ve aptallık vardı. Ama orada, neşeli bir yüksek oktav hissetmek de mümkündü... Çılgınca zaman geçiriyorduk. Sekiz kişi orada otururduk. Ve birden birisi ortaya bir laf atardı, bir cümle. Ve bu, bilikte yaptığımız her şeyi özetlerdi. Dış dünyayı içeri uydururdu, sanki bir düğmeye basılmış gibi, sonra gülümseyip içmeye geri dönerdik. Hiçbir şey söylemezdik. Çok onurlu bir yerdi, yüksek bir mizah duygusu ve zekası vardı. Oradaki zihinler hızlı çalışırdı. Fakat hayattan vazgeçmişlerdi. Hayatın içinde değillerdi, fakat bildikleri bir şey vardı”1

Barfly'ı yapmak, Schroeder'in yedi senesini aldı – bunun sebebi muhtemelen gerekli bütçeyi bir araya getirmekte yaşanan sorundu – fakat sonunda, (Paris, Texas'ın kameramanı Robby Muller tarafından) altı haftalı bir süreç içerisinde çekilmiş ve Mayıs 1987'de Cannes Film Festivalinde prömiyerinin yapılabilmesi için dört hafta içinde kurgulanmıştır. Barfly, yazar ve ayyaş Henry Chinaski'nin (Mickey Rourke) The Golden Horn'un barmeni Eddie tarafından, temiz bir dayak yemesiyle açılır.
Daha sonra, Henry'nin Wanda Wilcox'la (Faye Dunaway) tanışması ve onunla fırtınalı ve sarhoş bir ilişki yaşaması anlatılır. Kısa bir süre sonra, Wanda kirayı çıkarabilmek için, Chinaski'nin baş düşmanı barmen Eddie'ye fahişelik yapar, Henry de edebiyat editörü Tully Sorenson'la (Alice Krige) bir ilişkiye başlar. Tully, Henry'ye son hikayesi için bir ödeme yapar ve ona yardımcı olabilmeyi umar. Kurtarılma arzusu içinde olmayan Henry Tully'nin çekini bozdurur, Wanda'yı alır, bara gider ve herkese içki ısmarlar. Tully bara girer ve Wanda tarafından kovalanır.
Henry sarhoş bir biçimde, Eddie'yi barın arkasında sokakta kapışmaya çağırır.
Bu üç Bukowski filminin ortak noktası, genel yapılarının hafiften döngüsel olmasıdır: Storie Di Ordinaria Folia, Ben'in genç kızların "bakire masumiyeti"(miti)ne duyduğu hayranlıkla açılır e kapanır, Crazy Love, Harry'nin fantazi figürlerini (prenses ve ceset) aynı aktrisin canlandırmasıyla başlar ve biter, ve Barfly, Henry'nin Golden Horn'un arka tarafında, barmen tarafından temiz bir dayak yemesiyle başlar ve biter. Bu metinlerin her birinin döngüsel yapısı, vuku bulmuş olayların, baş karakterleri tarafından sonsuza dek yeniden tekrarlanacağını ima

eder; bu tekerrür, kısmen, metinler içinde ve arasında benzer temaları tekrar eden Bukowski kitaplarında da yansıtılır.
Barfly'ın yapımının öncesindeki yedi yıllık dönemde, sürekli gecikmelerden sıkılan Barbet Schroeder, Bukowski'nin evine bir video kamera götürerek Bukowski'nin sarhoş monologlarını görüntülemeye başlar. Bukowski buna razı olup Schroeder'in çekim yapmasına, "suçluluk duygusu" yüzünden izin vermişti, "Barbet'ın Barfly'ı asla yapamayacağını düşünüyordum" 1. Ortaya çıkan görüntüler bir videoda toplandı ve Charles Bukowski Tapes adı altında piyasaya sürüldü. 1990'da, Christine Choy ve Renee Tajima, Los Angeles'taki Madison Hotel'le ilgili bir belgesel çektiler. Best Hotel On Skid Row adlı bu kısa film, Charles Bukowski tarafından – yazılmamış olsa da – seslendirildi. Yakın bir geçmişte, Bukowski'nin bir okumasını gösteren, Bukowski At Bellevue adlı bir video yayınlandı.

**www.eskikitaplarim.com.enginel**