

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

MAURICE BLANCHOT

KAFKA'DAN KAFKA'YA

MAURICE BLANCHOT

KAFKA'DAN KAFKA'YA



Fransızcadan Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu



MONOKL

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

Maurice Blanchot (1907-2003)

Kafka'dan Kafka'ya

Sıradışı düşünce ve yazı üslubuyla, radikal yazı deneyiminin aşılmaz isimlerinden birisidir Maurice Blanchot. Yapıtlarını; eleştirir ve anlatı biçimleri ile felsefi söylemin sıradışı derinliklerini harmanlayan, herhangi bir tür altında sınıflandıramayacak edebi bir özgünlükle kaleme almıştır. Yapıtlarında Nietzsche, Hegel, Heidegger, Hölderlin, Mallarmé, Valéry, Rilke, Kafka, Sade, Lautréamont, Artaud gibi filozof ve yazarlarla bitmek bilmez, sonsuz bir temas içindeyken; kimisi çağdaşı kimisi ise yakın dostu olan Levinas, Char, Celan, Sartre, Leiris, Klossowski, Laporte, Foucault, Derrida, Nancy, Duras, Mascolo, des Forêts gibi isimlerle de hem felsefi hem edebi hem de politik bir söyleşi içerisinde. Tüm bu karşılaşmalar ve sonu gelmeyen diyaloglar, has bir edebiyat yaklaşımı ve kendi dünyasına çekilen yakın bir yabancılaşma içerisinde sürdürülür. Bu yakın yabancılaşma Blanchot, dostluk adını vermiştir. Kendisine en yakın isimler olan Levinas, Bataille ve Antelme ile kurduğu dostluk yapıtlarının ruhunu baştan sona kat eder.

Politik çizgisi büyük değişimler geçirse de, Eze'deki uzun bir emekliliğin ardından 60'ların sonu ile birlikte, özellikle Fransa'daki 1968 olayı sırasında, kendine özgü radikal bir sol düşünceyi takip eder. Bu düşünce Birliksiz Birlik ya da Komünöter düşünce olarak adlandırılabilir. İlk eleştiri kitabı 1943'de çıkar: *Faux pas*. Prestijli dergiler için kaleme aldığı yazılar ardı ardına kitap olarak yayımlanır: *La Part du Feu* (1949), *L'Espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *L'Entretien infini* (1969), *L'Amitié* (1971). Christophe Bident'in deyişiyle Blanchot, "hiç ulaşılmamış, gecenin kalbinden hep aşırılmış, 'başka gece'nin, artık 'varlığın gizlenmesi'ne açık yazarın uykusuzluğunu misafir eden gece'nin yazarıdır. 1968'den sonraki dönem fragmanter (parçalı) yazı zamanıdır: *Pas au delà, L'Écriture de Désastre* (Felaket Yazısı) ve *La Communauté inavouable*. Sınırlarına dek zorlanmış parçalı yazı, dilin bir fısıldama olduğu ve merkeziliği silen bir duruş, şiire yakın bir kesintisizliğin deneyimi olarak yankılanır. Monokl'dan *Bekleyiş Unutuş* ve *Felaket Yazısı* kitapları yayımlanmıştır.

Monokl'dan Yayıma Hazırlananlar:

1- *Yazınsal Uzam*

2- *İtiraf Edilemeyen Ortaklık*

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

- 1-**Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*
- 2-**Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
- 3-**Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
- 4-**Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*
- 5-**Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*
- 6-**Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*
- 7-**Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
- 8-**Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
- 9-**Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*
- 10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*
- 11- **Marguerite Duras** / *Yıkamak Diyor Kadın*
- 12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
- 13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*
- 14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
- 15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe.*
- 16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
- 17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
- 18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*
- 19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
- 20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
- 21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*
- 22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
- 23- **Robert E. Howard** / *Almuric*
- 24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*
- 25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*
- 26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*
- 27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*
- 28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*
- 29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*
- 30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*
- 31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*
- 32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*
- 33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*

- 34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*
- 35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*
- 36- **Antonio Negri** / *Sürgün*
- 37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*
- 38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*
- 39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*
- 40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*
- 41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnişi Düşünmek*
- 42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*
- 43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*
- 44- **G. Willow Wilson** / *Elif*
- 45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*
- 46- **Catherynne M. Valente** / *Ölümsüz*
- 47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*
- 48- **Jacques Lacan** / *Baba'nın Adları*
- 49- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*
- 50- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto 2*
- 51- **Sarah Kofman** / *Ordener Sokağı, Labat Sokağı*
- 52- **Luis Fernando Verissimo** / *Borges ve Sonsuz Orangutanlar*
- 53- **Barış Acar** / *Proctustes'in Yatağı*
- 54- **Christian Bobin** / *Yerlerde Bir Aziz*
- 55- **Ahmet Soysal** / *Canlı Alev*
- 56- **Karl Ove Knausgaard** / *Kavgam Cilt I*
- 57- **Donald Barthelme** / *Kırk Öykü*
- 58- **Ahmet Soysal** / *Yolun Farkı*
- 59- **Alain Badiou** / *Gerçek Mutluluğun Metafiziziği*
- 60- **Slavoj Žižek** / *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*
- 61- **Hugh Howey** / *Vardiya*
- 62- **Christian Bobin** / *Neşe-İnsan*
- 63- **Jacques Derrida** / *Bağışlamak*

- 64- **Henri Michaux** / *Sihir Diyarında*
- 65- **Isaac Asimov** / *Sonsuzluğun Sonu*
- 66- **Ballard, Bisson, Blumlein, Borges, Coyle, Crumb, Emshwiller, Filippo, Ford, Goss, Gunn, Kafka, Knight, Lethem, Mairowitz, Roth, Rucker, Scholz, Yellin** / *Kafkaesk Öyküler*
- 67- **Felipe Alfau** / *Locos: Bir Jestler Komedi*
- 68- **Jacques Ranciere** / *Suskun Söz*
- 69- **Michel Henry** / *Yaşam ve Felsefe: Söyleşiler*
- 70- **Etienne Balibar** / *Yurttaşlık*
- 71- **Ahmet Soysal** / *Nagarjuna'nın Düşüncesi*
- 72- **Giovanni Papini** / *Bitik Adam*
- 73- **Knut Hamsun** / *Gizemler*
- 74- **Karl Ove Knausgaard** / *Çocukluk Adası*
- 75- **Henry Marsh** / *Sakın Zarar Verme*
- 76- **John Barth** / *Yüzen Opera ve Yolun Sonu*
- 77- **Ta-Nehisi Coates** / *Dünyayla Benim Aramda*
- 78- **Jon Fosse** / *Sabahtan Akşama*
- 79- **Amy Leach** / *Öyle Şeyler Ki*
- 80- **Teju Cole** / *Hırsıza Her Gün Bayram*
- 81- **Ted Chiang** / *Geliş*
- 82- **Jim Dodge** / *Taş Kavşak*
- 83- **Czeslaw Milosz** / *Tutsak Edilmiş Akıl*
- 84- **Kobo Abe** / *Kumların Kadını*
- 85- **Philip Roth** / *Ölen Hayvan*
- 86- **Karl Ove Knausgaard** / *Karanlıkta Dans*
- 87- **Clarice Lispector** / *Yıldızın Saati*
- 88- **Clarice Lispector** / *Yaşam Suyu*
- 89- **Max Porter** / *Tüylü Bir Şeydir Şu Yas*
- 90- **Hugh Howey** / *Toz*
- 91- **Maurice Blanchot** / *Felaket Yazısı*
- 92- **Kobo Abe** / *Kanguru Defteri*
- 93- **Helen Macdonald** / *Atmacanın A'sı*
- 94- **Ahmet Soysal** / *Üç Temellendirme: Aristoteles, Descartes, Kant*
- 95- **Volkan Çelebi** / *Yaşamak ve Sen*
- 96- **Clarice Lispector** / *Görme Güce Görmek*

- 97- **Mark Z. Danielewski** / *Yapraklar Evi*
- 98- **John Barth** / *Eğlence Evinde Kaybolanlar*
- 98- **Philip Roth** / *Aldatma*
- 99- **Karl Ove Knausgaard** / *Bahar Yağmurları*
- 100- **Şule Toptaş** / *Kırık Hayatlar Evi*
- 101- **Antoine Laurain** / *Kırmızı Defterli Kadın*
- 102- **Karl Ove Knausgaard ve Fredrik Ekelund** / *Evdeyken Deplasmanda*
- 103- **Kobo Abe** / *Başkasının Yüzü*
- 104- **Ahmet Soysal** / *Heidegger'de Zaman Üzerine*
- 105- **Karl Ove Knausgaard** / *Sonbahar*
- 106- **Karl Ove Knausgaard** / *Kış*
- 107- **Joseph Fink & Jeffry Cranor** / *Night Vale'e Hoş Geldiniz*
- 108- **Pierre Bourdieu** / *Heidegger'in Politik Ontolojisi*
- 109- **Georges Canguilhem** / *Normal ve Patolojik*
- 110- **Sally Rooney** / *Arkadaşlarla Sohbetler*
- 111- **Graeme Macrae Burnet** / *Kan İzlerinin Peşinde*
- 112- **Jacques Ranciere** / *Aisthesis – Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*
- 113- **Ahmet Soysal** / *Tanık Özne, Şankara ile Diyalog*
- 114- **Ahmet Soysal** / *Mistik Taç: Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*
- 115- **Karl Ove Knausgaard** / *İlkbahar*
- 116- **Philip Roth** / *Sabbath'ın Tiyatrosu*
- 117- **Giorgio Agamben** / *İçeriksiz Adam*
- 118- **Alain Badiou** / *Deleuze: Varlığın Uğultusu*
- 119- **Francis Spufford** / *Altın Tepe*
- 120- **Karl Ove Knausgaard** / *Yaz*
- 121- **İlay Bilgili** / *Talan*
- 122- **Clarice Lispector** / *Yabani Kalbin Yakınlarında*
- 123- **Fredrik Sjöberg** / *Sinek Kapanı*
- 124- **İnanç Avadit** / *Canavarın Kalbi*
- 125- **Ayla Yılmaz** / *Düşsel Pasajlar*
- 126- **Maurice Blanchot** / *Kafka'dan Kafka'ya*
- 127- **Zahar Prilepin** / *Rusya'da Bir Başkaldırı*
- 128- **Ted Chiang** / *Nefes*
- 129- **Fredric Jameson** / *Zamanın Tokunmaları*

MonoKL
“Mono Kurgusuz Labirent”

YAZININ DOSTLUĐU
ile
DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

Kafka'dan Kafka'ya
Maurice Blanchot

Kitabın Özgün Adı:
De Kafka à Kafka

© Éditions Gallimard, 1994

© Monokl Yayınları, 2019

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-69798-4-2

Birinci Basım: 2020 Ocak
Fransızcadan Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu
Kitap Editörü: Volkan Çelebi
Baskı Hazırlık: Yeşim Ercan Aydın
Dağıtım: Arasta / Emek

Baskı: Optimum Basım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
39295 Küçükçekmece-İstanbul
Sertifika Numarası: 41707

MonoKL Yayınları
Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3
Kartal - İstanbul
e-posta: editor@monokl.net
www.monoklkitap.com

Maurice Blanchot

KAFKA'DAN KAFKA'YA

Fransızcadan Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu



MONOKL

İÇİNDEKİLER

Kafka'dan Blanchot'ya (Çevirenin Ön Sözü)	13
Edebiyat ve Ölüm Hakkı (1948)	23
Kafka'nın Okunması (1943)	69
Kafka ve Edebiyat (1949)	81
Kafka ve Yapıtın Gerekliliği (1958)	98
Hoşnut Ölüm (1952)	131
Kafka ve Brod (1954)	138
Milena'nın Başarısızlığı (1954)	151
Anlatı Sesi ("o", nötr) (1964)	165
Tahta Köprü (yineleme, nötr) (1964)	178
Son Söz (1959)	193
En Son Söz (1968)	209

Kafka'dan Blanchot'ya

Maurice Blanchot'nun yapıtlarını yorumladığı çok sayıda yazar arasında Franz Kafka'nın son derece ayrıcalıklı bir yeri vardır ve bu özel konum, her şeyden önce, her iki yazarda ön plana çıkan temel bir özellik ile belirginleşir: “yazı” diye adlandırdığımız etkinliğin, kısacası “edebiyat”ın her ikisinde de mutlak bir değer olarak benimsenişiyle. Yaşamı boyunca sadece bir yazar değil, birçok vesileyle “edebiyattan başka bir şey olmadığını” üstüne basa basa söylemiş olan Franz Kafka ile okumaya ve yazmaya adanmış bir ömrün somut bir örneği olarak görebileceğimiz Maurice Blanchot'nun yapıtları arasında yadsınmayacak bir amaç ve yönelim ortaklığı göze çarpar. Öyle ki, kendilerine özgü yaşam çizgileri yakından incelendiğinde, biri kısa ötekisi bir hayli uzun bu iki yaşam sırf bu açıdan mercek altına yatırıldığında bile, onların birçok ortak noktada buluştuklarını, çok farklı toplumsal ve tarihsel koşulların bireyleri olsalar da bu yaşamlar arasında ilginç hatta düşündürücü paralellikler olduğunu,¹ her ikisinin de büyük kopuş anları yaşamış olduklarını söylemek

1 Kafka yazarlık yaşamının gerçek bir milat noktası olarak gördüğü *Hüküm* başlıklı öyküsünü, tek bir oturuşta 22 Eylül (1912) gecesini kaleme alır. Beş yıl öncesine gidersek, 22 Eylül 1907, gece saat 2.00 suları, Maurice Blanchot'nun doğum tarihidir. Bunu ilginç bir rastlaşım, bir çeşit tevafuk olarak yorumlayabiliriz. Bunun dışında, her iki yazar, ömürleri boyunca sağlık sorunlarıyla boğuşmuş, verem illetinden mustarip olmuşlardır. Kafka ömrünün büyük bir bölümünü sanatoryumlarda geçirmişse, Blanchot da bu mekânlardan uzak kalmamış, nitekim bir diriliş ve yeniden ölüş hikâyesini işlediği anlatısında -1948 tarihli *Ölüm Hükümü*- doğrudan söz konusu mekâna yer vermiştir. Kafka'nın büro-ev arasında sürekli mekik dokuma şeklinde geçmiş olan tekdüze yaşantısıyla (kendini deyişle ‘tespinböceği’ yaşantısı) Blanchot'nun kamusal olanın uğultusundan özenle uzak tutmaya çalıştığı, kitaplarla ha-

mümkün görünür. Özetle, belki J. D. Salinger'ı dışta tutarsak, edebiyatı bu denli mutlaklaştırmış olan iki yazar yeryüzünde neredeyse hiç yaşamamış gibidir.

Blanchot'nun 1940'lı yılların başından itibaren gerçekleştirmeye koyulduğu Kafka okumaları –ilk denemesi 1943 tarihini taşır– tam çeyrek yüzyıl sürüp çeşitli aşamalardan geçmiş olan uzun soluklu bir girişimin ürünüdür. Fransız yazar ve eleştirmenin, yapıtlarını Almanca yazmış bu Yahudi kökenli yazara yaklaşımını hiç kuşkusuz ancak kendi edebiyat anlayışının temel görüşlerini göz önünde tutarak gerektiği gibi anlamlandırabiliriz. Öyleyse ilk baştan en temel soruyu soralım: Blanchot, dipnotta belirttiğimiz kimi otobiyografik öğelerin akla getirebileceği yakınlıklar dışında Kafka'ya düşünsel düzlemde niçin böylesine derinden bağlarla bağlanmıştı? Bunun yanıtı, belli ki, kestirme ve dolaysız bir açıklamanın sınırlarına hiç de sığacak gibi değil; ama Blanchot'nun Kafka'nın yapıtlarında, ancak “bilinmeyen” olarak tanımlanabilecek bir şeyin ya da daha felsefi bir ifadeyle “nötr” méfhumunun sorgulanmasının en tutkulu ve en sahih çabalarından birini görmüş olduğunu söyleyebiliriz. Kendisinin altını çizerek vurguladığı da bu. Onu Kafka'ya yönlendiren, Emmanuel Levinas'ın dostu Blanchot üzerine yazdığı kitapta belirttiği, şu “tüm yabancılıkların ötesindeki yabancılık”, bir başka deyişle “ölümden sonranın ‘varlık’ karşısındaki basit olumsuzlamayla (*négation*) elde edilemeyen uzaklığıdır”. İşte bu

şır neşir ‘münzevi’ yaşantısı arasında koşutluklar bulmak mümkündür. Beri yandan Kafka'da yazmanın önündeki en büyük engel olarak ortaya çıkan ‘evlilik’ kurumu, dolayısıyla kadınlarla ilişkiler onun yaşamında tutkulu git-gel’lerin, bozulan nişanlılıkların sahnesi olmuşken, Christophe Bident’in *Partenaire Invisible* [Görünmez Partner] başlıklı kapsamlı ve derinlikli monografi çalışmasından öğrendiğimiz kadıyla, Blanchot'nun hayatındaki en önemli kadın figür olarak boy gösteren Denise Rollin ile ilişkileri daha çok mektup satırları arasında kalan bir duygu ortaklığının sınırlarında dolaşmıştır. Son olarak yazarın, kendini Kafka dünyasının içinde hissetme konusunda gösterdiği derin duygudaşlık açısından şu ayrıntıyı da anımsatmadan geçmeyelim: Blanchot gözlerini dünyaya, Fransa'nın Saône-et-Loire yöresinin Saint-Germain-du-Bois olarak bilinen kantonunda güzel ve büyük bir evde (*demeure*) açmıştır; yazar, *Öldüğüm An* başlıklı anlatısında, çevrede buradan ‘Şato’ diye söz edildiğinden dem vurur. Jacques Derrida aynı temaya 1998 tarihli *Demeure* başlıklı çalışmasında bir metin çözümlemesiyle eğilmiştir.

noktada anılması ilginç gözükebilecek bir ayrıntı belirliyor: Blanchot daha 1942 tarihli *Aminadab* başlıklı romanında, fantastik sayılabilecek bir dünyanın imgelerine yer vermiş ve asıl önemlisi, dolaylı olarak da olsa, az çok Kafka çağrışımları taşıyan bir dünyaya adım atar gibi olmuştur. Gelgelelim Fransız yazar söz konusu romanı yazdığı sıralar, düşünülenin tersine, hiç Kafka okumadığını belirtmiştir. Kafka üzerine ilk yazısının 1943 tarihi taşıması bu bakımdan düşündürücüdür. Öyle ya da böyle, Blanchot'nun Kafka'ya ilgisi böylesine erken bir tarihte filizlenir ve yıllar içinde gitgide yoğunlaşır. Bir başka açıdan öncelikle vurgulanması gereken nokta, Blanchot'nun “dil” olgusuna alışılmadık bir perspektiften bakışının Kafka'nın yapıtlarında da buna koşut bir çeşit izdüşüm bulmuş olmasıdır. “Yazınsal dil kaygıdan yapılmıştır, aynı zamanda da çelişkilerden yapılmıştır,” diyen Fransız yazar ile yapıtları kaygı duygusunu fazlasıyla dışavuran Kafka arasında bir görüş ve duygu ortaklığı olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz.

Kafka'dan Kafka'ya başlıklı bu derlemede yer alan tüm denemeleri bütünlüklü bir bakışla değerlendirebilmek için Blanchot'nun edebiyat kuramına kısa da olsa şöyle bir değinmek zorunlu gözüküyor, çünkü Blanchot Kafka'ya yaklaşırken sürekli olarak kendi düşünce çizgisinin kimi temel kavram ya da mefhumlarına (“dışarı”, “nötr”, “fragman”) başvuruyor ve Kafka'nın yapıtlarıyla mektuplarını öncelikle onların sunduğu düşünsel çerçeve içinde okumaya girişiyor.

Elinizdeki derlemenin ilk denemesini oluşturan ve 1948 yılının Ocak ayında, *Critique* dergisinin 20. sayısında çıkan *Edebiyat ve Ölüm Hakkı*, sadece yazarın temel görüşlerini ortaya koyduğu bir giriş yazısı olmakla kalmaz, bir başka açıdan, Sartre'ın 1947'de yayımlanmış olan “bağlanmış” (*engagé*) edebiyat anlayışına yöneltilmiş sert bir karşı-manifesto niteliğindedir: Blanchot'ya göre kendisi bir olumsuzlama (*négation*) olan edebiyatı “edebiyattan” başka hiçbir şey bağlayamaz, çünkü salt “dışarı”nın (*dehors*), dışsallık'ın (*extériorité*) yazısı olan edebiyat ancak kendine hizmet edebilir. Edebiyat, Sartre'ın şiir sanatını dışta bırakarak düzyazı'ya biçtiği misyonla, gerçekliği öncelikle

belli bir ideolojinin ilkeleri doğrultusunda, salt Tarih ögesini ve ahlaki kaygıları ön plana çıkararak yansıtmak gibi kendine daha başlangıçta kimi sınırlar koyan bir anlayışıyla yükümlendirilemez, çünkü edebiyat, bütün sınırlamaların ötesinde kendini sonsuzluğa açmaya çabalayan, bu yüzden de hiçbir bağı kabul etmeyen gececil (*nocturne*) bir etkinliktir. Blanchot'nun kendi sözleriyle dile getirecek olursak, “edebiyatın ideali, hiçbir şey söylememek, hiçbir şey söylememek için konuşmaktır.” Dilin ancak boşlukla başladığına dikkat çeker Fransız yazar, çünkü hiçbir doluluk, hiçbir kesinlik konuşmaz, kendini ifade edende temel bir şeyler eksiktir. Blanchot'da yazma etkinliği ölüm'ün (*la mort*) kendisiyle değil, ölme süreciyle (*mourir*) bağlantılandırılan bir eylem olduğu için –*Öldüğüm An* başlıklı anlatısında “ölüm'ün ölmeyi engellediğini” söyler anlatıcı– edebiyat bu sürece en içsel ve en doğrudan bağlarla bağlıdır; yazar salt yazıyor olması gerçeğiyle kendini ona açar ve “insan ancak hoşnut ölme yeteneği varsa yazabilir”. Nitekim elimizdeki kitapta yer alan denemelerinden biri bu başlığı taşır; 1952'de yayımlanan: “Hoşnut Ölüm”.

Blanchot'nun gözünde tüm bu yönelimlerin somut bir timsali olan Kafka, ona göre deyim yerindeyse, kalemini sırtında tıpkı bir haç gibi taşıyan bir yazardan başka birisi değildir. Sözgelimi, denemesinin bir pasajında şu soruyu sorma gereği duyar: “Niçin Kafka gibi bir insan, eğer yazgısından kaçması gerekiyor idiyse, yazar olmanın onun için bu yazgıdan hakikatle kaçabilmenin tek yolu olduğunu düşünüyordu?” Kanımca bu cümledeki en dikkat çekici nokta, “hakikatle kaçabilme” nitelemesidir. Yazgısından kaçmak ama bunun hakikatini sadece yazma fiilinde bulabilmek. Kafka yazmak dışında bir çıkış yolu göremediği için kendini adeta bu yazgıya, gözüne sonuçta her şeyin bir kitaba ulaşmak için var oluyormuş gibi görüldüğü bir çeşit Mallarmévari ideale teslim etmiştir. Eğer onun bir inancı olduğunu söylenebilecekse –ki Kafka “kişisel” bir tanrı fikrini zaman zaman anıyor olması dışında, kurumsal Museviliğe hep mesafeyle bakmıştır– evet böyle bir şeyden söz edilebilecekse, Flaubert'in olduğu gibi onun da inancı, her şeyden önce bir

çeşit edebiyat dinidir. Gençliğinde sosyalist fikirleri benimsemiş olan Kafka'nın yaşamının son bir-iki yılında Siyonizm'e daha bir gönülden yaklaşmış olması da bu gerçeği hiçbir şekilde değiştirmez.

Blanchot, hem *Milena'nın Başarısızlığı* başlıklı denemesinde hem de Kafka ile Felice Bauer'in yazışmalarından uzun alıntılar yaptığı öteki denemelerde, "evlilik" kurumu ile yazar arasındaki sönü gelmez çatışmayı en ince ayrıntılarına dek irdeliyor ve zihinlerimize yeniden neredeyse çok tanıdık bir Kafka imgesini getiriyor: 'Mektup Yazarı Bir Vampir Olarak Kafka'. Kafka'yı kanla değil de mürekkeple, yani dur durak demeksizin mektuplaştığı kadınların yaşam hikayelerinden beslenen bir çeşit yazı vampiri gibi gören kimi yorumcular ondaki bu "grafomani" saplantısını öne çıkarmaları bakımından belki de pek haksız sayılmazlar, çünkü Blanchot'nun hiçbir zaman tamamlanmışlık içermeyen bir "fragman" olarak nitelendirdiği Kafka'nın yapıtı, onun, sorunlarını alt edemediği yaşamın gövdesinden kesintisiz olarak aldığı haz dolu ısırlıklara benzer biraz da.

Blanchot'nun düşünsel evriminde 1960'lı yıllarla birlikte daha fazla öne çıkan "nötr" mefhumuna –gidimli (*diskursif*) düşüncenin sonucu olmayan, bu yüzden bir kavram olarak bile görülemeyecek bu zorlu mefhumu da– kısaca değinelim, çünkü yazar Kafka üzerine iki denemesinde ona sık sık başvuruyor: 1955 tarihli *Yazınsal Uzam*'da daha çok, Heidegger'in "varlık" ve "mevcudiyet" kavramları arasında yaptığı ayırmadan kaynaklanan "açığa çıkma" (*aletheia*) olarak hakikat ve hakikat-olmayış üzerinde duruyorken, düşüncesinde Lévinas'ın "başkası" (*autrui*) ve "dışsallık" kavramlarının gitgide ağırlık kazanmasıyla, bundan böyle "nötr" olanın temel niteliği üzerinde yoğunlaşır Blanchot. Nötr olan, artık ne doğrudan varlık'la ne de varlık-olmayış (*non-être*) ile ilintilidir, ne içkinliktir ne de aşkınlık, o herhangi bir şeyi açığa çıkarma ya da tam tersine gizleme edimlerine de konu olmaz; ne görünür, ne de görünmezdir; bu anlamda o, Batı metafiziğinde temel bir metafor olarak kabul edilen "görme/görülme" fiiline de tabi değildir. Blanchot'nun bundan böyle ilgisi hakikatin görme/görülme bağlamına

odaklanmaz (nitekim 1969 tarihli *L'Entretien infini* [Sonsuz Söyleşi] kitabındaki bir denemesi: “Konuşmak, görmek değildir” başlığını taşır); çünkü nötr olan, kavramsal düşüncenin ulaşamadığı bir alanda yer alan başkalık (*alterité*) ile ilintilidir; ya da Blanchot’nun kendi paradoksal ifadelerinden birine başvurarak söylemeyi yeğlersek: “nötr olan, Başkası ile ‘ilişkisizliğin’ sonsuz ilişkisidir.” Bu anlamda yazı denilen etkinlik de, artık, örtüsünü açma ya da gizlemekten çok, bu arağa kalan alana yönelir ve bugüne dek geleneksel felsefi düşünceye egemen olmuş olan görsel metaforlara kuşkuyla bakar.

Blanchot, derlemenin *Son Söz* başlıklı denemesinde, Kafka’nın farklı alanlarda boğuştuğu “problemleri” bir dereceleme sınıflandırmasına tabi tutar ve onları şu şekilde sıralar. Kuşkusuz, bu sıralama, aynı zamanda, onların öncelikli olarak nasıl okunmasına ilişkin bir ipucu da sunar: Kafka’nın en az gizle yüklü olan problemi babasıyla yaşadığı çatışmadır; bu öylesine gözler önünde bir problemdir ki yapıtına öncelikle psikanalitik açıdan yaklaşımın gerekçesini bize doğrudan verir. En kapsamlı problemi “yazıyla” ilişkisinde ortaya çıkan problemdir, çünkü neredeyse yaşamının temelini, vazgeçmediği bu etkinlik üzerine kurmuştur. Problemleri arasında en dramatik olanı, kadınlarla kurduğu çalkantılı ilişkilerin yarattığı problemdir. Ve bu dört tür problem arasında en karanlığını ise, tinsel yaşamının çelişkilerle dolu alanı oluşturur, çünkü bu alan Blanchot’ya göre her türlü kavrayışın dışında, nüfuz edilemez bir alandır.

XX. yüzyılın edebiyatında neredeyse hiçbir yazar yoktur ki yapıtları Kafka’ninkiler kadar farklı yorumlara uğramış ve yaşamı çok sayıda incelemenin, biyografinin, denemenin, piyeslerin konusu olmuş olsun. Kafka’nın 3 Haziran 1924’de ölümüyle onu önceleri hepten unutulmaya yazgılı kılmış gibi görünen süreç, bilindiği üzere, yakın arkadaşı Max Brod’un “güzel ihanetiyle” bambaşka bir yön aldı ve Kafka, dünya edebiyat kanonunun en önde gelen yazarlarından biri oldu. Avusturyalı yayıncı ve Kafka araştırmacısı Harald Salfellner *Franz Kafka ve Prag*

başlıklı kitabında çarpıcı bir anekdota yer verir: 1931'de, yani henüz Kafka'nın yakın dostu Brod'un 1937'de yayımlanan monografisi bile gün ışığına çıkmamışken, Berlin Alman Üniversite'nde yapılan bir edebiyat toplantısında, seyircilerden gelen sorular üzerine Herbert Cysarz adlı bir profesör kalabalığa coşkulu bir konuşma tonuyla hitap ederek: "Peki ya sizlerin bir Yahudi klasiği olan Kafka'dan haberiniz var mı!?" diye bir soru yönelttiğinde, Kafka etnik bir edebiyat çevresinin dar sınırları içinde kalan, gelecek yılların getireceği yorum sağanağına tutulmak şöyle dursun henüz adı bile bilinmeyen, sadece ilginç ve görece öneme sahip bir yazar olarak algılanıyordur kuşkusuz. Gelgelelim yıllar içinde Kafka'nın ünü bildiğimiz gibi bir çığ gibi büyür ve aynı süreç içinde yapıtlarının yorumu bir sorunsal haline gelen başlı başına bir literatür oluşturur.

Bu devasa literatürün içeriğine ve kapsamına ilişkin bir şeyler söylemek bir sunuş yazısının sınırlarını elbette kat kat aşar. Ancak bu yorumların zaman içinde izlediği genel seyri şöyle bir gözlemlediğimizde şunları saptarız: Kafka'nın bütün dünya tarafından tanınmaya başladığı yıllar Hıristiyan ya da tanrıtanımaz eğilimli 'varoluş felsefelerinin' düşün sahnesine çıktığı yıllar olduğu için yapıtı başlangıçta ağırlıklı olarak bu düşünce akımına özgü kavramların ("içdaralması", "yalnızlık", "terkedilmişlik") bağlamında yorumlanmaya daha açık olmuştur. 1950'li yılların başlangıcıyla, aralarında nüanslar olmakla birlikte daha çok "dekadans" ve "yabancılaşma" kavramları üzerinde odaklanan Marksist yorumlar ön plana çıkar (Lukacs, Fisher, Garaudy vb.) ve bunlar da zamanla yerlerini, 1960'ların yapısalcılık ve 1970 sonrasında post-yapısalcılık akımlarına paralel olarak, özellikle psikanalitik ağırlıklı yorumlara terk eder (başta Blanchot'nun görüşlerini elinizdeki kitapta bolca alıntılıdığı Marthe Robert'inkiler olmak üzere). 1970'li yılların ortalarından itibaren, bir anlamda bu üç akıma da bir tepki olarak, "arzu" kavramı temel okuma ölçütü olarak alan, Deleuze-Guattari yorumu egemenlik kazanmıştır. İlginçtir ki, ikonoklast bir görüşün sözcüleri olan Deleuze-Guattari ikilisi, içerik değil ama yaklaşım

bakımından neredeyse Ortodoks Marksist yorumcuları andıran adeta tepeden bir bakışla, “arzu” kavramını eksen almayan her türlü okumayı “nevrotik” bir okuma olarak değerlendirirler ve Kafka’nın her şeyden önce, “mizahı” ön plana çıkaran, yapıtlarında öncelikle mizahi bir fantazya dünyası kurmuş olan, depresif değil, hatta hüzünlü bile değil, tam tersine, “güleç” bir yazar olduğunu ileri sürerler. Onlara bakılırsa Kafka, bugüne dek genel kabul görmüş görüşlerin tersine, “açlık” değil, daha çok bir “kahkaha şampiyonu ya da cambazıdır”! Böylesi bir yorum açısından, denemelerinde sürekli “ölüm”den bahsedip durmuş olan Blanchot’nun okuma girişiminin, yaşamsal güçlerin cephesinde değil, tam tersine, sonuçta Eros karşıtı nevrotik güçlerin sultasında, karanlık ve erişilmez bir âlemin gerekliliklerine uygun girift bir söylem geliştirdiğine pek kuşku yoktur. Şu var ki, Kafka’nın yapıtlarının, ne “içkinlik” (Marthe Robert) ne de “aşkınlık” (Max Brod) bağlamında yorumlanmasına yanaşır gözükmeyen Blanchot’nun ‘nötr’ mefhumunu eksen alan yaklaşımı, kuşkusuz yabana atılmayacak anlama güçlükleri ortaya koyar ve bu güçlüklerin başında, yazarın, “ben” ve “başkası” arasındaki uzaklığın ve de simetrik olmayışın korunmasına yönelik ısrarlı diretişi yatar. Çünkü Blanchot’ya göre, ‘nötr’ yaklaşım, simetrik olmayışı vurgulamasıyla –ki ‘nötr’ mefhumunu hiçbir şekilde kabul etmeyen Levinas’tan da bu noktada yüz seksen derece ayrı düşer– öncelikle bunu gerektirir ve dolayısıyla Fransız yazar, başkalık’ın söz konusu bu başkalık içinde muhafaza edilmesi ilkesini savunur.

Blanchot, “Kafka ve Brod” başlıklı denemesinde Kafka’ya getirilmiş çok çeşitli yorumları sınıflandırırken –düzensiz, çelişkili, saygılı, yüzüstüce, yorulmak bilmez vb.– bu denli karmaşık bir yorum bolluğu içinde olunmasının, yazarı ister istemez sıfırdan bir *tabula rasa* yaratma zorunluluğuyla karşı karşıya bıraktığının altını çizmiştir. Söz almayı göze alan biri için bir yanda böylesi bir zorunluluk, ama aynı zamanda da bu sözün bir bedeli vardır. Nitekim, “Tahta Köprü” başlıklı denemesinde bu bağlamda şu temel soruyu sormaktan kendini alamaz: “Bir yorum sözü nasıl bir şeydir? Bir söz üzerine niçin konuşabiliriz ve ayrıca, onu

aşağılayarak sessiz olarak görme dışında, yani saygı duyacağımız başyapıtı kendi kendine konuşmaktan aciz görme dışında bunu yapabilir miyiz?"

Keza Elias Canetti, Kafka'nın Felice'ye yazmış olduğu mektupları yorumladığı "Kafka'nın Öteki Davası" başlıklı denemesinde aynı nokta üzerinde ısrarla durur: "Öylesine kendileri olan yazarlar vardır ki, itiraf etmek gerekirse sadece birkaç tane, onlar hakkında edilebilecek herhangi bir sözün barbarca görünebileceğini varsayabiliriz. Franz Kafka böyle bir yazardı..."

Barbarca ya da değil sözler birbirini çağırır ve belki de Blanchot'un "Çoğul Söz" diye adlandırdığı şey tam da bu bitip tükenmez diyalogların kesişim noktasında bulunur. Tıpkı 1964 tarihli "Tahta Köprü" denemesinde yazarın geleneksel yorumcu kisvesini bir yana bırakarak, *Sonsuz Söyleşi* başlıklı yapıtında sergilediği türden lirik bir söyleme başvurarak yaptığı gibi:

"- (...)

- Peki, niçin tek bir konuşan var, tek bir söz, görünüş öyle olmasa da, ikisi birden onu adlandırmayı başaramazlar mı hiç? Onu söyleyebilmek için en azından iki kişi olmak gerekir.

- *Biliyorum. İki kişi olmamız gerek.*

- *Ama niçin iki? Tek bir şeyi söylemek için niçin iki söz?*

- *Çünkü onu söyleyen, her zaman başkasıdır."*

Serdar Rifat Kırkoğlu

*“Kafka'nın bize verdiği şey, bizim almadığımız armağan,
bir çeşit edebiyat için edebiyat mücadelesi, erekliliği aynı
zamanda gözümüzden kaçan ve bu adla ya da başka
adlarla bildiklerimizden öylesine farklı bir mücadele ki, söz konusu
bilinemeyen onu bize duyulur kılmaya yetmiyor çünkü bize
tanıdık olduğu kadar da yabancı o...”*
Felaket Yazısı

Edebiyat ve Ölüm Hakkı

İnsan elbette kendine niçin yazdığını sormadan yazabilir. Hatta kaleminin harfler çiziktirdiğine bakan bir yazar onu çekip: Dur hele! Kendin üzerine ne biliyorsun? Ne amaçla ilerliyorsun? Mürekkebinin iz bırakmadığını, başını almış önden gittiğini ama boşlukta gittiğini niçin görmüyorsun, şayet engelle karşılaşmıyorsan, başlangıç noktasından hiç ayrılmadığın için karşılaşmıyorsun, deme hakkına sahiptir. Yine de yazarsın: aralıksız, sana dikte ettiğim şeyi bana açarak ve bildiğim şeyi bana açınlayarak yazarsın; başkaları, yazdığın şeyleri okurken, seni senden aldıklarıyla zenginleştirirler ve sana, onlara öğrettiğin şeyi verirler. Şimdi, ~~yapmadığın şeyi yapmışsındır; yazmadığın şey yazılmıştır~~ silinmez olana mahkûm edilmişsindir.

Kabul edelim ki edebiyat edebiyatın bir soruya dönüştüğü an başlar. Bu soru yazarın kuşkularıyla ya da kaygılarıyla karıştırılacak bir şey değildir. Eğer berikinin başına yazarken kendini sorgulamak geliyorsa, bu onu ilgilendirir; yazdığı şeye odaklanmış olması ve onu yazma olanağına kayıtsız kalması, hatta hiçbir şeyi düşünmüyor olsa bile, bu onun hakkıdır ve mutluluğudur. Ne var ki geriye şu kalır: sayfa bir kez yazılınca, belki de bilmeden yazarı yazarken sorgulamayı bırakmamış olan soru bu sayfada mevcut hale gelir; ve şimdi, yapıtın bağrında, bir okurun –derin ya da yüzeysel herhangi bir okurun– yaklaşmasını bekleyerek dile yöneltilmiş aynı sorgulama yazan ve okuyan insanın arkasında, edebiyat olmuş dille, sessizce yer alır.

Edebiyatın kendi üzerine edindiği bu kaygı bir kendini beğenmişlik olarak mahkûm edilebilir. Bu kaygı, edebiyata hiçliğinden, ciddiyet eksikliğinden, kendini aldatmasından ne kadar söz etse boşunadır; onda kınanan kötüye kullanma edimi tam da bu noktada yatar. Edebiyat kendini kuşku nesnesi olarak almakla kendine önemli bir şey havası verir. Kendini küçülterek onaylar. Kendini arar: yapması gerekenden fazlasıdır bu. Çünkü edebiyat belki de, aranmaya değil ama bulunmaya layık şu şeylerden biridir.

Edebiyat belki de kendini gayrı meşru sayma hakkına sahip değildir. Ne var ki içinde barındırdığı soru, doğruyu söylemek gerekirse, onun değerini ya da hakkını ilgilendirmez. Bu sorunun anlamını ortaya koymak eğer bu kadar güçse, bu soru tam da bir sanat davasına, ondaki güçlerin ve erekların davasına dönüşmeye eğilim gösterdiği için zordur. Edebiyat kendini yıkıntıları üzerine inşa eder: bu paradoks bizim için beylik bir saptamadır. Ancak, edebiyatın kendini yıkıntıları üzerine inşa etmesinin, otuz yıldan beri sanatın en çok adı geçen alanında temsil edilen bu sorgulanışının, yapıtların gizli işleyiş mekanizmasında etkin olan ve gün ışığına çıkmaktan nefret eden bir gücün kayışı, yer değiştirmesi olduğunu varsayıp varsaymadığını da araştırmak gerekirdi; öyle ki, kökensel olarak yazınsal etkinliğin ya da Yazınsal Şey'in değerinin her tür küçültülmesinden tamamen apayrı bir işleyiştir bu.

Belirtelim ki kendinin olumsuzlanması (*négation*) olarak edebiyat hiçbir zaman, onun sanat ya da sanatçının basit bir yutturmacası (*mystification*) ve aldatmacası olarak ilan edilmesi anlamına gelmemiştir. Edebiyatın gayrı meşru olduğu, onda bir sahtecilik (*imposture*) temelinin bulunduğu, evet, bunlar kuşkusuz doğrudur. Ama bazıları daha da fazlasını keşfetmişlerdir: edebiyat sadece gayrı meşru değil, aynı zamanda hiçtir ve bu hiç olma durumu belki de onun saf halde izole edilmesi koşuluyla, olağandışı, harika bir güç oluşturur. Edebiyatın bu boş içteliğin keşfedilişi olduğunu ortaya koyacak, onun hiçlik payına bütünüyle açılmasını sağlayacak, kendi gerçekdışılığını gerçekleştirmesine zemin hazırlayacak şekilde hareket etmek, gerçeküstücülük akımının ardında koştuğu görevlerden biri olmuştur; öyle ki, onda olumsuzlayıcı bir devinim gücü olduğunu söylemek doğrudur ama ona en büyük yaratıcı hırsı mal etmek de bir o kadar doğru sayılır çünkü edebiyatın bir an bu hiçle örtüşmesi ve anında her şey olması, her şeyin var olma-ya başlaması: büyük mucizenin ta kendisidir.

Söz konusu olan edebiyatı hırpalamak değil, tersine onu anlamaya çalışmak ve onu niçin ancak değerini düşürerek anlayacağımızı görmektir. "Edebiyat nedir?" sorusuna şimdiye dek sadece önem taşımayan yanıtlar verildiğini şaşkınlık duyarak gözlemledik. Ama işte daha tuhaf olan şey: benzer bir soru biçiminde, ondan bütün ciddiyetini çekip alan bir şey ortaya çıkıyor. Şiir nedir? Sanat nedir? Ya da hatta roman nedir? diye sormak. Bunlar sorulabilir ve soruldu da. Ne var ki şiir ve roman olan edebiyat, bütün bu ağırbaşlı şeylerde mevcut olan ve üzerlerine yönelen düşünümün (*réflexion*), kendine özgü ağırbaşlılığıyla, ciddiyetini yitirmeksizin geri dönüp bakamayacağı, boşluğun ögesi gibi görünüyor. Eğer buyurgan düşünüm edebiyata yaklaşırsa, edebiyat onda ve düşünümde buyurabileceği şeyi ortadan kaldırmaya muktedir yakıcı bir güç olur. Eğer düşünüm uzaklaşırsa, o zaman edebiyat, gerçekten de yeniden, önemli, temel bir şey, felsefeden, dinden ve kucakladığı dünya yaşamından daha önemli olur. Ne var ki, ondaki erkten şaşkınlık duymuş olan düşünüm, bu gücün üzerine geri dönüp

de ona ne olduğunu sorsa, anında aşındırıcı, uçucu bir öğeyle nüfuz edilmiş olarak, bu denli boş, bu denli belirsiz ve bu denli saflıktan uzak bir Şeyi hor görmekten başka bir şey yapamaz ve bu horgörüyle bu kendini beğenmişlik içinde, Monsieur Teste'in hikâyesinin² çok iyi gösterdiği gibi, o da sırası gelince kendini tüketir.

Edebiyatın dönüştüğü gözükken bu uçuculaştırıcı ve uçucu güçten, yadsıyıcı bir nitelik taşıyan çağdaş ve güçlü akımları sorumlu tutmak yanılgıya düşmek olur. Aşağı yukarı yüz elli yıl önce, sanat üzerine sahip olunabilecek en yüce fikre sahip olan bir adam –zira o, sanatın nasıl din ve dinin de sanat olabileceğini görüyordu– evet (Hegel adındaki) bu adam, kalem erbabından (*littérateur*) biri olmayı seçen kişinin kendini “tinin hayvansı âlemine” ait olmaya mahkûm ettiğini gösteren bütün devinimleri betimlemişti. İlk adımından itibaren, der Hegel,³ yazmak isteyen birey bir çelişki tarafından durdurulur: yazmak için onda bir yazma yeteneği olması gerekir. Ne var ki, yetenekler kendilerinde hiçbir şey ifade etmezler. Yazar masasına oturmadığı sürece, bir yapıt ortaya koymuş değildir, yazar yazar olmamıştır ve onu olma kapasitesine sahip olup olmadığını da bilmez. Ancak yazdıktan sonra yeteneğe sahip olur ama yazmak için de ona gereksinim duyar.

Bu güçlük, başlangıçtan itibaren, yazınsal etkinliğin özü olan ve yazarın aşması ve aşmaması gereken anormal durumu aydınlatır. Yazar idealist bir düşüncü değildir, kendini güzel ruhunun mahremiyeti içinde temaşa etmez, yeteneklerinin içsel kesinliğine gömülmez. Yeteneklerini yapıta koyar, yani yeteneklerinin ve kendinin bilincine varabilmesi için ürettiği yapıta gereksinimi vardır. Yazar kendini ancak yapıtıyla bulur, gerçekleştirir; yapıtından önce, sadece kim olduğunu bilmemekle

2 Paul Valéry'nin 1906'da yayımlanmış olan kitabının kahramanı Valéry aynı adlı deneme kitabında “saf düşüncenin gelişme aşamaları” olarak nitelediği bir süreci anlatmaya çalışmıştır (ç.n.).

3 Hegel bu gelişim içinde genel olarak insan yapıtını göz önünde tutar. Bunu izleyen açıklamaların *Fenomenoloji*'nin metninden çok uzak düştüğü ve onu aydınlatmaya çalışmadığı anlaşılır. Bu, Jean Hyppolite'in yayımlanmış olduğu *Fenomenoloji* çevrisinde okunabilir ve online, *Genese et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel* başlıklı önemli kitabında izlenebilir.

kalmaz, hiçbir şey olmadığını da bilmez. Ancak yapıttan yola çıkarak var olur ama o zaman yapıt nasıl var olabilir? “Birey,” der Hegel, “bu işlem aracılığıyla kendini edimsel gerçekliğe taşımadığı sürece olduğu şeyi bilemez; o zaman işleminin amacını işlemine başlamadan önce belirleyemezmiş gibi görünür; bununla birlikte, bilinç olduğundan, kendi önünde eylemine daha önceden tümüyle kendine ait bir eylem, yani amaç olarak sahip olması gerekir.” Oysa her bir yeni yapıt için aynı şey söz konusudur çünkü her şey hiçten yola çıkarak yeniden başlar. Ve yazar yapıtı parça parça gerçekleştirdiğinde de aynı şey söz konusudur: eğer kendi önünde çalışması daha önce tamamen oluşturulmuş bir proje olarak yoksa kendine onu nasıl olur da bilinçli edimlerinin bilinçli amacı olarak verebilir? Gelgelelim eğer yapıt daha önceden zihninde tümüyle mevcutsa ve bu mevcudiyet de yapıtın temeliyse (sözcükler burada temel nitelikte olmayan şeyler olarak görüldüğünden) onu ne diye daha fazla gerçekleştirecektir ki? Ya da içsel proje olarak, o olacağı her şeydir ve yazar, bu andan itibaren, onun üzerine ondan öğrenebileceği her şeyi bilir, dolayısıyla onu, sözcüklere çevirmeden, yazmadan kendi alacakaranlığı içinde dinlenmeye bırakacaktır –ama o zaman da yazmayacak, yazar olmayacaktır. Yahut da, yapıtın tasarlanamayacağını ama sadece gerçekleştirilebileceğinin bilincine vararak, yani onun değere, hakikate ve gerçekliğe ancak zaman içinde cereyan etmesine olanak sağlayan ve onu uzam içinde kayıt altına alan sözcüklerle sahip olacağını bilincine vararak yazmaya koyulacak, ama bu, hiçten yola çıkarak ve hiç göz önünde tutularak gerçekleşecektir, –bu noktada Hegel’in bir ifadesini kullanacak olursak– hiçlik içinde bir hiçlik gibi çalışarak.

Aslında, yazan insan kendi getirdiği çözümünden yazmaya koyulma hakkını bekleyecek olsa bu problem hiçbir zaman aşılamazdı. “İşte sırf bu yüzden,” diye belirtir Hegel, “yazar hemen yazmaya başlamalı ve koşullar ne olursa olsun, başlangıcı, ortayı ve sonu daha fazla düşünmeden hemen harekete geçmelidir.” Böylece o, paradoksun çemberini kırar çünkü yazmaya koyulduğu koşullarla yeteneği onun gözünde

aynı şeye dönüşür ve yazmada bulduğu ilgi/çıkır, onu öne taşıyan devinim, onu koşulları kendisine ait gibi tanımaya, bu ilgede kendi amacını görmeye angaje eder. Valéry bize en iyi yapıtlarının kişisel bir arzudan değil, beklenmedik bir sipariştten doğmuş olduğunu sık sık söylemiştir. Ama o bu noktada dikkate değer ne buluyordu? *Eupalinos*'u⁴ kendiliğinden yazmaya koyulmuş olsa, bunu hangi nedenlerle yapardı? Elinde bir deniz hayvanı kabuğu tuttuğu için mi? Ya da bir sözlüğü açtığında, bir gün sabahleyin *La Grande Encyclopédie*'de Eupalinos adını okuduğu için mi? Yahut diyalog biçimini kullanmayı arzu ettiğinden, rastlantı eseri eline bu biçime uyan bir kâğıt geçtiği için mi? En büyük yapıtın başlangıç noktasında, en önem taşımayan koşulun bulunduğu varsayılabilir; bu önem taşınama durumu hiçbir şeyin saygınlığını lekelemez: yazarın önem taşıyama durumundan kesin bir sonuca götüren koşul yaratma devinimi bu durumu kendi dehasına ve yapıtına katmasına kafi gelir. Bu anlamda ona Eupalinos'u sipariş vermiş olan *Architectures*'ün yayımlanması, tam da, Valéry'nin işin başlangıcında onu yazmak için sahip olduğu yeteneğin aldığı biçimdir: bu sipariş bu yeteneğin başlangıcı, bu yeteneğin ta kendisi olmuştur, ama şunu da eklemek gerekir ki siparişin gerçek bir biçim alması, hakiki bir projeye dönüşmesi ancak Valéry'nin varoluşuyla, yeteneğiyle, aydınlar dünyasında giriştiği sohbetlerle ve böylesi bir konu için daha önceden göstermiş olduğu ilgiyle mümkün olabilmıştır. Her türlü yapıt bir koşulun ürünüdür: bu basitçe, bu yapıtın bir başlangıcının olduğu, onun zaman içinde başladığı ve zamanın bu ânının yapıta katıldığı anlamına gelir çünkü o olmasa, yapıt sadece aşılmaz bir problem olarak kalır ve onu yazma olanaksızlığından başka bir şey olmazdı.

Yapıtın yazılmış olduğunu varsayalım: onunla birlikte doğmuştur yazar. Öncesinde, onu yazmak için hiç kimse yoktu; kitabıyla birbirine karışan yazar bir kitaptan yola çıkılarak var olur. Kafka tesadüfen: "Pencereden bakıyordu," cümlesini yazdığında, bu cümlemin çoktan

4 *Eupalinos ya da Mimar*: Valéry'nin yine "saf düşüncenin oluşturulma evreleri" kavramı çerçevesinde, Platon tarzı diyaloglardan esinlenerek kaleme aldığı, 1923 tarihli deneme kitabıdır (ç.n.).

yetkin olduğu gibisinden bir esin türü içinde bulunduğunu söylemektedir. Bunun nedeni onun yazarı olmasıdır –ya da daha tam bir ifadeyle, bu cümle sayesinde, yazardır: varoluşunu ondan çekip alır, onu yaratmıştır ve cümle de onu yaratır, cümle onun kendisidir ve o, tümüyle, cümlelerin olduğu şeydir. Sevinci, katışıksız, eksiklik barındırmayan sevinci buradan gelir. Ne yazarsa yazsın, “cümle çoktan yetkindir”. Sana-tın kendine bir amaç edindiği derin ve garip kesinlik böyle bir şeydir. Yazılmış olan şey ne iyi ne kötü yazılmıştır, ne önemli ne önemsizdir, ne akılda kalır ne unutulmaya müstahaktır: içte hiçbir şey olanın, dışarısının anıtsal gerçekliği içinde zorunluluktan gerçek bir şey olarak, zorunluluktan sadık bir çeviri olarak geldiği yetkin devinimdir bu çünkü çevirdiği şey ancak onun tarafında ve onda var olur. Denilebilir ki bu kesinlik yazarın içsel cenneti gibidir ve *otomatik yazı* bu altın çağı gerçek kılmak için bir araç olmuştur sadece; Hegel’in olanaklılığın gecesinden mevcudiyetin gününe geçmenin saf mutluluğu adını verdiği şey ya da ışıktaki ortaya çıkanın gecede uyuyandan başka bir şey olmadığının kesinliği. Ama sonuç olarak bundan ne çıkar? Kendini tümüyle “Pencereden bakıyordu” cümlesinde toplamış ve kapatmış olan yazardan, bu cümle üzerine görünüşte hiçbir doğrulama yapması istenemez çünkü onun için bu cümleden başka hiçbir şey var değildir. Ama cümle, en azından, var olur ve onu yazan kişiden bir yazar yaratma ölçüsünde gerçekten var oluyorsa, bu sadece onun cümlesi olmasından değildir, onun onu okumaya muktedir başka insanların cümlesi, evrensel bir cümle olmasındandır.

Kararsızlığa yol açan bir sınama o zaman başlar. Yazar başkalarının, yapıtıyla ilgilendiklerini görür, ne var ki ona gösterdikleri ilgi onu kendisinin saf tercümesi yapmış olan ilgiden başka bir ilgidir ve bu başka ilgi yapıtı değiştirir, onu ilk yetkinliğini tanıyamadığı başka bir şeye dönüştürür. Onun için yapıt ortadan kaybolmuştur, yapıt başkalarının yapıtı olur, onların oldukları ve onun olmadığı yapıt, değerini başka kitaplardan alan bir kitap, onlara benzemezse özgün olan, onların yansıması olduğu için anlaşılan. Oysa bu yeni aşamayı ihmal edemez yazar.

Gördük ki, yazar ancak yapıtında var olur ama yapıt ancak, gerçekliklerin çarpışmasıyla yapılan ve bozulan, bu kamusal, yabancı gerçeklik olduğunda var olur. Böylelikle, yazar pekâlâ yapıtın içinde bulunur ama yapıtın kendisi ortadan kaybolur. Deneyimin bu ânu özellikle kritiktir. Onu aşmak için, her çeşit yorum devreye girer. Sözelimi yazar, Yazılı Şey'i dışsal yaşamdan olabildiğince uzak tutarak onun yetkinliğini korumak ister. Yapıt, onun yaptığı şeydir; satın alınmış, okunmuş, şu ya da bu yöne çekilmiş, dünyanın akışıyla yüceltilmiş ya da yerin dibine batırılmış şu kitap değildir. Ama o zaman, yapıt nerede başlar, nerede biter? Hangi anda var olur? Onu kitlelere ulaştırmak niyedir? Eğer onda saf benin görkemini muhafaza etmek gerekiyorsa, onu dışsal alana geçirmek, onu herkesin olan sözcüklerde gerçekleştirmek niyedir? Boş bir nesne ve ölen bir yankıdan başka bir şey üretmeksizin kapalı ve gizli bir mahremiyetin içine çekilmemek niyedir? Bir başka çözüm, yazar kendi kendini ortadan kaldırmaya karar verir: yapıtta bir tek onu okuyanın bir önemi vardır. Yapıtı okur yapar; onu okuyarak yaratır; onun gerçek yazarıdır, Yazılı Şey'in bilinci ve canlı tözüdür; nitekim yazarın artık tek bir amacı vardır, bu okur için yazmak ve onunla özdeşleşmek. Umutsuz girişim. Çünkü okur onun için yazılmış bir yapıt istemez, sadece tanınmamış bir şeyi, farklı bir gerçekliği, onu dönüştürebilecek ve onun da kendinde dönüştürebileceği ayrılmış bir ruhu keşfettiği yabancı bir yapıt ister. Tamı tamına belli bir kitle için yazan yazar, hakikatte, yazıyor değildir: yazan bu kitledir ve bu nedenle de bu kitle artık okur olamaz; okuma sadece görünüştedir, gerçeklikte yok hükmündedir. Okunmak için yaratılmış yapıtların önem taşımaması buradan gelir, onları hiç kimse okumaz. Başkaları için yazmanın tehlikesi buradan gelir, başkalarının sözünü uyandırmak ve onları kendilerine açık etmek: bunun nedeni başkalarının kendi seslerini duymak istememeleridir; ama başka birinin sesi, hakikat gibi rahatsız edici, gerçek, derin bir sestir.

Yazar kendine çekilemez, yoksa yazmaktan vazgeçmesi gerekir. Yazarken, kendi olanaklarının saf gecesini kurban edemez, çünkü yapıt

çabasında geçerli olan değerler ve bu çabanın sahilliğidir; şeylerde her zaman çözölme halinde bulunan yapıtın üstünde, yazarın özgürlüğünün onu ortaya koymak ve kendinin olarak tanımak isteyebileceği şekliyle, bu yapıtın modelini, özünü ve tinsel hakikatini muhafaza eden her şeydir. Amaç yazarın yaptığı şey değil, yaptığı şeyin hakikatidir. Bu bakımdan, dürüst, çıkargözetmez bilinç diye adlandırılmayı hak eder: dürüst insan olur. Ama dikkat: edebiyatta dürüstlük işin içine girer girmez sahtecilik çoktan yerini almış demektir. Burada kendini aldatma hakikattir ve ahlak ile ciddiyet konusunda ne kadar büyük iddialarda bulunulursa, yutturmaca ve aldatmaca o kadar çok galebe çalar. Elbette edebiyat değerler dünyasıdır çünkü yaratılan yapıtların vasatlığının üstünde, onların hakikati olarak, bu yapıtlarda eksik olan her şey aralıksız yükselir. Ama sonuç olarak bundan ne çıkar? Gözettiği şeyin geçici yapıt değil de, bu yapıtın ve ne yaparsa yapsın, ne yapmış olabilirse olsun her türden yapıtın ruhu olduğu bahanesine sığınarak sürekli bir aldatma, olağandışı bir kovalamacaya hali çıkar; öyle ki yazar bu duruma razı olur ve dürüst bilinci bundan bilgi ve şan devşirir. Onu dinleyelim, bu dürüst bilinci; onu tanıyoruz, her birimizde uyanık duruyor. Çalışma başarısızlığa uğradığında, tasalanmış değildir: çalışma tamamen başarıldı, der kendi kendine, çünkü başarısızlık onun özüdür, ortadan kaybolması gerçekleşmesini sağlar ve bundan mutlu olur, başarısızlık onu son derece hoşnut kılar. Ama kitap doğmayı bile başaramazsa, saf bir hiçlik olarak kalırsa? Eh o zaman, daha da iyidir: sessizlik, hiçlik tam da edebiyatın özüdür, “Şey’in kendisi” burada bulunur. Şu bir gerçek ki yazar, yapıtının bir tek kendisi için taşıdığı anlama seve seve en büyük önemi verir. Dolayısıyla yapıtının iyi ya da kötü, ünlü ya da unutulmuş olması önemli değildir. Koşulların onu ihmal etmesinden büyük mutluluk duyar, o ki onu sırf koşulları yadsımak için yazmıştır. Gelgelim bir terk ediş ve usanç ânının ürünü, değersiz ve anlamsız, tesadüfen doğmuş bir kitaptan dış dünyadaki olaylar birdenbire bir başyapıt meydana getirirse, hangi yazar ruhunun derinliklerinde, bunun şanını kendine mal etmeyecek, bu şanda kendi liyakatini, talihin bu armağa-

nında söz konusu çalışmasının kendisini, kendi zamanıyla tanrısal bir lütfun uyumu içinde bulunan ruhunun emeğini görmeyecektir?

Yazar ilk aldanandır, başkalarını aldattığı anda kendini de aldatır. Ona daha da kulak verelim: şimdi, görevinin başkaları için yazmak olduğunu, yazarken sadece okurun çıkarını düşündüğünü ileri sürer. Bunu ileri sürer ve buna inanır. Ama durum hiç de öyle değildir. Çünkü önce yaptığı şeye dikkat yöneltmeseydi, edebiyatla kendi meselesiyle ilgilenir gibi ilgilenmeseydi, yazmış bile olamazdı; yazan o değil, hiç kimse olmazdı. İşte bu yüzden, bir idealin ciddiyetini kendine ne kadar güvence olarak alırsa alsın boşunadır, değişmez değerlere ne kadar sahip çıkarsa çıksın boşunadır, bu ciddiyet onun ciddiyeti değildir ve o, olduğuna inandığı yere hiçbir zaman kesin olarak yerleşemez. Sözgelimi: romanlar yazar, bu romanlar bazı politik savlar içerir, öyle ki bu Dava ile bir bağı varmış gibi görünür. Başkaları, bu davayla doğrudan bağı olanlar, o zaman onda, kendilerinden birini görme, onun yapıtında Dava'nın kanıtını görme ayartısına kapılırlar, bu pekâlâ onun davasıdır, öte yandan, onlar bu davaya sahip çıkar çıkmaz, bu etkinliğe karışmayı ve onu kendilerinin kılmayı ister istemez fark ederler ki, yazarın davayla bağı yoktur, bu bağ sadece kendisiyledir, onu Dava'da ilgilendiren şey, kendi meselesidir –ve böylece bir yutturmacanın kurbanı olurlar. Görüşlerini paylaşan yazarların bir partiye angaje olmuş, taraf tutmuş kişilerde uyandırdığı güvensizlik anlaşılıyor; çünkü bu yazarlar aynı zamanda edebiyatın da tarafını tutmuşlardır ve edebiyat, kendi devinimiyle, sonuçta, temsil ettiği şeyin tözünü yadsır. Yasası ve hakikati buradadır onun. Eğer edebiyat kesinkes dışsal bir hakikate bağlanmak üzere bundan vazgeçerse, o zaman edebiyat olmaktan da çıkar ve hâlâ edebiyat adamı olduğunu ileri süren yazar, kendini aldatmanın bir başka veçhesine girmiş olur. Dolayısıyla her ne olursa olsun bir şeye ilgi duymaktan vazgeçmek ve yüzünü duvara dönmek mi gerekir? Ama bu yapılıncı, müphemlik (*équivoque*) daha az büyük değildir. Önce, duvara bakmak, aynı zamanda dünyaya doğru dönmek, ondan dünya yapmaktır. Bir yazar ancak kendisini ilgilendiren bir yapıtın saf

mahremiyetine gömüldüğünde, başkalarına –başka yazarlara ve başka bir etkinliği sürdüren kişilere– onların en azından Şey’lerinde ve kendi çalışmalarında kafaları rahatmış gibi görünebilir. Ama durum hiç de öyle değildir. Yalnız ve yalnızlığa kapatılmış kişi tarafından yaratılan yapıt kendinde herkesi ilgilendiren bir görüş, başka yapıtlar üzerine, zamanın problemleri üzerine örtük bir yargı taşır, ihmal ettiği şeyin suç ortağı, terk ettiği şeyin düşmanı olur ve kayıtsızlığı ikiyeüzölçe herkesin tutkusuna karışır.

Çarpıcı olan şey, edebiyatta, aldatmaca ve yutturmacanın yalnızca kaçınılmaz olması değil, aynı zamanda yazarın dürüstlüğünü oluşturması, ondaki umut ve hakikat payı olmasıdır. Günümüzde sık sık, sözcüklerin hastalığından söz ediliyor, hatta ondan söz edenlere kızılıyor, onların bundan söz edebilmek için sözcükleri hasta kıldıklarından kuşkulandırılıyor. Olabilir. İşin can sıkıcı tarafı, bu hastalığın aynı zamanda sözcüklerin sağlığı olmasıdır. İki anlamlılık onları paramparça mı ediyor? Kendisi olmaksızın diyalogun da olmayacağı mutlu iki anlamlılık. Yanlış anlaşılma onları çarpıtıyor mu? Ama bu yanlış anlaşılma bizim anlaşma olanağımızdır. Boşluk onlara nüfuz mu ediyor? Bu boşluk onların söz konusu anlamıdır. Doğal olarak bir yazar her zaman ‘Bir kediye kedi demek’ idealini benimseyebilir.⁵ Ne var ki elde edemeyeceği şey, o zaman kendisinin iyileşme ve içtenlik yolu üzerinde bulunduğu na inanmaktır. Tersine o, her zamankinden daha fazla yutturmaca içindedir çünkü kedi kedi değildir ve bunu ileri süren kişinin gözünde şu ikiyeüzölçe şiddetten başka hiçbir şey yoktur: Rolet bir dolandırıcıdır.

Sahteciliğin birçok nedeni vardır. Birincisini önce gördük: edebiyat birbirinden ayrılan ve birbirine karşı çıkan farklı anlardan yapılmıştır. Açık seçik görmeyi istediği için analitik olan dürüstlük bu anları ayırt eder. Bakışlarının önünden art arda, yazar, yapıt, okur geçer; art arda yazma sanatı, yazılan şey, bu şeyin hakikati ya da Şey’in kendi-

5 Blanchot bu pasajda “dobra dobra konuşmak, kör kadiya körsün demek” anlamına gelen “Appeler un chat un chat” deyimini kullanıyor. “Appeler un chat un chat et Rolet est un fripon” Badesi, XVII. Puzyl Fransız şair ve eleştirmeni Nicolas Boileau’nun bir sözüdür (ç.n.).

si geçer; yine art arda, kendinin saf yokluğu, saf aylaklığı, adsız yazar, sonra da çalışma olan, gerçekleştirdiği şeye kayıtsız bir gerçekleştirmenin devinimi olan yazar geçer; ve sonra da bakışlarının önünden bu çalışmanın sonucu olan ve bu çalışmayla değil de bu sonuçla değer kazanan, yapılan şey olduğu ölçüde gerçek olan; ve sonra da bu sonuçla artık olumlanmayan, tersine yadsınan ve geçici yapıtın idealini, yapıtın hakikatini vs. kurtararak geçici yapıtı kurtaran yazar geçer. Yazar sadece başka anları dışlayan bu anlardan biri değildir, hatta kayıtsız art arda gelişleri içinde konulmuş olan bütünlükler de değildir, onları bir araya getiren ve birleştiren devinimdir. Bundan şu sonuç çıkar: dürüst bilinç, yazarı bu biçimlerin birinde hareketsiz kılarak bir yargı oluşturduğunda, yapıtı sözgelimi bir başarısızlık olduğu için mahkûm ettiğini ileri sürer, yazarın öteki dürüstlüğüyse başka anlar adına, sanatın saflığı adına protestoda bulunur, sanatın saflığı başarısızlıkta zaferini görür ve aynı şekilde, yazar ne zaman bu görünüşlerden biri altında sorgulansa, kendini hep bir başka olarak tanımaktan kurtaramaz ve güzel bir yapıtın yaratıcısı olarak öne çıkarıldığında da kendini bu yapıtı yadsımaktan alamaz, esin ve deha örneği olarak hayranlık duyulduğunda, kendinde egzersiz ve çalışma yapan birinden başkasını görmez ve herkes tarafından okunduğunda şu ortaya çıkar: beni kim okuyabilir ki? Ben hiçbir şey yazmadım, der. Bu kayma devinimi yazarı sürekli bir bulunmayan, vicdansız ve sorumsuz bir kişi kılar ama bu kayma aynı zamanda onun mevcudiyetinin uzanımını, risklerini ve sorumluluğunu oluşturur.

Güçlük, yazarın sadece tek bir kişide birden fazla kişi olması değil, tersine kendinin her ânının bütün öteki anları yadsıması, sadece kendisi için her şeyi talep etmesi ve uzlaşmaya da anlaşmaya da katlanmamasıdır. Yazarın aynı zamanda birden fazla ve mutlak şekilde farklı mutlak buyruğa yanıt vermesi gerekir ve ahlakî duruşu uzlaşmaz bir şekilde düşmanca kuralların birbiriyle karşılaşması ve birbirine muhalefetinden oluşur.

Biri ona şöyle der: Yazmayacaksın, bir hiclik olarak kalacaksın, sesizliğini koruyacaksın, sözcükleri bilmeyeceksin.

Bir başkası: Sözcüklerden başka bir şey tanıma.

– Hiçbir şey söylememek için yaz.

– Bir şey söylemek için yaz.

– Yapıt olmayacak, sadece kendinin deneyimi olacak, senin için bilinmeyen şeyin bilgisi.

– Bir yapıt olacak! Başkalarınca tanınan ve başkaları için önemli olan gerçek bir yapıt.

– Okuru sil.

– Okur önünde kendini sil.

– Gerçek olmak için yaz.

– Gerçek için yaz.

– O zaman, yalan ol çünkü hakikati gözeterek yazmak, henüz gerçek olmayanı ve belki de hiçbir zaman olmayacak olanı yazmaktır.

– Önemi yok, eylemek için yaz.

– Eylemekten korkan sen, yaz.

– Kendinde konuşma özgürlüğünü serbest bırak.

– A, sakın ola kendinde, özgürlüğün sözcük olmasına izin verme!

Hangi yasa izlenecek? Hangi ses işitilecek? Ama, onların hepsini izlemesi gerekir! O zaman, ne büyük bir karışıklık oluşur; açıklık onun yasası değil midir? Evet, açıklık da yasasıdır. O zaman kendine karşı çıkması, kendini olumlarken yadsıması, gündüzün kolaylığında gecenin derinliğini, hiçbir zaman başlamayan zifiri karanlıkta son bulamayan kesin ışığı bulması gerekir. Dünyayı kurtarmalı ve uçurum olmalıdır, varoluşu doğrulamalı ve sözü var olmayana vermelidir; zamanların sonunda, evrensel dolulukta olmalıdır ve o, doğmaktan başka bir şey yapmayanın kökeni, doğuşudur. Bütün bunlar mıdır o? Onda edebiyat bütün bunlardır. Ama daha ziyade bu, olmayı istediği şey, gerçeklikte olmadığı değil midir? O zaman, hiçbir şey değildir o. Ama hiçbir şey değil midir?

Edebiyat hiçbir şey değildir. Onu hor görenler, onu hiçbir şey olarak görmeye mahkûm ettiklerine inanma haksızlığını yapıyorlar. “Bütün bunlar edebiyattan başka bir şey değil.” Böylelikle, dünyada somut müdahale olan eylemle dünyanın yüzeyinde edilgin bir tezahür olan yazılı söz karşı karşıya getirilmiş oluyor; eylemin yanında olanlar eylemde bulunmayan edebiyatı reddediyor ve tutkuyu arayanlarsa eyleme geçmemek için yazar oluyor. Ne var ki bu, aşırılığa kaçarak mahkûm etmek ve sevmektir. Eğer emekte tarihin gücü, dünyayı dönüştürerek insanı dönüştüren güç görülürse, yazarın etkinliğinde pekâlâ emeğin en yetkin biçiminin bulunduğunu kabul etmek gerekir. Çalışan insan ne yapar? Bir nesne üretir. Bu nesne o zamana dek gerçekdışı olan bir projenin gerçekleşmesidir; onu oluşturan öğelerden farklı bir gerçekliğin olumlanması ve başka nesneler imal etmeye muktedir araç olduğu ölçüde de yeni nesnelerin geleceğidir. Sözgelimi, kafamda ısınma projesi vardır. Bu proje sadece bir arzu olduğu sürece, onu kafamda bütün yüzleriyle evirip çeviririm, arzu beni ısıtmaz. Ama bir soba imal ettiğim an: soba, arzum olan boş ideali hakikate dönüştürür; dünyada orada olmayan bir şeyin mevcudiyetini olumlar ve onu daha önce orada bulunan bir şeyi yadsıyarak olumlar; daha önce, önümde taşlar, dökme demir vardı; şu anda, artık ne taş ne de dökme demir vardır; bu dönüştürülmüş öğelerin sonucu, yani emekle yadsınmış ve ortadan kaldırılmış şey vardır. Bu nesneyle birlikte, dünya değişmiştir. Bu sobanın bana, sıraları gelince onlar da dünyanın geçmiş durumunu yadsıyacak ve geleceği hazırlayacak olan başka nesneler imal etme olanağı tanıyacağı ölçüde değişmiştir. Şeylerin durumunu değiştirerek ürettiğim bu nesneler de sıraları gelince beni değiştirecektir. Sıcaklık fikri hiçbir şey değildir ama gerçek sıcaklık varoluşumdan bir başka varoluş yapacak ve bundan böyle bu sıcaklık sayesinde yeniden yapabileceğim her şey beni başka biri yapacaktır. Hegel ve Marx, Tarih’in böyle oluştuğunu söylerler; varlığı onu yadsıyarak gerçekleştiren ve onu bu olumsuzlaşmanın (*négation*) sonunda açınlayan emeğin devinimi olarak.⁶

6 Hegel'in bu yorumu Alexandre Kojève tarafından *Hegel Felsefesine Giriş* başlıklı çalışmada serimlenmektedir.

Ama yazan yazar ne yapar? Çalışan bir insanın bütün yaptığını, ama daha seçkin bir derecede. O da bir şey üretir: bu en üst biçimiyle çalışma ürünüdür. Bu ürünü doğal ve insanî gerçeklikleri değişime uğratarak üretir. Belli bir dil durumundan, belli bir kültür biçiminden, bazı kitaplardan, aynı zamanda da mürekkep, kâğıt, basım gereçleri gibi nesnel öğelerden yola çıkarak yazar. Yazabilmek için, olduğu biçimiyle dili ortadan kaldırması ve onu başka bir biçim altında gerçekleştirmesi gerekir, yani bir kitap ortaya koyarak kitapları olmadıkları şeyle yadsıyarak. Bu yeni kitap kuşkusuz bir gerçekliktir: o görülür, ona dokunulur, hatta o okunabilir. Her halükârda, bir hiç değildir bu kitap. Onu yazmadan önce, ona ilişkin bir fikrim vardı, en azından onu yazma tasarımı vardı, ne var ki bu fikirle kitabın gerçekleşmiş olduğu cilt arasında, sıcaklık arzusuyla beni ısıtan soba arasında bulunan aynı farkı bulurum. Yazılmış olan cilt benim için olağandışı bir yeniliktir, öngörülemezdir ve onu yazmadan ne olabileceğini tasavvur edebilmem olanaksız bir şeydir. Bu yüzden etkileri, bunlar ne denli bilinçli üretilmiş olurlarsa olsunlar, benden kaçan ve bu sebeple de karşısında kendimi yeniden aynı bulamayacağım bir deneyim gibi görünür: başka bir şeyin mevcudiyeti karşısında başkası olmamındandır bu, ama bu nedenle daha da kesin bir biçimde kararlı olarak: çünkü hakkında bir fikrimin olduğu ve önceden tanımaya hiçbir şeyin izin vermediği bu başka şey –kitap– tam da başkası olmuş kendimimdir.

Yazılmış şey, kitap, dönüşüm ve olumsuzlama işlevini yerine getirdiği dünyaya girer. O da, sadece kitapların değil çok sayıda başka şeyin geleceğidir, ama ondan doğabilecek tasarımlarla, özendirdiği girişimlerle, değişmiş yansıması olduğu dünyanın bütünlüğüyle, yeni gerçekliklerin sonsuz kaynağıdır ki ondan yola çıkılarak varoluş bir zamanlar olmadığı şeyi olacaktır.

Dolayısıyla kitap bir hiç değil midir? Peki, o zaman bir soba imal etme eylemi niçin tarihi oluşturan ve sürükleyen emeğin yerine geçiyor da yazma edimi tarihin kıyısında kalan ve tarihin ona karşın sürüklediği saf bir edilginlik olarak ortaya çıkıyor? Soru akla aykırı gibi

görünüyor, bununla birlikte yazarın üzerinde ezici bir ağırlığı vardır bu sorunun. İlk bakışta, yazılmış yapıtların oluşturucu gücünün kıyas kabul etmez olduğu söylenir; aynı zamanda da yazarın başka herkesten daha fazla eylem kapasitesine sahip bir adam olduğu söylenir, çünkü ölçüsüz, sınırsız hareket eder: bunu biliriz (ya da buna inanmayı severiz) tek bir yapıt dünyanın akışını değiştirebilir. Gelgelelim insanı düşünmeye sevk eden tam da bu noktadır. Yazarların etkisi çok büyüktür, eylemlerini sonsuzca aşar, onu o derece aşar ki bu eylemde gerçek olan şey bu etkiye geçmez ve bu etki bu azıcık gerçeklik içinde uzanımı için gerekli olan gerçek tözü bulmaz. Bir yazar ne yapabilir? Her şeyi, öncelikle her şeyi: zincire vurulmuştur, kölelik sırtına çöker, ama yazabilmek için birkaç özgürlük ânu bulur ve işte kölesiz bir dünya yaratma konusunda *özgürdür*, efendi olmuş bir kölenin yeni yasayı ortaya koyduğu bir dünyadır bu; böylelikle, zincirlenmiş insan, yazarak, kendisi ve dünya için anında özgürlüğü elde eder; olmadığı her şeyi olabilmek için olduğu her şeyi yadsır. Bu anlamda, yapıtı, olağanüstü bir eylemdir, var olan en büyük ve en önemli eylem. Ama buna daha yakından bakalım. Kendine sahip olmadığı özgürlüğü *anında* vermeyle, özgürlüğe kavuşmasının gerçek koşullarını ihmal eder, soyut özgürlük fikrinin gerçekleşmesi için gerçek olarak yapılması gereken şeyi ihmal eder. Onun olumsuzlaması küresel boyuttadır. Olumsuzlaması sadece kendi duvarları içine sıkıştırılmış insanlık durumunu yadsımaz, bu duvarda gedikler açması gereken zamanın üstünden geçer, zamanın olumsuzlamasını yadsır, sınırların olumsuzlamasını yadsır. İşte bu nedenle yazar, sonuç olarak, hiçbir şeyi yadsımaz ve gerçekleştirdiği yapıtın kendisi gerçekte negatif, yıkıcı ve dönüştürücü bir eylem değildir; tersine, daha çok yadsımanın güçsüzlüğünü, dünyaya müdahale etmenin reddini gerçekleştirir ve şeylerde somutlaştırılması gereken özgürlüğü zamanın üstünde kalan bir ideal içinde, boş ve erişilmez olarak, tam da zamanın yollarına göre dönüştürür.

Yazarın etkisi bu her şeyin efendisi olma ayrıcalığına bağlıdır. Ne var ki o sadece her şeyin efendisidir, sadece sonsuza sahiptir, sonlu onda

eksiktir, sınır ondan kaçır. Oysa, insan sonsuz içinde eylemde bulunmaz, sınırsız içinde hiçbir şey yerine getirilmez, öyle ki eğer yazar, bir kitap adı verilen bu gerçek şeyi üretirerek gerçekten eylemde bulunursa, belirlenmiş şeylerin ve tanımlanmış emeğin dünyasının yerine her şeyin hemen *verildiği* ve okuma yoluyla yararlanma dışında *yapılacak* hiçbir şeyin olmadığı bir dünya koyarak bu eylemiyle aynı zamanda her türlü eylemin saygınlığını ortadan kaldırır.

Genel olarak yazar eylemsizliğe boyun eğmiş görünür, çünkü o, içine peşinden girenlerin gerçek yaşamın problemlerini gözden kaybettikleri imgesel alanın (*L'imaginaire*) efendisidir. Ne var ki temsil ettiği tehlike daha da ciddidir. Hakikat, onun eylemi ortadan kaldırıyor olduğudur, gerçekdışını kullandığı için değil, tersine, kullanım alanımıza gerçekliğin *bütünü*nü koyduğu için. Gerçekdışılık her şey ile birlikte başlar. İmgesel alan dünyanın ötesine konumlanmış tuhaf bir bölge değildir, o dünyanın ta kendisidir ama bütün olarak, her şey olarak dünya. İşte bu yüzden o, dünyanın içinde değildir çünkü o, orada bulunan bütün tikel gerçekliklerin küresel boyutta olumsuzlanmasıyla, onların devre dışı bırakılmasıyla, yokluklarıyla, bu yokluğun kendisinin gerçekleşmesiyle bütünlüğü içinde kavranmış ve gerçekleştirilmiş dünyadır; yazınsal yaratım yokluğun gerçekleşmesiyle birlikte başlar, bu yaratım her bir şeyin ve her varlığın üzerine yeniden döndüğünde, kendine, onları yarattığı yanılsamasını verir çünkü şimdi onları görmek ve *her şey*'den yola çıkarak, *her şey*'in yokluğundan, yani hiç'ten yola çıkarak onları adlandırmaktadır.

Saf imgelem ürünü olarak bilinen edebiyatın elbette tehlikeleri vardır. Öncelikle o, saf imgelem ürünü değildir. O, gündelik gerçekliklerin ve güncel olayların uzağında olduğuna inanır ama tam da onlardan uzaklaşmıştır, o bu uzaklıktır, onu zorunlu olarak hesaba katan ve onu uzaklaşma, saf yabancılık olarak betimleyen gündelik olan karşısında bu geri çekiliştir. Bundan başka, bu uzaklaştırma edimini mutlak bir değere dönüştürür ve bu uzaklaşma o zaman genel kavrayışın kaynağı gibi görünür; hem sınırlı bir kavrayıştan başka bir şey olmayan yaşam-

larından hem de boğulmuş bir perspektiften başka bir şey olmayan zamandan çıkma bakımından, onun büyüüne kapılan insanlar için her şeyi anında kavrama ve her şeye anında erişme gücü. Bütün bunlar bir kurmacanın yalanıdır. Ama sonuçta, böylesi bir edebiyatın bizi aldatacak bir yanı yoktur: o imgeselmiş gibi yapar, sadece uykuyu arayanları uyutur.

Çok daha yutturmacalarla dolu olan, eylem edebiyatıdır. Bu edebiyat insanları bir şey yapmaya çağırır. Ama hâlâ sahih edebiyat olmayı istiyorsa, yapılacak bu şeyi, bu belirlenmiş ve somut amacı, böyle bir eylemin soyut ve mutlak bir değer gerçektışılığına gönderme yaptığı bir dünyadan yola çıkarak temsil eder onlara. Bir edebiyat yapıtında ifade edilebileceğı şekliyle “yapılacak bir şey”, ister bu her şey, yani mutlak değer olarak olumlanmış olsun, isterse kendini doğrulamak ve kendi değerini ortaya koymak için içinde kaybolduğı bu her şeye gereksinim duymuş olsun hep bir “yapılacak her şeydir.” Yazarın, hat-ta devrimci yazarın dili, buyruğun dili değildir. O buyurmaz, sunar ve gösterdiği şeyi mevcut kılarak sunmaz, tersine onu her şeyin arkasında göstererek, bu her şeyin anlamı ve yokluğı olarak sunar. Bundan şu sonuç çıkar: ya yazarın okura çağrısı, dünyanın dış çeperinde ağırbaş-lı bir şekilde durarak dünyaya dönmek isteyen bu yoksun bırakılmış insanın çabasını ifade eden boş bir çağrıdan başka bir şey değildir –ya da “yapılacak bir şey” ancak mutlak değerlerden yola çıkarak yeniden kavranabileceğinden, okura tam da bu yapılamayacak şey ya da yapılabilmek için ne emeğı ne de eylemi talep eden şey olarak görünür.

Bilinir ki, yazarın başlıca ayartmaları stoacılık, kuşkuculuk, mutsuz bilinç adlarını alır. Bunlar, yazarın üzerlerinde düşünüp taşınmış oldu-ğuna inandığı için benimsediğı düşünce tutumlarıdır, ne var ki onda sadece edebiyat düşünür. Stoacı: evrenin adamıdır, bu adam sadece kâ-ğıt üzerinde var olur ve tutsak ya da sefil, yazabildiğinden dolayı içinde bulunduğu duruma sarsılmadan katlanır ve içinde bulunduğu özgür-lük dakikası, onu güçlü ve özgür kılmaya, ona alay ettiğı kendi özgürlü-ğünü değil, tersine evrensel özgürlüğü vermeye yeter. Nihilisttir çünkü

her şeyi yavaş yavaş dönüştüren yöntemli çalışmayla sadece şunu ve bunu değil, aynı anda her şeyi yadsır ve işi her şeyle olduğundan, her şeyi yadsımdan başka bir şey yapamaz. Mutsuz bilinç! O çok fazla görülür, bu mutsuzluk onun en derin yeteneğidir, öyle ki eğer sadece uzlaşmaz anların parçalanmış bilinciyle yazar oluyorsa bunlar şöyle adlandırılır: esin –ki her türlü çalışmayı yadsır–; çalışma –ki dehanın hiçliğini yadsır–; geçici yapıt –ki mutsuz bilinçte kendini yadsıyarak yerine getirir–; her şey olarak yapıt –ki ona çekilir ve görünüşte kendine ve onlara verdiği her şeyi başkalarından çekip alır. Ama o başka bir ayartmadır.

Yazarda aralıksız ve neredeyse aracısız olarak hiçten her şeye giden bu devinimin varlığını kabul edelim. Onda, içinde hareket ettiği gerçekdışılıkla tatmin olmayan bu olumsuzlamayı görelim çünkü bu olumsuzlama kendini gerçekleştirmek ister ve bunu da ancak gerçek bir şeyi, sözcüklerden daha gerçek bir şeyi, elinin altındaki bireyden daha hakiki bir şeyi yadsıyarak yapabilir: nitekim yazarı dünya yaşamına ve kamusal varoluşa doğru iterken, bir yandan da yazarken nasıl olup da söz konusu bu varoluş olabileceğini tasavvur etmeye sürüklemeyi hiç bırakmaz. İşte o zaman, tarihte her şeyin sorgulanır gözüktüğü, yasanın, imanın, devletin, Tanrı'nın dünyasının, dünün dünyasının sorgulanır gözüktüğü ve her şeyin çabasız, çalışmasız hiçliğe gömüldüğü şu belirleyici anlarla karşılaşır. İnsan tarihi terk etmediğini bilir, ne var ki tarih şimdi boştur, o gerçekleşen boşluktur, olay önündeki mutlak özgürlüktür o. Bu dönemler Devrim diye adlandırılır. Bu anda özgürlük, *her şey mümkündür*'ün, *her şey yapılabilir*'in *dolaysız* biçimi altında kendini gerçekleştirdiğini ileri sürer. Onu tanımış olanın tamamen geri dönemeyeceği masalsı bir andır bu çünkü insan tarihi kendi hikâyesini tanır gibi ve kendi özgürlüğünü de evrensel özgürlük gibi tanımıştır. Gerçekten de masalsı anlardır bunlar: onlarda masal konuşur, onlarda masalın sözü eylem olur. Yazarı ayartıyor olmalarından daha doğrulanmış hiçbir şey yoktur. Devrimci eylem her bakımdan edebiyatın cisimleştirdiği eyleme benzer: *hiç'ten her şeye geçiş*, mutlak'ın

olay olarak ve her olayın mutlak olarak olumlanması. Devrimci eylem dünyayı değiştirmek için birkaç sözcüğü art arta dizmekten başka bir şeye ihtiyacı olmayan yazarın aynı gücü ve aynı kolaylığıyla zincirlerinden boşanır. Onun da aynı saflık talebi vardır ve yaptığı her şeyin mutlak bakımdan değerli olduğu bu kesinlik, herhangi bir arzu edilebilir ve saygın bir ereğe gönderme yapan herhangi bir eylem değil, tersine son erek, Son Edim'dir. Bu son edim özgürlüktür ve artık sadece özgürlük ile hiç arasında bir seçim vardır. İşte bu yüzden katlanılabilir tek söz: *özgürlük* ya da *ölümdür*. Terör böyle ortaya çıkar. Her insan belirlenmiş bir görev için çalışan, sadece burada ve şimdi eyleyen bir birey olmaktan çıkar: o, ne başka yeri, ne yarını, ne çalışmayı ne de yapıtı tanıyan evrensel özgürlüktür. Böyle anlarda, artık hiç kimsenin yapacak bir şeyi yoktur çünkü her şey yapılmıştır. Hiç kimsenin artık özel bir yaşama hakkı yoktur, her şey kamusaldır ve en suçlu adam, şüphe uyandıran, bir gizi olan, sadece kendisi için bir düşünceyi, bir mahremiyeti koruyan kişidir. Ve son olarak, hiç kimsenin artık kendi yaşamına, etkin bir şekilde ayrılmış ve fiziksel olarak ayrı tutulmuş yaşamına hakkı yoktur. Terörün anlamı budur. Her yurttaşın adeta ölüm hakkı vardır: ölüm onun mahkûmiyeti değil, hakkının özüdür; suçlu olarak ortadan kaldırılmış değildir o, ama kendini yurttaş olarak doğrulayabilmek için ölüme gereksinimi vardır ve özgürlük onu, ölümün ortadan kalkışında doğurtur. Bunda, Fransız Devrimi'nin bütün diğer devrimlerden daha açık bir anlamı bulunur. Terörün getirdiği ölüm bu noktada yerleşik iktidara muhalefet eden grupların biricik cezası değildir ama tıpkı herkesin kaçınılmaz vadesi olarak istenmişçesine, özgürlüğün özgür insanlardaki söz konusu emeği gibi görünür. Giyotinin bıçağı Saint-Just'un ve Robespierre'in üzerine düştüğünde, bir bakıma hiç kimseye erişmez. Robespierre'in erdemi, Saint-Just'un sertliği onların daha önceden ortadan kaldırılmış varoluşlarından, ölümlerinin öngörülmüş mevcudiyetinden, özgürlüğün tamamen onlarda onaylanması ve evrensel karakteri dolayısıyla yaşamlarının kendine özgü gerçekliğini yadsıma kararı almalarına izin vermelerinden başka bir

şey değildir. Belki de onlar Terörü egemen kılarlar. Ne var ki cisimleştirdikleri Terör yol açtıkları ölümden gelmez, kendilerine sundukları ölümden gelir. Onun özelliklerini taşırlar, ölüm omuzlarına çökmüş vaziyette düşünürler ve karar verirler, düşünceleri bu yüzden soğuktur, acımasızdır, kesilmiş bir başın özgürlüğüne sahiptir. Teröristler mutlak özgürlüğü isteyen, bunu isteyerek kendi ölümlerini istediklerini bilen, gerçekleştirdikleri ölümleri gibi onayladıkları bu özgürlüğün bilincine sahip olan ve dolayısıyla, hayatta oldukları sürenin başından itibaren, canlı insanlar arasında canlı insanlar gibi değil de, varlıktan, evrensel düşüncelerden, saf soyutlamalardan yoksun bireyler gibi hareket eden, tarihin ötesinde, tüm tarih adına yargılayan ve karar veren kişilerdir.

Söz konusu ölüm olayının artık önemi yoktur. Terörde, bireyler ölür ve bu önemsizdir. Hegel ünlü bir cümlesinde “En soğuk, en yavan ölüm, bir lahanayı kesmek ya da bir yudum su içmekten daha fazla anlamı olmayan ölüm,” der. Niçin? Ölüm özgürlüğün yerine getirilmesi, yani en zengin anlamla yüklü an değil midir? Ama o aynı zamanda bu özgürlüğün sadece boş noktasıdır, böylesi bir özgürlüğün hâlâ soyut, ideal (yazınsal), eksiklik ve bayağılık içeren bir olgu olduğunun tezahürüdür. Her birimiz ölürüz ama herkes yaşar ve hakikatte bu herkesin öldüğü anlamına da gelir. Ne var ki, “ölmüş olmak” dünya kılınmış (*faites monde*) özgürlüğün pozitif yanındır; orada insan bireyi mutlak olarak açınlanır. Öte yandan, “ölmek” saf önemsizliktir, her türlü kişisel ve içsel dram değerini yitirmiş, somut gerçekliği olmayan olaydır çünkü artık içsel yoktur. *Ölüyorum* cümlesinin ölen benim için hesaba katılma anı gereksiz bir sıradanlık anlamına geldiği andır: özgür dünyada ve özgürlüğün mutlak ortaya çıkış olduğu bu anlarda, ölmek önemsiz ve ölüm derinlikten yoksundur. Bunu bizlere savaş değil, Terör ve devrim öğretmiştir.

Yazar kendini Devrim’de tanır. Devrim onu kendine çeker çünkü o, edebiyatın tarih olduğu zamandır. Devrim onun hakikatidir. Söz konusu yazma olgusuyla ‘Ben devrimim, beni bir tek özgürlük yazdırıyor’ diye düşünmeye sevk edilmeyen hiçbir yazar, gerçeklikte yazmaz.

1793'te, devrim ve Terör'le tamamen özdeşleşmiş olan bir adam vardır. Ortaçağ şatosunun mazgallarına bağlanmış, hoşgörülü, oldukça çekingen ve dalkavukça bir nezaket sergileyen bir aristokrattır bu adam: ama o yazar, yazmaktan başka bir şey yapmaz ve özgürlük onu çekip almış olduğu Bastille hapisanesine yeniden koymuş olsa da boşuna-
dır, özgürlüğü en iyi anlayan kişidir o, özgürlüğün en sapkın tutkuların politik bir gerçekliğe dönüşebileceği bu an olduğunu, gün ışığa çıkmaya hakkı olduğunu, yasa olduğunu anlar. O aynı zamanda kimliğinde ölümün en büyük tutku ve sıradanlıkların en sonuncusu olduğu kişidir, ölüm onun için kafaları lahana keser gibi keser, kayıtsızlığı öylesine büyüktür ki hiçbir şey yol açtığı bu ölümlerden daha gerçekdışı değildir, yine de hiç kimse egemenliğin ölümde olduğunu, özgürlüğün ölüm olduğunu ondan daha canlı şekilde hissetmemiştir. Marquis de Sade en yetkin yazardır, kendinde bütün çelişkileri bir araya getirmiştir. Yalnızdır: bütün insanlar arasında en yalnız olanıdır, bununla birlikte halk tarafından tanınan bir kişiliktir ve önemli bir siyaset adamıdır. Sürekli olarak kapatılmıştır ve mutlak şekilde özgürdür, mutlak özgürlüğün kuramcısı ve simgesidir. Büyük bir yapıt ortaya koyar ve bu yapıt hiç kimse için var olmaz. Yapıtı tanınmamış olsa da, herkes için temsil ettiği şeyin dolaysız bir anlamı vardır. O bir yazardan başka bir şey değildir ve tutku derecesine yükseltilmiş yaşamı, acımasızlık ve çılgınlık olmuş tutkuyu resmeder. En tekil, en gizli ve sağduyudan en yoksun duygudan, evrensel bir olumlama ile kamusal bir sözün gerçekliğini yapar, tarihe teslim edilmiş bu söz bütünlüğü içinde insanlık durumunun meşru bir açıklaması olur. Son olarak, olumsuzlamanın ta kendisidir o: yapıtı olumsuzlamanın emeğinden başka bir şey değildir, deneyimi kan dökmeye dek itilmiş, başkalarını, Tanrı'yı, doğayı yadsıyan azgın bir olumsuzlama devinimidir; ve durmaksızın kat edilen bu çember içinde, mutlak egemenlikten haz aldığı gibi kendinden haz alır.

Edebiyat devrimde kendine bakar, onda kendini doğrular ve Terör diye adlandırılmışsa, bu tarihsel ânu ideal edindiği için bu şekilde adlandırılmıştır, bu anda yaşam, ölümden sözün olanağını ve hakikatini

elde edebilmek için “ölümü taşır ve söz konusu ölümden kendini muhafaza eder.” Kendini edebiyatta yerine getirmeye çalışan ve varlığı olan “soru” tam da burada bulunur. Edebiyat dile bağlıdır. Dil hem güven hem de kaygı vericidir. Konuştuğumuzda, bizi tatmin eden bir kolaylıkla kendimizi şeylerin efendisi kılabiliriz. Bu kadın, derim ve anında onu elimin altında bulundururum, onu uzaklaştırırım, onu yaklaştırırım, o, olmasını arzu ettiğim her şeydir, o en şaşırtıcı dönüşümlerin ve eylemlerin yeri olur: söz yaşamın kolaylığı ve güvenliğidir. Adsız bir nesneden, hiçbir şey yapmayı bilmeyiz. Primitif insan bireyi sözcüklere sahip olmanın ona şeylerin efendiliğini verdiğini bilir, ne var ki sözcükler ve dünya arasındaki ilişkiler onun için öylesine bütünseldir ki dilin kullanılması insan bireyleriyle temas etmek kadar güç ve tehlikelidir: ad şeyden çıkmamıştır, onun tehlikeli bir şekilde gün ışığına çıkarılmış, bununla birlikte şeyin gizli mahremiyeti olarak kalmış içidir; dolayısıyla şey henüz adlandırılmamıştır. İnsan ne kadar çok bir uygarlığın insanı olursa, sözcükleri masumiyet ve soğukkanlılıkla o kadar çok kullanır. Sözcükler gösterdikleri şeylerle bütün ilişkilerini yitirdikleri için mi böyledir? Ne var ki bu bağıntılar yokluğu bir kusur değildir ve eğer bir kusursa, dil bütün değerini sadece ondan alır, öyle ki bütün diller arasında en yetkini, kendisiyle kesin bir şekilde konuşan ve kendisine hiçbir varlığın gönderme yapmadığı matematiğin dilidir.

Bu kadın, derim. Hölderlin, Mallarmé ve genel olarak şiirleri şiir sanatının özünü konu olarak alan bütün şairler adlandırma ediminde kaygı verici bir olağanüstülük görmüşlerdir. Sözcük bana imlediği şeyi verir ama öncelikle onu ortadan kaldırır. Bu kadın, diyebilmem için, şu ya da bu şekilde ondan etten kemikten oluşan gerçekliğini çekip almam, onu yok kılmam ve onu hiçlemem gerekir. Sözcük bana varlığı verir ama onu varlıktan yoksunlaşmış olarak verir. Bu varlığın yokluğudur o, onun hiçliğidir, varlığını yitirdiğinde ondan geriye kalan şeydir, yani olmadığı tek olgudur. Bu bakış açısından, konuşmak tuhaf bir haktır. Bu noktada Hölderlin’in dostu ve yakını olan Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*’ne öncel bir metinde şunları yazmıştır: “Adem’in

kendini hayvanların efendisi kıldığı ilk edim, onlara bir ad empoze etme edimi oldu, yani onları varoluşlarında (varlıklar olarak) hiçledi.”⁷ Hegel bu andan itibaren, bir kedinin biricik anlamıyla gerçek bir kedi olmaktan çıktığını, aynı zamanda bir fikre dönüştüğünü söylemek ister. Dolayısıyla sözün anlamı, her türlü söze bir önsöz olarak, bir çeşit devasa kıyımı, tüm yaratılanları bütüncül bir denize daldıran öncel bir tufanı gerektirir. Tanrı varlıkları yaratmıştır ama insan onları hiçlemek zorunda kalmıştır. Varlıklar o zaman onun için bir anlam kazanmışlar ve insan da onları, varlıkların kayboldukları bu ölümden yola çıkarak yaratmıştır; sadece, varlıklar ve denildiği gibi var olanlar yerine, artık sadece varlık söz konusudur ve insan ancak doğurtmak zorunda kaldığı anlamla şeylere yaklaşmaya ve şeyleri yaşamaya mahkûm olmuştur. İnsan gün ışığına kapatıldığını görmüş ve bu ışığın sona eremeyeceğini, zira sonun kendisinin ışık olduğunu bilmiştir çünkü onların imlemlerinin gelmiş olduğu yer varlıkların sonudur ki bu da varlıktır.

Hiç kuşkusuz, dilim hiç kimseyi öldürmez. Bununla birlikte: bu kadın, dediğimde, gerçek ölüm ilan edilir ve ölüm dilimde çoktan mevcuttur; dilim demek ister ki, şimdi burada olan bu kişi, kendinden ayrılabilir, varoluşundan ve mevcudiyetinden çekip alınabilir ve birdenbire bir varoluş ve mevcudiyet hiçliğine daldırılabilir; dilim temelde bu yıkımın olanağı anlamına gelir; o, her an, böyle bir olaya kararlı bir imadır. Dilim hiç kimseyi öldürmez. Ancak bu kadın gerçekten de ölmeye muktedir olmasaydı, yaşamının her anında ölümle tehdit edilmeseydi, ona özlü bir bağla bağlanmış ve onunla birleştirilmiş olmasaydı, bu ideal olumsuzlamayı, adına dilim denilen bu ertelenmiş cinayeti hiçbir zaman yerine getiremezdim.

Dolayısıyla şunu söylemek tamı tamına doğrudur: konuştuğumda, ölüm bende konuşur. Sözüm, ölümün söz konusu şu anda, dünyaya bırakılmış olduğu, konuşan benle çağrıda bulunduğum varlık arasında

7 *Système de 1803-1804* adı altında toplanmış denemeler. *Hegel Felsefesine Giriş*'te A. Kojève, *Tinin Fenomenolojisi* nin bir parçasını yorumlayarak, ilkkate değer bir şekilde, Hegel için anlamının bir cinayetle nasıl eş değerde olduğunu gösterir.

birdenbire ortaya çıkmış olduğu uyarısıdır: o bizi ayıran uzaklık gibi aramızdadır ama bu uzaklık aynı zamanda bizi ayrılmaktan alıkoyan şeydir çünkü onda her türlü anlaşmanın koşulu bulunur. Tek başına, erişmek istediğim şeyi yakalama olanağını verir bana ölüm; sözcüklerde onların anlamlarının tek olanağıdır o. Ölüm olmasa, her şey saçmalık ve hiçlik içinde çöküp giderdi.

Bu durumdan çeşitli sonuçlar çıkar. Şurası açık ki bendeki konuşma gücü aynı zamanda benim varlık yokluğuma bağlıdır. Kendimi adlandırdığım an, kendi cenaze marşımı telaffuz eder gibiyimdir: kendimi kendimden ayırırım. Artık mevcudiyetim de değilimdir gerçekliğim de, tersine beni aşan ve taşlaşmış hareketsizliği benim için tamı tamına boşlukta ağırlık yapan bir kabir taşı işlevi gören adımın nesnel, kişisel olmayan bir mevcudiyetiyimdir. Konuştuğumda, olduğum şeyin varoluşunu yadsırım, ama aynı zamanda onu söyleyenin varoluşunu da yadsırım: eğer sözüm, varlığı varoluş-dışılığı (*inexistence*) içinde açınlar, sözünü dillendirenin varoluş-dışılığından, onun kendinden uzaklaşma gücünden, varlığından başka olma olgusundan yola çıkarak yaptığı bu açınlamayı olumlar. İşte bu yüzden dilin gerçekten başlayabilmesi için bu dili taşıyacak olan yaşamın hiçliğinin deneyimini gerçekleştirmesi, “derinliklerde titremiş olması ve onda sabit ve değişmez olan her şeyin de sağa sola sallanması” gerekir. Dil ancak boşlukla birlikte başlar; hiçbir doluluk, hiçbir kesinlik konuşmaz; kendini ifade edende temel bir şeyler eksiktir. Olumsuzlama dile bağlıdır. Başlangıç noktasında, bir şey söylemek için konuşmam, tersine konuşmayı talep eden bir hiçtir, hiç konuşmaz, hiç varlığını sözde bulur ve sözün varlığı hiç değildir. Bu formül edebiyatın idealinin niçin şu olabildiğini açıklamaktadır: hiçbir şey söylememek, hiçbir şey söylememek için konuşmak. Burada gösterişçi bir nihilizm düşlemi söz konusu değildir. Dil anlamını var olan şeye değil, tersine varoluş önünde geri çekilişine borçlu olduğunu algılar ve bu geri çekilişe tutunma, olumsuzlamaya kendinde erişme ve hiçten her şeyi yapma uyarısına maruz kalır. Eğer şeyler hakkında ancak onların ne bakımdan hiç oldukları söylenerek konuşuluyorsa,

eh o zaman, hiçbir şey söylememek, bu konuda her şeyi söylemenin tek umududur.

Doğal olarak sıkıntı veren bir umut. Gündelik dil, canlı kediyle onun adı özdeşmişçesine, onu adlandırma olgusu ondan sadece yokluğunu, olmadığı şeyi alıkoymaya dayanmıyormuş gibi kediye kedi der. Bununla birlikte, gündelik dil şu noktada bir anlığına haklıdır, şöyle ki, sözcük gösterdiği şeyin varoluşunu dışlıyorsa da, bu şeyin özü olmuş varoluş-dışılığıyla ona yine de gönderme yapar. Kediye adlandırmak, şöyle denebilirse, ondan bir olmayan-kedi, var olmaktan çıkmış bir kedi yapmaktır ama bu yine de onu bir köpek, hatta bir köpek-olmayan yapmak falan değildir. Gündelik dille yazınsal dil arasındaki birinci fark burada bulunur. Birincisi, kedinin var-olmayışı (*non-existence*) sözcüğün içine bir kez geçince, kedinin kendisinin, onun ideası (varlığı) ve anlamı olarak, tamı tamına ve kesinlikle canlandığını kabul eder: sözcük ona varlık (idea) düzleminde, varoluş düzleminde sahip olduğu bütün kesinliği geri verir. Hatta bu kesinlik çok daha büyüktür: gerektiğinde, şeyler dönüşüme uğrayabilir, onların başına oldukları şey olmaktan çıkmak gelebilir, birbirlerine düşman, kullanılamaz, erişilemez kalabilirler; ama şeylerin varlığı, onların ideası, değişmez: idea kesin-dir, şaşmazdır, hatta onun ebedî olduğu söylenir. O zaman sözcükler şeylere geri dönmeden onları turalım, onları bırakmayalım, onların hasta olduklarına inanmayalım. O zaman başımız dinç olur.

Gündelik dil kuşkusuz haklıdır, başımızın dinç olmasının bedeli budur. Gelgelelim yazınsal dil kaygıdan yapılmıştır, aynı zamanda da çelişkilerden yapılmıştır. Konumu pek az istikrarlı ve pek az sağlamdır. Bir yandan, bir şeyde onun sadece anlamıyla, yokluğuyla ilgilenir ve bu yokluğa kesinlikle kendisinde ve kendisi için erişmeyi ister, kavrayışın belirsiz devinimine bütünlüğü içinde erişmek ister. Bundan başka, kedi sözcüğünün sadece bir kedinin varoluş-olmayışı değil, tersine sözcük olmuş varoluş-olmayışı olduğunu, yani yetkin bir şekilde belirlenmiş ve nesnel bir gerçeklik olduğunu gözlemler. Burada bir güçlük, hatta bir yalan görür. Şeyin gerçekt dışılığını dilin gerçekliğine aktardığına

göre misyonunu tamamlamış olduğunu nasıl olur da umabilir? Kavrayışın sonsuz yokluğu nasıl olur da tek bir sözcüğün sınırlı ve kısıtlanmış mevcudiyetiyle karıştırılmayı kabul edebilir? Peki, bizi buna ikna etmeyi isteyen her gün kullandığımız dil aldanmaz mı? Gerçekten de aldanır ve bizi aldatır. Söz, içerdği hakikate yetmez. Bir sözcüğü iştme zahmetine katlanılsın: onda hiçlik mücadele verir ve çalışır, aralıksız altını oyar, çaba gösterir, bir çıkış arar, onu kapatan şeyi hükümsüz kılar, sonsuz kaygıdır, biçimsiz ve adsız uyanıklıktır. Bu hiçliği sözcüğün sınırlarında, anlamının türleri altında alıkoyan mühür çoktan kırılmıştır; işte böylece daha az sabit, henüz belirlenmemiş, negatif özün, istikrarsız bütünlüklerin vahşi özgürlüğüyle uzlaşmaya daha fazla muktedir başka adlara erişmenin yolu açılır, artık sınırlar değil, tersine onların devinimleri, hiçbir yerde sonuçlanmayan “deyişlerin” sonsuz anlam kayışları söz konusudur. Doğrudan doğruya şeyi değil ama şeyin olmadığı şeyi, kedi yerine köpekten söz edeni gösteren imge böyle doğar. Bütün dilin, devinim halinde, varlıktan yoksun tek bir şeyin kaygılı talebini karşılamaya çağrılan bu takip böyle başlar; takip devinimi her bir sözcük arasında gidip geldikten sonra, onların hepsini aynı anda yadsımak üzere yeniden kavramaya çalışır, sırf bunlar, bu devinim içinde yutularak, ne içini doldurabildikleri ne de temsil edebildikleri bu boşluğu gösterebilsinler diye.

Eğer edebiyat bununla yetinmiş olsaydı, çoktan tuhaf ve zorlu bir görevi olurdu. Ama bununla yetinmez edebiyat. Hegel’in sözünü ettiği şu cinayet olan ilk adı anımsar. “Var olan”, sözcük aracılığıyla, varoluşunun dışına çağrılmış ve varlık olmuştur. *Veni foras Lazarus*,⁸ kökensel temelinin karanlık kadavraması gerçekliğini çıkartmış ve buna karşılık, ona sadece ruhun yaşamını vermiştir. Dil onun krallığının, vahyedilmemiş olanın mahremiyeti değil, gün olduğunu bilir; günün başlayabilmesi için, ögle dinginliği olmuş ılık değil de, Hölderlin’in şöyle bir gördüğü şu Şark⁹ olabilmesi için, aracılığıyla varlıkların dünyaya gel-

8 (Lat.): Yattığı kabirden dışarı çıkartılan, diriltilen: *Lazarus* anlamında (ç.n).

9 Güneş’in doğduğu yer anlamında Şark [Orient] (ç.n).

diği ve aydınlandığı şu korkunç güç olabilmesi için, bir şeyin dışlanması gerekir. Olumsuzlama ancak yadsıdığı şeyin gerçekliğinden yola çıkarak gerçekleşebilir; dil değerini ve gururunu bu olumsuzlamanın yerine getirilmesinden alır; ama başlangıçta ne yitirilmiştir? Dilin çektiği sıkıntı, eksikliği olduğu yerde zorunluluk gereği eksik olduğu şey olmasıdır: Dil onu adlandıramaz bile.

Tanrı'yı gören ölür. Söze yaşam veren sözde ölür; söz bu ölümün yaşamıdır, "ölümü taşıyan ve kendini onda muhafaza eden yaşamdır." Hayran olunası güç. Ne var ki artık olmayan bir şey oradaydı. Bir şey ortadan kayboldu. Onu nasıl yeniden bulmak gerekir, eğer bütün gücüm ondan bir *sonra* olan şey yapmaya dayanıyorsa, *önce* olan şeye doğru nasıl dönebilirim? Edebiyatın dili onu önceleyen bu ânın araştırılmasıdır. Genel olarak, onu varoluş diye adlandırır; kediye var olduğu şekliyle, çakıl taşını şey olarak alınmış halinde ister, insanı değil; insan, tersine, insanın söyleyebilmek için reddettiği şeydir, sözün temeli olan ve sözün konuşabilmek için dışladığı şeydir, uçurumdur, gün ışığına çıkmış olan Lazarus değil kabirdeki Lazarus'tur, kurtarılmış ve diriltilmiş Lazarus değil çoktan kötü kokan, Kötülük olan, yitirilmiş olan Lazarus'tur. *Bir çiçek diyorum!* Ne var ki çiçeğin adını andığım yoklukta, bana sunduğu imgeyi kendimden uzaklaştırdığım unutuş aracılığıyla, kendisi bilinmeyen bir şey olarak ortaya çıkan bu ağır sözcüğün dibinde, tutkulu bir şekilde bu çiçeğin karanlığını, içimden geçen ve solumadığım bu kokuyu, içime nüfuz eden ama görmediğim bu tozu, iz olan ama ışık olmayan bu rengi çağrıştırırım. Öyleyse öteye ittiğim şeye erişme umudum nerede yatar? Dilin maddeselliğinde, sözcüklerin de şeyler oldukları, bir doğa oldukları, bana verilmiş olan ve benim anladığımdan daha çok veren şey olmaları olgusunda. Az önce, sözcüklerin gerçekliği bir engeldi. Şimdi, tek şansım bu. Ad, somut bir yuvar, bir varoluş kitlesi olabilmek üzere varoluş-olmayan'ın geçici geçiş hali olmaktan çıkar; dil, biricik anlamda olmak istediği bu anlamı terk ederek kendini anlam dışı kılmaya çalışır. Fiziksel olan her şey birinci rolü oynar: ritim, ağırlık, kitle, figür, sonra üzerinde yazılan kâğıt,

mürekkebin izi, kitap. Evet, talihin bir eseri olarak, dil bir şeydir: yazılı şeydir, bir ağaç kabuğu parçasıdır, bir kaya kopuntusudur, toprağın gerçekliğinin varlığını sürdürdüğü bir kil katmanıdır. Sözcük eyler, ideal bir güç olarak değil, tersine karanlık bir güç olarak, şeyleri zorlayan, onları kendileri dışında *gerçekten* mevcut kılan bir yakarı olarak. O, doğal bir öge, yeraltı ortamından pek az ayrılmış olan bir parçadır: artık bir ad değildir, tersine evrensel anonimliğin bir ânıdır, ham bir olumsuzludur, karanlığın dibinde yüz yüze gelmenin büyük şaşkınlığıdır. Ve bu yolla dil, onu meydana getirmiş insan olmaksızın oyununu oynamayı talep eder. Edebiyat şimdi yazardan vazgeçer: artık iş gören bu esin, kendini olumlayan bu olumsuzlama, dünyanın bütünlüğünün mutlak perspektifi olarak dünyada yer alan bu ideal değildir. Dünyanın ötesinde değildir, ama dünya da değildir: *dünya* olmadan önce şeylerin mevcudiyetidir, dünya ortadan kaybolduktan sonra onların sebatıdır, her şey silinip gittiğinde ve hiçbir şey olmadığında ortaya çıkanın şaşkınlığı baş gösterdiğinde var kalanın direşkenliğidir. İşte bu nedenle aydınlatan ve karar veren bilinçle karışmaz; o *bensiz olan benim* bilincimdir, mineral maddelerin ışıldayan edilginliğidir, uyuşukluğun dibinin açık görüşlülüğüdür. Gece değildir; onun saplantısıdır; gece değildir, kendini hazırlıksız yakalayabilmek için aralıksız uyanık kalan gecenin bilincidir ve bu yüzden, dinlenemediğinden, dağılır. Gün değildir, günün ışık olmak için bir kenara attığı yandır. Ve ölüm de değildir çünkü onda varlıksız varoluş, varoluşun altında kalan varoluş, başlangıçsız ve bitimsiz, katı bir olumlama, ölme eyleminin olanaksızlığı ölüm olarak görünür.

Edebiyat kendini, açınlamanın güçsüzlüğü yaparak, açınlamanın ortadan kaldırdığı şeyin açınlaması olmak isterdi. Trajik bir çaba. Edebiyat şöyle der: artık temsil etmiyorum, ben varım; imlemiyorum, sunuyorum. Ama bir şey olma istenci, tuza dönüşmüş sözcüklere batarak söylemek istemeyi bu reddetme, son olarak da, hiç kimsenin dili olarak olduğu bu yazgı, hiçbir yazarın yazısı, ben'den yoksun kalmış bir bilincin ışığı, kendine batmak, kendini istencin görüldüğü olgunun

arkasına gizlemek için gösterilen bu anlamsız çaba, bütün bunlar şu anda onun ortaya koyduğu ve gösterdiği şeydir. Taş kadar dilsiz olsa, bu taşın arkasına kapatılmış kadavra kadar edilgin olsa, sözü kaybetme kararı taşın üzerinde okunmayı sürdürür ve bu sahte ölüyü uyandırmaya yeterdi.

Edebiyat kendini kendi sonuna doğru aşamayacağını öğrenir: ortalıktan sıvışır, kendine ihanet etmez. Ortadan kaybolanın sürekli görüldüğü bu devinim olduğunu bilir. Adlandırdığında, gösterdiği şey ortadan kalkmıştır; ama ortadan kalkan şey muhafaza edilir ve şey (sözcük olan varlığın içinde) bir tehditten çok bir sığınak bulmuştur. Adlandırmayı reddettiğinde, addan karanlık, önem taşımayan, ilksel karanlığın tanığı bir şey yaptığında, burada kaybolmuş olan şey –adın anlamı– pekâlâ ortadan kaldırılmıştır ama onun yerine genel olarak imlem, varoluşun karanlığının ifadesi olarak sözcüğün içine hakkedilmiş önemsizliğin anlamı geçmiştir, öyle ki, terimlerin sarih anlamı sönüp gitmişse, şimdi imlemenin söz konusu olanağı, bir anlam vermenin boş gücü, kişisel olmayan tuhaf ışık olumlanır.

Gündüzü yadsıyarak, gündüzü yazgı olarak yeniden inşa eder edebiyat; geceyi olumlayarak geceyi gecenin olanaksızlığı olarak bulur. Keşfi buradadır onun. Gündüz dünyanın ışığı olduğunda, bizi görme-ye sevk ettiği şeyi açık kılar: kavrama, yaşama gücüdür o, her sorudaki “anlaşılan” yanıttır. Ama eğer günün hesabını istersek, günden önceki günün altında ne olduğunu bilmek için onu öteye itecek duruma gelirse, o zaman onun daha önceden mevcut olduğunu keşfederiz ve günden önce olan şey, yine gündür, ama ortaya çıkarma gücü olarak değil de ortadan kaybolma güçsüzlüğü olarak, aydınlatıcı özgürlük olarak değil de karanlık zorunluluk olarak. Dolayısıyla günden önce olan şey, gün öncesi varoluşun doğası, günün karanlık yüzüdür ve ve bu karanlık yüz kendi başlangıcının örtüsü açılmış olmayan gizemi değildir, o başlangıcının kaçınılmaz mevcudiyetidir, “gün ışığı çoktandır var” ile karışan bir “gün ışığı yok”tur; onun ortaya çıkışı henüz ortaya çıkmadığı anla örtüşür. Günün akışı içinde gün, şeylerden kaçmamıza olanak

verir, bizim onları anlamamızı sağlar ve onları anlamamızı sağlayarak onları saydam ve neredeyse hükümsüz kılar –gelgelelim gün kendisinden kaçılmayan şeydir: onda özgürüzdür, ama onun kendisi yazgıdır ve yazgı olarak gün günden önce olan şeyin varlığıdır, konuşmak ve anlamak için kendisinden yüz çevirmemiz gereken varoluştur.

Belli bir bakış açısından, edebiyat iki eğilim arasında paylaşılır. Birincisinde şeylerin kendilerinden ayrıldığı ve tanınmak, boyun eğdirilmek, iletilmek için ortadan kaldırıldığı olumsuzlama devinimine doğru dönmüştür yüzünü. Bu olumsuzlama devinimi onu parçalı (*fragmentaire*) ve art arda gelen sonuçlarında kabullenmekle yetinmez: onu kendinde kavramak ve sonuçlarına da bütünlükleri içinde erişmek ister. Eğer olumsuzlamanın her şeyin hakkından gelmiş olduğu varsayılırsa, birer birer alınan gerçek şeylerin hepsi, birlikte oluşturdukları bu gerçekdışı bütüne, bütünlük olarak onların anlamı olan dünyaya gönderme yapar ve edebiyatın kendisinininki olarak gördüğü bakış açısı budur, şeylere hâlâ *imgesel* bu bütün açısından bakar ki olumsuzlama yerine getirilebilseydi şeyler *gerçekten de* bu imgesel bütünü inşa ederlerdi. İşte bundan gerçekdışıcılık (*irréalisme*), kurbanı olan gölge ortaya çıkar. Bundan sözcüklere duyulan güvensizlik ortaya çıkar, dilin kendisine olumsuzlama devinimini uygulama ve onu tüketme gereksinimi ortaya çıkar; aslında devinimin kendisi de her bir terimin hiç olacağı bütünden yola çıkarak onu bütün olarak gerçekleştirir.

Ama ikinci bir eğilim vardır. Edebiyat o zaman şeylerin gerçekliğinin, onların tanınmamış, özgür ve sessiz varoluşlarının tasasıdır; onların masumiyeti ve onların yasaklanmış mevcudiyetidir, açınlanma (vahiy) önünde şaha kalkan varlıktır, dışarıda oluşmak istemeyen şeyin meydan okumasıdır. Böyle olmakla, karanlıkla, amaçsız tutkuyla, hukuksuz şiddetle, dünyada dünyaya gelmeyi reddetmeyi sürdüren her şeyle duyudaşlık kurar. Böyle olmakla aynı zamanda, dilin gerçekliğiyle ittifak kurar, ondan çevre çizgisi olmayan bir madde, biçimsiz bir içerik, hiçbir şey söylemeyen, hiçbir şeyi açıklamayan ve hiçbir şey söylememe reddiyle geceden geldiğini ve geceye geri döndüğünü ilan etmekle yetinen kap-

risli ve kişisel olmayan bir güç yapar. Bu başkalaşım kendinde başarıya ulaşamamış değildir. Şu bir gerçek ki sözcükler dönüşür. Artık gölgeyi, yeryüzünü imlemezler, artık gölgenin yokluğunu ve anlam olan yeryüzünün yokluğunu, gölgenin açıklığını, yeryüzünün saydamlığını temsil etmezler: onların yanıtı donukluktur; onların sözü kapanan kanatların sürtünmesidir; maddesel ağırlık onlarda her türlü anlamı yitiren hecesel bir yığının boğucu yoğunluğuyla kendini sunar. Başkalaşım meydana gelmiştir. Ne var ki bu başkalaşım, sözcükleri katılaştıran, taşlaştıran ve uyuşturan değişikliğin ötesinde, onları aydınlatan bu başkalaşımın anlamı ve onların şey olarak ortaya çıkışlarından edindikleri anlam ya da, olur da bu meydana gelirse, hiçbir şeyin görünmediği, görünüşsüz derinliğin bağı, belirsiz, belirlenmemiş, yakalanmaz durumdaki varoluş yeniden ortaya çıkar. Edebiyat sözcüklerin anlamına pekâlâ egemen olmuştur ama anlamlarının dışında kavranmış sözcüklerde bulunduğu şey, şey olmuş anlamdır. Böylelikle koşullarından ayrık tutulmuş, anlamından ayrılmış, kendisinden hiçbir şeyin yapılamayacağı boş bir güç, güçsüz bir güç olarak gezinir, var olmaktan çıkmakta basit bir güçsüzlük duyar ama bu yüzden de belirlenmemiş varoluşun kendine özgü ve anlamdan yoksun belirlenimi olarak ortaya çıkar. Bu çaba içinde edebiyat kendini, eşiğin üzerinde terk etmek istediği şeyi içerde yeniden bulmakla sınırlamaz. Çünkü iç olarak bulunduğu şey, olduğu çıkıştan dışarıya çıkma olanaksızlığına dönüşmüş olan dışarıdır –ve edebiyat varoluşun karanlığı olduğundan, anlamın açıklayıcı ve yaratıcı ışığıyla, insanın anlamaktan kendini alamayacağı şeyin verdiği tedirginlik haline gelmiş ve ilkesiz, başlangıcı olmayan, açıklaması yapılamayan bir aklın boğucu saplantısı olmuş günün varlığıdır. Edebiyat, bilincin varlığını bilincini yitirme güçsüzlüğünde keşfettiği bu deneyim aracılığıyla var olur; bu devinim içinde, ortadan kaybolarak, kendini bir benin dakikliğinden koparır, bilinçsizliğin ötesinde, kişisel bir kendiliğindenlik şeklinde kendini yeniden inşa eder, hiçbir şey bilmeyen, hiç kimsenin bilmediği ve bilmeyişin ardında her zaman bakışa dönüşmüş gölgesi gibi bulunduğu afallamış bir bilginin aşırı düşkünlüğü olur.

O zaman dili, erişmeyi hedeflediği sessizlik olmak yerine sözlerin bitip tükenmez şekilde yinelenmesi olmakla suçlayabiliriz. Varoluşun içinde soğrulmayı isteyen dile edebiyatın uzlaşımına gömüldüğü için sitem de edebiliriz. Doğrudur bu. Ne var ki içeriksiz sözcüklerin bu dur durak bilmeden yinelenmesi, sözün devasa bir sözcük yağmalaması aracılığıyla bu sürekliliği, tam da sözlerin bu boş sözü, sessizliğin ortasında hep konuşan bir yankı olan dilsizlikteki sessizliğin derin doğasıdır. Aynı şekilde, kendinden kaçmayı isteyerek kendi saplantısına daha da batan kör uyanıklığıyla edebiyat; eğer varoluş varoluştan söz konusu çıkma olanaksızlığıysa, varlık her zaman varlığa geri itilen şeyse, dipsiz derinlikte olan şey çokta dipteysse, hâlâ uçurumun temeli olan uçurumsa, kendisine karşı çarenin olmadığı çareysse, varoluş saplantısının tek tercümesidir.¹⁰

Edebiyat bu iki eğilim arasında paylaşılır. Güçlük şuradadır ki, bunlar görünüşte uzlaşmaz olmalarına karşın, bizi yapıtlara da ayrı amaçlara da götürmezler ve bir eğilimi izlediğini ileri süren sanat çoktan öteki yandadır. Karşıt eğilimlerden birincisi, imleyici (*significative*) düzyazı eğilimidir. Amaç, şeyleri onları anlamlarıyla gösteren bir dilde ifade etmektir. Herkes böyle konuşur; çoğu kişi konuştuğu gibi yazar. Ne var ki dilin bu yanını terk etmeksizin, sanatın gündelik sözün dürüstlükten uzaklaştığını algıladığı ve ondan ayrıldığı bir an gelir. Gündelik sözde neyi kınar? Çünkü anlamdan yoksundur, der kınarken: her bir sözcükte, onu belirleyen yoklukta bir şeyin yetkin bir şekilde mevcut olduğuna inanılması ona delilikmiş gibi görünür ve o, bu yokluğun kendisinin yeniden kavrandığı ve kavrayışın da sonsuz devinimi içinde temsil edildiği bir dilin arayışına koyulur. Bu tutuma geri dönmeyelim, onu uzun uzun betimledik. Ama böylesi bir sanat üzerine ne söylenebilir?

10 *De l'existence à l'existant* [Varoluştan Var Olana] başlıklı kitabında Emmanuel Levinas, *Il y a* [Var] adı altında, her türlü varlıktan önce gelen bu anonim ve kişisel olmayan varlık akımını "gün ışığına" çıkarmıştır. Ortadan kayboluşun bağrında çoktan mevcut olan, hiçlemenin dibinde varlığa varlığın yazgısı olarak yine de dönen, varoluş gibi hiçlik olan varlıktır bu: hiçbir şey olmadığında, varlık *vardır*. Aynı zamanda *Deucalion* l'de bakınız.

Saf bir biçimin aranışı, boş sözcüklerin nafile kaygısı olduğu mu? Tam tersine: sadece gerçek anlamı gözetir o; bu anlamın hakikat olduğu devinimini korumakla uğraşır yalnızca. Adil olmak gerekirse, onu gündelik herhangi bir düzyazıdan daha imleyici (anamlı) görmek gerekir, gündelik düzyazı sadece sahte anlamla yaşar: bize dünyayı temsil eder, bize onun bütünsel varlığını keşfetmeyi öğretir, dünyada ve dünya için negatifyin emegidir o. Ona eyleyen, canlı ve en yetkin şekilde açık sanat olarak hayranlık duymamak nasıl mümkündür? Hiç kuşkusuz öyledir. Ama o zaman, onun ustası olan Mallarmé'yi bu özelliğiyle takdir etmek gerekir.

Karşıt görüşlerin öteki yamacında, Mallarmé de kendini yeniden bulur. Genel olarak orada şair adını verdiklerimiz bir araya gelirler. Niçin? Çünkü onlar dilin gerçekliğiyle ilgilenirler çünkü onlar dünyayla ilgilenmezler, dünya olmasaydı şeylerin ve varlıkların ne olacağıyla ilgilenirler; çünkü kendilerini edebiyata ona sadece batıp gömülmeye ve onun altında kalmaya çalışan kişisel olmayan bir güce teslim eder gibi ederler. Eğer şiir sanatının durumu buysa, onun en azından niçin, bize kıyısında tuhaf bir böcek hışırtısını işittirdiği Tarih'ten çekip kurtarılması gerektiğini ve aynı zamanda da, bu eğim üzerinde kendini uçuruma doğru kaymaya bırakan hiçbir yapıtın niçin düzyazı yapıtı olarak adlandırılmayacağını anlayacağız. Peki, nedir onun durumu? Herkes edebiyatın paylaşılmadığını ve orada yerini tamı tamına seçmenin, kendini tam da olunmak istenen yerde olunduğuna ikna etmenin, insanı en büyük kafa karışıklığına maruz bıraktığını çünkü edebiyatın sizi çoktan sinsice bir yamaçtan ötekine geçirmiş olduğunu, sizi olmadığınız şeye dönüştürmüş olduğunu anlar. Onun ihaneti buradadır, onun aynı zamanda ters hakikati de buradadır. Bir romancı en saydam düzyazıyı yazar, karşılaşılabileceğimiz insanları ve bizim jestlerimiz olan jestleri betimler; amacının, Flaubert tarzında, insanî bir dünyanın gerçekliğini dile getirmek olduğunu söyler. Oysa sonunda, yapıtının tek konusu nedir? Dünyadan yoksun bırakılmış varoluşun dehşeti, var olmayı bırakan şeyin var olmayı sürdürmesinin davası, unutulmuş şeyin

her zaman belleğe verilecek hesabının olması, ölen şeyin sadece ölmenin olanaksızlığıyla karşılaşması, öteye erişmek isteyen her zaman beride olmasıdır. Bu dava, yazgı olmuş gündür, ışığı artık uyanıklığın açığörüşlülüğü değil, tersine uyku yokluğunun uyuşukluğu olan bilinçtir, şiir sanatının bu uyuşukluğu kendisini reddeden sözcüklerin anlamının ardında işittiği şekliyle varlıksız varoluştur.

Ve işte yazdığından çok gözlemleyen bir adam: bir çam korusunda dolaşiyor, bir eşekarısına bakıyor, bir taşı yerden alıyor. Bir çeşit bilgin bu ama bilgin bildiği şey önünde, bazen de bilmek istediği şey önünde kendini siler, insanların hesabına öğrenen bir kişidir: o ise, nesneler tarafına geçmiş, kâh su oluyor, kâh bir çakıtaşı ya da bir ağaç; ve gözlem yaptığında, şeylerin hesabına yapıyor, betimlediğinde, betimlenen şeyin kendisi oluyor. Oysa bu dönüşümün son derece şaşırtıcı özelliği burada, çünkü bir ağaç olmak, ki kuşkusuz bu mümkündür, peki ya ağacı konuşturmak, bunu hangi yazar başarabilirdi? Ama Francis Ponge'un ağacı Francis Ponge'u gözlemlemiş olan bir ağaç ve o, ağacın onu betimlediğini hayal ettiği şekliyle betimleniyor. Tuhaf betimlemeler. Kimi özellikleriyle, tamamen insanî gözüküyorlar: çünkü ağaç sadece bildikleri şeylerden söz eden insanların zaaflarını biliyor; ama pitoresk insan dünyasından ödünç alınmış bütün bu başkalaşım- lar, imgeyi oluşturan bu imgeler, gerçeklikte şeylerin insan üzerindeki bakış açısını, kozmik yaşamla ve tohumların gücüyle canlanmış bir sözün tekilliğini temsil ediyorlar; işte bu yüzden bu imgelerin, bazı nesnel nosyonların yanında –zira ağaç biliyor ki iki dünya arasında bilim bir karşılıklı anlaşma alanıdır– toprağın dibinden gelmiş hatı- ralar, başkalaşım halinde olan ifadeler, açık anlamın altında bitkisel büyümenin kalın akıcılığının sızdığı sözcükler kayıyor. Yetkin şekilde imleyici, anlamlayıcı bir düzyazının ürünü bu betimlemeleri anladığına kim inanmaz ki? Kim onları edebiyatın açık ve insanî yanının hesabına yazmaz? Ve bununla birlikte onlar, dünyaya değil, dünyanın altına aittirler; biçim için değil, tersine biçim olmayan için tanıklık

ederler ve anlaşılmaz olan ama bir anlamı gizleyen Dodona ağacının¹¹ kâhinsi sözlerinin tersine –o da bir ağaç– ancak onlara nüfuz etmeyen kişi için açıktırlar: bu sözler ancak anlam eksikliklerini gizledikleri için açıktırlar. Doğrusunu söylemek gerekirse, Ponge'un betimlemeleri, dünyanın tamamlanmış, Tarih'in sona ermiş, doğanın neredeyse insanî kılınmış olduğunun varsayıldığı anda başlar, şey sözün önüne gelir ve şey konuşmayı öğrenir. Ponge, dünyanın kıyısında, hâlâ dilsiz varoluşla, biliyoruz ki, varoluşun katili bu sözün karşılaştıkları patetik âni suçüstü yakalar. Dilsizliğin dibinden, tufanın öncesinde gelmiş bir dilin çabasını işitir ve kavramın açık sözünde doğal öğelerin derin işleyişini tanır. Böylelikle, günden önceki varoluşu değil de gün sonrası varoluşu ifade ederek, ağır ağır söze doğru çıkan şeyle ağır ağır yer-yüzüne inen sözün aracı istenci olur: dünyanın sonunun dünyasıdır bu varoluş.

Bir yapıtta sözcüklerin anlamlarından daha güçlü ve anlamın sözcükten daha maddesel olduğu an nerede başlar? Lautréamont'un düzyazısı düzyazı nitelemesini yitirdiğinde mi? Her bir cümle anlaşılmaya izin vermez mi? Her cümleler dizisi mantıkî değil midir? Ve sözcükler söylemek istedikleri şeyi söylemezler mi? Bu düzen karmaşasında, bu açıklık labirentinde, anlam hangi anda kaybolmuş ve us yürütme hangi dönemeçte "takibin ardını" bıraktığını algılamıştır ki onun yerine bir şey sürüp gitmiş, ilerlemiş, sonuç çıkarmış, uyanıp da kendi yerini almış olan bu başkasını keşfettiği âna dek neye dayanarak kendini tanıdığına inanmıştır. Ne var ki davetsiz misafiri ortaya çıkarmak için gerisin geriye döndüğü an, yanılsama dağılır, bulduğu kendisidir, düzyazı yeniden düzyazıdır, öyle ki daha uzağa gider ve yeniden kaybolur, kendi yerine geçmek üzere ardında, yürüyen bir merdivene, gitgide uzayan bir kulvara benzer mide bulandırıcı maddi bir şey bırakır, yanılmazlığı her türlü akıl yürüteni dışlayan akıldır bu, "şeylerin mantığı" olmuş mantıktır. O zaman yapıt nerededir? Her ân, konuşulan güzel bir

¹¹ Yunan mitolojisinde kâhinlerin yapraklarının hışırtısına bakarak gaipten haber verdikleri ağaç (ç.n.).

dilin açıklığına sahiptir, ne var ki bütün, yenilen ve yiyen, yiyip bitiren, kendini yutan ve hiçbir şeye dönüşmenin nafile çabasında kendini yeniden inşa eden bir şeyin donuk anlamını taşır.

Lautréamont gerçek bir düzyazı yazarı değil midir? Ama eğer düzyazı üslubu değilse, nedir Sade'in üslubu? Peki, kim kimden daha açık yazar? En az şiirsel olan yüzyıl içinde yetişmiş kim, karanlığın ardında koşan bir edebiyatın tasalarını daha çok bilmez? Ve yine de hangi yapıtta bu denli kişisel olmayan, bu denli insandışı bir uğultu, "devasa ve saplantı uyandırıcı mırıltı" (der Jean Paulhan) işitilir? Ama burada basit bir kusur söz konusudur! Kısa yazmaya muktedir olamayan bir yazarın zaafı! Hiç kuşkusuz, vahim bir kusur: edebiyat, ilkin, onu bununla suçlar. Ne var ki bir yanıyla mahkûm ettiği şey, bir başka yanıyla bir değer olur; yapıt adına eleştirdiği şeye, deneyim olarak hayranlık duyar; okunmaz gibi görünen şey, yazılmaya layık tek şey gibi görünür. Ve sonda, şöhret bulunur; daha uzakta, unutuluş; daha uzakta, ölü bir kültürün bağrında anonim varkalım; daha uzakta, ilksel sonsuzluk içinde sebat. Son nerededir? Dilin umudu olan bu ölüm nerededir? Ne var ki dil, ölümü taşıyan ve kendini onda muhafaza eden *yaşamdır*.

Eğer edebiyat onun bütün iki anlamlılıklarını kavranılır kılan devnime indirgenmek isteniyorsa, devnim şu noktadadır: ortak söz olan edebiyat, anlamaya tek başına olanak veren *son* ile başlar. Konuşmak için, ölümü görmemiz, onu ardımızda görmemiz gerekir. Konuştuğumuzda, bir kabre dayanırız ve kabrin bu boşluğu, dilin hakikatini oluşturan şeydir ama aynı zamanda boşluk gerçekliktir ve ölüm kendini oluşturur. Şeyleri ortadan kaldırabileceğimiz ve varoluşu askıya alabileceğimiz için varlık –yani mantıkî ve ifade edilebilir bir hakikat– ve bir dünya vardır. Hiçlik olduğu için varlığın olduğu işte bu anlamda söylenebilir: ölüm insanın olanağıdır, onun şansıdır, tamamlanmış bir dünyanın geleceği bize onun aracılığıyla kalır; ölüm insanların en büyük umududur, onların biricik insan olma umududur. İşte bu nedenle,

Emmanuel Levinas'ın çok iyi gösterdiği gibi,¹² varoluş onların gerçekten tek içdaralmasıdır (*angoisse*); varoluş onları, ona son verebilecek olan ölümden dolayı değil, ölümü dışladığından dolayı korkutur çünkü ölümün altında, o hâlâ orada olduğu için, yokluğun dibindeki mevcudiyet, üzerinde bütün günlerin doğduğu ve battığı amansız gün olduğu için. Ve ölmek, hiç kuşkusuz, tasamızdır. Ama niçin? Ölecek olan bizlerin, tam da hem dünyayı hem de ölümü terk edecek olduğumuz için. Son saatin paradoksu budur. Ölüm dünyada bizimle birlikte çalışır; doğayı insanileştiren, varoluşu varlığa yükselten güçtür o; o, bizim en insanî parçamız olarak bizdedir; o sadece dünyada ölümdür, onu yalnızca insan olduğu için tanır ve sadece gelecekte ölüm olduğu için de insandır. Ama ölmek, dünyaya son vermektir; insanı yitirmektir, varlığı hiçlemektir; dolayısıyla aynı zamanda ölümü yitirmektir, onda olan ve benim için ondan ölüm yapan şeyi yitirmektir. Yaşadığım sürece ölümlü bir insanımdır, ama öldüğümde, bir insan olmaktan çıkarak, ölümlü olmaktan da çıkarım, artık ölmeye muktedir değilimdir ve kendini duyuran ölüm bana dehşet verir çünkü onu olduğu şekliyle görürüm: artık ölmüş olarak değil, tersine ölmenin olanaksızlığı olarak.

Ölümün olanaksızlığından kimi dinler ölümsüzlüğü yarattılar. Yani: "Bir insan olmaktan çıkıyorum" anlamına gelen olguyu "insanileştirmeyi" denediler. Ne var ki, yalnızca karşıt devinim ölümü olanaksız kılar: ölüm aracılığıyla, ölümlü olma avantajını yitiririm çünkü insan olma olanağını yitiririm; ölümün ötesinde insan olmak ancak şu garip anlamı taşıyabilir: ölüme karşın, ölmeye her zaman muktedir olmak, bir "yaşamı sanki hiçbir şey olmamış gibi sürdürün" ifadesinden başka bir çıkış yolu olmayacak olan ölümle birlikte, ufuk ve aynı umut olarak yaşamı sanki hiçbir şey olmamış gibi sürdürmek vb. Başka dinlerin yeniden doğuşların laneti adını verdiği şey budur: ölüdür ama kötü

12 "Varlık karşısındaki içdaralması -varlıktan duyulan dehşet-" diye yazar Levinas, "ölüm karşısında duyulan içdaralması kadar kökensel değil midir? Var olma korkusu varlık için duyulan korku kadar kökensel değil midir? Daha bile kökenseldir, zira varlık için duyulan korku var olma korkusuyla açıklanabilir." (*De l'existence à l'existant.*)

ölünür çünkü kötü yaşanmıştır, insan yeniden yaşamaya mahkûmdur ve tümüyle bir insan olana dek yeniden yaşanır, ölerек, mutlu bir insan olunur: gerçekten ölmüş olan bir insan. Kafka, Kabala ve doğu gelenekleri aracılığıyla, bu temayı miras almıştır. İnsan gecenin içine girer ama gece uyanışa götürür ve tam da orada böcek belirir. Ya da insan ölür ama gerçeklikte yaşar; ırmaklarla taşınarak, bazı kişilerce tanınarak, hiç kimseden yardım görmeden, eski ölümün yanılışı baş ucunda kıs-kıs gülerек kentten kente gider; garip bir durumdur bu, ölmeyi unutmuştur o. Ama bir başkası yaşadığına inanır çünkü ölümünü unutmuştur ve bir başkası, ölü olduğunu bilerek, ölmek için boşuna mücadele verir; ölüm orasıdır, ulaşılamayan büyük şatodur ve yaşam, orasıydı, sahte bir çağrı üzerine terk edilmiş olan, içinde doğulan ülke; şimdi geriye tümüyle ölmek için mücadele etmekten, çalışmaktan başka bir şey kalmaz ama mücadele etmek yine yaşamaktır; ve amaca yaklaşan her şey amacı ulaşılmaz kılar.

Kafka bu temadan bir öte dünya dramının ifadesini çıkarmadı ama onun aracılığıyla insanlık durumumuzun ortaya koyduğu mevcut olguyu yeniden kavramaya çalıştı. Edebiyatta en iyi aracı gördü, bu insanlık durumunu sadece betimlemek için değil, hatta ondan bir çıkış yolu bulmayı denemek için bile değil. Güzel bir övgü var bu noktada, ama hak edilmiş bir övgü mü bu? Şu bir gerçek ki edebiyatta, sürekli iki düzlem üzerinde oynamaya olanak veren, en dürüst kişilere kaybetmenin ve bununla birlikte kazanmanın akıldışı umudunu aşıl原因 güçlü bir düzenbazlık, gizemli bir kendini aldatma vardır. Öncelikle, edebiyat da dünyanın ortaya çıkmasına çalışır; uygarlık ve kültürdür. Bu sıfatla, iki çelişik devinimini çoktan bir araya getirir. Olumsuzlamadır çünkü şeylerin insandışı, belirlenmemiş olan yanını hiçliğe iter, onları tanımlar, onları sonlu kılar ve bu anlamda gerçekten de dünyada ölümün eseri olur. Ama aynı zamanda, şeyleri varoluşları içinde yadsıdık-tan sonra, onları varlıklarında muhafaza eder: şeylerin bir anlamı olmasını sağlar ve iş başında ölüm olan olumsuzlama aynı zamanda anlamın ortaya çıkışıdır, edim halinde kavrayıştır. Edebiyat, bundan başka,

bir ayrıcalığa sahiptir: dünyanın kıyısına yerleşmek için güncel yeri ve ânu aşar ve zamanın sonundaymış gibi şeylerden oradan söz eder ve insanlarla oradan meşgul olur. Bu yeni güçten seçkin bir otorite kazanıyormuş gibi görünür. Her an katıldığı bütünü açınlayarak, onun olmadığı her şeyin bilincine varmasına ve başka bir bütünün ânu olacak bir başka an olmasına yardımcı olur: böyle sürer gider bu; böyle olmakla, kendine Tarih'in en büyük mayası olduğunu söyleyebilir. Ama bundan bir sakınca ortaya çıkar: temsil ettiği bu bütün basit bir fikir değildir çünkü o gerçekleşmiş ve soyut bir şekilde formüle edilmemiştir ama nesnel bir tarzda gerçekleştirilmiş de değildir çünkü onda gerçek olan bütün değil, kendisi Tarih'in içine batmış olan tikel bir yapıtın tikel bir dilidir. Bundan başka, bütün kendini ortaya gerçek olarak koymaz, tersine kurgusal olarak koyar, yani tam da bütün olarak: dünyanın perspektifi, dünyanın bütünlüğü içinde görünebileceği bu *imgesel* noktanın seçilmesi; dolayısıyla dünyanın dilin kendine özgü gerçekliğinden yola çıkarak gerçektışı olarak gerçekleşen bir görüşü söz konusudur. Oysa bundan ne sonuç çıkar? Dünyanın oluşturduğu görev bakımından, edebiyata şimdi ciddi bir yardım olmaktan çok bir sıkıntı gözüyle bakılır; gerçek bir emeğin sonucu değildir edebiyat çünkü gerçeklik değildir, tersine, gerçektışı kalan bir görüş açısının gerçekleşmesidir; her türlü gerçek kültüre yabancıdır çünkü kültür, zaman içinde kendini azar azar dönüştüren bir insanın emegidir, hem zamanı hem de emeği kapı dışarı eden kurgusal bir dönüşümün dolaysız hazzı değildir.

Tarihin dışına atılınca, oyununu başka bir düzlemde oynar edebiyat. Dünyayı yapmaya çalışırken gerçekte dünyanın içinde değilse, varlık (anlaşılır gerçeklik) eksikliğiyle, hâlâ insandışı varoluşa gönderme yapmasından değildir bu. Evet, dünyayı tanır, doğasında olmakla olmamak arasında garip bir kayma devinimi vardır, mevcudiyet, yokluk, gerçeklik ve gerçektışılık arasında. Bir yapıt nedir? Gerçek sözcükler ve düşsel bir hikâye, olup biten her şeyin gerçeklikten ödünç alındığı bir dünya, ve bu dünya erişilmezdir. Bir yapıtta canlı oldukları duygu-sunu veren kişilikler vardır, ama biz onların yaşamlarının yaşamamak

olduğunu (bir kurmaca olarak kaldıklarını) biliriz; o zaman, saf bir hiçlik mi söz konusudur? Ama dokunulan kitap oradadır, değiştirilemeyen sözcükler okunur; bir fikrin, sadece anlaşılmış olarak var olanın hiçliği mi söz konusudur? Ne var ki kurmaca, kendilerinden yola çıkılarak gerçekleştirildiği sözcükler üzerinde anlaşılmaz, yaşanır, onu okuyan ya da yazan benim için birçok gerçek olaydan daha gerçektir çünkü dilin bütün gerçekliğine nüfuz eder, var ola ola kendini yaşamımın yerine koyar. Edebiyat eylemde bulunmaz: ama bunun nedeni, ne varlık ne de hiçlik olan ve hiçbir şey yapmama umudunun radikal bir şekilde ortadan kaldırıldığı bu varoluş fonunun içine dalmasındandır. O açıklama değildir, ne de saf kavrayıştır çünkü onda açıklanamayan kendini ortaya koyar. Ve ifade etmeden ifade eder, dilini sözün yokluğunda mırıldanan şeye sunar. O zaman edebiyat, varlığın reddettiği ve her türlü kategorinin dışına çıkan varoluşun tuhaflığına bağlanmış olarak ortaya çıkar. Yazar, onun ne yaşamasına ne de ölmesine izin veren kişisel olmayan bir gücün kurbanı olduğunu hisseder: aşamadığı sorumsuzluk onu hiçliğin kıyısında bekleyen bu ölümsüz ölümün tercümesi olur; yazınsal ölümsüzlük, tam da ham varoluş tarafından yıpratılmış bir dünyanın içine varkalım olmayan bir varkalımın, hiçbir şeye son vermeyen bir ölümün bulantısının sızdığı söz konusu devinimdir. Bir yapıt ortaya koyan yazar kendini bu yapıtta ortadan kaldırır ve kendini onda onaylar. Onu kendini kendinden uzaklaştırmak için yazmışsa, öyle olur ki bu yapıt onu angaje eder ve kendine çağırır, eğer onu kendini göstermek ve onda yaşamak için yazıyorsa, yaptığı şeyin hiçbir şey olmadığını, en büyük yapıtın en önemsiz edime değmediğini, yapıtın onu kendisinin olmayan bir varoluşa ve yaşam olmayan bir yaşama mahkûm ettiğini görür. Yahut dilin dibinde, insan bireylerini adlarının hakikatine hazırlayan ölümün bu işleyişini işittiği için yazmıştır: bu hiçlik için çalışmış ve kendisi iş başında bir hiçlik olmuştur. Gelgelelim, boşluğu gerçekleştirmek için, bir yapıt yaratılır ve ölüme sadakatten doğmuş yapıt, sonuçta artık ölmeye muktedir değildir ve kendine hikâyesiz bir ölüm hazırlamak isteyen kişiye, sadece ölümsüzlüğün acı alayını getirir.

O zaman edebiyatın gücü nerededir? Edebiyat, dünyada emeğini ortaya koyma oyununu oynar ve dünya onun emeğini geçersiz ya da tehlikeli bir oyun sayar. Edebiyat kendine varoluşun karanlığına doğru bir yol açar ve lanetlenmeyi ortadan kaldıracak olan “Bir daha asla”yı telaffuz etmeyi başaramaz. O zaman gücü nerededir edebiyatın? Niçin Kafka gibi bir insan, eğer yazgısından kaçması gerekiyor idiye, yazar olmanın onun için bu yazgıdan hakikatle kaçabilmenin tek yolu olduğunu düşünüyordu? Bu belki de çözülemeyecek bir bilmecedir, ama eğer öyleyse, gizem o zaman edebiyatın anlarının her birini ve sonuçlarının her birini aralarında hiç fark ayırt etmeksizin negatif işaret ya da pozitif işaretmiş gibi gösterme hakkından kaynaklanır. Genel olarak iki anlamlılık meselesine bağlı tuhaf bir hak. Dünyada niçin iki anlamlılık vardır? Bunun yanıtı iki anlamlılığın kendisidir. İki anlamlılığa ancak, onu yanıtın iki anlamlılığında yeniden bularak yanıt verilir ve iki anlamlı yanıt iki anlamlılık konusunda bir sorudur. Onun baştan çıkarma araçlarından bir tanesi de kendisini açıklığa kavuşturmak için uyandırdığı arzudur, bu, Kafka'nın sözünü ettiği ve sonu kötü biten kötülüğe karşı mücadeleye benzer, “tıpkı, kadınlarla yatakta biten mücadele gibi.”

Edebiyat kendini iki anlamlı yapan dildir. Gündelik dil zorunlu olarak açık değildir, her zaman söylediği şeyi söylemez, yanlış anlaşılma da onun yollarından biridir. Bu kaçınılmazdır, sözcükten ancak iki yüze sahip bir canavar, maddesel mevcudiyet olan gerçeklikle ideal yokluk olan anlam yapılarak konuşulur. Ne var ki gündelik dil iki anlamlılığın sınırlar. Yokluğu katı bir şekilde mevcudiyetin içine kapatır, anlaşmaya, kavrayışın belirlenmemiş devinimine bir son verir ama yanlış anlama da sınırlıdır. Edebiyatta iki anlamlılık bulduğu kolaylıklarla kendi aşırılıklarına teslim edilmiş ve yapabileceği kötü kullanımların kapsamıyla tüketilmiş gibidir. Adeta kendi tuzaklarını açığa vurabilmesi için gizli bir tuzak sunulur ve edebiyat bu iki anlamlılığın kendini kendine eksiksiz teslim ederek, dünya görüşünün dışında ve dünya düşüncesinin dışında, hiçbir şeyi tehlikeye atmadan gerçekleştirdiği bir alanda tutmayı dener. İki anlamlılık orada kendisiyle çatışma halindedir. Dilin her anı

sadece iki anlamlı olabildiğinden o söylediğinden başka bir şeyi söylemekle kalmaz bir şeyi ifade mi ettiği, yoksa temsil mi ettiği, bir şey mi olduğu ya da bir şeyi mi imlediği; orada unutulmak için mi olduğu yoksa sırf onu görsünler diye mi kendini unutturduğu; söylediği şeyin anlam eksikliğinden dolayı mı saydam olduğu yoksa onu söyleyişindeki kesinlikten dolayı açık mı olduğu, onu çok fazla söylediği için mi karanlık, hiçbir şey söylemediği için mi donuk olduğu bilinmeyen dilin bu genel anlamı belirsiz kalır. İki anlamlılık her yerededir: nfile görünüş içinde, en havai görünen şey ciddinin maskesi olabilir; dilin çıkargözetmezliğindedir, ama bu çıkargözetmezliğin ardında kendilerini tanımadan pakt yaptığı dünya güçleri vardır ya da iki anlamlılık yine, kendileri olmaksızın eylemin son bulacağı ya da ölümcül olacağı değerlerin mutlak karakterini koruduğu bu çıkargözetmezliğin içinde bulunur; dolayısıyla gerçekdışılığı eylem ilkesi ve eyleme yeteneksizliğidir: nasıl kurmaca (*la fiction*) kendi içinde hakikat ve aynı zamanda da hakikate kayıtsızlık ise; aynı şekilde eğer kurmaca da kendini ahlaka bağlarsa kendini bozar, eğer ahlakı dışlarsa kendini daha da çarpıtır; kendi ereği olmadığında nasıl hiçbir şey olamıyorsa, işte öyle; ama kurmaca ereğine kendi içinde sahip olamaz çünkü ereksizdir, kendini kendinin dışında, Tarih'te vb. tamamlar.

Bütün bu lehte ve aleyhte tersine dönüşler –ve bu sayfaların çağrıştırdıkları– hiç kuşkusuz çok çeşitli sebeplerle açıklanır. Edebiyatın kendine uzlaşmaz görevler verdiğini gördük. Yazardan okura, çalışmadan yapıta edebiyatın karşıt anlardan geçtiğini ve kendini ancak birbirine karşı gelen tüm anların olumlanmasında tanıdığını gördük. Ama köken, çeşit ve imlem (anlam) olarak birbirinden bu denli farklı bütün bu çelişkilerin, bu düşmanca taleplerin, bu bölünmelerin ve bu karşıtlıkların hepsi de, garip etkisi edebiyatı ayırım gözetmeden hem anlam hem de işaret değiştirebileceği dengesiz bir noktaya çekmek olan sonul bir iki anlamlılığa gönderme yaparlar.

Bu son değişim yapıtı askıda tutar, öyle ki yapıt, sanki görünmez bir şekilde görünmez bir eksenin çevresinde dönüyormuşçasına, sanki

üslup, tür, konu bu radikal dönüşümü açıklayamaksızın olumsuzlamaların gün ışığına ya da olumsuzlamaların karşı ışığına girmişçesine, keyfine göre pozitif ya da negatif bir değer alabilir. Ne sözcüklerin içeriği ne de onların biçimi söz konusudur. Karanlık, açık, şiirsel, prozaik, önemsiz, önemli, çakıl taşından söz eden, Tanrı'dan söz eden, karakterlerine bağlı olmayan ve kendi temelinde onu hep tepeden tırnağa dönüşüme uğratma yolunda olan yapıtta bir şey mevcuttur. Her şey sanki, edebiyatın ve dilin bağrında, onları dönüştüren görünür devinimlerin ötesinde, bir istikrarsızlık noktası, hiçbir şey değiştirmeden her şeyi değiştirmeye muktedir tözsel bir başkalaşım gücü bir yana ayrılmışçasına olur biter. Bu istikrarsızlık parçalayıcı bir gücün etkisini gösterebilir çünkü onun için en kuvvetli ve en çok güçle yüklü yapıt, bir mutsuzluk ve bir yıkım yapıtı olabilir ama bu parçalara ayrılma, eğer ansızın onunla sıkıntı umuda dönüşürse ve yıkım da yıkılmaz olanın ögesi olursa, aynı zamanda bir inşadır. Bununla birlikte, dilin derinliğinde ve dili etkileyen anlamın ve bu dilin gerçekliğinin dışında verilmiş böylesi bir değişim içkinliği nasıl olur da bu anlamda ve bu gerçeklikte mevcut olabilir? Sözcükte, bu sözcüğün anlamı kendisiyle birlikte, bir yandan sözcüğün kesin imlemini garanti altına alarak ve bu imleme zarar vermeksizin onu tümüyle dönüşüme uğratmaya ve bir yandan da, sözcüğün maddesel değerini dönüşüme uğratmaya muktedir bir şeyi devreye sokar mıydı? Sözün mahremiyeti içinde gizlenmiş, dost ve düşman bir güç, imlemin üzerinde değil de imlemin arkasında harekete geçecek, inşa etmek ve yıkmak için yapılmış bir ordu olur muydu? Anlamı belirlemekle birlikte bu belirlenimi evet ve hayır arasında tartışılmakta olan iki anlamlı bir belirlenmemişlikle kuşatan, sözcüklerin anlamının bir anlamını varsaymak gerekir mi?

Ama varsayılacak hiçbir şeye sahip değiliz: Sözcüğün hakikatine doğru devinimi olduğu kadar gerçekliğiyle varoluşun karanlık dibine dönüşü de olan sözcüklerin anlamının bu anlamını; aracılığıyla şeyin hiçlendiği, varlık ve idea olmak üzere ortadan kaldırıldığı bu yokluğu uzun uzun sorguladık. *O ölümü taşıyan ve kendini onda muhafaza eden*

bu yaşamdır. Ölüm, negatifin olağanüstü gücü ya da emeği aracılığıyla varoluşun kendinden ayrıldığı ve anlamlı kılındığı özgürlük. Oysa bu gücün, şeylerin kavranılmasına ve dilin içinde sözcüklerin niteliklerinin belirlenmesine çalıştığı anda kendini her zaman başka bir olanak olarak olumlamamasını ve indirgenmez *çifte bir anlam*, terimleri onları karşıt kılarak özdeş kılan bir iki anlamlılık içinde kapsanan bir alternatif edinmemesini hiçbir şey sağlayamaz.

Bu güce olumsuzlama ya da gerçekdışılık yahut ölüm adını verirsek, dilin dibinde işleyen ölüm, olumsuzlama, gerçekdışılık, orada, hakikatın dünyada ortaya çıkışını, inşa edilen anlaşılır varlığı, oluşan anlamı imlerler. Ama, yine hemen, işaret değişir: anlam artık anlamının olağanüstülüğünü temsil etmez, tersine bizi ölümün hiçliğine gönderir ve anlaşılır varlık da artık sadece varoluşun reddi anlamına gelir ve mutlak hakikat tasası gerçekte eylemde bulunmanın güçsüzlüğüyle tercüme edilir. Ya da ölüm kendini varlığın anlaşılmasıyla sonuçlanan uygarlaştırıcı güç olarak gösterir. Ama aynı zamanda, varlıkla sonuçlanan ölüm, absürt deliliği, kendinde ölümü ve varlığı bir araya getiren ve ne varlık ne de ölüm olan varoluşun lanetini temsil eder. Ölüm varlıkla sonuçlanır: insanın umudu ve görevi budur çünkü hiçliğin kendisi dünyayı yapmaya yardımcı olur, hiçlik çalışan ve anlayan insanda dünyanın yaratıcısıdır. Ölüm varlıkla sonuçlanır: insanın yarası, mutsuz talihinin kökeni budur çünkü ölüm insanla varlığa gelir ve anlam insanla hiçlik üzerine dayanır; biz ancak kendimizi var olmaktan yoksun kılarak, ölümü mümkün kılarak, anladığımız şeye ölümün hiçliğini bulaştırarak anlarız, öyle ki eğer varlıktan çıkarsak, ölüm olanağının dışına düşeriz ve çıkış yolu her türlü çıkış yolunun ortadan kalkması olur.

Her türlü sözün temelinde henüz bilinmeyen bir mahkûmiyet ve henüz görülmeyen bir mutluluk olarak yer alan bu ilk *çifte anlamda* bulur kökenini edebiyat çünkü bu *çifte anlam* kendini sözcüklerindeki anlamın ve değer arkasında gösterebilmek için edebiyatın seçmiş olduğu biçimdir ve onun sorduğu soru edebiyatın sorduğu sorudur.

Kafka'nın Okunması

Kafka yapıtını belki de bu yapıt ona evrensel yanlış anlamayı artırmaya mahkûm görüldüğü için ortadan kaldırmak istedi. Bu yapıtın bize ne denli karışık bir halde teslim edildiğini, bu yapıttan bize tanıtılan, bu yapıtta bizden gizlenen şeyi, şu ya da bu fragman üzerine tutulan kısmi ışığı, zaten tamamlanmamış ve erdemi bölünmek olan kutsal kalıntılar söz konusuymuş gibi daha da bölünen, toz haline getirilen metinlerin kendilerinin barındırdığı dağınıklığı gözlemlediğimizde, özelliği oldukça sessiz olmak olan bu yapıtın yorumların gevezeliğiyle kuşatıldığını, yayımlanması olanaksız olan bu kitaplardan sonsuz sayıda yayın malzemesi yapıldığını, bu zamandışı yaratının bir tarih yorumuna dönüştürüldüğünü gördüğümüzde, insan Kafka'nın benzer bir zaferdeki benzer bir felaketi önceden sezip sezmemiş olduğunu merak etmekten kendini alamıyor. Onun arzusu belki de ketum bir şekilde, bakışlardan kaçmak isteyen bir bilmece gibi ortadan kaybolmaktı. Ne var ki bu ketumiyet onu kamuya teslim etti, bu ketumiyet ona şan şöhrat verdi. Şimdi bilmece her yana yayılmakta, gün ışığına çıkmakta, kendi kendini sahneye çıkarmakta. Ne yapmalı acaba?

Kafka yalnızca bir yazar olmak istedi. *Günce* bunu bize gösteriyor ama *Günce* bize, Kafka'da bir yazardan daha fazlası olduğunu gösterecek son buluyor; yazan kişiye oranla yaşayan kişiye ağırlık veriyor: bundan böyle Kafka'nın yapıtında aradığımız kişi onun kendisi. Bu yapıt anlamamıza yardımcı olduğu bir varoluşun dağınık kalıntılarını oluşturuyor, kendisi olmasa görünmez kalacak olan müstesna bir yazgının

eşsiz tanığı o. Belki de bizi sürekli edebiyat dışı bir hakikate gönderen *Dava* ya da *Şato* gibi kitapların tuhaflığıdır, oysaki bu tuhaflık bizi, yine de bir araya gelemeyeceği edebiyatın dışına çeker çekmez bu hakikate ihanet etmeye başlıyoruz.

Bu devinim kaçınılmazdır. Tüm yorumcular bize bu anlatılarda başka anlatılar aramamız için yalvarıyorlar: olaylar yalnızca kendilerini ifade ediyor, kadastrocu bal gibi bir kadastrocu. “Gerçek bir anlatı olarak alınması gereken olay akışının yerine diyalektik kurgulamalar koymayınız.” (Claude-Edmonde Magny). Ama birkaç sayfa ötede şu ifade var: “Kafka’nın yapıtında bir sorumluluk kuramı, nedensellik üzerine görüşler, son olarak insan yazgısı üzerine bütünlüklü bir yorum bulunabilir ve bunların üçü de, yeterince tutarlı ve tümüyle entelektüel terimlerle ifade edilmeye dayanacak ölçüde romanesk biçiminden bağımsızdır.”¹³ Bu çelişki tuhaf gözükebilir. Şurası bir gerçek ki bu metinler sıklıkla kestirip atan bir kararla, metinlerin sanatsal karakterine belirgin bir horgörü gösterilerek çevrilmiştir. Ama aynı zamanda şu da bir gerçektir ki Kafka’nın kendisi de öykülerini kimi zamanlar yorumlayarak ve onların anlamlarını aydınlatmaya çalışarak bu örneği ortaya koymuştur. Aradaki fark, Kafka’nın, bize anlamını değil ama oluşumunu açıkladığı birkaç ayrıntı dışında, anlatıyı daha kavranılır bir şekle sokacak tarzda başka bir düzleme aktarmamış (*transposition*) olmasıdır: onun yorumcu dili kurmacanın içine gömülür ve ondan ayrılmaz.

Günce tanınması kolay, kuramsal bir bilgiye bağlanmış açıklamalarla doludur. Ama bu düşünceler biçimini ödünç aldıkları genelliğe yabancı kalırlar: orada bir sürgünde gibidirler, onları ne biricik bir olayın ifadesi olarak ne de evrensel bir hakikatin açıklaması olarak duymaya olanak veren iki anlam taşıyan bir var olma kipine yeniden düşerler. Kafka’nın düşüncesi tek biçimli olarak geçerli bir kuralla bağlantılı değildir ama yaşamındaki tikel bir olgunun basit bir işaret noktası da değildir. İki su arasında kaçak bir yüzüştür o. Bu düşünce gerçekten meydana gelmiş bir olay dizisinin başka bir düzleme aktarımı olur ol-

13 Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d’Empédocle*.

maz (bir güncede olduğu gibi) belirti vermeden bu olayların anlamını araştırmaya geçer, onun yaklaşmasını izlemeyi ister. İşte o zaman anlatı, açıklamasıyla kaynaşmaya başlar ama açıklama bir açıklama değildir, açıklaması gereken şeyin hakkından gelemez ve özellikle de onu bir üst bakışla görmeyi başaramaz. Sanki anlatı, kendi ağırlığıyla kapalı karakterini kırması gereken tikelliğe doğru çekilmiş gibidir: harekete geçirdiği anlam olguların çevresinde gezinir, ancak kendini bu tikellikten kurtarırsa açıklama olur ama ancak ondan ayrılmaz ise açıklamadır. Düşünme ediminin sonsuz kıvrımları, kendisini kıran bir imgeden yola çıkarak yeniden başlayışları, geçersiz bir nesneye uygulanmış us yürütmenin kılı kırk yaran kesinliği, genellik oyunu oynayan ama ancak biricik olana indirgenmiş dünyanın yoğunluğu içinde yakalanmış olan bir düşüncenin var olma kiplerini oluşturur.

Madam Magnty, Kafka'nın hiçbir zaman basmakalıp bir cümle yazmadığını ve bunun, onun son derece rafine bir zekâ sahibi olmasından dolayı değil, beylik fikirlere karşı bir çeşit doğuştan gelen bir kayıtsızlık duymasından kaynaklandığını söylüyor. Bu düşünce gerçekten de pek ender bayağı kaçar ama bu aynı zamanda, onun tümüyle bir düşünce olmamasındandır; bu düşünce tekildir, bir başka deyişle tamı tamına tek bir kişiye özgüdür; pozitif, negatif, iyilik, kötülük gibi soyut terimler kullanıyor olsa da, daha çok, anları hiçbir zaman meydana gelmemiş olduğundan hiçbir zaman yeniden meydana gelmeyecek olan sıkı sıkıya bireysel bir hikâyeye benzer. Kafka özyaşamöyküsü denemesinde; kimi zaman gizli, kimi zaman açığa vurulmuş, sürekli olarak kurala toslayan ve kendini ne tanıtabilen ne de ortadan kaldırabilen bir tikellikler bütünü olarak betimlemiştir kendini. Kierkegaard'ın anlamını derinleştirdiği bir çatışmadır bu, ancak Kierkegaard tavrını gizden yana koymuştu, Kafka hiçbir tarafı tutamaz. Kendinde garip olanı gizledi mi, kendinden ve yazgısından nefret eder, kendini kötü ve lanetlenmiş olarak görür; gizini dışa vurmak istedi mi, bu giz bu uyuşukluğu kendisine veren ve onu ona yeniden empoze eden toplumsal grup tarafından tanınmaz.

Yapıtlarının bize olağandışı gelişimini sunduğu alegori, simge, kurmaca Kafka'da, onun derin düşünümünün (*méditation*) karakteri aracılığıyla elzem kılınır. Bu derin düşünüm yalnızlığın ve yasanın, sessizliğin ve ortak sözcüğün iki kutbu arasında gider gelir. Ne birine ne de ötekine erişebilir ve bu gidip gelme aynı zamanda gidip gelmeden bir çıkma girişimidir. Onun düşüncesi huzuru genel içinde bulamaz, ama her ne kadar bazen deliliğinden ve kapatılmışlığından yakınsa da mutlak yalnızlık da değildir onunkisi çünkü bu yalnızlıktan söz eder; yalnızlığı anlam-yokluğu (*non-sens*) değildir çünkü anlam olarak bu anlam-yokluğunu amaçlar; yasanın dışında değildir çünkü bu düşüncüyü daha önceden uzlaştıran sürgün onun yasasıdır. Bu düşüncenin ölçüsü yapılmak istenen absürt üzerine kendisinin tespihböcekleri halkı üzerine söylediği şeyi söyleyebiliriz: "Sadece tespihböceği tarafından anlaşılmayı dene; eğer ona işinin amacını sormayı başaracak olursan, bu soruyla tespihböcekleri halkını ortadan kaldırmış olursun."¹⁴ Düşünce absürtle karşılaşır karşılaşmaz bu karşılaşma absürdün sonu anlamına gelir.

Nitekim Kafka'nın bütün metinleri biricik bir şeyler anlatmaya ve bunu sadece anlatılan şeyin genel anlamını ifade edebilmek için anlatır görünmeye mahkûmdur. Anlatı, doğrulanmaz ve anlaşılmaz bir olaylar dizisi olmuş düşüncedir ve anlatının yakasını bırakmayan anlam, anlaşılmaz aracılığıyla onu alt üst eden sağduyu gibi sürdürülen aynı düşüncedir. Hikâyede kalan kişi açıklayamadığı donuk bir şeye nüfuz eder ve anlama bağlı kalan kişi de ifşa edici ışığı olduğu karanlığa yeniden kavuşamaz. İki okur birbirini hiçbir zaman yakalayamaz, insan biri, sonra öteki olur, her zaman olması gerekenden daha fazla ya da daha az anlar. Gerçek okuma olanaksız kalır.

Dolayısıyla Kafka'yı okuyan kişi zorunlu olarak yalancıya dönüşür ve tam olarak yalancıya da değil. Bu sanata özgü kaygı tam da bu nok-

14 Kafka'nın yazılarında yer alan çok sayıdaki hayvan ve böcek metaforlarına bir başka örnek oluşturan bu "tespihböceği" benzetmesinde, Fransızcada söz konusu böceğe ilişkin olarak kullanılan "mener une vie de cloporte" (tespihböceği yaşamı sürmek, yani, evinden hiç çıkmamak) deyiminin altını ayrıca çizmekte yarar var. (ç.n).

tada bulunur; hiç kuşkusuz bu kaygı, çoğu kez onun temalaştırılmış halini oluşturur gözüken ve yazgımızı ilgilendiren içdaralmasından daha derindir. Kaçınabileceğimize inandığımız bir sahteciliğin dolaysız deneyimini yaşarız –buna karşı mücadele ederiz (karşıt yorumların birbirine yaklaştırılmasıyla) ve bu çaba aldatıcıdır–, bu deneyime razı oluruz ve bu tembellik ihanettir. İnce düşüncelilik, kurnazlık, içtenlik, sadakat, ihmalkârlık da; sözcüklerin hakikatinde, onların örnek alınacak güçlerinde, onların açıklıklarında, ilginç yanlarında, güvenlerinde, bizi sürükleme, bizi bırakma, bizi yeniden alma güçlerinde, ne ondan eksik kalınmasını ne de onu izlemelerini kabul eden, onların anlamlarına duyulan sağlam inançta bulunan bir yanılgının (bir aldatmacanın) araçlarıdır.

Yakalanmaz olduğu için değil, tersine belki de yakalanacak çok şey olduğu için bizden kaçan bu dünyayı nasıl tasavvur edeceğiz? Yorumcular bütün bütüne görüş ayrılığı içinde bile değiller. Aşağı yukarı aynı sözcükleri kullanıyorlar: saçma, olumsuzluk, dünyada bir yer edinme istenci, bu yere bağlı kalmanın olanaksızlığı, Tanrı arzusu, Tanrı'nın yokluğu, umutsuzluk, içdarılması. Bununla birlikte, kimden söz ediyorlar? Bazıları için Kafka mutlağa inanan, hatta ondan umudunu kesmeyen, her halükârda ona erişmek için mücadele eden dindar bir düşünürdür. Bazıları içinse, başvurulacak şeyin olmadığı bir dünyada yaşayan ve bu dünyanın karışıklığını artırmamak için olabildiği ölçüde hareketsiz kalan bir hümanist. Max Brod'a göre Kafka Tanrı'ya varan birden fazla çıkış yolu bulmuştur. Madam Magny'ye göre, Kafka birincil kaynağını tanrıtanımazlıkta bulmaktadır. Biri için, pekâlâ bir öte-dünya vardır ama bu dünya erişilmezdir, belki kötü, belki absürttür. Bir başkası için, ne öte-dünya, ne de öte-dünya'ya giden bir devinim vardır; bizler içkinlik içindeyizdir, önemli olan her zaman var olan, sonluluğumuza ilişkin duygumuz ve onun bizi indirgediği çözüme kavuşturulamayan bilmedir. Jean Starobinski şöyle diyor: "Garip bir mutsuzluğun pençesine aldığı bir adam o, bize böyle görünüyor Fr. Kafka... Burada bir adam, yiyip bitirildiğini görüyor." Ve Pierre Klossowski şöyle diyor:

“Kafka’nın *Günce*’si iyileşmeyi arzu eden bir hastanın güncesidir. O sağlığı istiyor... Demek oluyor ki sağlığa inanıyor.” Yine aynı kişi şunu yazıyor: “Ondan hiçbir şekilde, sanki o, sona ilişkin bir vizyona sahip olmamış gibi söz edemeyiz.” Ve Starobinski ise şunu: “... Son söz yoktur, son söz olamaz.”

Bu metinler bilmeceyi ve çözümü, yanlış anlamayı ve bu yanlış anlamamanın ifadesini, bu okumayı yorumlamanın olanaksızlığında okumanın olanaklılığını korumaya çalışan bir okumadaki sıkıntıyı yansıtıyorlar. İki anlamlılık bile bizi tatmin etmiyor, iki anlamlılık hakikati kayış, geçiş modunda yakalayan bir kaçamak yoldur ama bu yazıları bekleyen hakikat belki de biriciktir ve basittir. Her bir olumlamanın karşısına onu çürüten bir başka olumlamayı çıkarırsak, temaları farklı doğrultularda temalarla sonsuzca nüanslı kılarırsak Kafka’yı daha iyi anlayacağımız kesin değildir. İmanın aranışını değil ama imanı, umudun umudunu değil ama umudu, mutlak şekilde son bir hakikate çağrı yapan hakikati değil ama buradaki ve ötedeki hakikati dışlayan bu dünyada çelişki hüküm sürmez. Şu bir gerçek ki böylesi bir yapıtı onu ortaya koymuş olan kişinin tarihsel ve dinsel arkaplanına başvurarak açıklamak, ondan bir çeşit üstün Max Brod yapmak pek de tatmin edici olmayan bir aldatmacadır; ama şu da bir gerçek ki eğer Kafka’nın mitleri ve kurmacaları geçmişle bağlantısızsa, anlamları bizi bu geçmişin aydınlattığı öğelere, eğer önceden teolojik, dinsel karakterde olmasalar, mutsuz bilincin parçalanmış ruhuyla nüfuz edilmiş olmasalar hiç kuşkusuz aynı şekilde ortaya konulmayacak olan problemlere gönderir. İşte bu yüzden, bize önerilen bütün yorumlar da rahatsızlık verebilir ama onların hepsinin aynı değerde olduğu, hepsinin de eş ölçüde doğru ya da eş ölçüde yanlış, ele aldıkları nesnelere kayıtsız yahut sadece uyumsuzluklarında doğru oldukları söylenemez.

Kafka’nın başlıca anlatıları birer fragmandır, yapıtın bütünü bir fragmandır. Bu eksiklik, doğrultusunu değiştirmeksizin, onların okunmalarının içeriğini ve biçimini istikrarsız kılan belirsizliği açıklayabilir. Ne var ki bu eksiklik rastlantısal değildir. Sakatladığı anlama eklemlen-

miştir; ne hoş görülen ne de reddedilen bir yokluğun temsiliyle bağdaşır. Okuduğumuz sayfalar en uç doluluğa sahiptir, kendisinde hiçbir şeyin eksik olmadığı bir yapıtı duyurur ve öte yandan bütün yapıt, sanki artık söylenecek hiçbir şey yokmuş gibi, ansızın kesintiye uğrayan bu kılı kırk yaran gelişimlerin içinde verilmiş gibidir. Onlarda hiçbir şey eksik değildir, hatta nesneleri olan bu eksiklik bile: bu bir boşluk değildir, her yerde mevcut olan ve hiçbir zaman kabul edilmeyen bir olanaksızlığın işaretidir –ortak varoluşun olanaksızlığı, yalnızlığın olanaksızlığı, bu olanaksızlıklarla yetinmenin olanaksızlığı.

Okuma çabamızı iç daraltıcı kılan, farklı yorumların bir arada varoluşu değildir, her bir tema için, kâh negatif bir anlamla, kâh pozitif bir anlamla görünmenin gizemli olanağıdır. Bu dünya bir umut dünyası ve mahkûm edilmiş bir dünya, sonsuza dek kapalı bir evren ve sonsuz bir evren, adaletsizliğin ve yanılmanın dünyasıdır. Kafka'nın dinsel bilgi üzerine söylediği şey: "Bilgi hem sonsuz yaşama götüren basamak, hem de bu yaşamın önüne dikilmiş engeldir," sözü, yapıtı üzerine söylenmelidir: orada her şey engeldir ama aynı zamanda basamak olabilir. Pek az metin daha iç karartıcıdır ama yine de, sonları umutsuz olanlar bile, son bir olanağı, bilinmeyen bir zaferi, erişilmez bir iddianın ışımasını dile getirmek üzere tersine dönmeye hazır kalırlar. Negatifin dibini oya oya ona pozitif olma şansını verir Kafka, sadece bir şans, tam olarak hiçbir zaman gerçekleşmeyen ve sayesinde karşıtının sürekli baş gösterdiği bir şans.

Kafka'nın tüm yapıtı olumsuzlamayla kazanmayı isteyeceği bir olumlamanın arayışıdır, profilden görünür görünmez kendinden kaçır, yalan görünür ve olumlamayı yeniden olanaklı kılarak kendini olumlamadan dışlar. İşte bu nedenle böyle bir dünya üzerine onun aşkınlığı bilmediğini söylemek son derece alışılmadık görünür. Aşkınlık tam da kendini ancak olumsuzlamayla olumlayabilen bu olumlamadır. Yadsındığı olgusundan dolayı, var olur; burada olmaması olgusundan dolayı, mevcuttur. Ölmüş olan Tanrı bu yapıtta bir çeşit etkileyici rövanş bulmuştur. Çünkü ölümü onu, ne gücünden, ne sonsuz otoritesinden,

ne de yanılmazlığından yoksun bırakır: ölü halde, onu artık yenme olanağının bulunmadığı bir çatışmada sadece daha korkunç, daha incinmezdir. Ölü bir aşkınlıkla kavgaya tutuşmuşuzdur, *Çin Seddinin İnşası*'nda öyküsünün temsil ettiği memur ölü bir imparatorudur, *Ceza Sömürge*'sinde işkence makinesinin her zaman mevcut kıldığı, ölmüş olan eski komutandır. Ve Jean Starobinski'nin belirttiği gibi, *Dava*'nın en üst yargıcı; gücü ölüm olduğu için, yaşamı değil ama hakikati ölüm olduğu için ancak ölüme mahkûm eden en üst yargıcı ölü değil midir?

Negatifin iki anlamlılığı ölümün iki anlamlılığına bağlıdır. Tanrı ölmüştür, şu hakikati daha da katı bir şekilde gösterebilir bu: ölüm olanaklı değildir. *Avcı Gracchus* başlıklı kısa bir anlatıda Kafka bize bir Karaorman avcısının çılgın gezintisini anlatır; avcı, bir akarsu yarığına düştüğü halde, yine de öte-dünya'ya ulaşmayı başaramamıştır –ve şimdi hayattadır ve ölüdür. Yaşamı sevinçle kabullenmiş ve yaşamının sonunu da sevinçle kabullenmiştir–, bir kez ölünce, ölümü sevinç içinde bekliyordur: yere uzanmış bekliyordur. “İşte o zaman, mutsuzluk baş gösterdi,” der. Bu umutsuzluk, ölümün olanaksızlığıdır, büyük insanî kaçamaklar üzerine yöneltilmiş acı alaydır, gecedir, hiçliktir, sessizliktir. Son yoktur, güne, şeylerin anlamına, umuda son vermenin olanağı yoktur; Batı insanının bir mutluluk simgesi yaptığı, mutluluk eğilimini sergileyerek onu dayanılır kılmaya çalıştığı hakikat budur, ölümsüzlüğün, yaşamı telafi edecek olan bir hayatta kalmanın hakikati. Ama bu hayatta kalış, yaşamımızın kendisidir. “Bir insanın ölümünden sonra,” der Kafka, “yeryüzünde kısa süreliğine ölümler açısından özellikle iyicil bir sessizlik oluşur, yeryüzüne özgü bir humma son bulmuştur, artık bir ölümün bunu izlediği görülmez, bir yanlgı def edilmiş görünür, yaşayanlar için bile bir soluklanma fırsatıdır bu, nitekim ölü odasının penceresi açılır –ta ki bu gevşeme yanıltıcı görünene ve ıstırap ve sızlanışlar başlayana dek.”

Şunu da söyler Kafka: “Ölünün başındaki sızlanışlar özet olarak onun sözcüğün gerçek anlamında ölü olmadığı gerçeğini konu edinir. Ölmenin bu şekliyle daha da yetinmemiz gerekir: oyunu oynamayı sür-

dürürüz.” Ve şu ifade de bir o kadar açıktır: “Kurtuluşumuz ölümdür, ama bu ölüm değil.” Ölmeyeceğiz, işte hakikat bu ama bundan yaşamadığımız, yaşarken ölü olduğumuz, aslında hayatta kalanlar olduğumuz sonucu da çıkar. Böylelikle ölüm yaşamımızı sona erdirir, ama ölme olanağımızı sona erdirmez; yaşamın sonu olarak gerçek ve ölümün sonu olarak ortadadır o. Bundan bütün anlatı kişilerinin en ufak jestlerine tuhaflık katan şu iki anlamlılık, şu çifte iki anlamlılık çıkar: Onlar Avcı Gracchus gibi ölmeyi boşu boşuna sonlandıran ölümler midir; onlar bilmem hangi suların içinde dağılıp giden ve eski ölümlerinin yanılığını, bir yandan yüzlerinde taşıdıkları kıs-kıs gülüşle öbür yandan yüzlerinde taşıdıkları tatlılık ve sonsuz kibarlıkla, ortalığa saçılmış şeylerin ailevi dekoru içerisinde muhafaza eden varlıklar mıdır? Ya da onlar büyük ölü düşmanlarla, sonlu olan ve olmayan bir şeyle, iterek yeniden doğurdukları, ararken uzaklaştırdıkları bir şeyle anlamadan mücadele eden canlılar mıdır? Çünkü kaygımızın kökeni bu noktada bulunur. O sadece, bize söylendiği gibi, üstünde, içine yeniden düşmek üzere insan gerçekliğinin çıkacağı hiçlikten gelmez, söz konusu bu sığınağın bizden alınmış olduğu, hiçbir şeyin olmadığı, bu hiçliğin henüz varlık olmadığı korkusundan gelir. Varoluştan çıkamayacağımıza göre, bu varoluş tamamlanmış değildir, dolu dolu yaşanamaz o –ve bizim yaşamak için sürdürdüğümüz mücadele ölmek için savaştığını bilmeyen ve hep daha yoksul bir olasılığa saplanıp kalan kör bir mücadeledir. Kurtuluşumuz ölümdedir ama umut yaşamaktır. Bundan bizim hiçbir zaman kurtulmamış ve hiçbir zaman da umutsuzluğa kapılmamış olduğumuz sonucu çıkar ve bizi bir çeşit yitime götüren umudumuzdur, sıkıntımızın işareti olan umuttur, öyle ki sıkıntının da özgürleştirici bir değeri vardır ve bizi umut etmeye götürür (“Umutsuzluğa kapılmadığın şeyden bile umudunu kesmemen gerekir... Bu tam da yaşamak denilen şeydir.”).

Eğer her terim, her imge, her anlatı karşıtını imleyebilme gücünü taşıyorsa –ve bu karşıt da berikileri– o zaman bunun nedenini ölümün bu aşkınlığında aramak gerekir, bu aşkınlık onu çekici, gerçekdışı ve olanaksız kılar ve gerçekten mutlak olan tek çıkış yolunu elimizden alır,

ama bunu yaparken onun serabını elimizden almaz. Bize egemen olan ölümdür ama o bize olanaksızlığıyla egemen olur ve bizim doğmamış olduğumuz anlamına gelir (“Yaşamım doğum karşısında tereddüttür”) ama aynı zamanda ölümümüzde mevcut olmadığımız anlamına gelir (“Durmadan ölümden söz ediyorsun ve yine de ölmüyorsun”). Eğer geceden birdenbire kuşku duyulursa, o zaman ne gece ne de gündüz vardır, sadece belirsiz, alacakaranlığa özgü, kâh gündüzün anısı kâh gecenin pişmanlığı olan, güneşin sonu ve sonun güneşi bir ışık vardır. Varoluş bitip tükenmezdir, artık dışlanıp dışlanmadığımızı (bu yüzden onda boşu boşuna sağlam tutamaklar ararız) ya da sonsuza dek kapatılıp kapatılmadığımızı (umutsuzca dışarıya doğru döneriz) bilmediğimiz bir belirlenmemiş değildir. Bu varoluş sözcüğün en geniş anlamında bir sürgündür: orada değildir, orada başka yerdeyizdir ve orada olmaktan hiçbir zaman kurtulamayız.

Dönüşüm’ün teması, konusu kendi eksikliği olan ve okuru umutla sıkıntının birbirlerine sonsuzca yanıt verdiği firdolayı bir dönüşe sürükleyen edebiyatın bu işkencesinin bir resmedilişidir. Gregor’un durumu, varoluşu terk edemeyen, var olmanın kendisi için varoluşa yeniden düşmeye mahkûm olmak demek anlamına geldiği bir insan bireyinin söz konusu durumudur. Bir böceğe dönüşünce, düşkünlük içinde yaşamayı sürdürür, hayvanî yalnızlığa gömülür, absürtlüğün ve yaşamanın olanaksızlığının en yakınına yaklaşır. Ama ne olur biter? Tamı tamına, yaşamayı sürdürür; mutsuzluğundan kurtulmaya bile çalışmaz, ama bu mutsuzluğun içine son bir çıkış yolu, son bir umut taşır, kanepenin altındaki yeri için, duvarların temiz noktalarında yaptığı küçük yolculuklar için, pislik ve toz içindeki yaşamı için mücadele verir. Böylelikle, o umut ettiği için bizim de onunla birlikte umut etmemiz gerekir ama boşluğun içinde amaçsızca sürdürülen bu korkutucu umut karşısında aynı zamanda umutsuzluğa kapılmak da gerekir. Ve sonra, ölür Gregor Samsa: terk ediliş ve yalnızlık içinde katlanılmaz bir ölümdür bu –ama bununla birlikte temsil ettiği kurtuluş duygusuyla, şimdi kesin bir sonun yeni umudu içerisinde neredeyse mutlu bir ölümdür

bu. Gelgelelim çok geçmeden bu son umut da elimizden kaçır gider; gerçek değildir ki bu, son olmamıştır, varoluş sürer ve genç kız kardeşin jesti, onun yaşama uyanış devinimi, anlatının son bulduğu şehvet çağrısı, dehşetin doruğudur, bütün bu hikâyede daha korkunç bir şey yoktur. Lanetin ta kendisi ve aynı zamanda yenilenmedir, umuttur çünkü genç kız yaşamak ister ve yaşamak şimdiden kaçınılmaz olandan kaçmaktır.

Edebiyatta Kafka'nın anlatıları en kara, mutlak bir umutsuzluğa en çok perçinlenmiş anlatılar arasında yer alır. Bunlar aynı zamanda umuda en trajik şekilde işkence eden anlatılardır, umut mahkûm edildiği için değil, tersine mahkûm edilmeyi başaramadığı için. Felaket ne denli tam olursa olsun, umudu mu barındırdığının yoksa tersine, onu hepten mi uzaklaştırdığının bilinmediği küçücük bir kuşku payı kalır geriye. Tanrı'nın kendisinin kendi hükmüne boyun eğmesi ve onunla birlikte en iğrenç çöküş, iştirilmemiş bir hurda ve organ karmaşası içinde ölüp gitmesi gerekmez, onun dirilişini ve bizleri sonsuza dek korkuya ve avuntuya teslim eden anlaşılmaz adaletin dönüşünü de beklemek gerekir. Oğlun, babanın doğrulanmaz ve çürütülmez yargısına yanıt vererek, kendini onun için dingin bir sevgi ifadesiyle ırmağa atması yetmez, bu ölümün hemen devamında Kafka'nın kendisinin simgesel değerini, belirgin fizyolojik anlamını olumladığı varoluşun şu son garip cümlesiyle birleştirilmesi gerekir: "O anda köprü'nün üzerinde sözcüğün gerçek anlamında çılgınca bir trafik vardı."

Ve son olarak, hepsi arasında en trajik olanı da, *Dava*'nın Joseph K.'sı, bir adalet parodisinden sonra, iki adamın onu tek sözcük söylemeden infaz ettikleri ıssız banliyöde ölür, ama "bir köpek gibi" ölmesi yeterli değildir, hayatta kalmasının bedelini de ödemesi gerekir, işlemediği bir suçun sınırsızlığının, onu ölmek kadar yaşamaya da mahkûm eden bu şeyin verdiği utancın bedelini.

"Ölüm önümüzde aşağı yukarı bir sınıfın duvarındaki *İskender'in Muharebesi* tablosu gibi duruyor. Bizim için bu yaşamdan yola çıkarak, edimlerimizle tabloyu karartmak ya da hatta silmek söz konusudur."

Kafka'nın yapıtı, ölüm olan bu tablodur, aynı zamanda onu karartma ve silme edimidir. Ne var ki ölüm gibi, kendini karanlıklaştıramamıştır, tam tersine, sönüp gitmek için harcadığı bu boş çabayla hayranlık uyandıracak ölçüde parlamaktadır. İşte bu yüzden onu ancak ona ihanet ederek anlarız ve okumalarımız kaygılı bir halde bir yanlış anlamamızın etrafında döner durur.

Kafka ve Edebiyat

“Ben edebiyattan başka bir şey değilim ve başka bir şey ne olabilirim ne de olmak istiyorum.” *Günce*’sinde, mektuplarında, yaşamının tüm dönemlerinde Kafka kendini kalem erbabından (*littérateur*) biri olarak gördü ve günümüzde çoğu kişinin küçümsediği bu unvana sahip çıkma konusunda gururlu davrandı. Yorumcularının çoğu için Kafka’ya hayranlık duymak, onu öncelikle, yazarlık mesleğinin dışında konumlandırmaktır. O, yazınsal yapıta dinsel bir anlam vermeyi bilmiştir, diyor Jean Starobinski. Onun yaşamını ve yapıtını edebiyat kategorisinde değil de azizlik kategorisinde sınıflandırmak gerekir, diyor Max Brod. O sadece bir yapıt yaratmakla kalmadı, aynı zamanda bir mesajı taşıma borcunu da yükledi, diyor Pierre Klossowski. Gelgelelim Kafka’nın kaleminden şu cümleler çıkıyor: “Durumum benim için katlanılmaz çünkü biricik arzum ve biricik iççağrım (*vocation*) edebiyatla çelişiyor.” – “Edebiyat olmayan her şey beni sıkıyor.” – “Edebiyatla ilgili olmayan her şeyden nefret ediyorum.” – “Yetilerimi kullanabilme şansım ve herhangi bir şekilde her olanak yazınsal alan içinde tümüyle bulunuyor.”

İnsan kimi zamanlar, Kafka’nın bizlere, edebiyatın ne olduğunu şöyle bir görebilme şansını sunduğu izlenimini ediniyor. Ne var ki söze, böyle bir kategoriye ona layık görmeden başlamamak gerekir; o edebiyata değer vermemelik etmiyor, daha ziyade, eğer ona bir erişebilse onu kendisini kurtarabilecek tek şey olarak da görüyordu. Kendisi bakımından hiçbir şeyin doğrulanmamış olduğu bir insanın, sözcüklere belli bir özgüvenle bakmış, bizim için (bizim için ve unutmayalım ki

zamanının birçok yazarı için. Kafka; Goethe ile Flaubert'i usta olarak seçmiş ama avangart dışavurumcuların gösteri yürüyüşleri yaptığı dönemde yaşamıştır) genel olarak en kötü tehdide dönüşmüş bir şeyden yana tehdit hissetmemiş olması tuhaftır. Onun kuşku duyduğu şey, yazmanın olanağı ya da sanatın değeri değil, kendi yazarlık yeteneğidir.

Kafka bütün gücüyle yazar olmaya çalıştı. Yazar olmaktan alıkonulduğuna inandığı her seferinde umutsuzluğa kapıldı. Babasının fabrikasının yönetimini üstlendiği bir dönemde, on beş gün boyunca yazamayacağını düşündüğünde yaşamına son vermek istedi. *Günce'sinin* en büyük bölümü şu sonuca varabilmek için olup bitenlere karşı, başkalarına karşı ve kendisine karşı sürdürmesi gereken gündelik mücadelenin çevresinde döner durur: *Günce'sine* birkaç sözcük yazabilmek. Bu saplantı etkileyicidir ama pek de ender olmadığı bilinir. Edebiyatın onun tarafından tinsel ve dinsel yazgısını yerine getirmek için seçilmiş araç olduğu kabul edilirse Kafka'nın durumunda bu daha da doğal görünüyor. Bütün varoluşunu sanatına angaje ettiğinden, bu etkinlik onu bir başka şeye boyun eğmeye zorlar gözüktüğünde onu tümüyle tehlikede görüyor: o zaman, sözcüğün gerçek anlamında, yaşamıyor.

Varoluş nasıl olur da kendini tümüyle belli sayıda sözcüğü kâğıt üzerinde düzene sokma kaygısına bağlayabilir? Pek de açık olmayan şey bu. Ama şunu kabul edelim. Kafka için yazmanın estetik bir iş olmadığını, onun, yazınsal olarak geçerli bir yapıtın yaratılmasını değil, tersine kendi kurtuluş amacını, yaşamı olan bu mesajın yerine getirilmesi amacını gözettiğini kabul edelim. Yorumcular, ikincil olarak gördükleri sanatsal kaygıları kendi başlarına aranmaya layık biricik olgular olarak gördükleri içsel kaygılardan net bir şekilde ayırmak gerektiği üzerinde duruyorlar. "Estetik düşünüp taşınmanın burada işinin olmadığı," söyleniyor bize. Olsun. Ama o zaman edebiyatın ne olduğuna bakalım. Tuhaf bir etkinliktir o: vasat bir amacı güttü mü (sözgelimi, iyi kotarılmış bir kitabın hazırlanması), bütüne, ayrıntılara dikkat yönelten, teknik, kompozisyon kaygısı güden, sözcüklerin gücünün farkında bir ruh gerektirir, ama daha yüksek bir şeyi amaçladı mı (sözgelimi,

yaşamımızın söz konusu anlamı) o zaman ruhu bütün bu koşullardan bağışık tutar ve kendini yine de kendi doğasını oluşturan şeyin tümüyle ihmal edilmesiyle gerçekleştirir. Kendini, araçlarını göz önünde tutmaksızın yerine getirmeye muktedir bir etkinlik olarak anlaşılan bu edebiyat fikrinin basit bir kuramsal düş olmadığını belirtelim; bilinen bir ad taşır o: otomatik yazı. Ama gelin görün ki böylesi bir edebiyat formu Kafka'ya yabancı kalmıştır.

Öyküler, romanlar yazar. *Günce*'sinde, yaşadığı olayları, karşılaştığı kişileri betimler. Çalışmasını değerlendirir: "R'nin betimlenmesi bana başarılı gözükmedi." Sıklıkla nesneleri kılı kırk yarararak betimler. Niçin? Max Brod'un ileri sürdüğü gibi, hakikat her yerde görülür olduğundan onu her yerde bulduğu için mi? Bu, daha çok, kendini denemesinden, yazısının çırağı olmasından değil midir? Kleist'in duygudan arındırılmış üslubunu bir hayli incelemiş olduğu ve Goethe ile Flaubert'in ona yetkin bir şekilde işlenmiş bir biçimin değerini tanımayı öğrettikleri bilinir. "Bende eksik olan," diye yazar Pollak'a,¹⁵ "disiplin... Üç ay boyunca şevkle çalışmak istiyorum. Bugün özellikle şunu biliyorum: mesleğin sanata ihtiyacından çok, sanatın mesleğe ihtiyacı var. İnsanın kendini çocuk peydahlamaya zorlayabileceğine doğal olarak inanmıyorum, ama buna karşılık onları eğitmeye zorlayabileceğine inanıyorum." Kafka edebiyattan, başkalarından daha çok şey istemiş ve elde etmiştir. Ama öncelikle onu tüm biçimleri içinde, bütün kölelikleriyle, sanat olarak olduğu kadar meslek olarak, ayrıcalıklı bir etkinlik olduğu kadar görev olarak kabul etme dürüstlüğüne göstermiştir. Mademki yazıyoruz iyi yazmaktan vazgeçemeyiz, diye düşünür.

Yaşamsal ya da ahlakî bir kaygıyla yazan biri için kendini bütün estetik düşüncelerden kurtarılmış görmek fazlasıyla rahat bir tutum olurdu. Edebiyat, her bir kişinin kendi yerini seçeceği ve en üstte oturmak isteyenin servis merdivenini kullanmak zorunda kalmayacağı çok katlı bir bina değildir. Yazar hiçbir zarara uğramadan işin içinden sıyrılmaz. Yazdığı andan itibaren, edebiyatın içindedir ve tepeden tırnağa orada-

15 Sanat tarihçisi olan Oskar Pollak (1883-1915) Kafka'nın lise arkadaşıydı (ç.n.).

dır: iyi bir zanaatçı, ama aynı zamanda estet, sözcük avcısı, imge avcısı olması gerekir. Kendini tehlikeye atmıştır. Yazgısıdır bu onun. En tanınmış yazınsal kırımlar bile bu durumda hiçbir şeyi değiştirmez. Edebiyata onu sadece kurban etme niyetiyle girişmek? Ama bu, kurban edilen şeyin var olduğunu varsayar. Dolayısıyla önce edebiyata inanmak, yazınsal iççağrının olduğuna inanmak, onun var olmasını sağlamak gerekir –sonuç olarak, kalem erbabından olduğuna ve her yönden öyle olduğuna inanmak. İbrahim oğlunu kurban etmeyi istedi, ama ya bir oğula sahip olduğundan emin olmasaydı, ya oğlu sandığı şey daha önceden bir koç olsaydı? Ve sonra sessizlik her yazarı bir yazardan daha fazlası yapmaya yetmez ve her kim Rimbaud olmak için sanatı bırakmak istiyorsa sessizliğin içinde yine de bir yeteneksiz olarak kalır. Nitekim Kafka'nın yapıtını, onu ahlaki olarak kötü ya da iletmesi gereken mesaja sadık olmaktan uzak yahut arzuladığı sessizliğin aşağısında bulduğu için reddettiği bile söylenemez. Belki de onu sırf yazınsal açıdan yetkin bulmadığı için ortadan kaldırmak istiyordu. “Mesajımı hesaba katmayın,” diyen bir ulakla “Yapıtım başarısız, ortadan kaldırıl-sın,” diyen sanatçıyı nasıl ayırt edeceğiz? Bir anlamda, yalnızca sanatçının böyle bir karar alma hakkı vardır. Ulak kendi sözlerinin efendisi değildir; kötü olsalar bile sözleri ondan kaçır çünkü belki de anlamları tam da o noktadadır, kötü olmakta; bellekte tümüyle tutulabilecek olan, mesaja onu ortadan kaldırma dileğinin katılması gerekliliğidir; sözün gizli arzusu, kendi kaybetmektir ama bu arzu boşunadır ve söz hiçbir zaman kaybolmaz.

Garip olan sadece bunca yazarın bütün varoluşlarını yazma edimine bağlamalarına inanıyor olmaları değil, ama ona bağlanmakla, yine de estetik görüş açısından, yani tam da mahkûm ettikleri görüş açısından, birer başyapıt olan yapıtların doğuşuna meydan vermeleridir. Dahası, etkinliklerine temel bir anlam, insanlık durumumuzun bütünü-nü içeren bir araştırmanın anlamını vermek isteyen onlar bu etkinliği ancak onu dışladıkları yüzeysel anlama indirgeyerek, iyi kotarılmış bir yapıtın yaratılmasını gerçekleştirerek yerine getirmeyi başarırlar ve bu

yaratım onları, en azından geçici olarak, varoluştan ayrılmaya, ondan uzaklaşmaya, onunla bağlarını koparmaya zorlar. Bu noktada çok iyi tanıdığımız bir çatışma vardır. “Kanla yaz çünkü kanın ruh olduğunu öğreneceksin,” der Zerdüşt. Ama daha çok tersi geçerlidir: ruhla yazılır ve kanadığına inanılır. Kafka'nın kendisi şöyle der: “Yorgunluğa boyun eğmeyeceğim, yüzümü kesecek olsam da hikâyemin içine balıklama atlayacağım.” Hiç kuşkusuz, imge dramatiktir: yazar çalışmasından, yüzü kesiklerle berelenmiş olarak çıkar ama bu yine de sadece bir imgedir. Camus'nün Caligula'sı sanatsal heyecanlarını paylaşmayan insanların kafalarını kestirir. Yazar için Caligula yoktur. Bunaltıcı durumu (ve bazıları için onur kırıcı durumu) bir ölçüde başarısından gelir: kendini yapıtında riske soktuğunu ileri sürer ama girdiği risk, belki de hiç de risk değildir; ona boyun eğmek şöyle dursun, ondan varoluşunu çoğaltan hayran olunası bir yapıtla sıyrılmayı bilir. Bunca kanlı sözcüğün suçundan bağışık tutulması buradan gelir çünkü kan yoktur. Kaztüyü kalem tutan el üzerindeki horgörü dolu söz de buradan gelir.

Aranacak bir “hakikatin” baskısı altında yazan bir Racine hayal edilebilir. Hatta onun bu arayış aracılığıyla bir çeşit çileciliğe, uyumlu dizelerden nefret etmeye, yetkinliği reddetmeye, özet olarak *Phèdre* sonrası sessizliğe değil ama daha çok Pradon'un¹⁶ bir *Phèdre*'ine sürüklendiği varsayılabilir. Problem budur. Yazmaktan yazma tiksintisinden dolayı vazgeçen ya da edebiyattan onu feda ederek aşma ihtiyacından dolayı vazgeçen yazarlar olduğunu gördük. Ortaya koydukları başyapıtlar onlara birer ihanet gibi görüldüğü için başyapıtları ortadan kaldırmaya hazır başka yazarlar da gördük. Ama içsel yaşamına bağlılığından dolayı kendini iyi yazar olarak kaybeden, yazmak gerekli olduğu için yazmayı sürdüren ama gitgide daha kötü yazan hiç kimseyi görmedik. Hiçbir zaman bir Rimbaud bir Sully Prudhomme olmadı. Ne kadar garip! Hölderlin bile, deliliğinde, büyük bir şair olmayı sürdürür. Ve Kafka yapıtını mahkûm edebilmiş ama kendini hiçbir zaman vasat

16 Jacques Pradon: XVII. Yüzyıl Fransız oyun yazarı. Racine'in “İkimiz de oyun yazarıyız ama aramızdaki tek fark benim oyun yazmanın ne olduğunu bilmemdir,” dediği rivayet olunur (ç.n.).

bir dilin geçersizliğine, bayağılık ve aptallık aracılığıyla ölüme mahkûm etmemiştir (bir tek Flaubert bu intiharın bazen adını anar).

Kafka gibi bir insan niçin eğer yazar olmazsa kendini kayıp hisse-der? Onun “iççağrısı”, özel görevinin kendine özgü biçimi midir bu? Ama yazgısını belki de yerine getiremeyeceğine ve bu yerine getireme-yişin kişisel tarzının yazmak olduğuna ilişkin bu yarı kesinliği nereden edinir? Edebiyata son derece ağırbaşlı bir anlam verdiğini sayısız metni gösterir. “Kafamın içindeki dünyanın sonsuz büyüklüğü... O büyüklü-ğü kendimde bastıracağıma ya da kendime gömeceğime bin kez infilak ettirmek; çünkü bunun için buradayım, bundan en ufak bir kuşku yok,” diye yazdığında, sıradan bir şekilde, körlemesine dışarıya doğru koşturan bir yaratımın aciliyetini ifade ediyordur. Çoğu kez, edebi-ya-ta yatırdığını hissettiği şey kendi varoluşudur. Yazmak onu var eder. “...Ben bir anlam buldum ve tekdüze, boş, yolundan çıkmış yaşamım, bir bekârın yaşamı kendi doğrulanışına kavuştu... Beni ilerlemeye gö-türebilen tek yol o.” Bir başka pasajda şöyle diyor: “Genellikle bir tek yazdığımda gözüpek, çıplak, güçlü, şaşırtıcı olduğum için.” Bu metin, yazınsal etkinliği bir telafi etkinliğine indirgemeye eğilim gösteriyor. Kafka yaşama konusunda pek yetenekli değildi, sadece yazarak yaşı-yordu. Bununla birlikte, bu perspektif içinde bile temel nokta açıklan-maya muhtaç kalıyor çünkü anlaşılması istenen şey, niçin yazma arzu-su duyulduğudur –önemli bir yapıt değil, tersine, önemsiz sözcükler (“Kendimi içinde bulduğum özel esin türü öyle bir şey ki... ben her şey oluyorum ve sadece belirli bir çalışmayı göz önünde tutarak da de-ğil. Sözgelimi seçim yapmaksızın şöyle bir cümle yazdığım: ‘Pence-reden bakıyordu,’ bu cümle çoktan yetkin oluyor.”) –böyle bir cümle yazmak istemesinin nedeni kendisinden daha fazla olmak arzusudur.

Kafka bize, kendisinde gizil kalmış güçleri özgürleştirme yetene-ğine sahip olduğunu duyurur, ya da kendini kapatılmış ve sınırlanmış hissettiği anda bu yolla varlığını bilmediği yakın olanakları keşfedebi-leceğini. Yalnızlıkta, kendini çözündürür. Bu çözülme yalnızlığını çok tehlikeli hale getirir; ama aynı zamanda, dilin onu düzene koyması

koşuluyla, bu karışıklıktan önemli bir şey ortaya çıkabilir. İşin dramatik yanı, böyle bir anda onun için konuşmanın neredeyse olanaksız olmasıdır. Normal zamanlarda Kafka, bilincinin bulanık içeriğinden dolayı kendini ifade etmekte son derece büyük güçlükler çeker; ama o anda güçlükler olanaklı olan her şeyi geride bırakır. “Gücüm en küçük bir cümle kurmaya yetmiyor.” – “Yazdığımda bir başka sözcüğe uyan tek laf etmiyorum... Kuşkularım her bir sözcüğü daha ben bu sözcüğü ayırt etmeden önce kuşatıp daraltıyor, ne diyorum, bu sözcüğü icat ediyorum!” Bu aşamada, önemli olan şey, sözlerin kalitesi değil, konuşmanın olanağıdır: söz konusu olan o, hissedilen o. “Kendimi zaman zaman dinledim, bazı anlarda, içimin derinliklerinde, yavru bir kedinin miyavlamasını duyar gibi oldum ama sonuçta hep böyle oluyor.”

Öyle görünüyor ki edebiyat, konuşmanın en güç olduğu anda, karışıklığın her türlü dili dışladığı, dolayısıyla en kesin, en bilinçli, belirsizlikten ve karışıklıktan en uzak, yazınsal dile başvurmayı gerekli kılan anlara doğru yönelerek konuşmayı denemeye dayanır. Bu durumda yazar “manevî yaşam olanağını” yarattığına inanabilir; yaşamına sözcüğü sözcüğüne bağlanmış yaratımını hisseder, kendini yeniden yaratır ve yeniden inşa eder. İşte o zaman edebiyat, “sınırlara bir saldırı”, yalnızlığın ve dilin karşıt güçleriyle bizi bu dünyanın son sınırına, “genel olarak insanî olanın sınırlarına” götüren bir av olur. Hatta onun eski yüzyıllardan gelmiş, kendini bugün yeniden yaratacak ve kendinden ve kendinin ötesinden yola çıkarak var olmaya başlayacak olan yeni bir Kabala, yeni bir gizli öğretisi olarak geliştiğini görmenin hayali kurulabilir.

Hiç kuşkusuz sonuca bağlanmayacak bir görevdir bu, ama mümkün olarak düşünülmesi bile şaşırtıcıdır. Söyledik: genel olanaksızlığın ortasında Kafka'nın edebiyata güveni müstesna bir güvendir. O sanatın yetersizliğinde pek ender olarak duraklar. Eğer: “Sanat hakikatin çevresinde uçar, ama kendini orada yakmamaya kararlı bir niyetle. Sanatın yeteneği boşlukta, yeri önceden saptanabilir olmadan ışık huzmesinin güçlü bir şekilde yakalanabileceği bir yer bulmaya dayanır.” diye

yazıyorsa, daha iç karartıcı olan şu öteki düşünceye verilecek yanıt da kendisi getirir: “Sanatımız, hakikatle körleşmektir: gerileyip yüz buruş-turan çehre üzerindeki ışık, bir tek bu gerçektir ve başka hiçbir gerçek yoktur.” Hatta şu tanım bile umutsuz değildir: insanın görüş yeteneğini kaybetmesi, dahası, kör olarak görmesi hepten iyidir; eğer sanatımız ışık değilse, karartmadır, parıltıya karanlıkla erişme olanağıdır.

Yorumları, kaybetmiş olduğu dostunu kendine sofuca yaklaştırmaya eğilimli olan Max Brod’a göre, sanat dinsel bilginin bir yansımasıdır. Kimi zamanlar insan, Kafka için sanatın bilgiden daha öteye gittiği gibisinden tamamen farklı bir izlenime kapılır. Kendinin bilgisi (dinsel anlamda) mahkûmiyetimizin araçlarından biridir: biz sadece onun sayesinde yükseliriz, ama aynı zamanda bir tek o, bizim yükselmemizi engeller; elde edilmeden önce, gerekli yoldur; sonraysa, aşılmaz engel olur. Kaybımızın kurtuluşumuz olarak gözüktüğü ve bunun tersinin de geçerli olduğu Kabala’dan gelen bu eski fikir, belki de sanatın niçin bilginin başarısızlığa uğradığı yerde başarılı olabileceğini anlamamıza olanak verir: sanat hakikidir ama yol olmak için yeterince hakiki değildir; engele dönüşmek için fazla gerçekdışıdır sanat. Sanat bir *muş gibi*’dir. Her şey sanki bizler hakikatin huzurundaymışız gibi olup biter ama bu huzurda bulunuş gerçek bir huzurda bulunuş değildir, işte bu nedenle bize ilerlemeyi yasaklamaz. Bilgi sonsuz yaşama götüren basamak olduğunda sanat kendini bilgi olarak olumlar ve bilgi bu yaşamın önüne dikilmiş engel olduğundaysa sanat kendini bilgi-olmayış olarak olumlar. Anlam ve işaret değiştirir. Var kalarak kendini ortadan kaldırır. Sahteciliği bu noktadadır onun ama aynı zamanda bu onun en büyük vakarıdır da; “Yazmak, dua etmenin bir biçimidir” formülünü doğrulayan vakarın ta kendisidir bu.

Kafka bazen, birçok başkası gibi, bu dönüşümün gizemli karakteri tarafından yakalanmış olarak, burada anormal bir gücün kanıtını tanı-maya hazır görünür. Yazınsal etkinliğin düzeninde, (bazen) aydınlatıcı durumlar hissettiğini söyler, “her bir fikirde içlerinde tümüyle ikamet ettiğim ama aynı zamanda yerine getirdiğim durumlar,” ona sınırlarını

aşıyormuş ve evrensel sınırlara erişiyormuş gibi görünen iç parçaları-
yıcı büyük durumlar; öte yandan şunu ekler: “en iyi anlatılarımı bu
durumlarda yazmadım.” Demek oluyor ki aydınlanma dilin bu özel
etkinliğinin sürdürülmesine bağlıymış gibidir, bu etkinliğin aydın-
lanmayı önceden varsaymadığını ya da kışkırtmadığı bilebilmeksizin
böyledir bu (daha önce sözünü ettiğimiz yalnızlığa bağlanmış çözülme
durumunun kendisi de iki anlamlıdır: konuşmanın olanaksızlığından
dolayı, ve bununla birlikte söz açısından da çözülmenin oluşundan do-
layı; dilsizlik ve boşluk bu noktada sadece doldurulmak için var gibi
gözüktür). Her halükârda dil, ister “yaratmayan ama yakarıda bulunan”
doğru sözcüğün “büyülü” gücüyle derinliklerden yaşamın görkemini
ortaya çıkarmış olsun, isterse “ruhların” elindeki bir mızrak gibi onu
yazan kişiye karşı dönmüş olsun, olağandışı dil düzeyine konumlanır.
Ruh ve büyü fikri kendi başına hiçbir şeyi açıklamaz, şöyle demek için
bir uyarıdır o: bu noktada gizemli bir şeyler var, dikkatli olmak gerek.

Gizem şudur: mutsuzum, masama oturuyorum ve şunu yazıyo-
rum: “Mutsuzum.” Nasıl mümkün oluyor bu? Bu olanağın niçin garip
ve belli bir dereceye kadar skandal yaratan bir şey olduğu görülüyor.
Benim mutsuzluk durumum güçlerimin tükenmesi anlamına gelir;
mutsuzluğumun ifadesi güçlerin artışı anlamına. İstirap tarafında, her
şeyin olanaksızlığı vardır, yaşamının, var olmanın, düşünmenin; yazı
tarafındaysa, her şeyin olanağı, uyumlu sözcükler, anlatıları doğru ge-
liştirmeler, mutlu imgeler. Dahası, ıstırabımı dile getirirken, olumsuz
olanı olumlarım, bununla birlikte, onu olumlayarak onu dönüştür-
mem. En bütünsel bahtsızlığı en büyük talihe taşıtırım ve bahtsızlık
hafiflemiş olmaz. Talihim ne kadar fazla olursa, yani mutsuzluğumu
geliştirmelerle, süslemelerle, imgelerle duyarlı kılmak için ne kadar çok
yeteneğe sahip olursam bu mutsuzluğun imlediği talihsizlik de o kadar
çok saygı görür. Adeta yazımın temsil ettiği olanaksızlık kendi olanak-
sızlığını –ıstırabım olan yazma olanaksızlığını– öz olarak taşıyormuş
gibidir; onu sadece parantez arasına almak ya da onu ortadan kaldır-
madan yahut onun tarafından ortadan kaldırılmadan parantez arasına

almak için değil, sadece kendi olanaksızlığının içinde ve ondan dolayı gerçekten olanaklı olduğu için. Eğer dil ve özellikle de yazınsal dil, peşinen, sürekli olarak ölüme doğru atılmasaydı olanaklı olmazdı çünkü onun koşulu ve onu temellendiren şey kendisinin olanaksızlığına doğru bu devinimdir; kendi hiçliğine el atarak, bu hiçlik olma olanağını onu gerçekleştirmeksizin belirleyen bu devinimdir. Bir başka deyişle dil, olduğu ve gerçekleştirmedığı bir dil-olmayan'a doğru kendini tasarlatabildiği için gerçektir.

Az önce yorumladığımız metinde Kafka şunu yazıyor: “Acıyı acı içinde nesneleştirmenin olanaklı olabileceğini, yazmak isteyen neredeyse hiç kimseye hiçbir zaman anlatamamışımdır.” Nesneleştirmek sözcüğü dikkati çekiyor çünkü edebiyat tam da bir nesne inşa etmeye eğilim duyar. Acıyı onu nesne olarak inşa ederek nesneleştirir. Onu ifade etmez, onun bir başka dünyada var olmasını sağlar, ona artık beden olmayan ama ıstırapın olan ve aracılığıyla dünyanın altüst edilmesinin imlendiğini ileri sürdüğü sözcüklerin maddeselliğini verir. Böyle bir nesne, zorunlu olarak acının bize yaşattığı değişikliklerin bir taklidi değildir: kendini, acıyı *temsil etmek* için değil onu *sunmak* için inşa eder; önce, bu nesnenin var olması, yani belirlenmiş ilişkilerin her zaman belirlenmemiş bir toplamı olması, bir başka deyişle onda, her türlü var olan şeyde olduğu gibi, her zaman açıklanamayacak bir fazlalığın bulunması gerekir. “Bir hikâye yazmaya gelince, onun gerektireceği gibi, kendimi bütün doğrultularda kalem oynatmaya zorlayacak zamanım yok.” Kafka’nın bu hayıflanışı yazınsal ifadenin doğasını gösterir: yazınsal ifade bütün doğrultularda ışınlar saçar; ama aynı zamanda her türlü yazınsal yaratıma özgü olan devinimin karakterini de gösterir: o ancak bütün doğrultularda aranarak haki ki kılınır, onun tarafından kovalanarak ama ondan önde giderek, her yere itilerek ama aynı zamanda onu her yere çekerek. “Mutsuzum” ifadesi ancak, biçim kazandığı, gömüldüğü, kendini yitirdiği, karanlıklaştığı ve kendini sürdürdüğü bu yeni dil dünyasında yoğunlaşarak mutsuzluk olur.

Birçok yorumcuya, özellikle de Claude-Edmonde Magny'ye, Kafka'nın edebiyatın doğurganlığını (kendisi için, yaşamı için ve yaşama amacıyla) edebiyatın bu *Ich'ten Er'e*, Ben'den O'ya geçiş olduğunu hissettiği gün duyumsamış olması çarpıcı görünüyor. Yazmış olduğu ilk önemli öykü olan *Hüküm*'ün ortaya koyduğu büyük keşif budur ve bu olayı iki şekilde yorumlamış olduğu bilinir: edebiyatın olanaklarıyla altüst edici karşılaşmasının bir tanıklığı olarak; bu yapıtın, aydınlatmasına olanak verdiği ilişkileri kendisi için belirgin kılması açısından. Madame Magny, T. S. Eliot'ın bir ifadesini kullanarak, Kafka'nın başlangıçta iletilmez olan duygularını "nesnel bir korelat"¹⁷ olarak inşa edebilmeyi başardığını söyler ve şunu ekler: Sanatçı tarafından içsel bir ilerleme amacıyla değil de bağımsız ve bütünsel bir yapıtın doğuşunu sağlamak için razı olunmuş bir çeşit kendini hiçleme söz konusudur. Hiç kuşkusuz doğru. Bununla birlikte, daha da ilginç bir şeyler olup bitiyormuş gibidir. Çünkü, şuna hiç kuşku yok ki, Kafka *Hüküm*'ü ya da *Dava'yı* yahut *Dönüşüm*'ü yazdığında hikâyesi sadece onlara ait olan varlıkların anlatılarını yazar ama aynı zamanda da sadece Kafka ve onun kendine ait olan hikâyesi söz konusudur. Sanki her şey, o kendinden uzaklaştıkça, daha çok mevcut oluyor gibidir. Kurmacanın anlatısı, onu yazan kişinin içine o olmaksızın kendini ifade edemeyeceği bir uzaklık, (kendisi de kurmaca olan) bir aralık koyar. Yazar anlatısına daha fazla yargı katıldığı ölçüde bu uzaklığın daha da derinleşmesi gerekir. O, sözcüğün ikircikli iki anlamında da kendini sorgular: sorgu konusu ettiği kişi de, sorgu konusu olan şey de odur –uç noktada, ortadan kalkmıştır.

Dolayısıyla yazmak bana yetmez: mutsuzumdur *ben*. Başka hiçbir şey yazmadığım sürece, bu mutsuzluğun dil kipinde gerçekten benim mutsuzluğum olabilmesi için kendime çok yakınımdır, mutsuzluğuma çok yakınımdır: henüz gerçekten mutsuz değilimdir. Ancak "O mutsuz" diye başlayan garip yer değiştirmeden yola çıkmayı başardığım an, dil benim için kendini mutsuzluğun dilinde inşa etmeye, mutsuzluk dünyasını kendisinde gerçekleştirdiği şekliyle yavaş yavaş eskiz edip

17 (Fr): "Corrélat": bir başkasıyla ilişki içinde bulunan öge (ç.n.).

tasarlamaya başlar. Belki de o zaman kendimi sorgu konusu edilmiş hissederim ve acım; mevcut olmadığı, kayıp olduğu ve benim de onunla bu kaybı paylaştığım bu dünyada, acımın kendini ne avutabildiği ne yatıştırabildiği ne de hoşnutluk duyabildiği, kendine yabancı olduğundan ne olduğu yerde kaldığı ne ortadan kaybolduğu ve de sürme olanağı olmaksızın sürdüğü bu dünyada duyumsanır. Şiir sanatı kurtuluştur; ama bu kurtuluş artık kurtulacak hiçbir şey olmadığı, kendimi bir başkasına angaje ettiğim ve bununla birlikte kendimi artık yeniden bulmadığım anlamına gelir (Kafka'nın anlatılarının gerçeğe benzer olanın ve gerçekleşebilir olanın ötesinde, birer mit, birer olağandışı öykü olması bir ölçüde böyle açıklanır: bunun nedeni kendini onlarda bu ölçülemez uzaklık aracılığıyla, onlarda kendini tanıma olanaksızlığıyla ifade etmesidir. Şu böceğin o olması olanaklı değildir: dolayısıyla en mahrem ve en indirgenmez insanlık hali içinde odur.)

Dilin özüne sadakat olarak düşünülen kişisel olmayan ve mîtik anlatı, zorunlu olarak çelişkiler geliştirir. Dilin ancak gerçekleştiremeyeceği bir dil-olmayış durumunun perspektifinde gerçek olduğunu belirttik: dil, boşu boşuna ortadan kaybolmaya çalıştığı tehlikeli bir ufka doğru yönelen gerilimdir. Bu dil-olmayış, nedir? Burada onu aydınlatmamız gerekmiyor. Ancak onun, bütün ifade biçimleri bakımından onların yetersizliklerine bir çağrı oluşturduğunu anımsayacağız. Dili olanaklı kılan şey, onun olanaksız olmaya eğilim göstermesidir. Dolayısıyla onda, bütün düzeylerinde, kendini özgürleştiremeyeceği bir anlaşmazlık ve kaygı ilişkisi bulunur. Bir şey söylenir söylenmez başka bir şey de söylenmeye gereksinim duyar. Sonra, söylenilen her şeyin kesin olmaya, şeylerin sarsılmaz dünyasının içine kaymaya gösterdiği eğilimi yakalamak için yeniden farklı bir şeyin söylenmesi gerekir. Dur durak yoktur, ne cümle aşamasında, ne de yapıt aşamasında duraklama yoktur. Kendini yeniden yakalamadan kendini olumlayamayan –ve sessizlikte de bunu daha fazla yapamayan– anlaşmazlık açısından da dur durak yoktur. Dil kendini dilsizlikle gerçekleştiremez: susmak, meşru olmayışı bizi yeniden sözün içine atan bir kendini ifade etme tarzıdır.

Dahası, bu sözcük intiharına sözcüklerin içinde kalkışılması gerekir, kafalarından çıkmayan ama yerine getirilemeyecek olan bir intihardır, onları beyaz sayfanın ayartmasına ya da önemsizlik içinde yitmiş bir sözün deliliğine götüren intihar. Bütün bu çözümler yanıltıcıdır. Dilin acımasızlığı onun, hiçbir zaman ölemeden ölümünü sürekli çağrıştırmamasından gelir.

Çin Seddi onu inşa edenler tarafından tamamlanmadı. Çin Seddi üzerine anlatı da Kafka tarafından tamamlanmadı. Başarısızlık temalı yapıtın kendi başarısızlığıyla başarısızlığa bu denli sık yanıt vermesi, bu olgu, her türlü yazınsal hedefin temelinde yatan sıkıntının işareti olarak görülmelidir. Kafka kendini yazmaktan alamaz ama yazmak onun yazmasını engeller: yazmasını durdurur, yeniden başlar. Tutkusu umutsuz olduğu gibi çabası da sonsuzdur –şu çekinceyle ki umut yokluğu bazen en direşken umut olur, ne var ki hiçbir zaman bitiremememin olanaksızlığı sürdürmenin olanaksızlığından başka bir şey değildir. En çarpıcı olan şey, bu anlaşmazlığın (o olmaksızın ne dil ne edebiyat ne de sahici araştırma vardır, ama bu anlaşmazlık ne araştırmayı ne edebiyatı ne de dili garanti eder, o nesnesinden önce var olmaz ve biçimlerinde altüst ettiği devinim kadar öngörülmezdir) Kafka'nın söz konusu üslubunda kendini belli belirsiz göstermesi ve bu üslubun onun çoğu kez neredeyse çıplak tezahürü olmasıdır.

Özellikle *Günce*'de, son derece garip bir tarzda kurgulanan bu tema geliştirmeleri biliyoruz. Ana bir olumlamanın çevresine, birkaç kısmi çekince ortaya koymakla birlikte onu bütünsel olarak destekleyen ikincil olumlamalar gelip yerleşir. Her bir çekince onu tamamlayan bir başka çekinceye zincirlenir ve birbirlerine bağlanmış olarak hepsi birlikte, aynı zamanda izlenilen ve tamamlanan genel kurgulamaya paralel negatif bir kurgulama oluştururlar: sona varılınca, olumlama hem tümüyle geliştirilir hem de tümüyle geri çekilir; onun yüzünün mü yoksa tersinin mi kavrandığı, inşa edilen binanın mı yoksa onun ortadan kaybolduğu çukurun mu önünde olduğumuz bilinmez. Gerçekten de düşüncenin bizi hangi yüze doğru çevirdiğini keşfetmenin

olanaksızlığı söz konusudur, düşünce, sanki bükülmüş bir ipin ucunda, sadece bükme ediminin devinimini yeniden üretmeyi kendine amaç ediniyormuşçasına, kâh bir yana kâh arkaya döner. Kafka'nın sözcükleri, sonsuza kadar giden hakiki bir gerilemeye girişmeleri gerçeği üzerinden boşluğa yaslandıkları izlenimi verdikleri kadar kendilerini baş döndürücü bir tarzda aştıkları izlenimini de verirler. Sözcüklerin bir öte-dünyasına, başarısızlığın bir öte-dünyasına, bir olanaksızlıktan daha fazla bir olanaksızlık olup böylelikle bize umudu yeniden verecek olan bir olanaksızlığa inanılır ("Mesih ancak artık gerekli olmadığı zaman gelecektir, varış gününden bir gün sonra gelecektir, son gün değil, en son gün gelecektir.") Ya da şu cümle: "Sadece bir sözcük, sadece bir dua, sadece bir soluk, hâlâ yaşadığının ve beklediğinin kanıtından başka hiçbir şey. Hayır, dua yok, sadece bir soluk, hatta soluk bile olmasın, sadece bir mevcudiyet, hatta mevcudiyet bile olmasın, sadece bir düşünce, hatta bir düşünce bile olmasın, sadece uykunun dinginliği"; ne var ki sözcükler sona erdiğinden, ne gerçekleşmiş bir sonsuzluğun umudunu, ne de bitmiş bir içeriğin kesinliğini koruruz; sınırsız olana sürüklenmiş olarak, sınırlardan vazgeçmişizdir ve son olarak sınırsız olandan da vazgeçmemiz gerekir.

Çoğu kez, evet'den ve hayır'dan kaçan şeyin kılıfı altında sanki bir şeyler yakalamayı umuyormuşçasına kendini sorgulayıcı bir kipte kalmak ister Kafka'nın dili. Ne var ki sorular birbirlerini sınırlayarak yinelenirler; aradıkları şeyi gitgide daha fazla uzaklaştırırlar, onların olanağını ortadan kaldırırılar: bir yanıt almanın biricik umudu içinde umutsuzca sürer giderler ve ancak her yanıtı olanaksız kılarak, dahası, sorgulayan kişinin varoluşunu iptal ederek etkinliklerini sürdürebilirler ("Nedir o zaman bu? Acaba rıhtımdaki ağaçlar altında yürümeye kim gitmektedir? Acaba kim tamamen terk edilmiştir? Acaba kim artık kurtarılamaz? Kimin mezarı üstünde ot biter?...") Ya da şu sorular yinelenip durur: "Sana sıkıntı veren şey nedir? Seni ruhunun derinliklerinde heyecanlandıran şey nedir? Kapının koluna dokunan şey nedir? Açık kapıdan girmeyip seni sokaktan çağıran kimdir? Aa! Tam da

sıkıntı verdiği kişi, ruhunun derinliklerine kadar heyecanlandığı kişi, kapısının koluna dokunduğu kişi, açık kapıdan içeri girmeyi istemeyip sokaktan çağırdığı kişi!" Aslında, dil burada kendi kaynaklarını tüketmiş gibidir ve her ne pahasına olursa olsun kendi kendini izlemekten başka amaç taşımaz. En boş olanağıyla karışmış görünür, bize bu yüzden son derece trajik bir doluluk içindeymiş gibi görünür çünkü bu olanak, her şeyden yoksun bırakılmış ve kendini ancak, artık karşı çıkılacak hiçbir şey bulamayan bir anlaşmazlık devinimiyle gerçekteştiren dildir.

Edebiyat çelişkiler ve uyumsuzluklar yeridir. Edebiyata en bağlı yazar aynı zamanda kendini ondan kurtarmaya en idmanlı kişidir. Edebiyat onun için her şeydir ve yazar onunla ne yetinebilir ne de ona tutunabilir. Kendi yazınsal iççağrısından bunca emin olan Kafka, onu ifa edebilmek için ona feda ettiği her şeyden kendini suçlu hisseder. Yasaya boyun eğmesi gerekmektedir (özellikle de evlenerek), o ise bunu yapmak yerine, yazar. Dinî cemaate katılarak Tanrı'yı araması gerekmektedir, o ise bunu yapmak yerine, adına yazmak denilen bu dua biçimiyle yetinir. "Hiçbir şey yazmadığım bir hayli zaman geçti aradan. Tanrı yazmamı istemiyor ama bana gelince, benim yazmam gerek. Sürekli olarak inişlerim ve çıkışlarım oluyor, sonuç olarak en kuvvetli çıkan Tanrı ve mutsuzluk, hayal edebileceğinin de çok ötesinde." Kendini haklı çıkarma durumundaki şey yanılğı ve mahkûmiyet olur. "Kefaretin yazılamayacağını, onun sadece yaşanabileceğini" bilir. *Şarkıcı Josephine ya da Fare Ulusu* öyküsünde, sanatçının toplumsal bir grubun ruhu olduğuna, halkı pençesine alan mutsuzluklara göğüs germede sanatçının başlıca güvence olduğuna inanmanın boşunalığını gösterir, sanatçı kendisine düşen çalışmadan ve ortak sorumluluktan başışık tutulmayacaktır, sanatı bundan zarar görecektir, hatta yıkıma uğrayacaktır, ne gam: onun düşmüşlüğü "halkımızın sonsuz vicdanında küçük bir epizottan başka bir şey değildir ve halkımız çok geçmeden bu kaybı aşacaktır." Öğüt verici hikâye açık bir şekilde, sanatın mutlak olsa bile, eylemin önünde haksız olduğu anlamına gelir. Sanat haksızdır

ama bu meşru olmayışın bilinci çatışmayı çözmez. Bunun ispatı şudur, Kafka'nın bize bu haksızlığı duyurmak için bir edebiyat yapıtı daha ortaya koyması gerekir ve kendisi son bir kitabın deneme nüshalarını düzeltirken ölecektir. Bu anlamda, yazmaya koyulan kişi çoktan kayıp demektir. Ne var ki görevini yine de yarıda bırakamaz, bundan böyle onu yarıda bırakacak olan kendini kaybedeceğine inanmadan görevini yarıda bırakamaz. Bütün çözümleri deneyecektir. Bütün çözümler, hatta sessizlik, hatta eylem, sanatın kendini ancak yine söz konusu sanatın talebi üzerine özgürleştirebileceği sanatın aşağı yukarı eksikli kiplerinden başka bir şey olmayacaktır: Racine'in trajediden vazgeçiş i trajedinin bir parçasıdır –tıpkı, Nietzsche'nin deliliğinin ya da Kleist'in ölümünün olduğu gibi. Yakın zamanlarda bize, herhangi bir yazarın edebiyata duyduğu horgörünün bedelinin yazınsal araçlara çoklu şekilde başvurusuyla ödendiği gösterildi. Çok geçmeden şu da keşfedilecek ki, edebiyat kendi nedensizliğini (*gratuité*) politik ya da toplumsal bir eylemin ciddiliğine bağlanarak unutturmaya çalıştığında, bu bağlanma (*engagement*) yine de bir bağlarını koparma (*dégagement*) kipinde yerine gelmektedir. Ve yazınsal olan eylemdir.

Dışarıdan ve içeriden, edebiyat onu tehdit eden şeyin suç ortağıdır ve bu tehdit sonuçta aynı zamanda edebiyatın suç ortağı olur. Edebiyat ancak kendisine karşı çıkabilir ama bu karşı çıkış onu kendisine geri verir. Edebiyat kendini kurban eder ve bu kurban ediş, onu ortadan kaldırmak şöyle dursun, onu yeni güçlerle zenginleştirir. Yıkım yıktığıyla aynı şey olunca ya da Kafka'nın sözünü ettiği canlı büyü gibi, yıkmayan tersine inşa eden bir yıkım olunca, yıkım nasıl meydana gelecek? Bu çatışma bu sayfalar boyunca şöyle bir değinmiş olduğumuz hemen herkese eklenir. Yazmak, bağlanmaktır ama yazmak aynı zamanda insanın kendini bağlarından kurtarmasıdır, sorumsuzluk kipinde bağlanmaktır. Yazmak insanın kendi varoluşunu, değerler dünyasını sorgu konusu etmesi ve bir dereceye kadar, iyi'yi mahkûm etmesidir; ama yazmak, her zaman iyi yazmaya çalışmak, iyi'yi aramak demektir. Sonra, yazmak, yazmanın olanaksızlığını yükümlenmek, gökyüzü gibi,

dilsiz olmak, “sadece dilsiz için yankı olmak”tır; ama yazmak, sessizliği adlandırmaktır, kendini yazmaktan engelleyerek yazmaktır. Sanat, bize “Aforizmalar”ın sözünü ettiği tapınağa benzer: yapı hiçbir zaman bu kadar kolay dikilmemiştir ama her bir taşın üzerinde kutsal şeylere dil uzatan bir yazıt kazınmıştır, öylesine derinden kazınmıştır ki kutsal şeylere dil uzatma tapınağın kendisinden daha uzun süre ayakta kalacak, daha kutsal olacaktır. Nitekim sanat, kaygının ve kendinden hoşnutluğun yeridir, tatminsizliğin ve güvenliğin yeridir. Bir ad taşır: kendinin ortadan kaldırılması, sonsuz parçalanma ve bir başka ad: mutluluk ve sonsuzluk.

Kafka ve Yapıtın Gerekliiliği

Umutsuzluğun belirlemiş olduğu birisi yazmaya koyulur. Ama umutsuzluk hiçbir şeyi *belirleyebilme* yetisine sahip değildir, “amacını her zaman ve hemen aşmıştır” (Kafka, *Günce*, 1910). Aynı şekilde, yazmak kökenini ancak “gerçek” umutsuzlukta, hiçbir şeye çağırmayan ve her şeyden caydıran ve öncelikle de yazanın elinden kalemini alan umutsuzlukta bulabilir. İki devinin kendilerine özgü belirsizliklerinden başka ortak hiçbir şeyi olmadıkları anlamına gelir bu, dolayısıyla onları kavrayabileceğimiz soru kipinden başka ortak hiçbir yanları da yoktur. Hiç kimse kendi kendine: “Umutsuzum,” diyemez, ama: “Umutsuz musun?” diye sorabilir ve hiç kimse: “Yazıyorum” diye bir bildirimde bulunamaz, sadece “Yazıyor musun? Yanıtın evet mi? Yazar mıydın?” diye sorabilir.

Kafka’nın durumu karışık ve karmaşıktır.¹⁸ Hölderlin’in tutkusu

18 Bundan sonraki sayfalarda alıntılanan metinlerin hemen hepsi Kafka’nın *Günce*’sinin eksiksiz basımından alınmıştır. Bu basım Kafka’nın 1910’dan 1923’e dek kendisi için önemli olan her şeyi, özel yaşamından olayları, bu olaylar üzerine derin düşümleri, kişilerin ve yerlerin betimlenmesini, düşlerinin betimlenmesini, başlanmış, yarıda bırakılmış, yeniden başlanmış anlatıları kaleme aldığı dört yapraklık on üç defter şeklinde sunmaktadır. Dolayısıyla, bugün anladığımız biçimiyle yalnızca bir “Günce” değil, başlangıcına en yakın haliyle ve Kafka’nın bu sözcüğe vermeye sürüklendiği temel anlamda yazma deneyiminin söz konusu devinimidir. *Günce* bu perspektif altında okunmalı ve sorgulanmalıdır.

Max Brod sadece önemsiz birkaç yeri metinden çıkarmış olduğunu belirtir; bundan kuşku duymak için neden yoktur. Buna karşılık, Kafka’nın, birçok belirleyici anda, notlarının büyük bir bölümünü ortadan kaldırmış olduğu kesindir. Ve 1923’ten sonra *Günce* tümüyle eksiktir. Kafka’nın isteği üzerine Dora Dymant tarafından yok edilen el yazmalarının defterlerin geri kalan kısmını içerip içermediğini bilmiyoruz: son derece olasıdır bu. Dolayısıyla 1923’ten sonra Kafka’nın bizim için meçhul ol-

saf şiirsel tutkudur, bu tutku başka bir ad taşımayan gereklilikle onu kendi dışına çeker. Kafka'nın tutkusu da saf bir şekilde yazınsaldır ama her an ve her zaman değildir. Onda kurtuluş kaygısı uçsuz bucaksızdır, umutsuz olduğu ölçüde güçlüdür, uzlaşmasız olduğu ölçüde umutsuzdur. Bu kaygı hiç kuşku yok ki şaşırtıcı bir süreklilikle edebiyatın içinden geçer ve uzun süre edebiyatla karışır, sonra yine ondan geçer, ama artık Kafka için kaybolmaz, onu kullanma eğilimi duyar ve edebiyat araç olmayı hiçbir zaman kabul etmediği ve Kafka da bunu bildiği için, bundan onun için bile karanlık olan, bizler içinse daha da karanlık çatışmalar ve aydınlatması güç olan ama yine de bizi aydınlatan bir evrim ortaya çıkar.

Genç Kafka

Kafka hep aynı kişi olmamıştır. 1912'ye dek, yazma arzusu çok büyüktür; bu arzu onu yeteneklerine inandırmayan, onlara ilişkin olarak edindiği dolaysız bilinçten daha az inandırıcı olan yapıtlara yol açar: yıkıcı bir bütünlüğe sahip, zaman darlığından ama aynı zamanda da

duğunu söylemek gerekir çünkü onu en iyi tanıyanlar, olduğunu hayal ettiği kişiden çok farklı değerlendiriyorlardı Kafka'yı.

Günce (yolculuk defterleri onu tamamlar) onu ilgilendirebilecek büyük konular üzerine görüşlerinden neredeyse hiçbirini vermez bize. *Günce* bize, henüz hiçbir görüşün sergilenmediği ve Kafka'nın da pek ortaya çıkmadığı bu önceki aşamadaki Kafka'dan söz eder. Temel değeri budur. G. Janouch'un kitabı (*Kafka ile Söyleşiler*, Fransızca *Kafka Bana Söyledi* adıyla çevrilmiştir) tam tersine Kafka'ya gündelik söyleşilerin rahatlığı içinde kulak verme olanağını sunar bize; Kafka bu söyleşilerde dünyanın geleceğinden olduğu kadar Yahudi sorunundan, Siyonizm'den, dinsel biçimlerden ve bazen de kendi kitaplarından söz eder. Janouch Kafka'yı 1920'de, Prag'ta tanımıştır. Aktardığı söyleşileri neredeyse vakit kaybetmeden kaleme almış ve Brod böyle bir yankının gerçeğe sadakatini onaylamıştır. Gerçi, bu sözlerin taşındıkları değer üzerinde yanılmamak açısından, bu sözlerin gençliği, naifliği, güven uyandıran doğallığı Kafka'yı etkilemiş olan on yedi yaşındaki gepegenç bir adama söylenmiş olduğunu ve Kafka'nın kuşkusuz, düşüncelerini böylesine genç bir adam için tehlikeli hale getirmemek için onları yumuşatma yoluna gitmiş olduğunu da akıldan çıkarmamak gerekir. Ahlak duygusu fazlasıyla yüksek bir dost olan Kafka, sadece kendisi için umutsuzluk yaratan bir hakikatın dile getirilmesinin arkadaşlarının kafasını karıştırmamasından çoğunlukla korkmuştur. Bu, onun, düşündüğü şeyi söylemediği anlamına gelmez, daha çok bazen derinlemesine düşünmediği şeyleri söylediği anlamına gelir.

onlardan hiçbir şey ortaya çıkaramadığı, “bu coşku anlarını arzu ettiği kadar onlardan aynı zamanda korktuğu” için onlardan neredeyse hiçbir şey yapamadığı vahşi güçlerdir bunlar. Kafka birçok bakımdan, kendisinde yazma arzusu uyanan, bu arzuda kendi iççağrısını tanıyan, onun bazı gerekliliklerini de tanıyan ve bu gerekliliklerin altından kalabileceğine dair emaresi olmayan tüm genç adamlara benzer. Belli bir ölçüde ötekiler gibi genç bir yazar olmasının en çarpıcı işareti Brod’la ortaklaşa yazmaya başladıkları romandır. Yalnızlığının bu biçimde paylaşılması Kafka’nın hâlâ bu yalnızlığın çevresinde dolaştığını gösterir. *Günce*’deki şu notun gösterdiği gibi bunun çok çabuk farkına varır: “Max ve ben tepeden tırnağa farklıyız. Onun yazılarına benim ve başka herhangi bir kişinin erişemeyeceği bir bütün olarak önüme her geldiklerinde ne kadar hayranlık duyuyorsam, *Richard ve Samuel* için yazdığı her cümle, beni tiksindiren ve ta derinliklerimde acıyla duyumsadığım bir tavize benim tarafımdan bir o kadar da bağlanmış gibi geliyor bana. En azından bugün” (Kasım 1911).

1912’ye dek, kendini bütünüyle edebiyata vermez ve şu gerekçe-yi sunar: “Beni tamamen tatmin edecek çok daha büyük bir çalışmayı başarmış olmadığım sürece kendim için hiçbir şeyi riske atamam.” Bu başarıyı, bu kanıtı ona 22 Eylül 1922 gecesi getirir, tek bir oturuşta *Hüküm*’ü yazdığı ve onu kesin bir şekilde adeta “her şeyin ifade edilebileceği ve her şey için, en tuhaf düşünceler için, içinde kahramanların yok olup gözden kayboldukları büyük bir ateşin hazır olduğu” şu noktaya yaklaştıran gece. Kısa bir süre sonra, bu öyküyü arkadaşlarına okur, bu okuma onu doğrular: “Gözlerimden yaşlar akıyordu. Öykünün kuşku duyulamayacak karakteri doğrulanıyordu.” (Kısa bir süre önce yazmış olduğu öykülerini arkadaşlarına, çoğunlukla kız kardeşlerine, hatta babasına okuma gereksinimi; bu gereksinim de yazarlığının orta dönemine aittir. Bundan hiçbir zaman tümüyle vazgeçmeyecektir. Bu, bir edebiyatçı kendini beğenmişliği değildir –gerçi kendisi böyle olduğunu söyler– tersine, kendini fiziksel olarak yapıtına dayandırma, büyük okur yeteneklerinin ona uyandırma gücünü bahsettiği sessel uzam

içinde bu yapıtın kendini açmasına izin vererek onun tarafından yukarıya kaldırılma, onun tarafından çekilip sürüklenme gereksinimidir.)

Bundan böyle Kafka yazabileceğini bilir. Ne var ki bu bilgi bir bilgi değildir, bu güç onun gücü değildir. Çok az istisna dışında, yazdığı şeylerin içinde hiçbir zaman gerçekten yazdığının kanıtı bulmaz. En fazla bir başlangıç, bir yaklaşıma, bir keşif çalışmasıdır bu. *Dönüşüm* üzerine şunu söyler: “Onu kötü buluyorum; belki de kesinlikle işim bitik,” ya da daha sonları şunu yazar: “*Dönüşüm* için büyük bir tiksinti duyuyorum. Okunmaz bir son. Neredeyse kökünden kusurlu. O zamanlar bir iş yolculuğu araya girmemiş olsa çok daha iyi olurdu” (19 Ocak 1914).

Çatışma

Bu son özellik, Kafka'nın kendini karşısında bulduğu ve parçalandığı çatışmaya imada bulunur. Onun bir mesleği, bir ailesi vardır. Dünyaya aittir ve ona ait olmak zorundadır. Dünya zamanı verir ama onu kendince kullanır. *Günce* – en azından 1915'e dek – zaman ona yetmediği için intihar düşüncesinin yeniden belirttiği umutsuz sözlerle doludur: zaman, fiziksel güçler, yalnızlık, sessizlik. Hiç kuşkusuz dış koşullar onun için elverişli değildir, akşamları ya da geceleyin çalışmak zorundadır, uyku düzeni bozulur, kaygı onu yer bitirir ama çatışmanın “olayların daha iyi bir şekilde düzenlenmesiyle” ortadan kalkacağına inanmak boşuna olurdu. Daha sonraları, hastalık ona boş zaman verdiğinde, çatışma yerleşir, ciddileşir, biçim değiştirir. Elverişli koşul yoktur. İnsan “tüm zamanını” yapıtın gerekliliklerine verse bile, “tüm” henüz yeterli değildir çünkü zamanını çalışmaya adanmak, zamanını yazmakla geçirmek söz konusu değildir, tersine artık çalışmanın olmadığı başka bir zamana geçmek, zamanın kaybolduğu, zaman yokluğunun yarattığı büyülenişe ve yalnızlığa girilen şu noktaya yaklaşmak söz konusudur. İnsan tüm zamana sahip olduğunda, artık zamanı yoktur ve “dost” dış koşullar artık koşulların olmadığı şu-dostça-olmayan-ol-guya dönüşmüştür.

Kafka birbirinden ayrılmış vakitlerin kopukluğunda “küçük miktarlarda” yazamaz ya da yazmayı kabul etmez. Öyküsünü bir oturuşta yazdığından onu yazmaya taşıyan sınırsız devinimi bütünlüğü içinde kavradığı 22 Eylül gecesinin ona gösterdiği şey de budur. “Yazmak ancak böyle, böylesi bir süreklilikle, beden ve ruhun böylesi bir bütünsel açılımıyla olanaklıdır.” Ve daha sonraları (8 Aralık 1914) şunu belirtcektir: “Gecenin büyük bir bölümü ya da bütün gece boyunca tek bir oturuşta değil de fragmanlar halinde yazılmış olan her şeyin daha az değerli olduğunu ve yaşam biçimimin beni bu daha az değerli oluşa mahkûm ettiğini yeniden gördüm.” Bu noktada, *Günce*’nin güncel haliyle bize etkileyici öykü kalıntılarını sunduğu yarıda bırakılmış bunca anlatının bir ilk açıklamasına sahibiz. Çoğunlukla, “hikâye” birkaç satırdan öteye gitmez, kimi zamanlar çabucak tutarlılığa ve yoğunluğa ulaşır, bununla birlikte bir sayfanın sonunda durur, kimi zamanlar da, birkaç sayfa boyunca sürüp gider, kendini doğrular, yayılır –ve yine de durur. Bunun birçok nedeni vardır ama öncelikle Kafka sahip olduğu zaman içinde hikâyeye, hikâyenin istediği gibi, bütün doğrultularda gelişme olanağı verecek uzanımı bulamaz; hikâye sadece bir fragmandır, sonra bir başka fragman. “Parçalardan yola çıkarak gelişebilecek bir hikâyeyi nasıl kurabilirim?” Öyle ki, denetim altından tutulamadığından, yazma gereksiniminin hem bastırılmasına hem de dile getirilmesine uygun uzam yaratılamadığından hikâye zincirlerinden boşanır, yolunu şaşırır, geldiği geceye yeniden kavuşur ve orada, ona gün ışığını vermeyi bilememiş olan kişiyi acı içinde tutar.

Kafka’ya daha fazla zaman ama ona aynı zamanda daha az insan gerekirdi. İnsanlar öncelikle, baskısına güçlkle katlandığı, kendini hiçbir zaman kurtaramadığı ailesidir. Sonra da nişanlısıdır, insanın yazgısını toplum içinde gerçekleştirmesini, bir ailesi, çocukları olmasını, topluluğa ait olmasını isteyen yasayı yerine getirmek için duyduğu temel arzudur. Burada çatışma yeni bir görünüm alır, Kafka’nın dinsel durumunun özellikle güçleştirdiği bir çelişkinin içine girer. F.B. ile yapılmış, bozulmuş, yeniden yapılmış nişanlılıklarının bağlamı içinde

“evliğin lehinde ve aleyhinde olan her şeyi” gitgide artan bir gerilimle yorulmak bilmeden incelediğinde hep şu gereklilikle karşı karşıya kalır. “Benim biricik özlemim ve biricik iççağrım... edebiyattır... yaptığım her şey sadece yalnızlığın bir sonucudur... oysa, artık hiçbir zaman yalnız olmayacağım. Bu olmayacak, bu olmayacak.” Berlin'deki nişan töreni sırasında şunu yazar: “Bir suçlu gibi bağlıydım; beni gerçek zincirlerle, karşımda jandarmalarla bir köşeye koymuş olsalardı... bundan daha kötü olmazdı. Ve benim nişan törenimdi bu, herkes beni yaşama geri döndürmeye çabalıyor ve bunu başaramadığından, bana olduğum halimle katlanmaya çalışıyordu.” Kısa bir süre sonra, nişan bozulur ancak geriye özlem kalır, kendisine yakın olan birini kırmış olmanın yol açtığı azabın iç parçalayıcı bir güç verdiği “normal” bir yaşam arzusu. Kafka'nın nişan hikâyesiyle Kierkegaard'ın karşılaştırılmış ve bu karşılaştırmayı Kafka'nın kendisi de yapmıştır. Gelgelelim çatışma farklıdır. Kierkegaard Regina'dan vazgeçebilir, etik aşamadan vazgeçebilir: dinsel aşamaya erişme tehlikeye atılmış değildir, daha çok mümkün kılınmıştır. Ama Kafka normal bir yaşamın dünyevî mutluluğunu terk edecek olursa, doğru bir yaşamın sağlamlığını da terk eder, yasanın dışına çıkar, var olabilmek için gereksinim duyduğu taban ve temelden kendini yoksun bırakır ve belli bir ölçüde yasayı da bundan yoksun bırakır. Bu, İbrahim'in sonu gelmez sorunudur. İbrahim'den talep edilen şey, sadece oğlunu kurban etmesi değildir, tersine Tanrı'nın kendisini de kurban etmesidir: oğul, Tanrı'nın yeryüzündeki geleceğidir çünkü hakikatte, esasında Vaat Edilmiş Toprak, seçilmiş halkın ve Tanrı'nın halkının gerçek ve tek ikametgâh yeri zamandır. Oysa İbrahim, biricik oğlunu kurban ederek, zamanı kurban etmek zorundadır ve kurban edilmiş zaman ona öte-dünyanın sonsuzluğunda hiç kuşkusuz geri verilmeyecektir: öte-dünya gelecekten başka bir şey değildir, Tanrı'nın zaman içindeki geleceği. Öte-dünya, İshak'tır.

Kafka için sınav onu kendisine hafif kılan her şeyden daha ağırdır (Eğer İbrahim bir oğul sahibi olmasaydı ve ondan yine de bu oğulun kurban edilmesi istenseydi, İbrahim'in sınavı ne olurdu? Onu ciddiye

alamazdık, bu duruma sadece gülebilirdik, bu gülüş Kafka'nın ıstırabının biçimidir.) Sorun böylece onun kendinden kaçması ve kararsızlığı içinde onu desteklemeye çalışan kişiyi kurtarmasıdır. Başka yazarlar benzer çatışmalar yaşamışlardır: Hölderlin papaz olmasını isteyen annesine karşı mücadele verir, belli bir işe bağlanamaz, sevdiği kişiyle birliktelik kuramaz ve özellikle birliktelik kuramadığı kişiyi sever, benliğinde bütün güçleriyle hissettiği çatışmalar ve onu bir ölçüde kuran ama en azından 1800'lerden itibaren, kendisi dışında artık hiçbir yaşantısının olmadığı şiirsel sözün mutlak gerekliliğini hiçbir zaman sorgu konusu etmeyen çatışmalardır bunlar. Kafka için her şey daha karışıktır çünkü o, yapıtın gerekliliğiyle kurtuluşunun adını taşıyabilecek olan gerekliliği birbirine karıştırmaya çalışır. Yazmak onu yalnızlığa mahkûm ediyor, yaşantısını aşksız ve bağısız bir bekâr yaşantısı kılıyorsa, bununla birlikte yazmak ona –en azından çoğunlukla ve uzun süre boyunca– onu haklı çıkarabilecek tek etkinlik olarak görünüyorsa, bunun nedeni, her halükârda, yalnızlığın onda ve onun dışında tehdit edici olması, içinde bulunduğu topluluğun artık bir hayaletten başka bir şey olmaması ve bu topluluk içinde hâlâ konuşan yasanın unutulmuş yasa bile değil, tersine, yasanın unutulmasının gizlenmesi olmasıdır. Yazmak böylelikle yeniden, bu devinimin ayrılmaz olduğu sıkıntının ve zayıflığın bağrında, bir bütünlük olanağı, belki de ulaşılması gereken tek yol olan bu yolsuz amaca karşılık gelebilecek amaçsız bir yol olur. Kafka yazmadığı zamanlar sadece yalnız değildir –“Franz Kafka gibi yalnız,” diyecektir G. Janouch'a– kısır, soğuk, sersemleşme adını verdiği, insanı taşlaştıran bir soğukluğu olan bir yalnızlık içindedir ve bu yalnızlık ona korktuğu büyük tehditmiş gibi görünür. Kafka'yı anormallikleri olmayan bir insan kılma kaygısını güden Brod bile, onun kimi zamanlar kayıp ve ölü gibi olduğunu kabul eder. Her ikisinin de kendilerinden yakındıkları noktada aynı sözcükleri kullanmaları bakımından Hölderlin'e çok benzer: “Uyuştum, taş gibiyim,” der Hölderlin; ve Kafka da şöyle der: “Düşünmek, gözlemlemek, saptamak, anımsamak, konuşmak, başkalarının yaşamlarına katılmak konusundaki yeteneksizliğim her gün

daha büyüyor; taşlaşıyorum... Eğer kendimi bir çalışmayla kurtarmazsam, kaybolmuşum demektir.” (28 Temmuz 1914).

Edebiyat Yoluyla Kurtuluş

“Eğer kendimi bir çalışma ile kurtarmazsam...” Peki ama, bu çalışma onu niçin kurtarabilecektir? Öyle görünüyor ki Kafka tam da, başkaları ve kendi için kaybolduğu kendinin bu korkunç çözülme durumunda yazma gerekliliğinin ağırlık merkezini bulmuştur. Kendini dibine kadar yıkılmış hissettiği noktada yıkımın yerine en büyük yaratımın olanağını koyan derinlik doğar. Harika bir geri dönüş, en büyük umutsuzluğa her zaman denk olan umut, anlaşılan o ki bu deneyimden bile isteye sorgu konusu etmediği bir özgüven devinimini çekip çıkarır. Çalışma o zaman, özellikle de gençlik yıllarında, psikolojik (henüz tinsel değil) bir kurtuluş amacı olur, “sözcüğü sözcüğüne yaşamına bağlanabilecek, onu kendinden çekip alabilmesi için onu kendine çeken”, en naif ve en kuvvetli şekilde şu terimlerle ifade ettiği bir yaratım çabası: “Bugün tümünden kaygılı durumumu yazarak tamamen kendi dışıma atmak ve derinlikten geldiği gibi onu kağıdın derinliğine sokmak ya da onu yazı yoluyla dillendirmek için büyük bir arzu duyuyorum, öyle ki yazılı şeyi bütünüyle kendi içime sokabilmiş olayım.” (8 Aralık 1911).¹⁹ Ne kadar karanlık görünse de bu umut hiçbir zaman tümüyle tükenmeyecek ve bütün dönemler boyunca *Günce*'de şu tür notlar her zaman bulunacaktır: “Yazdığım en küçük şeyin bana getirdiği kararlılık kuşku duyulmaz ve hayran olunası. Dünkü gezinti sırasında her şeyi tek bir görüşte kucaklamamı sağlayan bakış!” (27 Kasım 1913). Yazmak o anda bir çağrı, bir lütfun beklentisi ya da peygamberlere özgü anlaşılmaz bir gerçekleşme değil, tersine daha basit, daha dolaysız şekilde acil bir şeydir: yok olmamak ya da daha doğrusu kendinden daha hızlı yok olmak ve böylelikle de kendini son anda yeniden yakalama umudu. Dolayısıyla başka her şeyden daha acil olan görev, onu 31 Temmuz 1914 tarihinde şu dikkate değer sözcükleri not etmeye sürüklemiştir: “Zamanım yok.

19 “Bu sanatsal bir arzu değil,” diye ekler Kafka.

Genel seferberlik. K. ve P. çağrıldılar. Şimdi yalnızlık maaşı alıyorum. Her şeye karşın bir maaş bile sayılmaz. Yalnızlık sadece ceza getirir. Ne önemi var, bütün bu sefalet beni pek etkilemedi ve her zamankinden daha kararlıyım... Her şeye karşın, bedeli ne olursa olsun yazacağım: hayatta kalma mücadelem bu benim.”

Perspektif Değişikliği

Bununla birlikte, savaşın yol açtığı sarsıntı ama daha da fazlası nişanlılığın, yazma deviniminin, onun derinleşmesinin ve yazıda karşılaştığı güçlüklerin ortaya çıkardığı bunalımdır bu; ondaki yazar yaşantısını yavaş yavaş farklı bir şekilde aydınlatacak olan onun geneldeki mutsuz durumudur. Bu değişiklik hiçbir zaman ortaya konulmuş değildir, bir kararla sonuçlanmaz, sadece seçik olmayan bir perspektiftir ama yine de bazı göstergeler vardır: sözgelimi, 1914’de, bir kez daha tutkuyla, umutsuzca bu biricik amaca doğru yönelmiştir, yazabilmek için birkaç dakika bulmak, yalnızca yazmak için kullanılacak on beş günlük bir izin alabilmek, her şeyi bu biricik, bu en yüce gerekliliğe, yazmaya adanmak. Ama 1916’da, yine bir izin istiyorsa da gönüllü olarak askere yazılmak içindir bu. “Şu anki görev kayıtsız şartsız bir şey: asker olmak”, arkası gelmeyecek bir tasarıdır bu, ama bunun önemi yoktur zira tasarının merkezini oluşturan dilek Kafka’nın, 31 Temmuz 1914 tarihli “Her şeye karşın yazacağım” notundan çoktan ne denli uzak olduğunu gösterir. Daha sonraları, Siyonizm’in öncü kuvvetlerine katılmayı ve Filistin’e gitmeyi ciddi ciddi düşünecektir. Bunu Janouch’a söyler: “İşçi ya da tarım çalışanı olarak Filistin’e gitmeyi düşünüyordum.” – “Buradaki her şeyi terk edecek miydiniz?” – “Her şeyi terk edecektim, güvenlik ve güzellik içinde anlam dolu bir yaşam bulmak için.” Ama Kafka çoktan hasta olduğundan, düş sadece bir düştür ve biz onun, bir başka Rimbaud gibi, doğrulanmış bir yaşamın güvenliğini bulacağı bir çöl uğruna, biricik iççağrısından vazgeçmiş olup olamayacağını, ne de bu güvenliği orada bulmuş olup olamayacağını hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Yaşamını farklı bir şekilde yönlendirmek için çaba harcadığı bütün

girişimler hakkında kendisi, bunların kırk dökük denemelerden başka bir şey olmadığını, yaşamı olan bu tamamlanmamış dairenin merkezini noktalarla dolduran yarıçap çizgilerinden ibaret olduğunu söyleyecektir. 1922'de, sadece başarısızlık olarak gördüğü bütün tasarılarını sayıp döker: piyano, keman, dil öğrenimi, Alınan edebiyatı çalışmaları, Siyonizm karşıtlığı, Siyonizm, İbranice öğrenimi, bahçıvanlık, marangozluk, edebiyat, evlilik denemeleri, tek başına yaşama ve şunu ekler: "Yarıçap çizgisini her zamankinden biraz daha ileriye uzatacak olduğumda, yani hukuk öğrenimi ve nişanlılık denemesini de işe kattığımda, her şey benim daha uzağa gitme çabamın temsil ettiği bu fazlalıktan daha kötü bir hal almıştı." (13 Ocak 1922).

Geçici notlardan onların içerdiği mutlak olumlamaları çıkarmak saçma olurdu ve kendisi bu noktada ne kadar unutmuş olursa olsun, onun yazmayı hiçbir zaman bırakmadığı, sonuna kadar yazacak oluşu unutulamaz. Ne var ki müstakbel kayınpederi olarak gördüğü kişiye: "Ben edebiyattan başka bir şey değilim ve başka bir şey ne olabilirim ne de olmak istiyorum," diyen genç adamla on yıl sonra, edebiyatı küçük bahçıvanlık denemeleriyle aynı düzleme koymuş olan olgun adam arasında, dışsal olarak yazma gücü aynı kalsa da, hatta sona doğru bize daha tutarlı ve daha doğru gözükse de –ki buna *Şato* adlı romanı borçluyuz– içsel fark büyüktür.

Bu fark nereden gelir? Bunu söylemek, son derece ketum, dostları için bile ağız sıkı ve zaten kendisine bile kapalı bir adamın iç dünyasına ait her şeyi bilmek olurdu. Hiç kimse onun için kavranabilir bir sözün saydamlığına erişemeyen şeyi belli sayıdaki açık ve seçik olumlamaya indirgeyebileceğini ileri süremez. Üstelik bu noktada bir niyet birlik-teliği olması gerekirdi ki bu mümkün değildir. En azından, sanatın güçlerine duyduğu güvenin çoğunlukla büyük kalmış olmasına karşın, hep daha fazla sınavdan geçen kendi güçlerine güveninin, onu bu sınav konusunda, onun gerekliliği konusunda, özellikle de kendisinin sanat-tan neyi talep ettiği konusunda da aydınlattığını söyleyerek dışsal bir bakışın düşeceği yanılgılara düşmeyeceğiz elbette: kişiliğine gerçeklik

ve tutarlılık vermek, yani onu saçma sözlerden kurtarmak yanılgısına da düşmeyeceğiz; tersine onu yitimden kurtarmak söz konusudur. Bu gerçek dünyada sürgün olan Kafka, içinde sadece kendisi için değil bu öte-dünya için de mücadele etmesi gerektiğini düşündüğü bir öte-dünyanın belki de çoktan yurttaşı olduğunu hissettiğinde, yazmak ona sadece kimi zamanlar aldatıcı, kimi zamanlar olağanüstü, her şeyi kaybetmeden kaybedebileceği bir araç gibi görünecektir.

Şu iki notu karşılaştıralım; birincisi Ocak 1912 tarihli: “Bende yazınsal etkinlik bakımından çok iyi bir yoğunlaşma yeteneği olduğunu kabul etmek gerekir. Organizmam yazmanın varlığımın en verimli yönelimi olduğunun farkına vardığında, her şey onun için seferber oldu ve bütün öteki yetenekler, cinsel hazzı, içmeyi, yemeyi, felsefi derin düşünmeleri ve her şeyden önce de müziği konu alan yönelimler bir yana bırakıldı. Bütün bu yönlerde kendimi güçsüzleştirdim. Zorunluydu bu, bir araya getirildiklerinde bile güçlerim o denli küçüktü ki yazma amacına ancak yarı yarıya ulaşabiliyordum... Bütün bunların nasıl telafi edileceği ortada. İşimin ilerleyişine göre yüzümün artık doğal yollarla yaşlanabileceği gerçek hayatıma yeniden başlamak için –görebildiğim kadarıyla işimde yükselmemi tamamlamış olduğumdan ve artık feda edecek de bir şeyim olmadığından– büro işini reddetmem yeterli olacak.” İronideki hafiflik bizi hiç kuşkusuz yanıltmamalı ama hafiflik, aldirışsızlık yine de kendilerini hissettirir ve görünüşte anlamı aynı olan şu öteki notun (6 Ağustos 1914 tarihli) gerilimini bir karşıtlık oluşturarak aydınlatır: “Edebiyatın bakış açısından görüldüğünde, yazgım çok basit. Beni iç yaşamımı düşçül bir şekilde resmetmeye götüren yöneliş geriye kalan her şeyi ikinci plana attı ve bütün bunlar fena halde cılızlaştı, durmadan da cılızlaşıyor. Başka hiçbir şey beni asla tatmin edemeyecek. Ne var ki şimdi, resmetme gücüm bütün hesapların dışına çıkıyor; belki de sonsuza dek ortadan kayboldu; belki de bir gün geri dönecek; yaşam koşullarım doğal olarak onun için elverişli değil. Böylece bocalayıp duruyorum, kendimi durmadan dağın doruğuna doğru atıyorum ama orada güçlkle ve bir an durabiliyorum. Başkaları da

bocalıyor, ama daha alçak bölgelerde, daha büyük güçlerle; düşecek gibi olduklarında, bu amaçla yanlarında yürüyen bir akrabaları onları destekliyor. Oysa ben, ben yukarılarda bocalıyorum; ne yazık ki ölüm değil bu, tersine, Ölmenin sonsuz azapları.”

Burada üç devinim birbiriyle karşılaşır. Bir olumlama, “(edebiyat-tan) başka hiçbir şey beni tatmin edemeyecektir”. Yeteneklerinin belirsiz özüne amansızca bağlanan bu kendinden kuşku, “bütün hesapları bozmaktadır.” Bu belirsizliğin –yazmanın hiçbir zaman sahip olunan bir güç olmadığı olgusu– yapıttaki aşırı olan şeye ait olduğu duygusu, “ne yazık ki ölüm” olmayan, sadece uzakta tutulan ölüm olan, “Ölmenin sonsuz azapları” olan merkezi, ölümcül bu gereklilik.

Denilebilir ki bu üç devinim, uğradıkları iyi ve kötü yöndeki değişimlerle, Kafka'da “biricik iççağrısına” sadık kalma sadakatini tüketen sınavı oluşturur, devinimler dinsel kaygılarla uyuşarak, onu bu biricik gereklilikte, olduğundan başka bir şey, onu ikincilleştirmeye, en azından dönüştürmeye eğilim gösteren bir başka gereklilik okumaya götürür. Kafka yazdıkça, yazmaktan daha az emin olur. Kimi zamanlar, “eğer insan yazmanın bilgisini bir kez edinmişse, yazmak artık başarısız olmaz, yok olup da gitmez, tersine, pek ender olarak, ölçüyü aşan bir şeyler ortaya çıkar,” diye düşünerek kendini temin etmeyi dener. Güçten yoksun avuntu: yazdıkça, yapıtın kökenine gider gibi gitmeye eğilim duyduğu şu aşırı noktaya daha fazla yaklaşır ama onu hissedenden kişi ona ancak belirsiz olanın boş derinliği olarak bakabilir. “Artık yazmayı sürdürüyorum. Son sınırdayım, belki de bir kez daha tamamlanmadan kalacak yeni bir öyküye başlamadan önce bu sınırın önünde yeniden yıllarca kalmam gerekiyor. Bu yazgı peşimi bırakmıyor” (30 Kasım 1914).

Öyle görünüyor ki, 1915-1916'da, zamandan kaçan bir devinimi tarihlendirmek istemek ne denli boş bir çaba olursa olsun perspektif değişikliği gerçekleşir. Kafka eski nişanlısıyla yeniden bir araya gelmiştir. 1917'de yeni bir nişan töreniyle sonuçlanacak ve hemen sonra da ortaya çıkan hastalığın ilanıla son bulacak olan bu ilişki, onu alt

edemeyeceği azapların içine atar. Tek başına yaşamayı bilmediğini ve başkalarıyla da yaşayamadığını gitgide daha fazla keşfeder. Durumunda, bürokratik kötü alışkanlıklar olarak adlandırdığı şeye teslim edilmiş yaşantısında, eli sıkı tutumunda, kararsızlığında, hesapçılığında suçluluk olarak gördüğü öğeler onu yakalar ve onda saplantı haline gelir. Bu bürokrasiden ne pahasına olursa olsun kaçmak gerekir, artık bunun için edebiyata bel bağlayamaz çünkü bu yazınsal çalışma kaçıp gider, çünkü bu çalışmanın sorumsuzluğa dair sahtecilikte payı vardır, çünkü çalışma yalnızlık gerektirir ama aynı zamanda yalnızlık da çalışmayı hiçe indirger. “Asker olmak” kararı işte buradan gelir. *Günce*’de aynı zamanlarda Eski Ahit’e göndermeler belirir, mahvolmuş bir adamın çılgınlıkları iştirilir: “Kollarına al beni, dipsiz bir kuyu bu, beni dipsiz kuyuya kabul et; şimdi reddedersen, o zaman daha sonra.” “Al beni, al beni, ben ki çılgınlıkla ıstırapın birbirlerine sarılmış halinden başka bir şey değilim.” “Bana acı, varlığımın bütün kıvrımlarında günahkârım ben... Beni mahvolmuşların arasına atma.”

Bir zamanlar, bu metinlerin bazıları içlerine Tanrı sözcüğü eklenerek Fransızcaya çevrildi. Bu sözcük o metinlerde yer almaz. Tanrı sözcüğü *Günce*’de neredeyse hiç ve asla anlamlı bir şekilde görünmez. Bu, söz konusu yakarışların, belirsizlikleri içinde, dinsel bir yönelim taşımadıkları anlamına gelmez ama onlardaki bu belirsizlik gücünü yitirmemek ve Kafka’yı, kendisi için en önemli olan şeyler konusunda her zaman sergilemiş olduğu ketumiyet ruhundan yoksun bırakmamak gerekir. Sıkıntısını dile getirdiği bu sözler Temmuz 1916 tarihlidir ve F. B. ile Marienbad’a yaptığı bir yolculuğa ilişkindir. Önceleri pek mutluluk getirmeyen ama sonunda onları birbirlerine enikonu yaklaştıracak olan bir gezidir bu. Bir yıl sonra, yeniden nişanlanır Kafka, bir ay sonra, kan tükürür; Eylül’de Prag’dan ayrılır, ne var ki hastalık henüz ilerlememiştir ve ancak 1922’den itibaren tehlikeli bir hal alacaktır (öyle görünür). Yine 1917’de, “Aforizmalar”ı yazar, tinsel olumlamanın (onu özelde ilgilendirmeyen genel bir biçim altında) negatif bir aşkınlığın sınamasından kaçtığı tek metin.

Bunu izleyen yıllar açısından, *Günce* neredeyse tamamen eksiktir. 1918'de tek bir sözcük yoktur. Hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmediğimiz genç bir kızla altı ay nişanlılığı kaldığı 1919'dan birkaç satır. 1920'de, duyarlı, zeki, büyük bir ruh bağımsızlığına sahip, tutkulu ve genç bir Çek kadını olan Milena Jesenska ile tanışır, ona iki yıl boyunca, başlangıçta umut ve mutlulukla dolu, daha sonlarıysa sıkıntılarla yüklü şiddetli bir duyguyla bağlanır. *Günce* 1921'de ve özellikle de, bir yandan hastalığı ciddileşirken bir yandan da bu dostluğun güçlüklerinin aklını delilik ile kurtuluş kararı arasında gidip geldiği gerilimli bir noktaya taşır gözüktüğü 1922'de yeniden daha önemli hale gelir. Burada iki uzun alıntı yapmak gerekiyor. Birinci metin 28 Ocak 1922 tarihli dir:

“Kızak kaymaktan biraz sersemlemiş haldeyim. Elimin altında hâlâ son derece ender olarak kullanılmış olan silahlar var ve ben, onları kullanmak için çabalayıp duruyorum çünkü onları kullanma sevincini tanımıyorum çünkü çocukken, öğrenmedim. Bunu yalnızca ‘babanın hatası’ yüzünden değil, aynı zamanda ‘huzuru’ bozmayı, dengeyi ortadan kaldırmayı istemediğim için ve daha sonraları da, bir yandan yeniden doğmasına öte yandan ise gömmeye çalıştığım birine bunu yapmaya hakkım olmadığı için, öğrenmek istemedim. Doğru, bu noktada ‘hata’ya geri dönüyorum, çünkü neden dünyadan çıkmak istiyordum? Çünkü ‘o’, benim dünyada, dünyasında yaşamama izin vermiyordu. Doğal olarak, bugün, durumu pek de iyi değerlendiremiyorum çünkü şimdilerde çoktandır bu öteki dünyanın, alışıldık dünyayla çölün ekilmiş topraklarla ilişkisi nasılsa öyle bir ilişkiye sahip bir dünyanın yurttaşımı (kırk yıl boyunca Kenan ülkesinin dışında gezindim durdum) ve geriye bir yabancı gibi bakıyorum; kuşkusuz bu öteki dünyada, bir o kadar küçük ve bir o kadar kaygılıyım (bunu yanımda taşıdım, baba mirası) ve orada yaşama yeteneğim varsa, sadece oraya özgü olan organizasyondan dolayı, en küçücük olanlar için bile, baş döndürücü yükselmeler ve ayrıca doğal olarak, binlere yıl süren ve bütün denizin ağırlığı altında kalınmışçasına ezilmeler olduğu için var. Her şeye karşın,

minnettar olmam gerekmez mi? Buraya kadar gelmek için yolu bulmuş olmam gerekmez miydi? Buradaki dışlanışma bir de oraya 'sürgün edilmemin' eklenmesi acaba beni o sınır noktasında ezmiş olamaz mı? Peki, kendisine hiçbir şey direnemesin diye (ona, bana değil) dışlamanın yeterince güçlü olması babamın gücü sayesinde olmadı mı? Doğru, çölde gerisin geriye bir yolculuk yapmak gibi bir şey bu, çöle sürekli yaklaşımlar ve çocuksu umutlar beslemek (özellikle de kadınlar konusunda): 'Hâlâ Kenan ülkesinde kalmaz mıydım?'; bu arada, uzun zamandır çöldeyim ve bunlar sadece umutsuzluğun vizyonları, özellikle de kendimi bütün insanların en sefili gibi hissettiğim ve Kenan ülkesinin biricik Vaat Edilmiş Toprak olarak sunulduğu şu zamanlarda çünkü insanlar için üçüncü bir toprak yoktur."

İkinci metin ertesi günün tarihini taşır:

"Akşam, yolda, karın içinde kendimi fena hissetme nöbetleri. Sürekli tasavvurların birbirine karışması, aşağı yukarı hep şöyle: bu dünyada durum korkunç olurdu –burada, tek başına Spindlermühle'de, dahası insanın karanlıkta, karda, durmadan yanlışı adımlar attığı terk edilmiş bir yolda; dahası yönü olmayan, dünyevi amacı olmayan bir yol (köprüye mi gidiyor? Niçin oraya gidiyor? Zaten ona ulaşmış bile değilim); dahası, bu yerde, ben de terk edilmiş bulunuyorum (hekimi kişisel bir yardımcı olarak göremem, onu kendi yeteneklerimle kazanmadım, aslında onunla aramda yalnızca para ilişkisi var), hiç kimse tarafından tanınmayacak, hiçbir tanısa katlanamayacak, aslında neşeli bir topluluk olan çocuklu ana babaların karşısında sonsuz bir şaşkınlıkla dolu durumdayım (doğal olarak, otelde fazla neşe yok, bunun nedeninin 'çok büyük bir gölgesi olan adam' niteliğimle kendim olduğunu söyleyecek kadar işi ileriye götürecek değilim ama gölgem gerçekten de çok büyük ve yeni bir şaşkınlıkla direncin gücünü, bazı insanların 'her şeye karşın' bu gölgenin içinde, sadece onda yaşamayı istemek konusunda gösterdikleri inatçılığı gözlemliyorum; ama bu noktaya sözünü etmek gereken bir başka şey daha ekleniyor); dahası, sadece burada değil, 'doğduğum yer' olan Prag'da bile terk edilmiş durumdayım ve sadece

insanlar tarafından da değil, bu en kötüsü olmazdı, yaşadığım sürece onların arkasından koşabilirdim ama insanlardan ziyade kendim tarafından, insanlardan ziyade kendi gücüm tarafından terk edilmiş bulunuyorum; sevenlere minnet borcum var ama ben sevemiyorum, çok uzağım, dışlanmışım; hiç kuşkusuz yine de bir insan bireyi olduğuma ve kökler besin istediğine göre, orada 'aşağıda' (ya da yukarıda) temsilcilerim var, acınası ve yetersiz komedyenler, onlar bana yetiyor (doğru, onlar bana hiçbir şekilde yetmiyor ve bu nedenle bu kadar terk edilmiş durumdayım), onlar bana sırf şu nedenle yetiyorlar ki başlıca besinim başka bir havadaki başka köklerden geliyor, bu kökler de acınası ama yine de daha fazla yaşam yeteneği taşıyor. Bu beni tasavvurların karışmasına götürüyor. Eğer her şey böyle kar yolunda görüldüğü gibi olsaydı, korkunç olurdu, mahvolurdum, bu bir tehdit gibi değil de anında bir infaz gibi anlaşılırdı. Ama başka yerdeyim ben. Ancak, insanların dünyasının çekim gücü korkunç, bir anda her şeyi unutturabilir. Ama benim dünyamın çekim gücü de büyük, beni sevenler seviyor çünkü ben 'terk edilmişim', belki de Weiss'ın boş uzamı gibi değil, ama onlar, mutlu zamanlarda ve başka bir düzlemde, bende burada tümüyle eksik olan devinim özgürlüğüne sahip olduğumu hissettikleri için öyle düşünüyorlar."

Pozitif Deneyim

Bu sayfaları yorumlamak gereksiz gibi görünüyor. Bununla birlikte, bu tarihte, dünyadan yoksun kalmanın nasıl pozitif bir deneyime dönüştüğünü belirtmek gerekir:²⁰ şöyle ki, zaten önceden yurttaşı olduğu, içinde hiç kuşkusuz en küçük ve en kaygılı yurttaş olduğu ama aynı zamanda baş döndürücü yücelmeler yaşadığı, insanların onun değerini hissettikleri ve saygınlığından etkilendikleri bir özgürlüğe sahip olduğu bir başka dünyanın pozitif deneyimine dönüştüğünü belirtmek gerekir.

20 Milena'ya yazdığı bazı mektuplar da bu korkunç devinim içinde onun için bilinmez olan şeye imada bulunur (Bu kitap içinde yayımlanmış *Kafka ve Brod, Milena'nın Başarısızlığı, En Son Söz* başlıklı denemelere bakınız.)

Yine de, böylesi imgelerin anlamını bozmamak için onları ortak Hıristiyanlık perspektifinden değil de (bu perspektife göre bir bu dünya ve bir de değere, gerçekliğe ve sahip tek dünya olan öteki dünya vardır) yine “İbrahim”in perspektifinden okumak gerekir çünkü ne olursa olsun, Kafka için, bu dünyadan dışlanmış olmak demek Kenan ülkesinden dışlanmak, çölde dolaşmak demektir ve sanki sonsuz göçebeliğin yanılgısı içinde dünyanın dışına atılmış olarak bu dışarı nosyonundan bir başka dünya ve bu yanılgıdan bir ilke, yani bir özgürlüğün kökenini yapmak için durmadan mücadele etmesi gerekiyormuş gibi, mücadelesini patetik, umutsuz kılan tam da bu durumdur. Kazanması gereken şeyin kendi yitimi olduğu, çıkışı ve kesinliği olmayan ve de sürgünlüğün hakikatine ve dağılmanın söz konusu bağrına döndüğü bir mücadeledir bu. Özellikle İspanya’dan çıkarılmanın ardından, Yahudi din adamlarının sürgünü en son sınırına dek götürerek aşmaya giriştiklerinde yaptıkları bazı derin spekülasyonlara yaklaştırılabilecek mücadeledir bu.²¹ Kafka “bütün bu edebiyata” (kendininki) “yeni bir Kabalâ’ya”, bu

-
- 21 Bu konuda G. G. Scholem’in *Yahudi Mistisizminin Büyük Akımları* kitabına başvurmak gerekir: “Sürgün’ün yarattığı dehşetler, o zamanlar ruhun sürgününün çeşitli aşamaları üzerinde ısrar ederek büyük bir popülerlik kazanmış olan Kabalacı ruhgöçü öğretisini etkileyecektir. Ruhun başına gelebilecek en korkunç yazgı, cehennem azaplarından çok daha dehşetli olan yazgı, “reddedilmiş” olmak ya da “çıplak bırakılmış” olmaktır, yeniden dirilişi de hatta cehenneme kabul edilişi de dışlayan durum... Bir aile ocağından mutlak şekilde yoksun kalma, mutlak bir dinsizliğin, en uç noktalarda ahlaki ve manevî bozulmanın uğursuz simgesi oldu. Tanrı ile birleşme ya da kesin bir biçimde sürgün edilme, sürgünlüğün güçlerini ortadan kaldırmaya çalışan bir yönetimin egemenliği altında yaşama olanağını sunan bir sistemin ortaya konduğu iki kutup oldu. Ve bir de şu: “Sürgün’ü, azaplarını daha da artırarak, ondaki acılığı son noktasına dek tadararak aşmak için şiddetli bir arzu vardı (Şehina Gecesi’nin kendisine kadar)...” (s. 267). Samsa’nın “samsara” terimini [Hinduizmde, sonsuz ölüm ve yeniden doğuş döngüsü; ç.n.] çağrıştıran bir ad olması kesin olmasa da (Kafka ve Samsa birbirini çağrıştıran adlardır, ancak Kafka bu yaklaştırmaya karşı çıkacaktır) *Dönüşüm*’ün (aynı zamanda saplantılı hayvan öykülerinin) izleğinin bir anının, Kabalacı ruhgöçü geleneğine yapılan bir ima olması pekâlâ hayal edilebilir bir şeydir. Kafka kimi zamanlar henüz doğmamış olduğunu ileri sürer: “Doğum karşısında duraksama: Eğer ruhların göçü diye bir şey varsa, o zaman ben henüz en alt kademedede değilim; yaşamım doğum karşısında bir duraksamadır.” (24 Ocak 1922). *Köyde Düğün Hazırlıkları* başlıklı gençlik anlatısının kahramanı Raban’ın, espri olsun diye, yatakta tembellik ederek topluluğun hoş olmayan ödevlerinden kaçabilme-yi düşünen bir böcek (*Käfer*) olma dileğini dile getirdiğini anımsatalım.

arada Siyonizm ortaya çıkmamış olsaydı “gelişebilecek” olan “yeni bir gizli öğretiyeye” imada bulunur gibi açıkça imada bulunmuştur (16 Ocak 1922). Ve onun aynı zamanda neden hem Siyonist hem de Siyonizm karşıtı olduğu daha iyi anlaşılır. Siyonizm sürgünlükten şifa bulma, yer-yüzünde ikamet etmenin mümkün olduğunun kesinlenmesi, Yahudi halkının barınacak yer olarak sadece bir kitaba, Tevrat’a değil, toprağa sahip olması ve artık zaman içinde dağılmaktan kurtulmasıdır. Bu uzlaşmayı yürekten ister Kafka, hatta ondan dışlanmış olsa da ister çünkü bu adil vicdanın büyüklüğü her zaman insanın başkaları için kendisi için olduğundan daha çok şeyi umması ve kendi kişisel bahtsızlığını ortak bir mutsuzluğun ölçüsü yapmamasıdır. “Benim dışında kalmam hariç muhteşem bir şey bu ve de hakkıyla.” Ne var ki o, bu hakikate ait olmaz, işte bu nedenle, anında idam edilme ve mutlak dinsizliğin umutsuzluğuna mahkûm edilme cezasının tehdidi altında, kendisi adına Siyonizm karşıtı olması gerekir. Şimdiden öteki kıyıya aittir ve göçü Kenan ülkesine yaklaştırmaya dayanmaz; tersine çöle, çölün hakikatine yaklaştırmaya dayanır, bu yönde hep daha uzaklara gitmeye, hatta bu öteki dünyada da gözden düşmüş ve hâlâ gerçek dünyanın zevkleriyle ayartılmış halde (“özellikle kadınlar söz konusu olduğunda”; Milena’ya açık bir göndermedir bu) kendini belki de Kenan ülkesinde kalmaya ikna etmeye çabaladığında ortaya çıkan yaklaştırmaya dayanır.” Eğer kendisi için Siyonizm karşıtı olmasaydı (bu, doğal olarak, sadece bir mecaz olarak söylenmiştir), eğer sadece bu dünya var olsaydı, o zaman “durum korkunç olurdu”, o zaman anında yitip giderdi. Ama o, “başka yeredir” ve insani dünyanın çekim gücü onu yeniden sınırlara taşıyacak ve orada onu ezilmiş halde tutacak kadar büyük kalıyorsa da, içinde özgür olduğu kendi dünyasının çekim gücü ondan daha az büyük değildir; bu, içi ürpererek, her zamanki alçakgönüllülüğüne ters düşerek peygamberlere özgü bir vurguyla sözünü ettiği özgürlüktür.

Bu başka dünyanın yazınsal etkinlikle bir ilgisi olması kuşku götürmez ve bunun kanıtını da şudur ki, şayet Kafka “yeni Kabala”dan söz ediyorsa, tam da “tüm bu edebiyattan” söz ediyordur. Ne var ki bu

başka dünyanın gerekliliğinin, hakikatinin bundan böyle onun gözünde yapıtın gerekliliğini aşıyor olması, yapıt tarafından tüketilmediği ve onda ancak eksik olarak yerine getirildiği sürece kendini hissettirir. Yazmak bir ‘dua etme biçimi’ olduğunda, bu kuşkusuz başka dua etme biçimleri de olduğu içindir ve bu mutsuz dünya yüzünden, başka hiçbir biçim olmasaydı bile, yazmak bu perspektifte, Kafka’nın kendini gözcüsü olarak gördüğü bu tek lütuf ânının beklentisi olmak bakımından yapıtın yaklaşması olıktan çıkar ve artık bu dünyada yazmak gerekmez. Kendisine: “Dolayısıyla şiir sanatı dine mi yöneliyor?” diye soran Janouch’a: “Bunu söyleyecek değilim, ama kesinlikle duaya yöneliyor,” yanıtını verir ve edebiyatla şiir sanatını karşılaştırarak şunu ekler: “Edebiyat olup bitenleri hoş bir ışık altına yerleştirmeye çabalar; şair ise onları hakikat, saflık ve süre krallığında yüceltmek zorundadır.” Anlamlı bir yanıt çünkü Kafka’nın kendine edebiyatın ona daha hangi sevinci sakladığını sorduğu *Günce*’nin bir notuna göndermede bulunur: “Benzer bir şeyi hâlâ başarabileceğimi varsayarsak (çok gerçekdışı görünüyor) *Taşra Hekimi* gibi çalışmalardan hâlâ anlık bir tatmin sağlayabilirim. Ama dünyayı saf, hakiki ve bozulamaz olan içinde yüceltebilecek durumda olduğumda sadece mutluluk var.” (25 Eylül 1917). Burada “idealist” ya da “tinsel” gereklilik kesinleşir. Yazmak, evet, yine yazmak ama Janouch’a dediği gibi, sadece “gelip geçici ve yalıtılmış olanıysa sonsuz yaşamda, rastlantıya ait olanıysa yasanın alanında yüceltmek için” yazmak. Ne var ki, hemen şu soru sorulur: peki bu mümkün müdür? Yazmanın kötülüğe ait olmadığından bu kadar emin midir? Peki, yazmanın verdiği avuntu bir yanılısma, reddedilmesi gereken tehlikeli bir yanılısma olamaz mı? “İnsanın şunu kafası dingin olarak yazabilnesi yadsınamayacak bir mutluluktur: *içine atmak her türlü düşüncenin ötesinde korkunçtur. Doğru bu, her türlü düşüncenin ötesinde, öyle ki sanki yeniden yazılmış olan hiçbir şey yokmuş gibi*” (20 Aralık 1921). Ve dünyanın en sıradan gerçekliği en güçlü yapıtta eksik olan bir güvenilirliğe sahip değil midir: “Yazma olgusundaki bağımsızlık eksikliği: ateşi yakan hizmetçiye, sobanın yanında ısınan kediye, hatta

ısının şu zavallı yaşlı adama bağlıdır o. Hepsi de kendine has yasaları olan özerk gerçekleştirmelerdir; sadece yazmak her türlü yardımdan yoksundur, kendi içinde kalmaz yazmak, şaka ve umutsuzluktur" (6 Aralık 1921). Yüz buruşturma, ışık önünde gerileyen çehrenin yüz buruşturması; "hiçliğin bir savunusu, hiçliğin bir teminat akçesi, hiçliğe ödünç verilmiş bir neşe soluğu": sanat böyle bir şeydir.

Bununla birlikte, gençlik yıllarının özgüveni yerini hep daha kesin bir görüşe bırakıyorsa da, en zor anlarında, dürüstlüğüne varıncaya kadar tehdit altında kalmış gözüktüğü zamanlarda, bilinmeyen tarafından neredeyse elle tutulur saldırılara maruz kaldığında ("Nasıl da gözetliyor: sözgelimi doktora gitmek için çıkılan yol üzerinde, sürekli olarak, orada), evet o zaman bile, işinde onu tehdit eden şeyi değil de ona yardımı dokunabilecek, ona kurtuluşun yolunu açabilecek şeyi görmeyi sürdürür. "Yazının avuntusu, dikkate değer, gizemli, belki tehlikeli, belki de kurtarıcı olan avuntu: katiller dizisinin dışına atlamaktır bu, edim olan gözlemdir [*Tat-Beobachtung*]. Daha yüksek türden bir gözlem yaratıldığı ölçüde edim-gözlem vardır, daha keskin değil, daha yüksek ve o daha yüksek oldukça, [katiller] dizisine erişilmez oldukça, daha az bağımlı olur, deviniminin kendine özgü yasalarına daha çok uyar, yolu bütün hesaplardan kaçınarak neşeyle daha yukarılara çıkar" (27 Ocak 1922) Burada, edebiyat, özgürleştiren iktidar olarak, dünyanın, "her türlü şeyin gırtlığa yapışmış olduğu" bu dünyanın baskısını uzaklaştıran güç olarak kendini duyurur, edebiyat "Ben"den "O"ya, Kafka'nın azabı olmuş olan kendinin gözleminden daha yüksek bir gözleme özgürleştirici geçiştir, ölümcül bir gerçekliğin üstüne, öteki dünyaya, özgürlüğün dünyasına doğru yükselen bir geçiştir.

Sanat niçin geçerli kılınmıştır, kılınmamıştır.

Bu özgüven niye? Bunu sorabiliriz kendimize. Buna, Kafka'nın, en yüce olan şeyin en üst ölçülerde yazı olan bir kitapta ifade edildiğinin

söylendiği bir geleneğe ait olduğunu düşünerek yanıt verebiliriz²²; kendinden geçme deneyimlerinin harflerin bir araya getirilip kullanılmasından yola çıkılarak gerçekleştirildiği, harfler dünyasının, alfabenin harflerinin gerçek sonsuz mutluluk dünyası olduğunun söylendiği gelenektir bu.²³ Yazmak ruhları kovmaktır, belki de onları bize karşı özgürlüğüne kavuşturmaktır, ama bu tehlike özgürleştiren gücün özüne aittir.²⁴

Bununla birlikte Kafka “boşınançları” olan bir kişi değildi; onda Hasidilik²⁵ kutlamalarının bitimi sırasında, Brod’a dönerek şunu söyleten soğuk bir açık görüşlülük vardı: “Esasına bakılırsa, üç aşağı beş yukarı bir zenci kabilesinde olanlardan farksız, kaba saba boşınançlar.”²⁶ Dolayısıyla bizim, belki de doğru olan, ama en azından, tavır alışlarının tamamında ortaya çıkan yolunu şaşımalarla bu denli duyarlı olan Kafka’nın, kendini niçin bu kadar büyük bir inançla adına yazı denilen temel yanılgıya kaptırdığını anlamamıza olanak tanımayan açıklamalarla yetinmemiz gerekmez. Burada da, delikanlılık döneminden itibaren, Kafka’nın, Goethe ve Flaubert gibi sanatlarını her şeyin üstüne koydukları için kendisinin de çoğu kez herkesin üzerine koymaya hazır

22 Kafka Janouch’a: “şairin görevinin peygamberlere özgü bir görev olduğunu; doğru sözcüğün doğru yola götürdüğünü; doğru olmayan sözcüğün baştan çıkardığını; Tevrat’ın adının Yazı olmasının bir rastlantı olmadığını” söyler.

23 Kafka’nın Alman dilini kullanan Yahudi yazarlara karşı yürüttüğü acımasız suçlama da (ki kendisine karşı da yönelir) buradan kaynaklanır.

24 “Ama söz konusu bu olgudan çıkan şey nedir: şair olmak mı? Bu yazma edimi bir armağandır, sessiz ve gizemli bir armağandır. Ama bedeli? Gecenin içinde, yanıt hep göz kamaştırıcı bir netlikte patlak verir: hizmet edilen şeytanca güçlerden alınan maaştır bedel. Karanlık güçlere bu terk ediliş, dizginleri ustalıkla elde tutulan güçlerin zincirlerinden boşanışı, bu saflıktan uzak kucaklaşmalar ve dahası derinliklerde olup biten her şey, yukarıda, ışığın ortasında, güneşin altında hikâyeler yazdığımızda bunlar konusunda daha fazla bir şey biliyor muyuz?... Yüzey bunların izini taşıyor mu? Belki de bir başka yazma tarzı vardır? Bana gelince, ben sadece bunu biliyorum, uykunun kıyısında içdaralmasının bana azap verdiği bu gecelerde yazmak.”

25 Yahudilerde çilecilik ile gizemciliği birleştiren Ortodoks bir dini mezhep (ç.n.).

26 Ancak daha sonraları Kafka bu tür törenlere hep çok daha dikkat etmiş gibidir. Dora Dymant “saygı gösterilen, Hasidi geleneğe bağlı bir Yahudi aileden” geliyordu. Onu belki de Martin Buber etkilemişti.

olduğu sanatçıların etkisine enikonu maruz kaldığını anımsatmak yeterli olmaz. Kafka, hiç kuşkusuz, bu anlayıştan iç dünyası bakımından hiçbir zaman tümüyle ayrılmadı ama eğer sanat tutkusu başlangıçtan itibaren bu denli güçlü olmuş ve ona bu kadar uzun süre yararlı görünmüş idiyse, bunun nedeni, başlangıçtan itibaren ve “babasının hatasından” dolayı, kendini dünyanın dışına atılmış bulduğu, dolayısıyla böyle oluşundan edebiyatı sorumlu tutamadığı, daha çok onun bu yalnızlığı aydınlattığı, bu yalnızlığı verimli hale getirdiği, başka bir dünyaya açtığı için teşekkür borçlu olduğu bir yalnızlığa mahkûm edilmiş olmasıdır.

Denilebilir ki babayla tartışması onun için yazınsal deneyimin negatif yüzünü karanlıkta bırakmıştır. Hatta çalışmasının onun güçten düşmesini gerektirdiğini gördüğünde bile, hatta daha ciddi olarak çalışmasıyla evliliği arasında bir karşıtlık olduğunu gördüğünde bile bundan hiçbir şekilde çalışmada ölümcül bir güç olduğu, “sürgün edilme” sözcüğünü telaffuz eden ve çöle mahkûm eden bir söz olduğu sonucunu çıkarmamıştır. Bu sonuca varmamıştır çünkü başlangıçtan itibaren dünya onun için kaybedilmiş, gerçek yaşantı ondan çekip alınmış ya da ona hiçbir zaman verilmemiştir; sürgününden kaçmanın olanaksızlığından yeniden söz ettiğindeyse şöyle diyecektir: “Bana öyle geliyor ki buraya hiç gelmemiş gibiyim, tersine daha o zamandan, küçücük bir çocukken, oraya itilmiş, sonra da zincirlerle bağlanmış olduğum izlenimini taşıyorum.” (24 Ocak 1922). Sanat ona bu mutsuzluğu vermedi, hatta buna katkıda bile bulunmadı, tersine onu aydınlattı, “mutsuzluğun bilinci”, yeni boyutu oldu.

Sanat öncelikle mutsuzluğun bilincidir, onun giderilmesi değil. Kafka'nın katı tutumu, yapının gerekliliğine olan sadakati, mutsuzluğun gerekliliğine olan sadakati onu, yaşamın hayal kırıklığına uğrattığı birçok zayıf sanatçının hoşnutluk duyduğu şu kurmacalar cennetinden esirgemıştır. Sanatın konusu düşlemler değildir, “kurgulamalar” da değildir. Ama sanat hakikati de betimlemez: hakikat bilinmek zorunda değildir, betimlenmek de, hakikat bile kendini bilemez, tıpkı dünyevi kurtuluşun sorgulanmayı ya da betimlenmeyi değil de tamamlanmış

olmayı talep etmesi gibi. Bu anlamda, sanata hiç yer yoktur: sıkı tekçilik (monizm) bütün putları dışlar. Ama bu aynı anlamda, eğer sanat genel olarak geçerli kılınmamışsa, en azından yalnız Kafka için geçerli kılınmıştır çünkü sanat, aynen Kafka'nın bağlı olduğu gibi, dünyanın "dışında" olan şeye bağlıdır ve sanat mahremiyet barındırmayan ve dinginlikten uzak bu dışarısının derinliğini, bizimle birlikte bile, ölümlümüzle birlikte bile artık olanaklılık ilişkilerimiz olmadığında ortaya çıkan şeyi ifade eder. Sanat "bu mutsuzluğun" bilincidir. Sanat kendi kendini yitirenin, artık "ben" diyemeyenin, aynı devinim içinde dünyayı, dünyanın hakikatini yitirmiş olanın, sürgüne ait olanın, Hölderlin'in söylediği gibi, artık tanrıların olmadığı ve henüz olmadıkları şu sıkıntı zamanının durumunu betimler. Eğer sanatın kökeninin bir başka dünyada değil de her türlü dünyanın başkasında olduğu bir gerçekse bu, sanatın bir başka dünyayı olumladığı anlamına gelmez (görülüyor ki Kafka bu nokta üzerinde –ama yapıtlarında olduğundan çok dinsel deneyimini dile getiren notlarında– sanatın yetki vermediği sıçrayışı yerine getirir ya da yerine getirmeye hazırdır).²⁷

Kafka iki uç arasında dokunaklı bir şekilde gider gelir. Bazen, "çekim güçlerinin korkunç olduğu" insanlar arasında kendine bir yer yaratmak için her şeyi yapar gibidir. Nişanlanmaya çalışır, bahçıvanlık işleriyle ilgilenir, el işleri yapmaya çabalar, Filistin'i düşünür, sadece yalnızlığı değil, olgun ve hareketli bir insanın bağımsızlığını elde etmek için kendine Prag'da bir daire kiralar. Bu düzlemde, babayla tartışma temeldir ve *Günce*'nin bütün yeni notları bunu doğrular, psikanalizin ona açınlayabileceği hiçbir şeyi kendinden gizlemediğini gösterir. Ailesi karşısındaki bağımlılığı onu yalnızca güçsüzleştirmemiş, erkeklere özgü görevlere yabancı kılmamış (kendisinin de belirttiği gibi), tersine bu bağımlılık ona dehşet verdiği için ona aynı zamanda bütün bağımlılık biçimlerini katlanılmaz kılmıştır, ve en başta da ona anne-babası-

²⁷ Kafka bu iki dünyanın aşırı derecede belirlenmiş bir ayrımının yapılmasındaki çekiciliğin, çekici kolaylığın geçersizliğini dile getirmiyor değildir: "Genellikle (bu iki dünyanın) ayırt edilmesi bana çok fazla belirlenmiş, belirlenmişliğinde tehlikeli, hüznü ve çok baskıcı geliyor" (30 Ocak 1922).

ninkini tiksintiyle anımsatan evlilik,²⁸ kurtulmak istediği aile yaşantısı; ama o bu yaşantıya dahil olmayı da arzu eder çünkü yasanın gerçekleştirdiği yer orasıdır, onu ittiği kadar da çeken hakikattir, babanın haki- katidir, öyle ki “gerçekte ailemin önünde ayakta duruyorum ve onun oluşturduğu çember içinde sürekli onu yaralamak ama aynı zamanda savunmak için bıçak çekiyorum.” “Bir yandan da bu.”

Ama öte yandan hep daha fazlasını görür ve hastalık da doğal olarak görmesine yardımcı olur; öteki kıyıya ait olduğunu, sürgün edilmiş olduğundan bu sürgünü kötü bir amaçla kullanmaması gerektiğini; ama sınırlarına karşı ezilmiş gibi dışlandığını hissettiği ve hatta içinde hiçbir zaman ikamet bile etmemiş olduğu için de, yüzünün gerçekliğe doğru edilgin bir şekilde dönük kalmaması gerektiğini görür. Bu yeni perspektif ancak mutlak umutsuzluğun perspektifi, ona kolayca yakıştırılan nihilizmin perspektifi olabilirdi. Sıkıntının onun doğal ögesi olduğunu nasıl yadsıyacağız? Sıkıntı onun barındığı yer ve onun “zamanı”dır. Ne var ki bu sıkıntı hiçbir zaman umutsuz değildir; bu umut çoğu kez sadece sıkıntının azabıdır, umut veren şey değil, tersine umutsuzluğa bile doymamamızı engelleyen şeydir, bu da “bu işi bitirmeye mahkûm olan bizlerin, aynı zamanda, kendimizi sonuna dek savunmaya mahkûm olmamızı” ve belki de ancak o zaman, mahkûmiyeti kurtuluşa dönüştürmeye bir sözle hak kazanmış olmamızı sağlayan şeydir. Bu yeni perspektif, sıkıntının perspektifi içinde temel olan şey Kenan ülkesi- ne doğru yönelmemektir. Göçün amacı çöldür ve şimdi gerçek Vaat

28 Hiç değilse ailesiyle olan ilişkilerini büyük bir açık görüşlülükle belirttiği nişanlısına yazdığı bir mektup müsveddesinden şu pasajı alıntılanmak gerekir: “Ama beni an- ne-babam dünyaya getirdi, kız kardeşlerime olduğu gibi onlara da kanla bağlıyım; gündelik yaşam içinde kendimi kendi amaçlarıma yönlendirdiğim için, bunu his- setmiyorum ama aslında bunun benim için bildiğimden daha büyük bir değeri var. Bazen buna nefretimi de katıyorum: evlilik yatağını, kullanılmış yatak çarşaflarını, özenle serilmiş gecelikleri görmek bende kusma isteği uyandırıyor, içimdeki her şeyi dışarı çıkarıyor; sanki kesin olarak doğmamışım gibi, sanki dünyaya hep bu karanlık odadaki karanlık yaşamın dışında gelmişim gibi, sanki orada kendimin onaylanma- sını hep yeniden aramam gerekiyormuş gibi, sanki bu tiksindirici şeylere, en azından belli bir ölçüde, onlardan ayrılmazcasına bağlanmışım gibi, koşmak isteyen ayakları- ma hâlâ köstek vuruyor bu, ayaklarım hâlâ ta başlangıçtaki biçimsiz bulamacın içine sokulmuş.” (18 Ekim 1916)

Edilmiş Toprak çöle yaklaşmadır. “Beni oraya mı götürüyorsun?” Evet, oraya. Ama nerededir orası? Hiçbir zaman görülmez, çöl dünyadan daha da az güvenlidir, sadece çöle yaklaşma söz konusudur ve bu yanlış toprağında, hiçbir zaman “burada” değildir, tersine, “buradan uzadır”. Bununla birlikte, hakiki bir ikametın koşullarının eksik olduğu, insanın kendisinden dışlanmış olması gibi bir çeşit dışlanmadan da dışlandığı bu bölgede, anlaşılabilir bir ayrılık içinde yaşamının gerekli kıldığı bir durum vardır; orada sonsuz bir gezinmeden başka hiçbir şey yapılmadığı için yanlışın bölgesi olan bu bölgede bir gerilim vardır; evet, gezinmenin, yanlışın sonuna dek gitmenin, sonuna yaklaşmanın, amaçsız bir yol alış olan şeyi yolsuz amacın kesinliğine dönüştürmenin söz konusu olanağı vardır.²⁹

Gerçeğin Dışında Yol Tutuş: Kadastrocu.

Biliyoruz ki, kadastrocunun hikâyesi bu yol tutuş üzerine en etkileyici imgeyi sunar bize. Başlangıçtan itibaren, katı inatçılığın bu kahramanı bizlere, birlikte yaşadığı insanlardan, doğduğu yerden, karısının ve çocuklarının olduğu yaşamdan sonsuza dek vazgeçmiş biri olarak betimlenir. Dolayısıyla başlangıçtan itibaren kurtuluşun dışındadır, sürgünlüğe aittir, yani yalnızca kendi evinde olmamakla kalmaz, kendi dışındadır, dışarının ta kendisindedir, mahremiyetten kesinlikle yoksun bir bölgededir, bu bölgede insan bireyleri yokmuş gibi görünür, bu bölgede yakalandığı sanılan her şey elden kaçır. Girişimin trajik güçlüğü şudur ki, bu dışlanma ve kökten ayrılık dünyasında, orada durulduğu andan itibaren her şey sahtedir ve sahicilikten uzaktır, oraya yaslanır yaslanmaz her şey elinizden kaçır ama yine de bu yokluğun temeli kuşku duyulamayacak mutlak bir mevcudiyet gibi hep yeniden verilir ve mutlak sözcüğü burada yerindedir, bütün kesinliği içinde duyumsanmış olan ayrılma sanki mutlak şekilde ayrılmışa, mutlak şekilde mutlağa, ters yüz edilebilirmiş gibidir.

²⁹ Blanchot bu pasajda, Fransızcada hem “gezmek, dolaşmak” hem de “yanılığa düşmek” anlamına gelen “errer” fiilini kullanarak bir cinasa başvuruyor (ç.n.).

Şunu belirtmek gerekir: her zaman adil ve ya hep ya hiç ikilemin-den hiçbir şekilde tatmin olmamış bir kişi olan Kafka yine de başka herkesten daha büyük bir uzlaşmazlıkla, gerçeğin dışındaki bu yol tutuş konusunda, belki çelişkili ve savunulamaz ama yine de bir çeşit olanağa yetki veren bazı kurallar olduğunu hissettirir. Bu kuralların ilki söz konusu yanlışlığın içinde ortaya konmuştur: yanılmak gerekir ve olayların hep süreceğini ve romanın ilk cümlesinden itibaren dünyadan atıldığı halde hâlâ dünyanın içinde olduğunu hayal eden *Dava*'nın Joseph K.'sı gibi ihmalci olmamak gerekir. Bu kitabı yazdığı dönemde kuşkusuz kendini kınayan Kafka'nın olduğu gibi Joseph'in yanlışlığı da, davasını hâlâ ait olduğuna inandığı dünyanın içinde, ama soğuk, boş kalbinin, bekâr ve bürokrat yaşantısının, ailesine olan kayıtsızlığının –Kafka'nın kendinde bulduğu bütün karakter özelliklerinin– onu yerleşik bir yaşam kurmaktan alıkoyduğu söz konusu bu dünyanın içinde kazanmayı istemesidir. Hiç kuşkusuz aldırıışsızlığı yavaş yavaş azalır ama bu davanın ürünüdür, tıpkı sanıkları aydınlatan ve onları kadınlar için hoş kılan güzelliğin onların kendi çözülmelerinin, onlarda daha gerçek bir ışık gibi ilerleyen ölümün yansıması gibi.

Dava –sürgün– hiç kuşkusuz büyük bir mutsuzluktur, belki de anlaşılmaz bir adaletsizlik ya da amansız bir cezadır, ama aynı zamanda –yalnızca belli bir ölçüde doğrudur bu, kahramanın özrü, kendini kaptırdığı tuzak burada bulunur–evet aynı zamanda boş söylemlerle daha yüce bir adaletin adını anarak reddetmenin yetmediği, tam tersine, “Kafka'nın benimsemiş olduğu: ‘İnsanın kendini yine de sahip olunan şeyle sınırlandırması gerekir’ kuralına uyarak bir yarar sağlamayı denememiz gereken bir veridir bu. “*Dava*”nın en azından şu avantajı vardır ki K.'ya gerçekte ne olduğunu, yanılısamayı, yanıltıcı avuntuları dağıtmayı öğretir; yoksa, iyi bir işi ve bazı önemsiz zevkleri olduğu için onu yaşantısına, bir dünya adamının yaşantısına sahip olduğuna inandıran şeylerdir bunlar. Ama *Dava* yine de hakikat değildir, tam tersine, dışarıya bağlı olan her şey gibi, insanın sürgünün gücüyle atıldığı şu “dış” karanlıklar gibi bir yanlış sürecidir, bu süreçte şayet bir umut kalırsa,

bu umut kısır bir karşı çıkışla ters yönde ilerleyen değil, yanılmanın söz konusu doğrultusunda ilerleyen umududur.

Temel Hata

Kadastrocu, Joseph K.'nın kusurlarından neredeyse tümüyle sıyrılmıştır. Doğmuş olduğu yere dönmeye çalışmaz: kısa ve dokunaklı anlarda şöyle bir anımsıyor olsa da, Kenan ülkesindeki yaşam yitirilmiş, bu dünyanın hakikati silinip gitmiştir. Daha fazla ihmalci değildir ama devinim içindedir, hiçbir zaman durmaz, cesaretini neredeyse hiç kaybetmez, dinginlikten yoksun zamanın soğuk kaygısını çağırıştırır yorulmak bilmez bir devinimle başarısızlıktan başarısızlığa gider. Evet, katı bir inatçılıkla, hep en uçtaki yanılmanın doğrultusunda, hâlâ belli bir gerçekliği olan köyü küçümseyerek, belki de hiçbir gerçekliği olmayan Şato'yu görmeyi isteyerek, üzerinde canlı birkaç yansı olan Frieda'dan ayrılıp Amalia'nın kız kardeşi, iki kez dışlanmış, reddedilmiş, dahası, korkunç bir kararla öyle olmayı seçmiş Olga'ya yönelerek gider durur. Dolayısıyla her şeyin daha iyiye doğru gitmesi gerekirdi.³⁰ Ne var ki hiç de öyle olmaz çünkü kadastrocu durmadan Kafka'nın en ciddi hata olarak gösterdiği, sabırsızlık hatasına düşer. Yanılmanın bağrındaki sabırsızlık temel hatadır çünkü amacın yakın olduğuna da, ona yaklaşıldığına da hiçbir zaman inanmamayı bir yasa olarak dayatan yanılmanın söz konusu hakikatini bilmez: belirsiz olanı hiçbir zaman bir sonuca bağlamamak gerekir; tükenmez yokluğun derinliğini dolaysız olarak, şimdiden mevcut olarak hiçbir zaman kavramamak gerekir.

Elbette bu kaçınılmazdır ve böyle bir araştırmanın üzücü niteliği de buradadır. Sabırsız olmayan ihmalcidir. Kendini yanılmanın kaygısına kaptıran, zamanı tüketecek olan aldırışsızlığı kaybeder. Daha köye varır varmaz K., içinde bulunduğu bu dışlanma sınavından hiçbir şey

30 "Bütün öteki günahların kaynaklandığı iki büyük insani günah vardır: sabırsızlık ve ihmalcilik. İnsanlar sabırsızlıkları yüzünden Cennet'ten kovuldular. İhmalcilikleri yüzünden, oraya geri dönmeyecekler. Belki de tek bir büyük günah vardır, sabırsızlık. Sabırsızlık yüzünden oraya dönmeyecekler." (*Aforizmalar*)

anlamaksızın sonuca ulaşmak için hemencecik yola koyulur. Aracıları görmeyi ihmal eder ve bu, kuşkusuz bir erdemdir, mutlak'a doğru gerilmenin gücüdür ama sonuç olarak düştüğü yanılgı, sadece bir araç olanı son sanma aldanmasıdır, kendi "araçlarına" göre bir tasavvurdur bu.

Bürokratik fantazma oyununda üstün bir dünyanın doğru simgesini bulmuş olduğumuza inandığımızda hiç kuşkusuz kadastrocunun yanıldığı kadar yanılmış oluruz. Bu betimleme sadece sabırsızlığa, yanılgının duyulur biçimine denktir, sabırsız bakış için mutlak'ın yerine durmaksızın kötü sonsuz'un amansız gücü konulur. K. amaca, hep ona ulaşmadan ulaşmayı ister. Bu vaktinden önce çözümün gerekliliği betimlemenin ilkesidir, *imgeyi* ya da daha doğrusu putu ortaya koyar ve ona bağlanan lanet, putataparlığa bağlanan lanettir. İnsan, birliği hemen ister, birliği söz konusu ayrılmada bile ister, onu kendine tasarımlar ve bu tasarım, birliğin imgesi hemen, içinde kendini gitgide daha çok yitirdiği dağılmanın ögesini yeniden oluşturur çünkü imge olarak imgeye hiçbir zaman ulaşılamaz, imge insandan kaçır, bundan başka, imgesi olduğu birliği, kendini erişilemez kılarak ve onu erişilmez kılarak, ondan ayırır.

Klamm hiçbir şekilde görülemez değildir; kadastrocu onu görmek ister ve görür. En üstün amaç olan Şato, hiçbir şekilde görünüşün ötesinde değildir. İmge olarak, sürekli olarak elinin altındadır. Doğal olarak, iyi bakıldığında, bu figürler düş kırıklığına uğratırlar, Şato kırık dökük köy evleri yığınının başka bir şey değildir, Klamm bir çalışma masasına oturmuş hantal ve şişman bir adamdır. Sıradan ve çirkin olandan başka hiçbir şey yoktur. Kadastrocunun talihi aynı zamanda buradadır, bu imgelerin hakikati, aldatıcı dürüstlüğüdür: kendilerinde baştan çıkarıcı değildir bu imgeler, onlara yakıştırılan büyümlü ilgiyi haklı çıkaracak hiçbir yanırları yoktur, böylelikle gerçek amaç olmadıklarını çağrıştırırlar. Ama aynı zamanda, bu önemsizlik içinde öteki hakikat kendini unutturur, yani onların yine de bu amacın söz konusu imgeleri olduğu, onun ışımasına, dile getirilemez değerine katıldıkları

ve onlara bağlanmamanın temel olandan çoktan yüz çevirmek olduğu hakikatini.

Şöyle özetlenebilecek bir durum: ona aracı bir figürün yakınlığını vererek sonu erişilmez kılan sabırsızlıktır. Aracıda dolaysızın figürünü bulmayı engelleyerek sona yaklaşmayı ortadan kaldıran sabırsızlıktır.

Burada birkaç açıklamayla kendimizi sınırlandırmamız gerekiyor. Bürokratik fantazma oyunu, onu karakterize eden bu işi başından aşkın aylaklık, onun icracıları olan bu çifte varlıklar, biri ötekinin ve görölmez bir bütünün yansımasıymışçasına hep ikişer ikişer gidip duran şu bekçiler, yardımcılar, ulaklar, bütün bu başkalaşım zinciri, hiçbir zaman sonsuz olarak verilmeyen ama amacın engellere, ama aynı zamanda da engellerin amaca götüren aracı olarak dönüşümüyle zorunlu bir şekilde belirsizce derinleşen uzaklığın bu yöntemli artışı, evet bütün bu güçlü imgeler bütününü üstün bir dünyanın hakikatini betimlemez, hatta onun aşkınlığını betimlemez, daha çok, betimlemenin mutluluğunu ve mutsuzluğunu, aracılığıyla sürgün insanının yanılığdan kendine bir hakikat aracı yapma gerekliliğini ve onu belirsizlik içinde aldatan şeyden yola çıkarak sonsuzu kavramanın sonul olanağını yaratmasını betimler.

Yapıtın Uzamı

Kafka bu yol tutuş yönteminin, yapıtın kendi kökenine doğru yönlendiği devinimle bir benzeşim (analoji) oluşturduğunun ne ölçüde bilincinde olmuştur? Yani, yapıtın yöneldiği kökenin yol tutuşun gerçekleşebileceği bu merkez olması ve kökene erişildiğinde de yol tutuşu olanaksız kılması bakımından bir benzeşim. Kahramanlarının geçtiği sınav, kendisinin sanat aracılığıyla yapıta doğru ve yapıt aracılığıyla gerçek bir şeye doğru giriştiği ve kendi yolunu açtığı tarza hangi ölçüde yaklaşmıştır? Goethe'nin şu sözünü sık sık düşünmüş müdür?: "Sanatçı, olanaksızın ardında koşarak olanaklı her şeyi elde eder." En azından şu apaçık gerçek çarpıcıdır: K.'da cezalandırdığı hata aynı zamanda sanatçının kendisinde kınadığı şeydir. Sabırsızlıktır bu hata.

Öykü bütün doğrultularda gelişmeden, kendisindeki zaman ölçüsünü tüketmeden, belirsiz olan şeyi, sahici olmayan her devinimin, kısmî ölçüde yanlışı her imgenin sarsılmaz bir kesinliğe dönüşebileceği gerçek bir bütünlüğe yükseltmeden önce öyküyü sonuna doğru hızlandırmak isteyen odur. Olanaksız bir görevdir bu, öyle bir görev ki, eğer sonuna kadar yerine getirilecek olsa, yöneldiği söz konusu hakikati ortadan kaldırırdı, tıpkı yapıtın kökeni olan noktaya dokunduğunda kendini yok edecek olması gibi. Birçok neden Kafka'yı neredeyse "öykülerinin" hiçbirini bitirmeden bırakmaya götürür, birine başlar başlamaz onu bırakıp kendini bir başkasında yatıştırmaya yönelir. Yapıtın ortaya çıktığı ve yeniden kapandığı anda yapıtından sürgün edilmiş sanatçının azabını çoğu kez bildiğini söyler. Bazen öyküyü içdaralması içinde yarıda bıraktığını, eğer bırakmayacak olursa, dünyaya geri dönemediğini de söyler ancak bu kaygının onda en güçlü kaygı olduğundan emin değildir. Çoğu kez yazdığı öyküyü, ona verilecek her türlü son, kabul etmeye hakkının olmadığı kesin bir mutluluğu taşıdığı için bırakmaz, henüz yaşantısının bunu kabullenmeye hazır olmamasından dolayı bırakır; evet, bu neden yarıda bırakmalarında büyük bir rol oynuyormuş gibi görünür ama bütün bu devinimler şuna varır: Kafka belki de bilmeden, yazmanın kendini kesintisiz olana teslim etmek olduğunu derinden duyumsamış ve içdaralmasıyla, sabırsızlığın yol açtığı içdaralmasıyla, yazma gerekliliğinin titiz kaygısıyla, çoğu kez yapıtı tamamlamaya olanak veren tek şey olan bu sıçramayı, kendisi aracılığıyla (geçici olarak) bitmez tükenmez olana bir son noktanın konulduğu bu aldırıssız ve mutlu özgüven hakkından kendini mahrum bırakmıştır.

Hiç de uygun olmayacak bir şekilde onun gerçekçiliği diye adlandırılan şey ondaki sabırsızlığı kovmak için girişilmiş bu aynı içgüdüsel araştırmayı ortaya koyar. Kafka çoğu kez, birkaç sözle şeylerin temeline inebilen, tez kavrayışlı bir dahi olduğunu göstermiştir. Ne var ki kendine gitgide, kılı kırk yaran bir titizlik, bir yaklaşım yavaşlığı, ayrıntılı bir belirginleştirme (kendi düşlerinin betimlenmesinde bile) dayatmıştır, öyle ki bunlar olmaksızın, gerçeklikten sürgün edilmiş olan

insan, kafa karışıklığının şaşkınlığına ve imgesel olanın yaklaşıklığına mahkûmdur. İnsan dışarıda kayboldukça, bu kaybın tuhaflığında ve güvenlikten uzak oluş içinde kaldıkça, kesinlik, titizlik, şaşmazlık ruhuna bir o kadar çağrıda bulunmak gerekir; imgelerin çoğaltılmasıyla, onların belirlenmiş, alçakgönüllü (onların büyülenmeden kurtarılmış) görünüşleriyle, enerjik bir şekilde korunmuş tutarlılıklarıyla yoklukta mevcut olmak gerekir. Gerçekliğe ait olan bir kişinin bunca ayrıntıya ihtiyacı yoktur, biliyoruz ki ayrıntılar hiçbir şekilde gerçek bir vizyonun biçimine karşılık gelmezler. Ama sınırsız ve uzak olanın derinliğine, ölçsüzlüğün mutsuzluğuna ait olan kişi, evet bu kişi, ölçünün aşırılığına ve kusursuz, boşluksuz, aykırılık taşımayan bir sürekliliğin araştırılmasına mahkûmdur. Ve doğru sözcük de mahkûmdur çünkü eğer sabır, titizlik, yapıta soğukkanlı egemenlik; geriye tutunabilecek başka hiçbir şey kalmadığında insanın kendini kaybolmaktan alıkoyması için elzem niteliklerse, sabır, titizlik, yapıta soğukkanlı egemenlik aynı zamanda güçlükleri bölerek ve onları belirsiz bir şekilde yayarak belki de batmayı geciktiren, ama kurtuluşu da kesinlikle geciktiren, sonsuzu durmaksızın belirlenmemiş olana dönüştüren kusurlardır, tıpkı yapıtta sınırsız olanın gerçekleşmesini engelleyen de ölçü olması gibi.

Sanat ve Tapınma

“Yukarıda gökyüzünde olanın ya da aşağıda yeryüzünde olanın yahut yeryüzünün altında suların altında olanın hiçbir yontulmuş imgesini ne de hiçbir figürünü yapmayacaksın kendine.” Kafka’nın sabırsızlığa karşı vermiş olduğu mücadeleden çok iyi söz etmiş olan dostu Felix Weltsch, onun Tevrat’ın buyruğunu ciddiye almış olduğunu düşünür. Eğer böyleyse, omuzlarında bu temel yasaklamanın ağırlığını hisseden, ölüm cezası tehdidi altında kendini imgelerden dışlamak zorunda olan ve kendini birdenbire imgesel olanın içine sürgün edilmiş bulan, imgelerden ve imgelerin uzamından başka ne barınacak bir yeri ne de geçim kaynağı olan bir adamı gözlerinizin önüne getirin. Dolayısıyla o, ölümüyle birlikte yaşamak zorundadır ve umutsuzluğunda ve bu umutsuzluktan

kaçmak için –dolaysız infaz– mahkûmiyetinden kurtuluşun tek yolunu yapmak zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Kafka bilinçli olarak olduğu bu adam mı olmuştur? Bunu söyleyemeyiz. Bazen şu duyguya kapılırız ki o, temel yasaklamayı anımsamaya çalıştıkça (çünkü o her halükârda unutulmuştur, zira onun canlı olduğu cemaat neredeyse ortadan kalkmıştır) bu yasaklamada gizli olarak yaşayan din duygusunu daha çok anımsamaya çalışır ve bunu da gitgide daha büyük bir kesinlikle yapar, putlar oraya kabul edilmesin diye kendinde, çevresinde boşluk yaratır, buna karşılık bu yasaklamanın aynı zamanda sanatına da uygulanması gerektiğini unutmaya hazır gibi gözükür. Bundan son derece istikrarsız bir denge ortaya çıkar. Bu denge ona, kendisinin olan meşru olmayan yalnızlıkta, hep daha sıkı olan ama yazınsal gerçeklikleri mahkûm eden bir çileciliğin (yapıtların tamamlanmaması, her türlü yayımlama girişimden nefret etme, bir yazar olduğuna inanmanın reddi vb.) bütün sıkılıklarıyla kendini belli bir tapınmaya terk eden tinsel bir tekçiliğe sadık kalma olanağını verir; daha vahim olanı, bu denge bundan başka, sanatı tinsel koşula bağımlı kılmayı isteyen bir dengedir. Sanat din değildir, “dine götürmez bile,” ama bize ait olan sıkıntı zamanında, tanrıların eksik olduğu bu zamanda, yokluk ve sürgün zamanında, bu sıkıntının mahremiyeti olan, imge aracılığıyla imgeselin yanılgısını görünür kılma çabası ve son noktada da, bu yanılgının ardında gizlenen kavranılmaz, unutulmuş hakikat olan sanat geçerli kılınmış olur.

Kafka'da önce dinsel gerekliliğin yerine yazınsal gerekliliği koyma eğilimi, daha sonraları, özellikle de sona doğru, yazınsal deneyimin yerine nöbeti dinsel deneyime bırakma yönelimi, imanın çölünden artık çöl olmayan ama özgürlüğün ona geri verileceği bir başka dünyada iman etmeye geçerek bunları oldukça bulanık bir şekilde birbirine karıştırma yönelimi mevcuttur, işte *Günce*'nin notlarının bize hissettirdiği şey budur. “Şimdi öteki dünyada yaşıyor muyum? Bunu söylemeye cesaret edebilir miyim?” (30 Ocak 1922). Alıntı yaptığımız sayfada Kafka, ona göre insanların şunu yapmaktan başka bir seçimlerinin olmadığını anımsatır: ya Kenan Ülkesi tarafında Vaat Edilmiş Topraklar

aranacak ya da o, çöl olan bu öteki dünya tarafında aranacaktır, “ünkü,” diye ekler “insanlar için üçüncü bir dünya yoktur.” Elbette yoktur, ama belki de şunu da söylemek gerekir ki, sanatçı, Kafka’nın olmak istediğı bu adam, sanatı için kaygı duyan ve kökeni arayan bu adam, yani “şair” kendisi için tek bir dünyanın bile olmadığı kişidir çünkü onun için yalnızca dışarısı, sonsuz dışarısının ışıldaması vardır.

Hoşnut Ölüm

Kafka Günce'sinin bir notunda, üzerinde uzun uzun düşünülebilecek bir açıklama yapar: "Eve dönerken Max'a, ölüm döşeğimde ıstırapların çok büyük olmaması koşuluyla son derece hoşnut olacağımı söyledim. Yazdığım en iyi şeyin bu hoşnut ölebilme yeteneği üzerine temellendiğini eklemeyi unuttum ve daha sonraları da onu metinden bilerek çıkardım. Güçlü bir inandırıcılığı olan bütün şu iyi pasajlarda, hep ölen, ölümü çok zor bulan ve onda bir adaletsizliği gören biri söz konusudur; bütün bunlar, en azından benim fikrime göre, okur için son derece heyecan vericidir. Ama ölüm döşeğimde hoşnut olabileceğime inanan benim için böylesi betimlemeler gizli bir şekilde bir oyundur, hatta ben ölende öleceğime sevinirim, dolayısıyla ölüm üzerine bu şekilde odaklanmış okurun dikkatini hesaplı bir biçimde kullanırım, zihnimi ölüm döşeğinde sızlanacağını varsaydığım kişiden çok daha berrak tutarım, dolayısıyla sızlanmalarım da olabildiğince kusursuzdur, gerçek bir sızlanma gibi ansızın kesintiye uğramaz, tersine güzel ve saf akışını sürdürür..." Alıntıda dile getirilen düşünce Aralık 1914 tarihli. Kafka'nın daha sonraları da kabul edeceği bir bakış açısını ifade ettiği kesin değil; zaten bu düşüncedeki küstahça yanı sezmiş gibi onu susturmuş. Ancak düşünce, kıskırtıcı hafifliğinden dolayı, bazı şeyleri açığa vuruyor. Bütün bu pasaj şu şekilde özetlenebilirdi: ölüm, karşısında ancak efendi kalınabilirse, onunla egemenlik ilişkileri kurulmuşsa yazılabilir. O, karşısında soğukkanlılığımızı yitirdiğimiz, egemen olmadığımız şey midir ki sözcükleri kalemin altından çeker alır, sözü keser; yazar artık yazmaz, çılgılık atar,

hiç kimsenin işitmediği ya da hiç kimseyi heyecanlandırmayan beceriksizce, belli belirsiz bir çılgılık. Kafka burada sanatın ölümle ilişki içinde olduğunu derinden derine duyumsuyor. Niçin ölüm? Aşırı uç olduğu için. Onu elinde tutan, kendini nihai derecede elinde tutar, yapabileceği her şeye bağlanır, bütün varlığıyla iktidar olur. Sanat yüce ânın efendiliğidir, en yüce efendiliktir.

“Yazdığım şeylerin en iyileri bu hoşnut ölebilme yeteneği üzerine temelleniyor,” cümlesi yalınlığından gelen çekici bir görünüş taşıyorsa da, yine de geriye kabullenmesi güç bir yan kalıyor. Bu yetenek nedir? Kafka’ya bu güveni veren nedir? Onun karşısında nasıl duracağını bilecek kadar daha önce ölüme yeterince yaklaştı mı o? Birisinin öldüğüne, adil olmayan bir ölümle öldüğüne yer verdiği yazılarının “en iyi pasajlarında” kendisini ölenin yerine koymuş olduğunu düşündürmek istiyormuş gibi. Dolayısıyla yazı kisvesi altında yerine getirilmiş ölüme bir çeşit yaklaşma mı söz konusu? Ne var ki metin tam olarak bunu söylemiyor: hiç kuşkusuz yapıtta ortaya çıkan mutsuz ölümle ona sevinen yazar arasında içten bir yakınlık olduğunu gösteriyor; nesnel bir betimlemeye olanak veren soğuk, mesafeli ilişkiyi dışlıyor; bir anlatıcı, eğer heyecanlandırma sanatını biliyorsa, ona yabancı olan alt üst edici olayları alt üst edici bir tarzda anlatabilir; bu durumda problem, retorik ve ona başvurma hakkı problemidir. Ne var ki Kafka’nın sözünü ettiği ustalık başka bir şeydir ve sahip çıktığı hesap da daha derindir. Evet, ölenle ölmek gerekir, hakikat bunu gerektirir, ama ölümden tatmin olmak, en yüce tatminsizlikte en yüce tatmini bulmak ve ölme ânında, böylesi bir dengeden gelen bakış açıklığını muhafaza etmek gerekir. O zaman Hegel’e özgü bilgeliğe çok yakın bir hoşnutluk söz konusudur, eğer bu bilgelik tatminle kendinin bilincini bağdaştırmaya, en uç olumsuzlukta, olanak, çalışma ve zaman olmuş olan ölümden, mutlak şekilde olumlunun ölçüsünü bulmaya dayanıyorsa.

Kaldı ki Kafka burada kendini doğrudan doğruya bu denli hırslı bir perspektife yerleştirmez. Aynı zamanda şu da vardır: Kafka iyi yazabilme yeteneğini iyi ölme gücüne bağladığında, genel olarak ölümü

ilgilendiren bir anlayışa değil, tersine kendi deneyimine imada bulunur; çünkü şu ya da bu nedenle, hiç sıkıntısız ölüm döşegine yattığı için kahramanları üzerine sıkıntısız bir bakış yöneltebilir, uzağı gören içten bir yakınlık duygusuyla onların ölümlerine birleşebilir. Yazılarının hangisini hayalinde canlandırıyor? Hiç kuşkusuz, birkaç gün önce arkadaşlarına okuduğu ve onların kendisine cesaret verdiği *In der Strafkolonie*'yi, *Ceza Sömürgesi* anlatısını; işte o zaman *Dava*'yı, içlerinde ölümün dolaysız bir ufuk oluşturmadığı, tamamlanmadan kalmış olan birden fazla anlatıyı yazar. *Dönüşüm* ve *Hüküm*'ü de düşünmek gerekir. Bu yapıtların adlarının anılması Kafka'nın ölüm sahnelerinin gerçekçi bir betimlemesini yapmayı düşlemediğini gösterir. Bütün bu anlatılarda ölenler birkaç hızlı ve sessiz sözcük söyleyerek ölürler. Bu da Kafka'nın kahramanlarının ölümün uzamı içindeki yürüyüşlerini sadece öldüklerinde değil, tersine, görünüşe bakılırsa yaşadıklarında yerine getirdiklerini, "ölmenin" belirsiz zamanına ait olduklarını doğrular. Bu garipliğin sınavından geçerler ve onlarda, Kafka da sınavdan geçer. Ama ona öyle gelir ki, bu sınavdan ancak eğer belli bir şekilde, bu sınavın uç ânıyla önceden uyum içinde olursa, ölüme denk olursa, bir anlatı, bir yapıt çıkarabilecek, onu "iyi" yönetebilecektir.

Düşüncelerinde bize aykırı gelen şey, bu düşüncelerin sanatın aldatmacalarına yetki verir gözükmesidir. Kendisinin hoşnutlukla karşılamaya muktedir hissettiği şeyi ne diye adil olmayan bir olay olarak betimleyecektir. Ondan tatmin duyan kendisi bize ölümü niçin korkunç göstermektedir. Bu, metne acımasız bir hafiflik verir. Belki de sanat ölümle oynamayı gerektirir, belki de işin içine, artık başvurulacak bir çarenin de ustalığının da olmadığı yerde, bir oyun, biraz oyun sokar. Ama bu oyun ne anlama gelir? "Sanat hakikatin çevresinde uçar, ama kendini onda yakmamanın kararlı niyetiyle." O burada ölümün çevresinde uçar, kendini onda yakmaz, ama yanığı duyarlı hale getirir ve yakan şey, soğuk ve yalancı bir şekilde heyecanlandıran şey olur. Sanatı mahkûm etmeye yetecek olan perspektif. Bununla birlikte, Kafka'nın sözüne karşı adil olmak için, onu aynı zamanda farklı şekilde anlamak gerekir.

Hoşnut ölmek onun gözünde kendisinde iyi bir şey değildir çünkü onun öncelikle ifade ettiği şey, yaşamdan hoşnut olmama, yaşama mutluluğunun dışlanmasıdır, yani her şeyden önce arzulanması ve sevilmesi gereken bu mutluluğun... “Hoşnut ölebilmek yeteneği” normal dünyayla ilişkinin bundan böyle kopmuş olduğu anlamına gelir: Kafka bir şekilde daha önceden ölmüştür, sürgünlüğün ona verildiği gibi bu da ona verilmiştir ve bu armağan yazma armağanıyla bağlantılıdır. Doğal olarak, normal olanaklardan sürgün edilmiş olma gerçeği, aynı yolla, en uç olanak üzerinde egemenlik kurmayı getirmez; yaşamdan yoksun olma gerçeği ölümün mutlu sahipliğini sağlamaz, bu durum hoşnut ölümü sadece negatif bir şekilde ortaya koyar (yaşamın hoşnutsuzluklarına son verilmesinden dolayı hoşnuttur insan). Buradan sözün yetersizliği ve yüzeysel niteliği ortaya çıkar. Ama tam da bu aynı yıl içinde ve iki kez, Kafka Günce’sinde şunu yazar: “İnsanlardan, huzur içinde yaşamak için değil, tersine huzur içinde ölebilmek için uzaklaşıyorum.” Bu uzaklaşma, bu yalnızlık talebi, ona işi tarafından dayatılır. “Eğer kendimi bir çalışmayla kurtarmazsam, mahvoldum demektir. Bunu az önce söylediğim şey kadar açık seçik olarak biliyor muyum? Huzur içinde yaşamak istediğim için değil, huzur içinde ölmek istediğim için insanların karşısında gizlenip saklanıyorum.” Bu iş, yazmaktır. Yazmak için dünyadan elini eteğini çeker ve huzur içinde ölmek için yazar. Şimdi, ölüm, hoşnut ölüm, sanatın verdiği maaştır, yazının ereği ve doğrulanmasıdır. Huzur içinde ölmek için yazmak. Evet ama, nasıl yazmak? Yazmaya ne olanak verir? Yanıtı biliriz: insan ancak hoşnut ölme yeteneği varsa yazabilir. Çelişki bizi deneyimin derinliğinin içine yeniden yerleştirir.

Çember

Düşünce ne zaman bir çemberle karşılaşırsa, kendisinden yola çıktığı ve ancak oraya dönmek üzere aşabileceği kökensel bir şeye dokunduğu için karşılaşır. Belki de bizler, “huzur içinde” “hoşnut” gibi sözcükleri silerek formüllerin aydınlatılmasını değiştirirsek bu kökensel devini-

me yaklaşıyoruz. O zaman yazar, ölebilmek için yazan ve yazma gücünü ölümle öngörölmüş bir ilişkiden alan kişidir. Çelişki sürer ama farklı bir şekilde aydınlanır. Şiirin var olması için önce bir şairin var olması gerekse de şair nasıl ancak şiirin karşısında var olabiliyorsa aynı şekilde Kafka'nın da ölümün bir deneyimine önceden sahip olması gerektiğini sezebiliriz, eğer Kafka ölme iktidarına doğru ortaya koyduğu yapıt aracılığıyla gidiyorsa ve bunu da yapıtın kendisinin ölümün bir deneyimi olması nedeniyle ve yapıta ulaşabilmek adına yapıyorsa. Ama aynı zamanda şu da sezilebilir ki, yapıtın içinde yaklaşma, uzam ve ölümün kullanımı olan devinim tam olarak, yazarı ölmenin *olanaklılığına* götürecek olan söz konusu bu devinimle aynı şey değildir. Hatta sanatçı ile yapıtın bunca tuhaf olan ilişkilerinin, yapıtı ancak yapıtın bağrında mümkün olan kişiye bağımlı kılan bu ilişkilerin, böyle bir anormallüğün, zamanın formlarını alt üst eden bu deneyimden, ama daha da derin olarak onun iki anlamlılığundan, Kafka'nın ona mal ettiğimiz: *Ölebilmek için yazmak-yazabilmek için ölmek* gibi cümlelerde büyük bir yalınlıkla ifade ettiği, onun bu çifte görünüşünden kaynaklandığını varsayabiliriz; bizi döngüsel gereklilikleri içine kapatan, bizi bulmak istediğimiz şeyden yola çıkmaya, sadece başlangıç noktasını aramaya zorlayan, böylelikle bu başlangıç noktasından ancak uzaklaşarak yaklaşacağımız ama aynı zamanda da şu umuda yetki veren bir şey yapmak: bitip tükenmez olanın duyurulduğu yerde sonu ele geçirmenin, ortaya çıkarmanın umuduna.

Doğal olarak Kafka'nın cümleleri ona özgü olan iç karartıcı bir görüşü dile getiriyor gibi görünebilir. Bu cümleler sanat ve sanat yapıtı üzerine geçerliliği olan fikirlere ters düşer ve başka birçok kişinin ardından André Gide kendisi için şunu anımsatma gereğini duymuştur: "Beni yazmaya iten nedenlerin sayısı çoktur ve bunların en önemlileri, bana öyle geliyor ki, en gizli olanlardır. Belki de özellikle şu: bir şeyleri ölüme karşı koruma altına almak." (*Günce*, 27 Temmuz 1922). Ölmemek için yazmak, yapıtların var kalmasına bel bağlamak, sanatçıyı işine bağlayan şey bu noktada bulunur. Deha ölüme meydan okur, yapıt boşa

çıkarılmış ya da biçimi değiştirilmiş, yahut Proust'un kaçamaklı sözcüklerini kullanarak söyleyecek olursak, "daha az acılı kılınmış", "daha az görkemli" ve "belki de daha az olası" ölümdür. Olabilir. Yaratıcılara mal edilen bu geleneksel düşlere, onların yeni oldukları düşüncesini karşı çıkarmayacağız; yani onların yeni Batı uygarlığımıza ait düşler oldukları, insanın kendini yapıtlarında yüceltmeye çalıştığı ve kendini bu eylem içinde sürdürerek eylemde bulunduğu hümanist bir sanatın gelişimine bağlı oldukları düşüncesini çıkarmayacağız. Bu elbette ki önemli ve anlamlıdır. Ne var ki sanat, böylesi bir anda, Tarih'le birleşmenin akıllarda unutulmadan kalabilen bir tarzıdır sadece. Büyük tarihsel kişilikler, kahramanlar, büyük savaşçılar da en az sanatçılar kadar kendilerini ölüme karşı korumaya alıyordur; halkların belleklerine giriyor; örnek alınacak, eylem adamları oluyorlardır. Böyle bir bireycilik çok geçmeden tatmin edici olmaktan çıkar. Şunun farkına varılır ki, eğer önemli olan şey öncelikle Tarih'in işleyişiye, dünyada eylemse, hakikat için ortak çaba göstermekse, yok oluşun ötesinde kendi kalmayı istemek, zamana tepeden bakacak bir yapıtta hareketsiz ve sabit olmayı arzulamak boşuna bir şeydir: bunun kendisi nafiledir ve bundan başka, istenilen şeye karşıttır. Gerekli olan şey, putların tembel öncesiz sonrasızlığında kalmak değil, tersine, evrensel dönüşüme katılmak için ortadan kaybolmaktır: adsız hareket etmek ve sadece aylak bir addan ibaret olmamaktır. O zaman, yaratıcıların hayatta kalma düşleri sadece değersiz görünmekle kalmaz, aynı zamanda hatalı da görünür ve dünya içinde ve dünyanın gelişimi için anonim olarak yerine getirilmiş herhangi bir gerçek eylem, ölüm üzerinde daha adil, daha emin, en azından artık kendisi olamamanın sefil pişmanlığından âzade kılınmış bir zaferi doğrularmış gibi görünür.

Sanatın henüz kendisinde mevcut olmadığı, tersine insanın kendini sanatın efendisi sandığı, kendini mevcut kılma istediği, yaratan kişi olmak istediği, yaratarak, bu yaratım az olsa bile, yıkımdan kaçan bir kişi olmak istediği bir dönüşüme bağlanan böylesine güçlü düşlerin çarpıcı yanları vardır: bu düşler "yaratıcıları" ölümlerle derin bir ilişkiye

angaje olmuş gösterirler ve bu ilişki, görünüşün aksine, aynı zamanda Kafka'nın ardında koştuğu ilişkidir. Birileri de ötekiler de ölümün mümkün olmasını isterler, berikiler onu yakalamak için, ötekiler onu kendilerinden uzakta tutmak için. Farklar ihmal edilebilecek niteliktedir, ölümle bir özgürlük ilişkisi kurmaya dayanan aynı ufuk içinde yer alırlar.

Kafka ve Brod

Max Brod, Kafka'nın şanında, yazarlığının ortaya çıkmasına yardımcı olduğu için hayıflanmasına neden olan, güven verici olmaktan uzak bir şeyler olduğunu kabul etmiştir. "İnsanlığın Kafka'nın yazılarında içerilmiş olan sağaltıcı armağana nasıl olup da burun kıvırdığını gördüğümde, bazen bu yapıtı yıkımın karanlığından çekip çıkarmış olduğum için ıstırap çekiyorum, yazarı onu bu yıkımın içine batmış vaziyette görmeyi istemişti. Kafka yapıtının maruz kalabileceği kötüye kullanımları sezmiş olup da onun yayımlanmasına bu yüzden izin vermemiş olamaz mıydı?" Bu, soruyu kendimize belki de biraz geç sormak oldu. Yazarın ölümünden sonra geçen yıllar yapacağını yaptığından Brod birtakım çatışmalar yaşadı ama bu çatışmalar olmasını dilediği türden ölçülü bir ünün yol açtığı çatışmalar değildi, tersine daha başlangıçtan itibaren o bu ünün parlak bir ün olmasını dilemiş değil miydi? Franz Werfel ortak arkadaşlarının ilk yazılarını okuyup da: "Tetschenbodebach'ın ötesinde hiç kimse Kafka'yı anlamayacak," dediğinde kendisi bunun ıstırabını çekmiyor muydu? Yakındığı bu şanda kendinden bir parçayı bulmamış mıydı, bu şan aynı zamanda onun ölçülerine, onun imgesine denk bir şan değil miydi, bu şan Kafka'nın ketum karakterine yakın değil de, Brod'un çarçabuk eyleme geçebilme yeteneğine, onun dürüst iyimserliğine, kararlı kesinliğine yakın değil miydi? Kafka'nın onu yazmaktan alıkoyan sıkıntıyı aşabilmesi için belki de yanında Brod'un olması lazımdı. Ortaklaşa yazdıkları roman bu dayanışma yazgısının bir işaretidir: Kafka'nın rahatsızlık duyarak sözünü ettiği, onu her cümlede, kendi demesine göre,

derinden derine ıstırap çektiği tavizler vermeye iten o iş birliği. Bu iş birliği neredeyse hemen son bulur ama Kafka'nın ölümünden sonra hiçbir zaman olmadığı kadar sıkıca yeniden kurulur, aynı zamanda kendini olağandışı bir inançla, o olmasaydı ortadan kaybolmaya yazgılı bir yapıtın gün ışığına çıkarılmasına adanmış ve hâlâ hayatta olan bir arkadaş için daha da ağırlaşan bir iş birliği niteliğine bürünerek. Her yazarda bir Brod ve bir Kafka olduğunu söylemek adil bir şey olmazdı, hatta ciddiyetten uzak bir söz olurdu bu, yani bizim ancak kendimizdeki aktif parçanın hakkını teslim ettiğimizde ya da bizim ancak, belli bir anda, kendimizi tümüyle dostun sınırsız bağlılığına teslim ederek ünlü olduğumuzu söylemek. Adaletsizlik, yazınsal saflığın bütün liyakatini Kafka'ya ayırmaya –yazı önünde duraksama, yayımlamayı reddetme, yapıtı ortadan kaldırma kararı– ve de güçlü dostun omuzlarına fazlasıyla görkemli bir yapıtın yeryüzündeki idaresiyle ilgili bütün sorumlulukları yüklemekten kaynaklanırdı. Ölmüş olan Kafka, Brod'un inatçı bir biçimde kışkırttığı bu hayatta kalıştan, içten içe sorumludur. Başka türlü, onu yasal mirasçısı niçin yapsındı ki? Eğer yapıtının ortadan kalkmasını istemiş idiyse, onu niçin kendisi ortadan kaldırmadı? Onu niçin arkadaşlarına okuyordu? El yazmalarının çoğunu Felice Bauer'e, Milena'ya niçin verdi? Hiç kuşkusuz kendini bir edebiyatçı beğenmişliğiyle değil, tersine, kendi karanlık bölgelerinde, ışısız yazgısı içinde gösterebilmek için.

Brod'un yaşam çizgisi dokunaklı bir çizgidir. Önce, bu hayranlık duyulacak arkadaşı kafasına takmış olarak, onu romanlarının birinin kahramanı yapar –kendini bir gölgeye bağlanmış hissettiği ama gölgeye rahatsızlık vermeme göreviyle bağlanmış hissetmediği tuhaf başkalaşım. Sonra da, ilk olarak ve uzun zaman tek başına, müstesna değerini gördüğü bir yapıtın yayımlanmasına girişir. Editör bulmak gerekir, editörler ortalıktan sıvışır; en az editörler kadar ortada gözükmeyen metinleri bir araya getirmek, onların birbiriyle bağlantılarını sağlamak, neredeyse hiçbiri tamamlanmamış olan dağınık elyazmalarının içinde onlarda gizlenen tamamlanmışlığı keşfetmek gerekir. O da parça parça olan yayım süreci başlar. Nedendir bilinmez, büyük romanlardan kimi bölümler, başka zaman kullanılmak üzere saklı tutulmuştur. Şurada

burada, nasıl olduğu bilinmeden, bütünden koparılmış bir sayfa gün ışığına çıkar, henüz bilinmeyen bir ateş ocağından bir kıvılcım çıkar, parlar ve söner. Hayatta olan insanları rahatsız etmemek gerektiği için fazlasıyla doğrudan nitelikteki belgeler ya da önemsiz gözüken notlar Günce'den çıkarılır, temel olanla yetinilir ama temel olan nerededir? Bununla birlikte yazarın şanı çabucak çevreye yayılır, çok geçmeden dünyanın her köşesine uzanır. Hiç yayımlanmamış metinler oldukları gibi kalamazlar. Adeta en iyi korunmuş derinlikleri eşeleyip arayacak olan açgözlü, karşı konulamaz bir güç vardır ve yavaş yavaş Kafka'nın kendisi için, kendi hakkında, sevdikleri hakkında, sevediklerini hakkında söylediği her şey son derece düzensiz bir şekilde, kendileri de düzensiz, çelişkili, saygılı, yüzüstüce, yorulmaz bilmez ve en küstah yazarın bile ilginçliğini desteklemekte duraksayacağı bir yorumlar bolluğu içinde ortalığa dökülür.

Yine de bu korkunç gün ışığına çıkarma sürecinde onaylanmaması gereken hiçbir şey yoktur. Yayımlama kararı alınır alınmaz, bundan her şeyin yayımlanması gerekeceği sonucu çıkar. Her şey ortaya dökülmelidir, kural budur. Yazan kişi, bu kuraldan hoşlanmasa da ona boyun eğer. Yapıtların eksiksiz basımı işine girildiğinden beri –sonuna yaklaşmaktadır– rastlantısal ve keyfi olanın payı olabildiğince azalmıştır. Bilmenin makul olduğu düzen içinde –kaldı ki her zaman tartışılır bir şeydir bu– mektupları ilgilendiren istisnalarla birlikte her şeyi bileceğizdir: sözgelimi bazı mektuplardan hayatta olan kimi kişileri sorgu konusu eden pasajlar çıkarılmıştır ama hayatta kalanlar çabucak ortadan kaybolur. Savaşın ve kovuşturmaların imtihanı, sınavı, anımsatmaya bile gerekli olmayan bir ölçüde, tanıkları ve onlara borçlu olunan saygıyı çoktan ortadan kaldırmıştır; şu bir gerçek ki, aynı zamanda tanıklıkları da ortadan kaldırmış ve bir bölümü Kafka hayattayken kendisi tarafından, bir bölümüyse ölümünden sonra kendi bıraktığı talimatlara göre, özellikle Günce'yi ilgilendiren pasajlarda Dora Dymant tarafından zaten ortadan kaldırılmıştır. (Günce, özellikle yaşamının son dönemini kapsayan bölümler açısından eksiktir, 1923'den itibaren

yazarın iç huzuruna ve uzlaşmaya kavuşmuş olduğu söylenir bize. Bize söylenir ama biz öyle olduğunu bilmeyiz ve Günce'yi okuduğumuzda, onun kendisini arkadaşlarıyla yakınlarının değerlendirdiğinden ne kadar farklı değerlendirdiğini görürüz, sonunun yaklaşmasını belirleyen olayların anlamının bizim için şimdilik meçhul kaldığını kabul etmek zorundayız.)

Ama kimdir Kafka? Brod arkadaşının elyazmalarını kendi olanaklarına göre gün ışığına çıkarmaya başladığı vakitler, yazarın “yanlış anlamalar ve çarpıtmalarla” birlikte etrafa yayılmış olan ünlülük hali gizemli çehreyi çoktan deşifre etmeye giriştiği için, onu daha iyi aydınlatabilmek için bir kitap yazmaya karar verdi; yapıtı görülmesini arzu ettiği adil bir ışıkla aydınlatmaya çalıştığı bir biyografi ama aynı zamanda da bir yorum ve eleştirel açıklama kitabıydı bu.³¹ Bir hayli ilginç bir kitaptı ama Kafka'nın yaşamındaki olaylar üzerine zorunlu olarak sakınlı, biraz dağınık ve imalı, öte yandan da enikonu eksik çünkü tek bir tanık her şeyi bilemez. Brod, dostunun taşıdığı büyük karmaşıklığı ve dehasının ta merkezinde yatan gizemi tanımakla birlikte, gelecek kuşakların, kara bir tercihle, bu edebiyat figürünü ve onun yapıtını altında görmekten hoşlandığı son derece iç karartıcı renklere karşı her zaman muhalif bir tutum almıştır. Kafka'nın öteki dostlarının zaten hepsi ondaki canlı gücü, neşeyi, duyarlı ve olağanüstü bir şekilde adil bir ruhun gençliğini tanımış, sevmiş ve kutlamışlardır. “Kafka fena halde umutsuz muydu?” diye kendine sorar Felix Weltsch ve buna yanıt verir: “Bütün izlenimlere açık ve gözleri öylesine yardımsever bir ışık saçan bu adamı umutsuz saymak çok zor, hatta olanaksız.” “Genel olarak,” der Brod, “Kafka üzerine yazılarından yola çıkarak zihinlerinde bir imge oluşturanların hepsi de gözlerinin önüne onu tanımış olanlardan temelde daha iç karartıcı bir çehre getirmişlerdir.” İşte bu nedenle biyografi yazarı yaşamöyküsünde bu geleneksel şemayı düzeltmeye uygun bütün özellikleri bir araya getirmiş olduğunu teslim

31 Brod, biyografi dışında dostuna, kendi görüşüne göre, Kafka'nın “inancı ve öğretisi” olduğunu ortaya koyduğu çok sayıda kitap adamıştır.

eder. Önemi olan ve zaten her şeyin doğruladığı bir tanıklık. Ama öteki çehreyi, “çok büyük gölgeli adamı”, onun derin hüznünü, yalnızlığını, dünyadan uzaklaşmışlığını, kayıtsızlık ve soğukluk anlarını, içdaralmasını, anlaşılmasız azaplarını, onu yolunu şaşırmanın sınırlarına getirmiş olan mücadelelerini (özellikle de 1922’de Spindlermühle’de) unutmak gerekir mi? Kim tanımıştır Kafka’yı? Peki, o zaman, Kafka niçin dostlarının kendisi hakkındaki değerlendirmelerini peşinen reddeder?³² Onu tanımış olanlar niçin, duyarlı ve neşeli genç adamın anısından yapıta geçtiklerinde –romanlar ve öyküler– gececil, soğuk azapla dolu, ışıksız değil ama ışığın aydınlattığı kadar kör de ettiği, umut aşıladığı, ama umuttan içdaralmasının ve umutsuzluğun gölgesini yaptığı bir dünyaya geçtiklerine şaşırırlar? Yapıtta anlatıların nesnelliğinden Günce’nin mahremiyetine geçen kişi niçin mahvolmuş bir adamın çılgınlıklarının işitildiği daha da iç karartıcı bir geceye iner? Kalbine daha fazla yaklaştıkça niçin, içinden kimi zaman keskin bir parıltının, acı fazlalığının, sevinç fazlalığının fışkırdığı avutulmamış bir merkeze yaklaşır gibi hisseder insan? Kafka’dan bilmecelerin karmaşıklığıyla, basitliğiyle konuşan bu bilmeceyi duyurmaksızın kimin konuşmaya hakkı vardır?

*

Kafka’yı yayımlayıp yorumladıktan, ondan hareketle bir roman kahramanı yaptıktan sonra, öyle oldu ki, çifte yaşamı daha da ötelere götürerek, belki de en önemli yapıt olan *Şato*’yu dönüştürerek, bitmemiş bir anlatı halindeki şeyden eksiksiz bir tiyatro piyesi yapmak üzere kendini Kafka’nın dünyasına sokmaya çalıştı Brod. Birkaç yıl önce aynı çalışmayı *Dava* için yapan Gide ile J.-L. Barrault’nun kararlarıyla karşılaştırılamayacak bir karar. Gide ile Barrault, hiç kuşkusuz haksız bir biçimde, tiyatronun uzamıyla iki anlamlı boyutları olan uzamı, yani *Dava*’nın temsil ettiği sonsuz yoldan çıkışın dünyasını bir araya getirmeyi

³² Günce, 3 Mayıs 1915 tarihli not

istiyordu; hem yüzeyde, derinliksiz, perspektiften yoksunmuş gibi görünen ama temelden bir kere yoksun olunca, bu nedenle de son derece derin olan dünyayı. Brod daha mahrem bir ayartıya boyun eğmiş gibi görünür, baş kahramanın hayatını yaşamak, ona yaklaşmak, onu bize yaklaştırmak, ancak istenmeyen bir yabancı olabileceği bir yerde ona iş, imkân ve yaşam vermek için, onu insanileştirerek, yersiz bir umutsuzlukla mücadele eden bir insanın yaşantısını ona geri kazandırmanın ayartısına kapılır.

Dolayısıyla Brod *Şato*'yu tiyatroya uyarladı. Kendine modern nihilizmin girişimlerine karşı fazla sert davranmayı yasaklayan biri için bir yapıtı bu şekilde bir biçimden ötekine aktarmak, yapıttan bir başka yapıt oluşturmak, ona başka tür bir büyüme ve gelişim dayatarak onu olamayacağı bir şey olmaya zorlamak bir çeşit insan kaçırma gibi bir şey olsa da, bu kararın kendisini bir yana bırakalım. Şu kesinliği de bir yana bırakalım: Kafka'nın bir yapıtının her türlü uyarlaması, bu uyarlama sadık olsa bile, yapıtın gizlenmiş bütününe değil de onun ancak bazı anlarına fazla sadık olacağı için her türlü sadakatten uzaklaşır, onu sadece çarpıtmakla kalmaz, onun yerine bundan böyle özgün biçimin gölgelenmiş ve adeta sönmüş hakikatine dönmenin zor olacağı bozulmuş bir versiyonunu koyar. Son olarak, uyarlama yapan kişinin kendine, dramatik bazı zorunluluklar olduğuna inandığı şeylerden dolayı, sonucu olmayan bir anlatıya bir sonuç eklemeye hakkı olduğunu düşünmesini unutalım; belki de anlatısına bir sonuç ekleme düşüncesi Kafka'nın zihninden bir an geçmişti, bundan arkadaşına söz ettiğine kuşku yoktu, gelgelelim tam da bu sonucu kaleme almaya hiçbir zaman karar vermedi, bu sonuç çalışmanın yaşamına ve mahremiyetine hiçbir zaman girmede: kaldı ki, zaten, K'nın toprağa verilmesine tanık olduğumuz şu sahne, simgesel olarak onun üzerinde yaşamayı arzu ettiği toprakla uzlaşmasına karşılık gelen sahne, herkesin bir çift söz söylemeye ve sonunda dinlenmeye kavuşmuş olan cesedin üzerine bir avuç toprak atmaya geldiği sahne, piyesin en iyi sahnelerinden biridir: bu sahnenin tamamen Brod'un icadı olmuş olması bu piyesin Kafka'ya

hiçbir şey borçlu olmamakla kazanacak çok şeyi olabileceğini gösterir. Ama Brod niçin, gizli kalmasına başka herhangi bir kişiden daha fazla katkıda bulunduğu bir çalışmanın gizine kendini bu şekilde sokmayı uygun buldu? Gide ile Barrault'yu dramaturji çalışmalarında "işitilmedik bir hata" işlemekle bir hayli sertçe eleştirmiş olan o Brod, en az onlar kadar açık bir şekilde, yapıtın odak noktasını değiştirmede mi, başkahramanın yerine onunla bir sözcük yakınlığından başka ortak hiçbir yanı olmayan bir kişilik koymadı mı ve bunu da yöntemlerinin tinsel anlamını daha belirgin kılmak için değil de, onu insani dokunaklılık düzeyine indirmek için yapmadı mı?

Bu mesele, bir bilmece olarak kalıyor. Uyarlamayı yapan elbette hikâyeyi kendisine göre bize en çok dokunacak plana göre aktarmayı istedi, Kafka'nın saçmanın iblisi ve alaycı düşlerin kaygı verici yaratıcısı şu tuhaf yazar olmadığını değil, son derece duyarlı ve yapıtları dolaysız insanî anlama sahip bir deha olduğunu anlatmak istedi. Övgüye değer bir niyet, ama bundan çıkan sonuç nedir? Hikâye açısından, karmaşık kadastrocu miti, işsiz ve mevkisiz, kendini ait olmak istediği topluluğa kabul ettirmeyi başaramayan, tutunamamış bir adamın mutsuz yazgısı oldu. Karşılaştığı engeller başkahramanın yüz yüze olduğu gereklilik açısından göz önüne alındığında –ki kendisi çoktan tamamen dışarıda ve adeta kendinin sürgünü olduğu için onun dışındadır bu engeller–, bu planda son derece büyük bir düzlem değiştirme (*transposition*) etkeni vardır; öyle ki, K.'yı hissettiği her şeyi bir heyecan aşırılığıyla dile getiren, kızan, bağırان, kahrolan şu şişirilmiş kişi yerine koymak bakımından gerçek bir alay söz konusudur.

Her ne pahasına olursa olsun insanî olanı ortaya koymak istemenin bir bedeli var hiç kuşkusuz.

Brod; Barrault ile Gide'i, *Dava'yı* gülünç bir duruma getirmiş olmakla kınadı; ikili ekip, kahramanı "işkence edilen bir masum" gibi gösterip romanı "kaçak ile dedektiflerin yüzeysel bir dramatizasyon oyunu içinde birbirlerini kovaladıkları polisiye bir olaylar dizisi" yapmışlardı. Gelgelelim Brod'a, K.'nın yazgisından berikinin belki de

mahkûm olduğu hatayı ortadan kaldırmakla kalmış olmayıp, K.'nin gerçeğin dışına yürüyüşünü, yani kendisi de bir yanılı olan, sabırsızlığın büyük hatasının damgasını taşıyan ama yine de yanılığının bağrında durmadan büyük bir amaca doğru ilerleyen yürüyüşü, modern dünyayı simgeleyen rakiplere karşı kaba bir şekilde dokunaklı, umutsuz ve güçsüz bir mücadeleye indirgeyen Brod'a ne kınamalar yöneltmek zorunda kalınmadı!

Gezip dolaşmanın zorunluluğuna tümüyle teslim olmuş bir adam, kişisel olmayan ve anlaşılmaz bir kararla doğduğu yerde yaşamaktan vazgeçmiş, içinde yaşadığı topluluğu terk etmiş, karısından, çocuklarından uzaklaşmış, hatta bunu anımsamaz olmuş bir adam ne yapabilir? Mutlak sürgünün, dağılmanın ve ayrılmanın adamı? Artık bir dünyası olmayan ve bu dünya yokluğunda, yine de gerçek bir barınma yerinin koşullarını bulmaya çalışan adam? K.'nin yazgısı bu noktadadır ve o bunun son derece bilincindedir, bu bakımdan onun yazgısı, ihmalciliği, kayıtsızlığı ve güzel bir mevkiye sahip olmanın tatmini içinde yaşamdan dışlanmış olduğunu anlamayan ve bütün davası bu kökten dışlanışın, başlangıcında bile hışmına uğramış olduğu bu ölümün ağır bir bilincine varışı olan Joseph K.'nin davasından tümüyle farklıdır.

Brod'un piyesinde, bir büyüyle, yapıtın bu ruhu kaybedilmiştir; dokunaklı ve insanî oluş gösterisi altında, onu bunca heyecan verici ve gerçekten de bunca insanî kılan her şey kaybolmuştur; oysa ki gözlerden kaçan, çığlıkları, ateşliliği, boş yakınmaları reddeden, suskun reddedişlerle ve belli bir soğuk kayıtsızlıkla temsil edilen, her türlü iç yaşamın kaybıyla bağlantı içinde olan, yapıtı canlandıran arayışı ancak kendisinden yola çıkarak anlayabileceğimiz ilk yarayla bağlantı içinde olan bir heyecandır bu.

Brod'un piyesinde yapıt bakımından "pozitif" diye nitelenebilecek her şey ortadan kaybolduğu gibi –bitmiş tükenmiş, gezgin adamın çabalarına bir doğrultu bile sunmayan Şato'nun arkaplanı değil sadece (Şato en fazla, iktidarın keyfi bir yoğunlaşması, etkisi ve korkusu altında köyün larvalarının kendi tiranca küçük dolaplarını çevirdikleri bir

otorite ve kötücüllük merkezi gibi görünür) –daha da ötesi, güçsüzlük düzeyinde güçle, yoldan çıkmışlığın derinliğinde gerçek kaygısıyla, kendinin kaybının bağrında bükülmez kararlılıkla, her şeyin çoktan ortadan kaybolduğu boş ve belirsiz gecede aydınlıkla ışıldayan her şey de kaybolmuştur.

Bu da nereden gelir? Yapıtın nihilist olmayan anlamına bunca inanmış olan Brod'un onun yalnızca yüzeysel olarak mutsuz yanını ön plana çıkarmış olması nereden gelir?

*

Yanılıglardan birisi –insanlık ve güncellik kaygısıyla– *Şato*'nun mitini yabancı bir memlekette, bir iş ve kalıcı bir ailenin mutluluğunu boşu boşuna arayan bir adamın hikâyesine kasten indirgemiş olmaktadır. K. bunu ister mi? Hiç kuşkusuz ister ama bunu bulduğıyla yetinmeyen bir istençle ister, amacı her zaman aşan ve hep öteye yönelen bozulmuş ve tatmin edilmemiş istençtir bu. “İstencinin” karakterini bilmemek, onda aşırı olan bu gezip dolaşma gereksinimini bilmemek anlatının yüzeysel olay örgüsü içinde bile hiçbir şeyi anlamama durumunda olmaktadır. Çünkü o zaman, K. ne zaman bir sonuca ulaşmış olsa, onda sebat etmek yerine, onu elinin tersiyle itmesi nasıl açıklanacak ki? Köyün hanında bir oda bulur bulmaz, Beyefendiler'in hanında kalmayı ister? Okulda küçük bir iş bulur bulmaz, onu ihmal eder ve işverenlerini küçümser. Otelci kadın ona aracılık etmeyi önerir, bunu reddeder; belediye başkanı ona destek elini uzatır, bunu geri çevirir. Frieda'sı vardır, ama aynı zamanda Olga'ya da, Amelia'ya da, Hans'ın annesine de göz koyar. Ve sonunda, Bürgel adlı bir sekreterle beklenmedik bir görüşme yapıp da bu görüşme sırasında sekreter ona krallığın anahtarlarını teslim ettiğinde, lütûfun ve “her şey mümkündür”ün saati gelip çattığında, içine gömüldüğü ve onu bu öneriyi görmemezlikten gelmeye çeken uyku, belki de onu hep daha öteye gitmeye,

hiçbir zaman evet dememeye, kendinde hiçbir görülür vaadin dolduramayacağı sakınlı, gizli bir parça muhafaza etmeye iten bir başka tatminsizlik biçimidir.

Şato'nun basımına ait olmayan ama açıkça aynı temayla ilgili olan küçük bir fragmanda Kafka şunu yazmıştır: "Yabancı bir aileye dahil olmak istediğinde, ortak bir tanıdık arar ve ondan aracılık etmesini rica edersin. Eğer bu tanıdığı bulamazsan, sabır gösterir ve uygun fırsatın çıkmasını beklersin. Yaşadığımız küçük ülkede, bu fırsat mutlaka çıkar. Eğer fırsat bugün çıkmazsa, yarın çıkacaktır ve eğer hiç çıkmazsa, bunca önemsiz bir şey için, dünyanın sütunlarını sarsacak değilsin. Eğer aile senden vazgeçmeye dayanıyorsa, sen de bunu daha az dayanılır bulacak değilsin. Bu apaçık ortada, ne var ki K. bunu anlamıyor. Geçenlerde malikânemizin efendisinin ailesine nüfuz etmeyi kafasına koydu ama toplum içinde yaşamanın yol yordamıyla ilerlemeyi reddediyor, oraya doğrudan varmak istiyor. Belki de alışıldık yol ona çok sıkıcı görünüyor, doğru bu, ama izlemeye giriştiği yol olanaksız. Bunu söylerken, efendimizin önemini aşırı büyütme istediğim sanılmasın. Zeki, ciddi, onurlu bir adam, ama daha fazlası değil. K. ondan ne istiyor? Malikâne sınırları içinde bir iş mi? Hayır, bunu istemiyor, kendi serveti var ve böylesi kaygılardan arınmış özgür bir yaşam sürüyor o. Peki, efendinin kızını istiyor olabilir mi? Hayır, hayır, böyle bir şeyden kuşkulanamaz."

K. da amaca ulaşmak ister –bununla birlikte arzuladığı ne iştir, ne de bağlı olduğu Frieda'dır–, amaca sabrın ve ölçülü sosyalliğin sıkıcı yollarından geçmeden, *doğrudan doğruya* ulaşmak ister, zaten tanımadığı, sadece önsezi olarak hissettiği olanaksız bir yoldur bu, onu bütün öteki yolları reddetmeye götüren önsezinin düşündürdüğü bir yol. O zaman yanılışı bu noktada mıdır, yani mutlak için romantik bir tutku duymakta? Bir anlamda, evet; ama bir başka anlamda, hiç de öyle değildir. Eğer K. olanaksızı seçiyorsa, bir ilk kararla, olanaklı her şeyden dışlandığı için seçiyordur. Eğer dünyada yol alamıyorsa, ne de arzu ettiği gibi toplum yaşamının olağan yollarını tutamıyorsa, dünyadan,

dünyasından sürgün edilmiş olduğu için, dünyanın yokluğuna mah-kûm edilmiş, gerçek bir barınma yerinin bulunmadığı sürgüne yazgılı kılınmış olduğu içindir. Yanılmak, yasası budur onun. Tatminsizliği bu yanılığın söz konusu devinimidir, onun ifadesidir, yansısidir; dolayısıyla kendisi temelde yanlıştır; ama bununla birlikte, hep yanılığın doğrultusunda daha fazla gitmek, ona kalan tek umuttur, ihanet etmemesi gereken ve o zaman onu katı inatçılığın kahramanı yapan bir sebatla sadık kaldığı tek hakikattir.

Haklı mıdır, haksız mıdır? O bunu bilemez ve biz de bilmeyiz. Ne var ki ona tanınan bütün kolaylıklar ona daha fazla şey kazandırdıkça o da onların bir o kadar kaçması gereken ayartmalar olduğundan kuş-kulanır: otelci kadının vaadi kuşkuludur, belediye başkanının iyiliği iyicil olmaktan uzaktır, onu tutsak etmeye yönelik bir zincir vardır, ona önerilen küçük bir iştir bu – peki Frieda’nın muhabbeti samimi midir?³³ Yaptığı şekerlemenin yarattığı bir serap değil midir bu? Yasa-nın ara yollarından geçerek ona mütebessim Bürgel’in sunduğu bir lü-tuf?”³⁴ Bütün bunlar çekici, büyüleyici ve gerçektir ama insan kendini bu imgeye müstesna bir bağlılıkla bağlarsa ancak o vakit sapkınlıkların en vahimi olan tapınmadan doğabilecek bir imgenin olabileceği kadar gerçektir.

33 Son bir bölümde, Frieda’nın yerine geçen Pepi de K.’yı baştan çıkarmayı dener ve ona uzun uzun Klamm’ın kız arkadaşının kendini yabancının boynuna attığını ve bunu skandal çıkararak dikkatleri üzerine çekmek ve kendi fiziksel yetersizliklerinin ve hoş olmayan karakterinin ona kaybettiği azıcık prestiji kazanmak için yaptığını açıklar. Zaten, Klamm’ın kız arkadaşı değil midir? Her şey hırslı kız tarafından usta-ca kurgulanmış uydurma bir hikâyenin söz konusu olduğunu düşündürür. Pepi’nin görüşü budur, bu küçük mutsuz yaşantının içeriğine denktir bu görüş. K.’nın kendisi, hüznü hizmetkârlık yaşamının yer altı yollarında sığınak bulmaya ayartılsa da, bu anlatılanlara inanmaz, “Yanıyorsun,” der. Son bölümlerde, başarıya da ulaşarak, Beyefendilerin hancısının karısıyla yeni bir entrika kurmayı dener. Dolayısıyla her şey yeniden başlar, ne var ki durumların sürekli bu yeniden başlayışı da her şeyin batağa saplandığını gösterir, hatta sürekli kesintiye uğrayıp duran kitap bile.

34 Bir fragmanda, köyün bir gözlemcisi K.’nın Bürgel’le yaşadığı “serüven” olarak adlandırdığı şeyi alaya alır. “Bunun tam da Bürgel olması çok komik,” der. Bürgel gerçekten de Şato’nun bir memurunun, Frederik’in sekreteridir; Frederik uzun zaman önce gözden düşmüş ve artık hiçbir nüfuzu kalmamıştır. Sırf bu nedenle, Bürgel sadece en alt kademelerden bir sekreterdir.

K. kendisinin dışında olan her şeyin –kendisi dışarıya atılmıştır– sadece bir imge olduğunu sezer. İmgelere güvenmemek gerektiğini, onlara bağlanmamak gerektiğini bilir. Eşdeğeri ancak tek, belirsiz bir nokta için ölçüsüz bir tutku duymak olan ölçüsüz bir karşı çıkış iktidarıyla donanmıştır. Eğer durumu buysa, eğer kendine özgü olan sabırsızlıkla hareket ederek onu canlı tutan sıkı tekçiliğe itaat etmekten başka bir şey yapmıyorsa, ihmalciliğin Joseph K.'nın hatası olması gibi bu sabırsızlığın da onun hatası olması nereden gelir? Bunun nedeni bu imgelerin yine de amacın imgeleri olmaları, onların amacın ışığına katılmaları ve onları tanımamanın, insanın şimdiden gözlerini kapatıp temel olanı görmemesi anlamına gelmesidir. Figürlerin ayartmasından kaçan sabırsızlık onların resmettiği hakikatten de kaçır. Aracılardan geçmeksizin dosdoğru amaca gitmek isteyen sabırsızlık, araçları amaç olarak almaktan ve onlardan amaca götüren şeyi değil de, ona ulaşmayı engelleyen şeyi yapmaktan başka hiçbir şeye ulaşmaz: sonsuzca iki katına çıkarılmış ve çoğaltılmış engeller. Dolayısıyla akıllı, sabırlı olmak, otelci kadının öğütlerine uymak, Frieda'nın yanı başında yüreği dingin ve cana yakın kalmak yeterli olur, öyle değil mi? Hayır olmaz çünkü bütün bunlar sadece, kendinin ve her türlü sahici gerçekliğin kaybından doğmuş bir imgedir, boşluktur, imgesel olanın mutsuzluğudur, iğrenç fantazmalardır.

*

K.'nın ölümü, sabırsızlığın onu tükenişe dek ittiği yerdeki bu yol alışın zorunlu sonu gibi görünür. Bu anlamda, Kafka'nın içsel olarak ısırtırabını çektiği yorgunluk –yorgunluk, beden soğukluğundan daha azı olmayan ruh soğukluğu– olay örgüsünün gizli nedenlerinden biri ve daha tam olarak, Şato'nun kahramanının gerçek bir dinlenmenin bütün koşullarından uzakta, ancak yanılgıya düşebileceği bir yerde yaşadığı söz konusu bu uzamın boyutlarından biridir. Piyesteki rolü üstlenmiş

olan fazlasıyla güçlü aktörün gösterişli bir tükenişle temsil etmeye çalıştığı yorgunluk, yine de başarısızlığa giden ölümcül bir kayış anlamına gelmez. Onun kendisi bilmecemsidir. K. elbette ihtiyatsız ve sabırsız biçimde şuraya buraya gittiği için yorulur, gerekmediği zamanlar onu başarısızlığa götüren yol alışlarla kendini tüketir ve başarılı olmak için bu yol alışlara ihtiyaç duyduğunda da artık gücü kalmamıştır. Her şeyi reddeden tatminsizliğin sonucu, her şeyi kabul eden sersemleşmenin nedeni olan bu yorgunluk dolayısıyla kötü sonsuzun bir başka biçimidir ki gezgin kişi buna yazgılıdır. İnsanın kendisinden dinlenme bulamadığı, ölüm olan şu dinlenmeye bile götürmeyen kısır yorgunluktur bu çünkü K. gibi, bitip tükenmişken bile hareket etmeyi sürdüren kişide sonu bulmak için gerekli olacak bu azıcık güç bile bulunmaz.

Ama aynı zamanda, sergilemediği, zaten gizli olan, tersine ona özgü olan ketumiyet armağanıyla gözlerden uzak tuttuğu bu bıkkınlık; aynı zamanda mahkûmiyetinin işareti, kurtuluşunun eğilimi, sessizliğin yetkinliğinin yaklaşması, derin uykuya doğru tatlı ve algılanmaz eğilim, birliğin simgesi olmaz mıydı? İyi niyetli sekreterle yaptığı görüşmede amaca ulaşabilirmiş gibi gözükteği an tükenmiş olduğu andır. Bütün görüşmeler oradan geliyorlarmış gibi gece olup biter bu görüşme. O noktada gece gerekir, aldatıcı gece, gizemli armağanların unutuşla sarmalandığı yardımsever gece. Peki, bu durumda nedir işin aslı? Olağanüstü fırsatı kaçırmayı yorgunluğun tükenmişliğine mi borçludur? Ya da ona yaklaşabilmesini uykunun avuntusuna ve lütfuna mı borçludur? Hiç kuşkusuz, hem biri hem öteki. Uyur ama yeterince derin uyumaz, bu henüz saf, gerçek uyku değildir. Uyumak gerekir. *"Uyku en masum olan şeydir ve uykusuz insan en suçlu şey."* Ölmek gerektiği gibi uyumak gerekir, gündelik bıkkınlığımız içinde yetindiğimiz şu tamamlanmamış ve gerçekdışı ölümle değil, bilinmeyen, görülmeyen, adlandırılmamış ve zaten erişilmez bir başka ölümle; bununla birlikte öyle olur ki K. ona ulaşır, ama kitabın sınırları içinde değil: cezası eksik bir şekilde Brod'un piyesinin ne yazık ki bozmaya geldiği kitap yokluğunun sessizliğinde.

Milena'nın Başarısızlığı

Milena, dostlarının Mathilde de la Mole'a ya da La Sanseverina'ya benzetikleri duyarlı ve zeki genç bir kadındı. Prag'ın çok eskilerinden olan bir aileden geliyordu ve yaşam sevgisiyle, tercihlerinin bağımsızlığıyla, tutkularını sonuna dek korkusuz ve kaygısız bir şekilde yaşama konusunda açık kanıtlar sunan kendi benliği üzerinde ateşli bir egemenlikle, ayrıca son derece sadık ve cömert bir dost olmakla, sahip olduğu her şeyi ve olduğu her şeyi hiç hesap yapmaksızın harcayabilmesiyle, gerçekten de Stendhal'in en büyük kadın figürlerinden birkaçını esin kaynağı olarak aldığı şu İtalyan kroniklerinden fırlamış gibiydi. Aynı zamanda çok kültürlüydü, yazdıklarında yeteneğini sergilediği söyleniyordu ve kendisiyle 1920'ye doğru tanışmış olan Kafka'nın bazı anlatılarını Çekçe-ye çevirmişti. Kafka ona çok geçmeden büyük bir tutkuya dönüşen bir dostlukla bağlandı ve önceleri mutluluk içeren bu duygu, sonraları azap ve umutsuzluk içinde tükenip gitti. Öyle görünüyor ki bu dönem onun yaşamında benzeri olmayan bir yaşantıydı. Tutkuyla, hayatında tek bir kere, onun alt üst edici görünümüyle ve fırtınalarıyla, kasırga gücüyle karşılaştı. Berlinli Felice Bauer'le iki kez nişanlanması belki daha bir önemliydi çünkü o, gepegenç haliyle, o sıralar çelişkilerinin yoğunluğunun, yalnızlık iççağrısının, yalnızlıktan evlilik yoluyla kaçma arzusunun ve de evlilik içinde yaşadığı topluluğa karşı olan görevleriyle aynı zamanda tinsel kurtuluşunu sağlayabilmenin bilincine varmıştı. Ancak Kafka *Günce'sine* şunları not ederek duygularının sınırlarını kendisi belirtmişti: "Zuckmantel ya da Riva'da olduğu gibi, sevilen bir kadınla

yaşanabilecek ilişkilerin tatlılığını mektuplar dışında F. ile hiç yaşamadım; sadece sınırsız bir hayranlık, boyun eğme, acıma, umutsuzluk ve kendimden nefret söz konusu” (24 Ocak 1915).³⁵ 1920’de, üçüncü bir kez, pek de bağlı görünmediği ve Milena’nın hoşuna gidebilmek için basbayağı kaba bir şekilde terk ettiği Praglı bir genç kızla nişanlanır. Bilindiği gibi, daha sonraları da, onunla sonuna kadar kalacak olan Dora Dymant ile karşılaşır: hiç kuşkusuz ayrıcalıklı bir birlikteliktir bu, ne var ki ölüm onu çoktan ele geçirmiştir.

Milena’yı niçin sevdi, niçin sevedi? 1920’de, verem tedavisi için gittiği Merano’dan ona biraz resmi bir şekilde ama aynı zamanda iltifat ederek ve onun hoşuna gitme arzusuyla yazmaya başladığında, görünüşe bakılırsa, dizginleri elde tutan odur. Eksik bir mektuplaşmadan anlayabildiğimiz kadarıyla, tarihlendirilmemiş bir “Sayın Milena Hanım,”³⁶ çarçabuk “Milena” oluverir, “siz” yerini “sen”e bırakır, ama çoktan inisiyatifi ele almış olan genç kadındır ve Milena karar almadaki çabukluğuyla, canlı gücüyle, tutkulu bilgisiyle –Kafka otuz sekiz, o yirmi dört yaşındadır ama deneyimi onunkinden kat kat zengindir– olayların akışını hızlandırır ve Franz Kafka kendini birdenbire karşısında ürkmüş bir halde gerilediği büyük bir duyguya kapılmış olarak bulur. Milena ona şöyle yazar: “Başınıza gelmiş şeyden korkuya kapılmış durumdasınız” ve Kafka nazik içtenliğiyle bunu kabul eder; evet, peygamberlerin düştüğü gibi, dehşete düşmüştür, “sesin onları nasıl çağırdığını işiten güçsüz çocuklar, dehşete kapılmışlardı ve duymak istemiyorlardı”. Milena Viyana’da yaşamaktadır, evlidir ama evliliği büyük ölçüde

35 Temmuz 1916’da şunları da not ediyor: “Zuckmantel’de yaşadığım ilişki dışında, henüz bir kadının mahremiyetine hiç girmedim. Riga’lı İsviçreli kızı da hariç tutarsak. İlki bir kadındı, bense hiçbir şey bilmiyordum; ikincisi bir çocuktü ve ben ne yapacağımı tamamen bilemez durumdaydım.” Riga’lı genç kız Hristiyanı ve Ekim 1913’de, tanıştıkları anda, onun hakkında şunları söyledi: “Riga yolculuğum benim için çok önemli oldu. İlk kez Hristiyan bir genç kızı anladım ve onun hareket alanı içinde yaşadım.”

36 *Briefe an Milena, Milena’ya Mektuplar*: Willy Haas tarafından (Milena’nın bir arkadaşısı) yayımlanmış ve son bir sözle birlikte sunulmuştur. Max Brod’un yönetimi altında yapılan yayının editörleri S. Fischer Verlag, Frankfurt ve Schocken Books, New York’tur.

dağılmıştır; daha önce de bir kez kesintiye uğramış, daha sonları tümüyle sona ermiştir. Kafka'nın Pragmaşantısını yeniden sürdürebilmek için Merano'yu terk etmesi gerekir. Milena ondan Viyana'ya uğramasını ister, Kafka bu öneriyi korkarak reddeder; Milena ısrar eder, Kafka artan bir kaygıyla reddeder. "Viyana'ya gitmek istemiyorum (Milena, bana yardımcı olunuz), istemiyorum (bir kekeleme değildir bu) çünkü bu çabaya manen direnecek gücüm yok. Manen hastayım ben, akciğer hastalığı, onun kıyılarından çıkmış manevi bir hastalık yalnızca..." "Kesinlikle gelmeyeceğim ama ürkmüş bir şaşkınlıkla görüyorum ki, yine de Viyana'da bulunmam gerekse, öğlen yemeğine de akşam yemeğine de ihtiyacım olmazdı, daha çok üzerine bir an uzanabileceğim bir sedyeye ihtiyacım olurdu." İşte o zaman Milena'nın güçlü tutkusu zincirlerinden boşanır, mektupları fırtınalı bir hal alır, muhatabının odasına "bir fırtına ıslığıyla" nüfuz eder. Bu kendiliğinden ama aynı zamanda Milena'nın ustaca yönettiği ateşlilik nihayet Kafka'yı ele geçirir: önce Merano'daki kalış süresini uzatır, sonra Viyana'ya gelmeye karar verir, orada dört gün kalır.

Bu günlerin son ikisi onda büyük bir mutluluğa dair bir umut uyanıdır. Prag'a dönünce ona, büyük bir sevinç duygusuyla aydınlanmış mektuplar yazar. "Her şeye karşın, ona bazen inanıyorum: eğer mutluluktan ölünebilirse, o zaman başıma gelen şey bu olmalı. Ve eğer ölüme yazgılı birisi, mutluluk duya duya hayatta kalabilirse o zaman ben hayatta kalacağım." Bununla birlikte, engeller vardır: Milena Hristiyanıdır ama bu bir engel teşkil eder mi? Zaten bir Yahudiyle evli olan³⁷ Milena için değil, bu özelliğinden dolayı kendini ondan ayrı hissetmeyen ancak Milena'nın gençliği karşısında daha bir kaygılı olan Kafka için de değil; Milena, bir Yahudinin üzerinde ağırlığını hissettiren zamanın yükünden özgür olduğu ölçüde daha da gençtir. Evlidir Milena ama bu koca, mektuplarda onları durduran bir engel gibi gözüксе de, Milena daha önce bir kez ayrıldığı ve daha sonraları da ortak bir kararla kesin olarak ayrılacakları için, şayet ortaya başka güçlükler çıkmamış olsa

37 Ancak bu evlilik onu ailesi karşısında güç duruma düşürmüştü.

kendini özgür kılmakta duraksamayacakmış gibi görünür. Peki, onları ayrı düşüren şey nedir? Milena bir gün Kafka'dan Viyana'ya gelmesini ister ve ihtiyacı olan kısa izni elde edebilmesi için de, ondan büroya şu sözcükleri içeren bir telgraf göndermesini önerir: "Clara Teyze ağır hasta." Masum bir aldatmacadır bu ama Kafka yalan söylemek istemez; söylemek isterdi ama söyleyemez; büro "ben nerede olursam olayım, bana masum gözleriyle bakan canlı bir varlık, benim için bilinmedik bir şekilde bağlı olduğumu fark ettiğim bir varlık, bana şu anda bulvardan otomobille geçen insanlardan daha yabancı olmasına karşın böyle bu. Bana saçmalık derecesinde yabancı ama tam da bu yüzden saygılı olmayı gerektiriyor... bu yüzden yalan söyleyemem."

Bu olay, onları ayıracak olan şeyi bir ölçüde açığa vurur. Milena tutkuya bütün haklarını verir, sadece arzuladığı şeyi tanır ve arzuladığı şey ne duraksama, ne paylaşma ne de sınır gözetir. Bir kez daha birkaç saatliğine Gmünd'de buluşacaklardır ve bu buluşma Viyana'daki gibi mutlu bir buluşma da olmaz, onları birbirlerine yaklaştırmaz, tersine onları ayırır, neredeyse geri döndürülemeyecek bir biçimde. Milena Kafka'nın nişanlısını kıskandığı gibi, Kafka da onu Milena'yı ondan iğrenç bir şekilde uzaklaştırmaya çalışan kız arkadaşlarından kıskanacaktır. Yanlış anlamalar yanlış anlamaları izler. Onu dünya yaşamına yabancı olan bir orman hayvanı yapan yazgının bilincine varmasına ramak kalır Kafka'nın. Genç kadının geleceğe ilişkin projeler yapmaya, sıkıntısını yatıştırmaya ve onu umuda sevk etmeye çalışması boşunadır; en azından neredeyse gündelik mektup temasını sürdürmeye çalışması boşunadır; Milena onda umutsuzluğun uzlaşmazlığına, yalnızlığın gücüne, vahşi bir susturma ve suskunluğun içine çekilme arzusuna toslar. Kendisindeki tutkulu talep ne denli güçlü olursa olsun, şimdilerde Kafka'nın suskun mahremiyetini koruyan bu güce karşı hiçbir şey yapamaz. Artık yazmamak, artık mektup almamak, Kafka bunu ister ve kız arkadaşını kırmak pahasına, güçlkle bastırılan bir şiddetle onu istemeye zorladığı şey de budur: "İşte bu yüzden, sana yalvarıyorum, suskun kalmama izin ver..." "Bu mektuplar sadece işkence, çaresiz

bir işkenceden kaynaklanıyor, sadece çaresiz bir işkenceye dönüşüyor. Burada ve orada yaşamamanın biricik yolu, suskun kalmak.”³⁸

Dolayısıyla Milena coşkunu, duygularının ısıltılı göz kamaştırıcılığına karşın başarısızlığa uğramıştır ya da onun başarısızlığını açıklayan şey bu tutkunun gücü müdür? İnsan doğal olarak buna inanmaya eğilim duyuyor, öncelikle ona verilmiş olan armağanın gücüyle cezbedilmiş olması bakımından Kafka'nın aynı zamanda bu güç tarafından ters yöne savurulduğunu, korkuyla, içdaralmasıyla onun fırtınalı şokuna maruz kaldığını ve sonunda, ilişkileri gitgide daha bozulduğunda, son derece derin bir azabın içine düştüğünü ve ondan her türlü kafa dinginliğini çekip alan bu düzensiz devinimlerden kaçabilmek için de genç kadını gözden çıkarmaya hazır olduğunu söylemeye de eğilim duyuyor.

*

Kafka'nın kadın dünyasıyla ilişkileri her zaman son derece iki anlamlı oldu: anlatıları bize bunu hissettirmiştir; *Günce*'nin birkaç notu bunu bizim için doğrulamıştır ama Milena'ya yazdığı mektuplar bize, bu dünyaya doğru hangi çekime kapılarak yöneldiğini, bu çekime hissettiği söz konusu tiksintiden dolayı maruz kaldığını açığa vurur. Özgür genç bir kadın olan ve boşu boşuna arzu duymak için yaratılmış olmayan Milena, ormanda birbirlerinin yanında sadece sakince uzandıkları Viyana yolculuğundan sonra, Kafka'nın Gmünd'de birlikte bir gece geçirmek konusunda duraksadığını gördüğünde, onu durduran şeyin bir çeşit içdaralması olup olmadığını merak etti. O zaman Kafka ona ilk gecesini anlatır. Yirmi yaşındaydı, gireceği ilk devlet sınavı için anlamdan yoksun bazı şeyleri öğreniyordu. Yazdı, çok sıcaktı, pencerede

³⁸ Daha sonraları, Milena ve Kafka birbirlerini Prag'da yeniden gördüler. *Günce* buna kısa imalarda bulunuyor. Milena 11 Mayıs 1944'de Ravensbrück toplama kampında öldü. Bayan Buber-Neumann bu günlerde yol arkadaşı olan kişiden duygulandırıcı bir şekilde söz etti.

duruyordu ve işaretlerle, tek bir sözcük etmeden, karşılarında bir konfeksiyon mağazasında çalışan genç bir kızla ilişki kurdu. Plana göre onu akşamleyin saat sekize doğru aramaya gidecekti, sokağa indiğinde, orada başka birisi duruyordu. “Bu pek de bir şeyi değiştirmede, tüm dünyadan korkuyordum, dolayısıyla bu adamdan da; orada olmasaydı bile ondan korkardım.” Genç kız ona yine de onları izlemesi için bir işaret yaptı ve ve yol arkadaşıyla bira içmeye devam ederken o yandaki bir masaya oturup bekledi. Sonunda genç kız evine geri döndü ve Kafka’yla buluşmak üzere aceleyle yeniden dışarı çıktı, Kafka onu bir otele götürdü. “Bütün bunlar, hatta otel öncesi bile, çekici, tahrik edici ve iğrençti. Otelde de farklı bir şey olmadı ve sabahleyin –hava hâlâ sıcak ve güzeldi– eve dönmek için Karlsbrücke köprüsünden yeniden geçerken, yine de mutluydum, bu mutluluk sonsuzca işkence görmüş bu bedeninin sonunda bana bırakmış olduğu rahatlamadan ibaretti ama bu mutluluk her şeyden önce bütünün *daha da iğrenç, daha da pis* olmasından kaynaklanıyordu.” Bununla birlikte, onunla bir kez daha buluştuktan sonra, mağazada çalışan genç kızın yüzüne bir daha bakamayacak ölçüde ondan koptu, gerçi durumdan hiçbir şey anlayamayan kız gözleriyle onu sürekli izledi. “Husumetimin tek nedeninin (kesinlikle husumet değildi bu) oteldeki genç kızın, tam bir masumluk içinde, küçücük bir densizlik yapması (bunun sözünü etmeye bile değmez), pis bir laf söylemesi (bunun sözünü bile etmeye değmez) değildi, ne var ki bunun anısı içime oturdu, söz konusu o an bunu hiçbir zaman unutmayacağımı anladım ve aynı zamanda da bu dışsal bakımdan kesinlikle rastlantısal ama içsel bakımdan son derece gerekli, iğrenç ve pis şeyin bütünle tam bir uyum içinde bulunduğunu ve bu iğrenç ve pis şeyin (küçük eylem, elle yapılan küçük işareten başka bir şey değildi) böylesine akıldışı bir şiddetle, beni tam da bu otele çeken şey olduğunu ve bu otelden şimdiye dek bütün gücümle uzak durmuş olduğumu biliyor ya da bildiğime inanıyordum. Ve bu, böyle olduğu için, hep böyle kaldı. Yıllar yılı çoğu kez sakın kalan bedenim, tamamen belirlenmiş bu küçük iğrençlik arzusuyla, biraz itici, sıkıntılı ve pis bir şeyle, yeni-

den, katlanılmaz ölçülerde sarsılmıştı; bu konuda başıma gelen en iyi şeyde, yine küçük kötü bir koku, biraz kükürt kokusu, biraz cehennem kokusu vardı..." Milena'yla birlikte ilk kez bir başka dünyaya girmiş olduğunu ekliyor: "İşte bu yüzden üzerimde rahatsızlık verici, yatıştırıcı bir etki yapan sadece bedeninin yaklaşması değil, tersine sensin... Nitekim Gmünd'de bir gece geçirmek konusunda 'içdaralması' yaşamadım mı, ama sadece her zamanki 'içdaralmasını' -ah! Her zamanki de yeter de artar bile..."

Bununla birlikte, bir süre önce, Viyana'da, Milena'yla birlikte ormanda geçirilen saatleri, başını genç kadının omzuna yaslamışken geçirilen saatleri anarken (olağanüstü bir sayfadır bu; Kafka'nın dili hiç bu kadar mutluluğu yansıtan bir dile kavuşmamıştır), şunu ekler: "Ama tam da, gündüzün bu dünyasıyla bir mektupta bana bir erkek şeyinden bahseder gibi horgörüyle sözünü ettiğin 'yataktaki şu yarım saat' arasında [bu horgörü kesinlikle sırf Kafka'yı temin etmek içindi; en azından, mektupları yayımlayan editörün görüşü bu], benim için aşamayacağım bir uçurum var çünkü öyle görünüyor ki bu uçurumu aşmak istemiyorum. Orada, öteki yanda, gecenin bir şeyi var, bütün anlamlarda ve kesinlikle, gececil bir şey; buradaysa dünya var, ona sahibim ve ona bir kez daha sahip olabilmek için öte yana gecenin içine atlamam gerekecekti, öyle değil mi?... Uğursuz bir büyüye, bir aldatmacaya, bir felsefe taşına, bir simyaya, büyüülü bir yüzüğe duyduğum aşk yüzünden öteki yana gitmem gerekecekti, öyle değil mi? Bütün bunlar benden ırak olsun, bundan fena halde korkuyorum. Bunu bir gecenin telaşesi içinde, ağır ağır soluyarak, terk edilmiş, içime cinler girmiş halde büyü yoluyla ele geçirmeyi istemek, her günün size gözler açık durumda verdiği şeyi büyüyle ele geçirmeyi istemek ('belki de' başka türlü çocuk sahibi olunamaz; 'belki de' çocuklar da büyüünün eseridir. Şimdilik bu meseleyi bir yana bırakalım). İşte bu nedenle sana bunca minnettarım (sana ve her şeye) ve işte bu yüzden yanı başında son derece sakın ve son derece gerginim, son derece baskı altında ve son derece özgürüm; işte aynı zamanda bu yüzden, bu sınavın ardından, bir başka yaşamdan vazgeçtim. Gözlerimin içine bak!"

Kafka kendini öylesine bir yalınlıkla, öylesine büyük bir açıklık ve berrak görüşlülükle ifade eder ki ancak bir başka ifade biçimine bürünmüş olan şeyi anlayacak durumda olduğumuza inanma riskiyle yüze geliriz. Eğer arzu dünyası onun için burada dehşetle ürpererek sözünü ettiği bu gececil şeyse, kendini ondan uzak tutmak istediğini söylemesi boşunadır, çok iyi bilir ki o sadece geceye ait olduğundan ve neredeyse bütün varlığıyla ona ait olduğundan, bu uğursuz gariplikle bir bağlantısı vardır; işte bu yüzden kendini ondan uzak tutamaz; işte bu yüzden ona nüfuz ederek kendini kaybeder; aynı zamanda şöyle bir önseziye de sahiptir ki, öyle ya da böyle onun gibi gecenin suç ortaklığına angaje olmuş bir kişi için, orada aldatıcı, yanıltıcı, işkence eden ama belki de sağlığa iyi gelen, kana kana içmek istediği bir kaynak vardır, Joseph K.'yı susuzluğunu Bayan Bürster'in körpe çehresi üzerinde gidermeye iten şu doymazlığın kaynağı vardır. Yazmak da Kafka için aynı şekilde gecenin tehlikesiyle yapılmış bir anlaşmadır: "kendini karanlık güçlere terk ediş", "genelde denetim altında tutulan güçlerin zincirlerinden boşanış", "saf olmayan kucaklaşmalar", insan yazdığında bütün bunlar gündemdedir, der. "Yukarıda, güpegündüz, güneşin altında da hikâyeler yazıldığında hâlâ bir şeyler biliniyor mu?" Sessiz armağan, gizemli armağan ama temelde saf olmayan büyüdür bu –bununla birlikte kim kendini Kafka'dan daha fazla kurtuluşun ayrıcalıklı bir aracına teslim eder gibi bu armağana ve bu büyüye teslim etmiştir? Belki de aynı şeyi arzu için de söylemek gerekir.

*

İçdaralması sözcüğünün en sık olarak yinelendiği, içdaralmasının ondan aldığı payın en canlı olarak dile getirildiği yer Milena'ya yazılan mektuplarda bulunur. Kafka aynı zamanda, bu mektuplarda kendini kimi zamanlar alçalmış hissetmiş, kimi zamanlar da özellikle umut yerini umutsuzluğa bıraktığında, neredeyse sınırsız bir kendini çekıştır-

me duygusu içinde –ki bunun ifade edilmesindeki aşırılık mektupların editörü Willy Haas'a bile kuşkulu gelmiştir– yerin dibine batırmış gibidir: genç kadının karşısında ve sadece onun karşısında da değil, Milena'nın çevresinde olup biten her şeyin karşısında gerçekten de, onun gözünde olmayı tasavvur ettiği bu eksiklikler ve zayıflıklarla dolu varlık olmuş olduğuna inanabilir mi Kafka? Burada içtenlik sınırlarını aşmıyor mu? Peki kendini, acı bir zevk duyarak, bir an terk etmeye çalıştığı için kendini kınadığı şu alçak bölgelerin içine attığında onun için tam olarak ne diyeceğiz?

Şu bir gerçek ki Kafka'da, oldukça bulanık bir kaygı, belki de kendisinin de ifşa ettiği bir işkence edilmekten hoşlanma zevki vardır ve bu zevk, kendini önceden kendi acımasızlığına maruz bırakarak yazgıyı silahsızlandırmak için girişilmiş bir hile gibidir.³⁹ Ama bu noktada yarılmamak da gerekir: kendini içdaralmasına bağlı hissettiğinde Milena'ya: “Biz ikimiz de evliyiz, sen Viyana'da, ben Prag'da içdaralmasıyla evliyiz ve evliliğe boşu boşuna asılan kişi ikimiz arasında yalnızca sen değilsin,” dediğinde, kendini yalnızca hiçliğin yoksulluğuna ve korku saplantısına değil, tersine en zengin ve en olağanüstü olan şeylerin de mahremiyetine bağlanmış hissediyordur. İçdaralmasına aynı zamanda hakkını vermek, onun istediğinin, hatta istediğinden daha fazlasının hakkını teslim etmesi gerekir ve eğer Milena onu seviyorsa içdaralması yüzünden seviyordur ve onun sevdiği, içdaralmasıdır. “Mektuplarının en güzelleri... bir yandan içdaralmasına maruz kalmamaya çalışmam gerektiğini açıklamakla birlikte ‘içdaralmama’ hak verdiği mektuplar. Çünkü ben de kimi zamanlar ‘içdaralmamı’ sadece çıkar gereği savunuyor gibi görünsem bile, büyük olasılıkla benliğimin en derinlerinde ona hak veriyorum; evet, istikrarımı ondan çekip alıyorum [ondan yapılmışım] ve belki de, bende en iyi şey o. Ve o en iyi parçam olduğu için, aynı zamanda senin sevdiğin belki de tek şey. Çünkü bende onun dışındayla seilmeye layık başka ne bulunabilir? Ama bu şey seilmeye layık.”

39 Son mektupların birinde Kafka şunu yazar: “Evet, benim için işkence son derece önemli. İşkence edilmekten ve işkencenin uygulanmasından başka hiçbir şeyle uğraşmıyorum. Niçin?”

“Bu şey sevmeye layık.” Kafka burada, belli bir gurur da duyarak, kendi kalbini, yadsımaya hazır olmadığı bu parçayı, onu hiç kuşkusuz hiçlikle yıkılmış, süpürülmüş bir varlık gibi kendi bilincine varmaya zorlayan bu kaygı ve işkence yazgısını dile getiriyordur; demek oluyor ki bu, onu titreten korkunç bir şeydir ama bir yandan da, sevgi ya da arzu söz konusu merkezmiş gibi, içdaralmasının saf mahremiyetiymiş gibi onu bir o kadar sevmeye layık biri kılıyordur.

Son mektuplarından birinde, Milena’ya olduğu ve olmadığı şeyi betimler: “Aşağı yukarı şöyle: orman hayvanı olan ben o sıralar pek ormanın içinde değildim, çamur dolu bir çukurun içinde yatıyordum (doğal olarak benim mevcudiyetimden dolayı çamurluydu yalnızca); seni dışarının özgürlüğü içinde bir gördüm, şimdiye dek gördüğüm en olağanüstü şeydin, her şeyi unuttum, kendimi bile unuttum, kaygılı, silkindim, doğru, bu yeni, gerçi tanıdık özgürlük içinde, yine de sana daha da yaklaştım, yanına kadar geldim, çok iyiydın, senin yanında büzüldüm, sanki buna hakkım varmış gibi yüzümü ellerine gömdüm, çok mutluydum, çok gururluydum, çok özgürdüm, çok güçlüydüm, çok kendi evimdeydim, hep yeniden şu: eğer evimde idiysem ama aslında yine de sadece hayvan idiysem, hep yalnızca ormana aittim ve burada özgür hava içinde yaşıyorduksam bu sadece senin lütfundu; bunu bilmeden (çünkü her şeyi unutmuştum) yazgımı gözlerinde okuyordum. Bu süremezdi. Bana iyicil elini uzatmış olsan da, benim ormanımın izini taşıyan, kökenimi ve gerçek yurdumu gösteren kendime özgürlüklerime dikkat etmen gerekti. Senden ‘içdaralması’ üzerine kaçınılmaz sözler geldi, bu sözler yineleniyor ve sinirlerimi yerinden oynatacak kadar bana işkence ediyordu (sana da ediyordu, ama sana masum bir şekilde ediyordu) ve senin için her yerde ne kadar pis bir yara, ne kadar büyük bir engel, ne kadar büyük bir sıkıntı olduğumu hep daha çok görmek zorunda kaldım... kim olduğumu anımsadım, gözlerinde yanılısamanın sonunu okudum, düşlerdeki şu korkuyu duyumsadım (kendi evinde olmadığı halde sanki kendi evindeymiş gibi davranmaya hakkının olmadığı korkusunu), gerçekliğin içindeki şu korkuyu du-

yumsadım, karanlık içinde geri dönmek zorunda kaldım, artık güneşe katlanamıyordum, umutsuzdum, gerçekten yolunu kaybetmiş bir hayvan gibiydim, soluğum tükenene kadar koşmaya başladım ve aklımda sürekli şu düşünce vardı: "Onu yanımda bir götürebilseydim!" ve öteki düşünce: "Onun olduğu yerde karanlık mı var?", bana nasıl yaşadığımı soruyorsun: işte böyle yaşıyorum!"

Bu sayfayı yazıldığı gibi, bir başka deyişle burada sözcüğün alışıldık anlamında bir imgenin söz konusu olmadığını, tersine, Kafka'nın ormanın derinliğine ait olduğunu ve dünyasının onun ancak anlık bir lütufla kaçtığı karanlığın dünyası olduğunu düşünerek okumak gerekir. Dolayısıyla dünyadan, Vaat Edilmiş Topraklar'dan, umuttan sürülmüş olan o, umutsuzluğa mı mahkûmdur? Çöle, boş derinliğin kayboluşuna mahkûm edilmiş olan o, bu yolunu kaybetmişlikten yolunu, çölden bir başka toprağın vaadini, sürgünden yeni yurdunu yapamaz mı? Bunu *Günce*'nin biraz daha sonraları⁴⁰ yazılmış bir notunda söyleyecektir ve aynı şeyi Milena'ya da, orman hayvanının bu dünyanın mutlularının görmediği şeyi gördüğünü, bilmediği şeyi bildiğini hissettiren gizemli sözcüklerle söyler: "Sen neyin söz konusu olduğunu ya da geçmişte kısmen söz konusu olduğunu anlayamazsın Milena, ben kendim de anlamıyorum, sadece zincirlerin boşanışı altında titriyorum, kendime delilik derecesinde işkence ediyorum ama uzakta ne olduğunu ve ne istendiğini bilmiyorum. Sadece yakında ne istendiğini biliyorum: sessizlik, karanlık, yere sinmek, benim yolum işte bu, başka türlü hareket edemem."⁴¹ Bu bir zincirden boşanış, geçiyor, kısmen geçti, ne var ki onu ortaya çıkaran güçler bende önce ve sonra titremeyi sürdürüyorlar; evet, benim yaşamım, benim varlığım bu yer altı tehdidinden yapılmış; eğer o son bulursa, ben de bulurum. Benim yaşama katılma biçimim bu; eğer o son bulursa, ben de yaşamı gözümü kaparken yaptığım kadar doğallıkla ve hafifçe terk ederim. Birbirimizi tanıdığımızdan beri

40 28 ve 29 Ocak 1922, Spindlermühle'de.

41 Bu, Luther'in sözüdür: *Hier stehe ich, ich kann nicht anders* [Burada kalıyorum, başka türlü yapamam].

bu tehdit hep orada değil miydi ve eğer orada olmasaydı, sen bana doğru kaçamak bir bakış atar mıydın?”

İşte bu yüzden, Kafka kendi kendine dehasını aşağılayan bir tarzda konuşur gibi konuştuğunda, söylediği şey sadece çekiştirici bir güçteki acılığı taşımaz; tersine bu anı karşısında Kafka, ortak deneyimi sonsuzca aşan şeyin yaklaşmasından ürperti duyuyormuş gibi ürperir; onu şaşırtan, korkutan ama aynı zamanda onun baş döndürücü ve yüceltici gücünü hissettiği bir devinimdir bu: “Ama şaşkınlığın en üst noktası henüz bu değil, en şaşırtıcı olanı, eğer sen bana doğru gitmek isteseydin, eğer dolayısıyla sen –durumu müziksel bir dille ifade etmek gerekirse– bana doğru inmek için bütün dünyayı terk etmeyi isteseydin, olacağın öylesi bir derinlikte artık hiçbir şey görülmezdi, bu amaca ulaşmak için –garip, garip– sadece dibe batman yetmez, kendini insanüstü bir şekilde üstlere, kendi üstüne yükseltmen gerekirdi, öylesine kuvvetle yükseltmen gerekirdi ki belki de bu yüzden parçalara ayrılırdın, sonunda dibe çöker ve ortalıktan kaybolurdun (ve o zaman ben de kuşkusuz seninle birlikte kaybolurdum). Ve bu, baştan çıkarıcı hiçbir yanı olmayan, sırf beni oraya koydukları için, benim mutluluk duymadan, mutsuzluk duymadan, değersiz ve hatasız olarak oturduğum bir yere varmak için olurdu.” (Şu bir gerçek ki mektup, sıkıntılı günlerden önce yazılmıştır ama aynı hakikati bir o kadar ifade ediyordur: Kafka’ya olduğu yerde, karanlığın derinliklerinde katılmak için, insanın kendini sonsuzca aşağı çekmesi gerekir ama aynı zamanda da ortadan kaybolacak derecede yükselmesi, yücelmesi – “garip, garip”).

*

Brod, Kafka’nın *Şato*’da, Milena’yla ilişkilerini dile getirdiğini ileri sürdü. Bu sezgide kuşkusuz doğru olan bir şeyler vardır ama Milena Frieda mıdır? Klamm Milena’nın kocası mıdır? Olga, karşısında Milena’nın kıskançlığının adil olmayan bir şiddetle zincirlerinden boşan-

dığı bu basit ve savunmasız genç kız, Kafka'nın nişanlısı mıdır? Peki, Milena'nın kız arkadaşlarını, Kafka'ya karşı entrika çeviren bu iğrenç arkadaşları, onları, husumetlerini kimi zaman sinsice, kimi zamansa açıkça ortaya koyan hancının karısı figüründe bulur muyuz? Bunu söyleyemeyiz: gerçek hikâye yapıtı aydınlatmaz, onu bize yaklaştırmaz. Hissedilen tek şey, onun belki de yapıtta sürüp gittiği ama başka bir düzleme aktarılma pahasına olsa bile orada dile gelmek için değil, tersine, kendi gerekliliklerine ve kendi ereklere göre gelişen bir deneyim oluşturmak için ve Kafka'nın yazgısı açısından mutsuz tutkusunun hikâyesinden daha az önemli olmayan bir başka indirgenemez deneyim oluşturmak için sürüp gittiğidir. Bununla birlikte, mektupları okuduğumuzda, *Şato*'yu anımsadığımızda, eğer bu iki dünya arasında yakınlaştırmalar yapmaya kendimizi bırakacak olursak, göz kamaştırıcı ve Kafka'nın kendi ağzından çıkan coşkulu sözlerle her şeyin üstüne koymuş olduğu kişi olan Milena'nın, yapıtın hakikati içinde, bu neredeyse önemsiz, Klamm'la birlikteliğinden başka hiçbir özelliği ve pek de bir çekiciliği olmayan Frieda'dan başka birisi olmadığını düşündüğümüzde şaşırır ve bundan adeta ürkeriz –aynı şekilde, mektuplardan, tıpkı Stendhal'in yapacağı gibi, yüce olduğu sonucunu çıkarmaya hazır olduğumuzu söyleyebileceğimiz söz konusu şu güzel tutku, yapıtta, yapıtın deneyimi içinde, kötü niyetli bir yabancıyla sadık olmayan bir hizmetçi arasında mutluluktan yoksun ve geleceksiz şu hüznünlü ilişkiler, şu acınası kucaklaşmalar olarak adlandırılan şeydir. Milena'yı böylesine tutkulu bir hayranlıkla sevmiş olan kişi nasıl oldu da duygularının değerini alçaltabildi, onları bastırabildi, onlarda, K'yı Frieda'yla böylesine boş ve böylesine soğuk bir mahremiyet içinde birleşmeye götürecek devinimi bulacak ölçüde bu duyguların içine sızabildi. Mektupların güzel tutkulu cümlelerinin altında okunması gereken hakikat yoksa burada mı yatıyor? Ve bu hakikat, düşündüğümüzden de acımasız bir şekilde Milena'nın başarısızlığını ortaya dökmüyor mu?

Belki de gerçekten de öyle. Ne var ki, kitapta Kafka'nın gerçek duygularının bir yansımasını yakalamak istemeye hakkımız olduğunu

kabul ederek okumayı daha ötelere götürmemiz ve kendimizi şu ya da bu kişinin ilişkilerinin bir çözümlenmesiyle sınırlamamız gerekir. Bize, gerçek hikâyeyi bir baştan bir başa kat etmiş olan azap verici, karanlık ve şaşkınlık uyandıran güçten söz etmesi gereken şey yoğun gerçekliği içindeki tüm yapıttır. Belki de o zaman her şey değişir ve Kafka'nın gönül ilişkisinin hesabına yazılması gereken şey yalnızca sefil ilişkilerin hüznü değil, tersine, aynı zamanda Şato'nun ısıtılı gizemi ve dahası, hiçbir zaman tatmin olmayan, hiçbir zaman dinmeyen, hatta bütün güçlerin tükendiği bir noktada yine de çaba gösteren, asla vazgeçmeyen bir araştırmanın ölçsüz tutkusudur. O zaman denilebilir ki Şato olağanüstü bir tutkunun kitabıdır ve bu tutkuda (*Dava*'da eksik olan) genç bir adamı bir gün, kendisine karşın, Merano'dan Viyana'daki genç kadına kadar taşıyan atılım dile getirilir. Büyük tutku, başarısızlığa uğrayan tutku ama amacına onu ancak aşarak ulaşabilen tutku. Sürekli zayıflığından söz eden Kafka, aynı zamanda, her şeye muktedir, onu ele geçirebilecek olan bu korkunç gücün farkındaydı. Milena'ya şöyle der: "...büyük satranç tahtası üzerinde bir piyonun piyonu bile olmayan ben (ondan çok uzağım), şimdi, bütün kurallara karşı ve oyunu bozmak pahasına, aynı zamanda vezirin yerini işgal etmek isterdim –piyonun piyonu olan, sonuç olarak var olmayan ve artık oyuna katılamayan ben– ve sonra aynı zamanda belki de şahın da yerini, hatta tahtanın bütün taşlarının yerini işgal etmek isterdim, öyle ki, bunu gerçekten isteyecek olsam, bunun daha insandışı başka araçlarla olması gerekirdi." Demek oluyor ki Milena'ya doğru yöneldiğinde Kafka'nın tutkusu, onu canlandıran inanılmaz güç, işte budur (ama bu güç sonsuzca öteye yönelmeyecek kadar da kuvvetlidir) ve aynı şekilde, piyonun piyonu, var olmayan bir figür olan, bütün kuralları bozan, oyunun dışında olan, bununla birlikte oynamak isteyen, bunu gerçekten isteyecek olduğunda ise, bütün amaçları insanî olmayan bir şekilde aşabilen Kafka'nın, ama söz konusu bu sonsuz ölçsüzlük, sabırsızlık, cehaletten oluşan istençten dolayı da hiçbir şeye ulaşamayan, hiçbir şey yapamayan Kafka'nın soğuk tutkusu da işte budur.

Anlatı Sesi ("o", nötr)

Şu cümleyi yazıyorum (telaffuz ediyorum): "Yaşamın güçleri ancak belli bir noktaya kadar yetiyor." Bu cümleyi telaffuz ederken çok basit bir şeyi düşünüyorum: bize her an sınırlanmış bir yaşamın duygusunu veren yorgunluk deneyimini; sokakta birkaç adım atarız, sekiz ya da dokuz adım yürürüz, sonra da düşeriz. Yorgunluğun gösterdiği sınır yaşamı sınırlar. Yaşamın anlamı da bu sınırla sınırlanır: sınırlanmış bir yaşamın sınırlanmış anlamı. Ama çeşitli şekillerde keşfedilebilen bir altüst oluş meydana gelir. Dil durumu değiştirir. Telaffuz ettiğim cümle yaşamın söz konusu içerisine, onu ancak dıştan göstermesi gereken sınırı çekmeye eğilim gösterir. Yaşam sınırlanmış denir. Sınır ortadan kalkmaz ama dilden, sınırladığını ileri sürdüğü anlamı –ki bu belki de sınırsızdır– alır: sınırın anlamı, onu olumlarken, anlamın sınırıyla çelişir ya da en azından onun yerini değiştirir; ama bu şekilde anlamın sınırlanması olarak anlaşılan sınırın bilgisini yitirme riskiyle karşı karşıya kalınır. O zaman anlam onu sınırsız-laştırmaksızın bu sınırdan nasıl söz edeceğiz (onun anlamını nasıl söyleyebileceğiz)? Burada bir başka çeşit dile girmemiz ve bu arada, "Yaşamın güçleri..." cümlesinin, olduğu şekliyle, tümüyle mümkün olmadığını anlamamız gerekecek.

Onu yine de muhafaza edelim. İçinde anlatı sesinin, anlatının kendisinin yerine getirilmesi olarak yer alacağı bir anlatı yazalım. Özdeş iki cümle arasındaki fark nedir? Kesinlikle çok büyük bir fark. Kaba- ca, onu şu şekilde ortaya koyabilirim: anlatı, yaşamı nötralize eden bir çember gibi olacaktır; bu, onunla bağıntısı olmadığı anlamına değil, tersine ona nötr bir bağıntıyla gönderme yaptığı anlamına gelir. Bu çember içinde, olan ve söylenilen şeyin anlamı pekâlâ verilmiştir ama her türlü anlamın ve her türlü anlam yokluğunun peşinen nötralize edilmiş olduğu bir geri çekiliş noktasından, bir uzaklıktan yola çıkılarak verilmiştir. Bir zenginlik olarak da, saf ve basit bir yoksunluk olarak da görülmeksizin daha önceden imlenmiş olan her türlü anlamı aşan çekince. Aydınlatmayacak ve de karartmayacak olan bir söz gibidir o.

Çoğunlukla kötü bir anlatıda –böyle anlatılar olduğunu kabul edersek, tamamen kesin bir şey değildir bu– birisinin arka plandan konuştuğu ve kişilere ve olaylara neler söylemeleri gerektiğini fısılda- dığı izlenimine kapılır insan: boşboğazca ve dürüstlükten uzak müda- hale; denir ki, konuşan kişi yazardır, yaşama demir atmış ve ölçüsüz bir şekilde ortaya çıkıveren otoriter ve kendinden hoşnut bir “ben”dir. Doğrudur, boşboğazcadır bu –ve böylelikle çember silinip ortadan kalkar. Ama şu da bir gerçektir ki, bu birinin “arka plandan” konuştuğu izlenimi anlatının kendine özgülüğüne ve çemberin hakikatine aittir: çemberin merkezi çemberin dışındaymış gibidir, arkalara, sonsuzca arkalara uzanıyormuş gibidir, dışarısı tam da ancak her türlü merke- zin yokluğundan başka bir şey olamayan bu merkezmiş gibidir. Oysa hiçbir tarzda her şeyi tek bir yaşamla yeniden kavrayabileceğimiz ve çemberin olaylarını yönetebileceğimiz bir egemenlik ve yükseklik uzamı olmayan bu dış, bu “arkada oluş”, dilin, kendi eksikliğinden sınırı olarak aldığı söz konusu mesafe değil midir? Elbette tümüyle dışsal bir uzaklık, bununla birlikte onda ikamet eden ve onu bir an- lamda oluşturan uzaklık değil midir, dilde yer almanın hep daha ön- ceden dışarıda olmak oluşunu sağlayan sonsuz uzaklık değil midir? Ve böyle olmakla da, onu kendisine özgü anlamı içinde karşılamak, onu

“anlatabilmek” mümkün olabilseydi, o zaman sınırdan söz edilebilir, yani sınırların bir deneyimini ve sınır-deneyimini söze kadar götürmek mümkün olmaz mıydı? O zaman anlatı, bu boyutu içinde göz önünde tutulduğunda: “Yaşamın güçleri...” cümlesinin hakikati içinde olumlanabileceği ama buna karşılık, bütün cümlelerin ve en masum cümlelerin, dilin sınırdan aldığı aynı iki anlamlı statüyü yüklenme riskiyle karşı karşıya kalacağı serüvenli ve tehlikeli uzam olacaktır. Belki de nötr olan bir limit.

*

Dikkate değer çok sayıda incelemenin⁴² konusu olmuş olan “romanda kişi adlarının kullanımı” meselesine dönmüyorum. Daha eskilere dönmek gerektiğini sanıyorum. Eğer yazmak, (*Yazınsal Uzam*'da) gösterildiği gibi, “ben”den “o”ya geçmekse ve bununla birlikte “ben”in yerine konulan “o” basitçe bir başka beni ve dahası, estetik bir çıkargözetmezliği göstermiyorsa –yani, okura ve seyirciye trajediye dalgınlık yoluyla katılma olanağını veren şu saflıktan uzak temaşa zevkini–, yazmak bu niteliği belirlenemeyen “o”nun gerekliliğine yanıt verdiğinde nelerin devreye girdiğini bilmek kalıyor geriye. Anlatı biçiminde, her zaman bir fazlalık gibi, bu biçimin evriminin sınırlarını çizdiği ve onu azar azar belirgin kılana dek yalıtıldığı –gerçi aldatıcı bir şekilde– belirlenmemiş bir şeyden söz ettiğimizi anlıyoruz. “O”, bir şey anlatıldığında olup biten şeyin aydınlatılmamış olayıdır. Geçmişteki epik anlatıcı olup bitmiş olan serüvenler anlatır ve onlara ister katılmış isterse katılmamış olsun onları yeniden üretilmeye benzer. Ne var ki anlatıcı tarihçi değildir. Onun şarkısı, bir anının mevcudiyetinde, onda gerçekleşen olayın söze geldiği uzamdır; bellek, esin tanrıçası ve esin tanrıçalarının anası, onda hakikati elde tutar, yani olup biten şeyin gerçekliğini. Orpheus cehenneme gerçekte şarkının

⁴² Michel Butor'un *Répertoire II* başlıklı çalışmasına bakınız (Editions de Minuit).

içinden iner: oraya şarkı söylemenin gücüyle indiğini söylemektir bu, ama zaten enstrümantal olan bu şarkı, anlatı kurumunun (*institution narrative*) bozularak biçim değiştirışı anlamına gelir. Anlatmak gizemlidir. Çok geçmeden, epik kurumun gizemli “o”su bölünmeye uğrar: “o” bir *hikâyenin* (bu sözcüğün tam ve adeta büyülmeye anlamında) kişisel olmayan tutarlılığı olur; *hikâye* bir demiorgos’un⁴³ düşüncesinde önceden oluşmuş olarak tek başına ayakta durur ve kendi kendine var olduğundan, artık onu anlatmaktan başka yapılacak bir şey yoktur. Ama *hikâye* çok geçmeden büyüsünü yitirir. *Don Quichotte*’nin edebiyata soktuğu büyüsünü yitirmiş dünya deneyimi, *hikâye*ye karşı gerçeğin sıradanlığını çıkararak onu dağıtan deneyimdir –gerçekçilik kendini uzun süre ilerleme halindeki burjuvazinin etkili türü olan roman biçiminden yola çıkarak kavrar. “O” o zaman, kahramanlık barındırmayan gündelik olandır, hiçbir şey olmadığına vuku bulan şeydir, algılanmadığı şekliyle dünyanın gidişatı, akıp giden zaman, üstünkörü ve tekdüze yaşamdır. Aynı zamanda –ve daha görülür bir şekilde– kişinin hikâyeye dahil edilmesini gösterir “o”: romancı “ben” demekten vazgeçen ve bu iktidarı başkalarına devretmiş olan kişidir; roman azap çeken, hırslı, mutsuz, gerçi mutsuzluklarından her zaman memnun olan küçük “ego”larla dolup taşar; birey kendini öznel zenginliğinde, iç özgürlüğünde, psikolojisinde olumlar; bireyselliğin anlatısı olan roman anlatısı, içeriği soyutlandığında bile tikellikleri ve sınırlarıyla bireyin dünyayı dile getirmeye yettiğini varsaydığı ölçüde, yani dünyanın gidişatının bireysel tikelliğin gidişatı olarak kaldığını varsaydığı ölçüde bir ideolojiyle belirginleşir.

Dolayısıyla “o”nun ikiye bölünmüş olduğunu görüyoruz: bir yanda, anlatılacak bir şey vardır, kendini ilgili bir bakış altında dolaysız olarak verdiği şekliyle *nesnel* gerçektir bu ve öte yanda, bu gerçek bir bireysel yaşamlar, *öznellikler* takımıyıldızı olmaya indirgenir, “o” çoğalır ve kişiselleşir, görünüşteki bir “o”nun örtüsü altında apaçık bir “ego” oluşur.

43 Platon felsefesinde “evrenin yaratıcısı” anlamına gelen terim, Gnostik gelenekte Yüce Varlık’ın altında yer alan ve ancak ikinci derece yaratım gücü bulunan varlık anlamına gelir (ç.n.).

Anlatının verdiği fasıla içinde, aşağı yukarı bir doğrulukla, anlatıcının sesi işitilir, kâh kurgusaldır, kâh maskesizdir bu ses.

Bu dikkate değer kurgulama içinde ne boyun eğmiştir. Neredeyse her şey boyun eğmiştir. Bu konunun üstünde daha uzun duracak değilim.

*

Bir başka şeyi daha belirtmek gerekiyor. Böyle bir yöntemin acemi-ce karakterinin farkında olmakla birlikte –çünkü aşırı basitleştirmelere gitmektedir– haklı ya da haksız olarak Flaubert'e mal edilen romanın kişiselikten uzak oluşuyla (*impersonnalité*) Kafka'nın romanının kişiselikten uzak oluşunu karşılaştıralım. Kişisel olmayan romanın kişisel olmayış durumu estetik uzaklığın kişiselikten uzaklığıdır. Düstur buyurgancadır: romancının müdahale etmemesi gerekir. Yazar –'Madam Bovary, benim' ifadesi söz konusu olsa bile– kendisiyle roman arasındaki bütün doğrudan bağlantıları ortadan kaldırır. Stendhal'de ya da Balzac'ta hâlâ göz alıcı bir şekilde uygulanmasına yetki verilmesi bakımından düşünömler, yorumlar, ahlakî söylevler büyük günahlar haline gelir. Niçin? Her ne kadar neredeyse birbirine karıştırılmış olsalar da, iki farklı nedenle. Birincisi şudur: anlatılan şeyin ona gösterilen ilgi uzaktan bir ilgi olduğu ölçüde estetik değeri vardır; çıkargözetmeme –Kant'tan hatta Aristoteles'ten beri beğeni yargılarının temel kategorisi– eğer meşru olan bir yargı ortaya konulmak isteniyorsa estetik edimin hiçbir çıkar üzerine temellenmemesi gerektiği anlamına gelir. Çıkargözetmeyen ilgi. Nitekim okurun ya da seyircinin de belli bir uzaklıkta kalabilmesi için yazarın mesafesini alması ve kahramanca onu koruması gerekir. İdeal, klasik tiyatronun temsili olarak kalır: anlatıcı orada sadece perdeyi kaldırmak için vardır; piyes aslında bütün sonsuzluk süresince ve adeta o yokmuş gibi oynanır; o anlatmaz, gösterir ve okur okumaz, tanık olarak, katılmaksızın yer alarak bakar.

Öteki neden, her ne kadar tamamen farklı olsa da, neredeyse aynıdır: yazarın müdahale etmemesi gerekir çünkü roman bir sanat yapıtıdır ve sanat yapıtı tek başına var olur, dünyanın dışındaki dünyada gerçekdışı bir şeydir, onu imgesel nesne durumunda muhafaza edebilmek için özgür bırakmak, payandaları ortadan kaldırmak, palamarları kesip atmak gerekir (ama burada Mallarmé, yani bambaşka bir gereklilik kendini çoktan duyurur).

Bir an için Thomas Mann'ı gözümüzün önüne getirelim. Onun ortaya koyduğu örnek ilginçtir çünkü o, yapıta müdahale etmeme kuralına saygı duymaz; sürekli olarak anlattığı şeye karışır, kimi zaman araya kişiler koyarak, ama aynı zamanda en doğrudan şekilde. Bu düzensiz araya girmelerin anlamı nedir? Ahlakî bir nitelikte değildir, bilmem hangi kişiye karşı bir tavır alış değildir, olup bitenleri dışarıdan aydınlatmaya dayanmaz, figürleri kendi isteğine göre biçimlendiren yaratıcının parmağı yoktur işin içinde. Anlatmanın söz konusu olanağına karşı çıkan anlatıcının müdahalesini temsil eder o –sonuç olarak müdahale temelde eleştireldir ama oyun ve muzipçe ironi kipinde eleştireldir. Flaubert'e özgü kişisellikten uzaklık, büzülmüş ve çetin haliyle, yine de anlatı kipinin geçerliliğini olumluyordu: anlatmak, anlatı düzeninin sınırlarını ve tarzlarını sorgulamaya gerek kalmaksızın –bu konuda daha önceden var olan büyük kuşkulara karşın– göstermek, var olmaya bırakmak ya da var kılmaktı. Thomas Mann naifliğin yitirildiğini çok iyi bilir. Bu yüzden onu yeniden tesis etmeyi dener, yanılsamayı sessizlik içinde geçiştirerek değil, tam tersine onu ortaya koyarak, onu görülür kılarak, öyle ki okurla oynadığı gibi onunla oynar ve onu oyunun içine çeker. Büyük bir anlatı şenliği duygusuna sahip olan Thomas Mann böylelikle onu yanılsamanın şenliği olarak yeniden kurmayı başarır ve bizlere ikinci dereceden bir saflığı, saflığın yokluğu yanılsamasını geri verir. Bu yüzden estetik uzaklığın onda geçerliliğini yitirdiği söylenebilirse de, bu uzaklık aynı zamanda kendini konu olarak alan bir anlatısal bilinç tarafından ilan edilir, olumlanır; oysaki, daha geleneksel tarzdaki kişisel olmayan romanda, kendini

parantez arasına alarak ortadan kayboluyordu. Anlatmak doğal olarak meydana geliyordu.

Anlatmak doğal olarak meydana gelmez. Bilinir ki, anlatı edimi, genel olarak şu ya da bu kişi tarafından üstlenilir, doğrudan doğruya anlatan bu kişinin kendini daha önceden yaşamış ya da yaşamakta olan bir hikâyenin anlatıcısı yapmasından değil, tersine, bu kişi kendisinden yola çıkılarak anlatının perspektifinin organize edildiği merkezi oluşturduğu için bu böyledir: her şey bu bakış açısından görülür. Dolayısıyla ayrıcalıklı bir “ben” vardır, hatta bu ben, bilgisinin olanaklarını ve konumunun sınırlarını aşmamaya büyük özen gösteren, üçüncü tekil şahıs olarak anılan bir kişinin beni olsa bile: James’in elçilerinin egemenliğidir bu, aynı zamanda anlatı sahiciliğini özgür bir öznenin yaşantısına dayandıran öznelci formüllerin egemenliğidir; bir tarafı tutmakla yetinme kararını temsil etmeleri bakımından doğru formüllerdir bunlar (yazmak söz konusu olduğunda inatçılık hatta saplantı kendini dayatan kurallardan biri gibi görünür –biçim inatçıdır, onun tehlikesi budur), doğrudur ama hiçbir biçimde kesin değildir çünkü bir yandan haksız olarak anlatı edimi ile bir bilincin saydamlığı arasında var olabilecek eşdeğerliliği olumlar (sanki anlatmak yalnızca bilince sahip olmakmış gibi, tasarımılamak, örtüsünü açmak, örtüsünü açarken örtmek gibi) ve öte yandan da, ancak ikinci yerde olabilecek, hatta ikincil olarak konuşan bir bilinç olabilecek bireysel bilincin önceliğini muhafaza ederler.

*

Bu arada, Kafka yazmıştır. Kafka, Flaubert'e hayranlık duyar. Yazdığı romanlar dalgın bir okura onları Flaubertci çizgi içine yerleştirmeye olanak veren bir sadelikle belirginleşir. Bununla birlikte, her şey farklıdır. Farklardan bir tanesi, bizi ilgilendiren konu açısından, temel özelliğidir. Uzaklık –yaratıcı çıkargözetmeme (onu korumak için mücadele

ettiği ölçüde Flaubert'de bunca görülür olan şey)– yapıt karşısında yazarın ve okurun aldığı mesafe olan uzaklık, bir temaşa zevkine yetki vererek, şimdi, indirgenmez bir yabancılık biçimi altında yapıtın söz konusu alanı içine girer. Ama artık Thomas Mann'da (ya da Gide'de) olduğu gibi sorgulanmaz, geçerliliğini kaybetmiş bir şey olarak yenden tesis edilmez, o roman dünyasının ortamıdır, anlatı deneyiminin biricik yalınlık içinde açıldığı uzamdır, anlatılmayan ama bir şey anlatıldığında işin içinde olan deneyimdir. Yaşadığı olaylara ya da karşılaştığı insanlara belli bir mesafede olduğu gibi kendine karşı da hep belli bir mesafede olan ana kahraman tarafından yaşandığı biçimiyle bir uzaklık değildir bu sadece (bu yalnızca tekil bir benin tezahürü olurdu); yapıtı sürekli olarak ölçülemeyen ve ayırt edilemeyen bir şekilde merkezinden ettiği için, aynı zamanda da en kesin anlatının içine başka bir sözün ya da söz olarak başkasının (yazı olarak) değiştirilmiş biçimini soktuğu için, anlatı kahramanının kendisini uzaklaştıran, merkezin uzağına atan uzaklıktır.

Böylesi bir değişikliğin sonuçları sıklıkla yanlış yorumlanacaktır. Bu yorumlardan hemen görülebilir bir tanesi dikkate değerdir. O âna dek kendini hikâyenin akışıyla özdeşleştiren ama uzaktan özdeşleştiren okur (onu kendi hesabına temaşa etme sorumsuzluğu kipinde yaşayarak), uzak yabancı işin içine girer girmez ve hikâyenin özü gibi olur olmaz, artık onunla ilgilenmiyormuş gibi yapamaz, yani ondan çıkargözetmeden haz alıyormuş gibi yapamaz. Neler olup biter? Hangi gerekliliğin içine sürüklenmiştir? Bu, onu ilgilendirdiğinden değildir: tam tersine, bu onu hiçbir bakımdan ilgilendirmez ve belki de hiç kimseyi ilgilendirmez; bu, bir çeşit *ilgi alanı dışıdır*, ama buna karşılık olarak, artık kendi isteğine göre mesafe alması da mümkün değildir çünkü o, kendini konumlandırılamaz olan için bile ortaya koymayan karşısında nasıl doğru bir konum alacağını bilmez. Peki, o zaman kendinde bütün kopuşu yeniden toplamış olan mutlak uzaklıktan kendini nasıl uzaklaştıracaktır? Yazar hiç destek almadan, okurun ilgisinden yoksun kalarak artık olup bitenlere uzaktan bakmasına, onlarla kendisi arasın-

da bakışın uzaklığı olan bu uzaklığı korumasına izin verilmez çünkü uzak olan, mevcut olmayan mevcudiyetinde, kendini ne yakından ne de uzaktan verir ve bakışın nesnesi olamaz. Bundan böyle, artık vizyon söz konusu değildir. Anlatma eylemi seçilmiş bir aktör-seyircinin aracılığıyla ve görüş açısı altında görülmeyi gerektiren şey olmaktan çıkar. Sakınlı bilincin egemenliği –anlatısal sakınlılık (çevresine bakan ve bakışı altında tutan “ben”in sakınlılığı)– hiç kuşkusuz son bulmadan inceden inceye sarsılır.

Kafka'nın bize öğrettiği şey –bu formül ona doğrudan mal edilemese bile– anlatmanın nötr olanı işin içine sokmasıdır. Nötr olanın düzenlediği anlatma eylemi üçüncü tekil kişi olmayan ama kişisel olmayışın basit bir örtüsü de olmayan üçüncü tekil kişinin, yani “o”nun gözetimi altında gerçekleşir. Nötr olanın konuştuğu anlatma eyleminin “o”su, genel olarak öznenin işgal ettiği yeri almakla yetinmez, bu özne ister ilan edilmiş isterse örtük bir “ben” olsun yahut kişisel olmayan anlamı içinde cereyan eden bir olay olsun durum değişmez.⁴⁴ Anlatısal “o” her türlü özneyi yerinden eder, tıpkı geçişli her eylemi ya da her türlü nesnel olanaklılığı kendinin olmaktan (*désapproprier*) çıkardığı gibi. İki biçimde: 1) anlatının sözü bize hep anlatılan şeyin hiç kimse tarafından anlatılmadığını sezdirir; nötr olarak konuşmaktadır; 2) anlatının nötr uzamında, söz taşıyıcıları, eylemin özneleri –eskiden kişilerin yerini tutanlar– kendileriyle bir özdeşleşmeme ilişkisi içine düşerler: ancak “ben” deme güçlerinden kendilerini kurtararak yeniden ele geçirebilecekleri bir şey başlarına gelir ve başlarına gelen hep daha önceden başlarına gelmiştir: kendilerini unutuyor olmak gibi, onları anlatıcı sözün belleği olan belleksiz şimdiye sokan şu unutuş gibi, bunu da ancak dolaylı olarak anlayabilirler.

44 “O”, geleneksel olarak bir öznenin işgal ettiği yeri basitçe almaz, yer ile anlaşılan şeyi değişime uğratar, hareketli parçalanma: sabit, biricik ya da kapladığı alanla belirlenen yer. Şunu burada yeniden söylemek gerekir (kafa karıştıracak bir şekilde): hareketli ve çeşitli biçimde işgal edilmemiş bir yerin eşzamanlı çoğulluğu içinde bir eksiklik tarzında dağılan “o” –yineleme– “yerini” hem, kendisinde eksik olacağı ve böylelikle de boş kalacağı, ama hem de aynı zamanda bir yer fazlalığı olarak, hep fazladan bir yer olarak gösterir: hipertopi.

Elbette bu, anlatının zorunlu olarak unutulmuş bir olayı ya da bu unutuş olayını aktardığı anlamına gelmez, bu unutuşun bağımlılığı altında, oldukları şeyden ayrılmış olarak –hâlâ akıl hastaları deniyor– varoluşlar ve toplumlar kendilerini yeniden yakalamak için adeta uykunun içindeymiş gibi hareket ederler. İçeriğinden bağımsız olarak unutuş olan anlatıdır bu, öyle ki anlatmak her türlü anıyı önceleyen, temellendiren ve ortadan kaldıran bu unutuşun sıranışına koyulmaktadır. Bu anlamda anlatmak dilin işkencesidir, sonsuzluğunun durmak bilmeyen arayışıdır. Ve anlatı, yazının taşıdığı, onu yolundan çıkaran ve yazarken bizim kendimizi bir çeşit sürekli sapmaya teslim etmemize yola açan ilk sapmaya bir imadan başka bir şey olamaz.

Yazmak, yaşamla bu ilişki, sayesinde onu ilgilendirmeyen şeyin olumlandığı saptırılmış ilişki.

İster mevcut olsun ister mevcut olmasın, ister kendini olumlasın ister kendinden kaçsın, yazı uzlaşımını –çizgisellik, süreklilik, okunurluk– ister değiştirsin ister değiştirmesin, anlatısal “o” böylelikle, başkasının –nötr olarak anlaşılan başkasının– indirgenmez yabancılığı, dümenci sapkınlığı içinde metne girişini gösterir. Başkası konuşur. Ama başkası konuştuğunda, hiç kimse konuşmaz; çünkü başkası, onu bir yücelik adılı içinde sabitleyecek büyük harfle onurlandırmaktan sakınmak gereken başkası, tözsel, hatta biricik bir mevcudiyeti varmışçasına, tam da hiçbir zaman yalnızca başkası değildir, daha çok, ne biri ne de ötekidir ve onu gösteren nötr onu her ikisinden çeker alır; onu her zaman terimin, edimin ya da kendini ortaya koyduğunu ileri sürdüğü öznenin dışında temellendirir. Anlatı sesi (anlatıcı sesi demiyorum) ses yitimini buradan alır. Yapıtta yeri olmayan ses ama üstün bir Aşkınlık’ın güvencesi altında bir gökten düşmüş olmak şöyle dursun onun üzerinde süzülerek de yer almayan ses: “o” Jaspers’in kuşatanı değildir, daha çok yapıttaki bir boşluk gibidir –anlatılarının birinde Marguerite Duras’ın adını andığı bu yokluk– sözcük “merkezinde bir delik bulunan ve bütün öteki sözcüklerin bu delikten içeri gömülmüş olduğu bir delik-sözcük” ve metin şöyle sürüyor: “O söylenemezdi, ama o yankı-

landırılabilirdi –koskoca, sonsuz, boş bir gong...⁴⁵ Bu, yapıtın sustuğu bu yersiz yerden yola çıkarak yapıt diyen nötr bir ses, anlatı sesidir.

*

Anlatı sesi nötrdür. Onu ilk yaklaşımda niteleyen özelliklerin ne olduğunu çabucak görelim. Bir yandan, hiçbir şey söylemez bu ses, sadece söylenecek olan şeye hiçbir şey eklediğinden değil (hiçbir şey bilmez), tersine sözün bundan böyle angaje olduğu yerde bu hiçin –“susturmak ve “susmak”– altında yattığı için; böylelikle ilk elde işitilmez olan ve ona belirgin bir gerçeklik veren her şey onu dışa vurmaya başlar. Öte yandan, kendine özgü bir varoluşu olmadan, hiçbir yerden konuşmayarak, anlatının bütününde askıda kalarak, ışık gibi görülmeden görülür kılacak tarzda da orada dağılmaz: tamamen dışsaldır, söz konusu dışsallıktan gelir, yazıdaki dilin kendine özgü bilmecesi olan bu dışarıdan. Ama başka özellikleri de göz önünde tutalım. Sadece dışarıda olduğu kadarıyla içeride olan, mesafesiz uzaklıkta olan anlatı sesi cisimleşemez: pekâlâ akıllıca seçilmiş bir kişinin sesini ödünç alabilir ya da hatta aracının (her türlü dolayımı ortadan kaldıran aracı) melez işlevini yerine getirebilir, onu ağızından çıkarmış olandan her zaman farklıdır, kişisel sesin biçimini bozan farksız-farktır o. Ona (fantezi olsun diye) hortlaklara özgü, hayaletimsi ses diyelim. Öte dünyadan geldiğinden değil, hatta ilk ve son kez olarak temel bir yokluğu temsil edeceği için de değil, tersine onu taşıyan kişide hep yok olmaya eğilim gösterdiği ve aynı zamanda da, merkezî olamayacağı, merkez yaratmadığı, bir merkezden yola çıkarak konuşmadığı, tam tersine gerektiğinde yapıtı bir merkeze sahip olmaktan alıkoyacağı, ondan her türlü ayrıcalıklı ilgi odağını çekip alacağı, hatta odaksızlık yaratacağı anlamında ve bir kez ve sonsuza dek yerine getirilmiş, tamamlanmış bir bütün olarak var olma olanağı tanımayacağını gösteren şu kesin anlamında (hayaletimsi ses) nötr olduğundan, kendini merkez olarak silmeye eğilim duyar.

45 *Le Ravissement de Lol. V. Stein* [Lol. V. Stein'in Kaçırılması-Gallimard].

Örtük olan, dili dolambaçlı olarak, dolaylı olarak çeker ve bu niteliğiyle dolambaçlı sözün dilini de çeker, nötr olanı konuşturur. Bu neyi gösterir? Anlatı sesi nötr olanı taşır. Onu şu anlamda taşır: 1) nötr olanla konuşmak, uzaktan konuşmaktır, *dolaylı* ve de *ce-maatsiz* bu uzaklığı kendine ayırarak, hatta uzaklığın sonsuz mesafe koyuşunu, onun karşılıksızlığını, onun doğruluktan uzaklığını ya da simetrisizliğini duyumsayarak konuşmaktır çünkü terimlerin birinin ya da ötekinin ayrıcalık kazanmadığı ve içinde simetrisizliğin egemen olduğu en büyük uzaklık, tam da nötr olandır (nötr olan nötralize edilemez); 2) nötr söz ne açığa vurur ne de gizler. Bu onun hiçbir şey anlamına gelmemesi demek değildir (anlamdan anlam-yokluğu kipi altında feragat ettiğini ileri sürerek), bu onun görülür-görülmez tarzında bir anlama gelmediği, tersine dilde aydınlatmanın (ya da karartmanın), kavrayışın (ya da yanılmanın) iktidarına yabancı bir başka iktidar alanı açmış olması demektir. Optik kipte bir imleme yapmaz o, her türlü bilginin ve her türlü iletişimin sonul göndermesi gibi görünen ışık-gölge göndermesinin dışında kalır, o ölçüde kalır ki sadece saygıdeğer, yani kökleşmiş bir metaforun değerine sahip olduğunu bize unutturur; 3) nötr olanın gerekliliği dilin bir nitelik yükleyen yapısını, dillerimizdeki bir şey söylenir söylenmez hemen ortaya konan varlıkla örtük ya da belirttik bu ilişkiyi askıya almaya eğilim gösterir. Daha önceden ortaya konulmamış olan hiçbir şeyin yadsınamayacağı sıklıkla belirtilmiştir –filozoflar, dilbilimciler, siyaset eleştirmenleri tarafından. Bir başka deyişle, her dil bir bildirimle başlar ve bildirimde bulunarak olurlar. Ama öyle olabilir ki anlatmak (yazmak) dili öyle bir söyleme olanağı içine çekmektir ki, varlığı söylemeden de yadsımadan da söyleyebilecek duruma gelmek –ya da hatta, daha açıklıkla, fazlasıyla açıklıkla, sözün ağırlık merkezini başka yerde temellendirmek, konuşmanın, varlığı olumlamak olmayacağı ve varlığın yapıtını askıya almak için olumsuzlama ihtiyacı da duymayacağı, sıradan her türlü ifade biçiminde yerine gelecektir. Bu ilişki içinde anlatı sesi işitilmeye yol açabilecek en eleştirel, işitilmedik sestir. Onu dinlerken

onu mutsuzluğun dolambaçlı sesiyle ya da deliliğin dolambaçlı sesiyle karıştırmaya eğilim duymamız buradan kaynaklanır.⁴⁶

46 Az önce anmış olduğum Marguerite Duras'ın anlatısında, belki düşüncesizce belki haklı olarak işittiğim bu sestir –anlatı sesi. Sonsuza dek şafaksız gece –anımsanamayan ve unutulamayan, ama unutuşun alıkoyduğu betimlenmez olayın meydana geldiği şu balo salonu– ne görülür olana ne görülür olmayana ait olan şeyi görebilmek için geri dönmenin gececil arzusu, yani, bir an, bakış aracılığıyla, yabancılığın en yakınında, görünmek-gizlenmek deviniminin yönetici gücünü yitirdiği yerde durma –sonra bir başkası aracılığıyla yeniden bir başkasında, üçüncü kişide yaşamayı hayal etme ihtiyacı (sonsuz insanî dilek), ikili, büyülenmiş, kayıtsız, her türlü dolayım indirgenmez olan ilişki, arzunun sonsuz boşluğunu içerse de nötr ilişki– son olarak, bir kez olmuş olanın, her zaman yeniden başlayacağı, her zaman kendine ihanet edeceği ve kendini reddeceğine dair kesinliğin yakınlığı: bana öyle geliyor ki, anlatı uzamının, içine girdiğimizde sürekli olarak dışarının içine girdiğimiz bu çemberin “yerlemleri”(*coordonnées*) bunlardır. Ama burada kim anlatır? Resmi olarak –öte yandan biraz utanarak– sözü alan ve aslında onu, bize davetsiz misafir gibi görünecek ölçüde gasp eden raportör değil, tersine olanaksız anlatma eyleminin işken-cesini yaşadığı için –bu onun bilgeligi, deliliğidir– kendisinin bu dışarısının ölçüsü olduğunu bildiği için (akıl-akıldışı sürtüşmesinin öncesinde kapalı bir bilgiyle) ve bu dışarıya eriştiğimizde de tamamen dışsal bir sözün çekimi altına girdiğimiz için (saf saçmalık) anlatamayan kişidir.

Tahta Köprü (yineleme, nötr)

Eğer her türlü anlatı, nötr olanın alıntılanması açısından daha şimdiden saçma bir taşkınlık yeriye, *Don Quichotte*'nin niçin enikonu görülür bir şekilde bizim çağımıza dönüşecek olan sıkıntılı çağı başlattığını anlarız. Bu durum, anlatının yeni tuhaflığı bir anlamda özgürlüğüne kavuşturmasından değil, tersine, saflık içinde anlatmanın biricik devinimine bel bağlamasından, kendini "saçma bir taşkınlığa" teslim etmesinden ve aynı yolla ondan yola çıkarak ama belki de yine kısa bir zaman için bizim edebiyat diye adlandırdığımız şeyi sınavdan geçirmesindendir (geçersizliğini göstermesindendir).⁴⁷ Şövalyenin deliliği nedir? Bizimki, hepimizinki. Çok okumuştur ve okuduklarına inanmaktadır. Dünyanın yazınsal büyülenme denilen şeye denk düşüp düşmediğini öğrenmek için doğru bir tutarlılık ruhuyla, inançlarına sadık kalarak (hiç kuşku yok ki tutkusuna bağlanmış bir adamdır), kütüphanesini terk ederek, sıkı sıkıya kitaplarda yaşandığı gibi yaşamaya karar verir. Bu yüzden ve hiç kuşkusuz ilk kez kendini kasten bir taklitmiş gibi ortaya koyan bir yaratım ürünü vardır elimizde. Kitabın merkezindeki kahraman kendini ne kadar bir eylem adamı, benzerleri gibi yiğitlikler ortaya koymaya

47 "Enikonu görülür bir biçimde". Bununla birlikte, *Don Quichotte*'ye ve sonra da ikinci bölüm olarak Kafka'nın *Şato*'suna hasrettiği çalışmasında Marthe Robert, bu iki kitap aracılığıyla edebiyat üzerine bir düşüncüyü izleyerek, ustalıkta bütün yorumcuları aşarak, Cervantes'in yıkıcı girişimini ortaya koymuştur; bu girişim Gökçe Yazın'ın Altın Çağı'nın son bulduğu ya da son bulmaya başladığını göstermektedir. Bu son derece zengin çalışmanın adı: *L'Ancien et le Nouveau: de Don Quichotte à Franz Kafka*'dır (Grasset); ben burada söz konusu devinimi "yeniden katediyorum".

muktedir biri olarak sunsa da boşunadır, yaptığı her şey hep bir düşünce olarak kalır, serüvenlerinin anlatıldığı metnin bir kitap değil tersine başka kitaplara yapılan bir gönderme olması gibi belki kendisi de bir başka kişinin tıpatıp benzeridir.

Şöyle bir düşünülduğünde, eğer Don Quichotte'nin bir deliliği varsa, Cervantes'in deliliği daha da büyüktür. Don Quichotte makul değildir, bununla birlikte, eğer o, kitapların hakikatının yaşam için de iyi olduğunu düşünüyor ve bir kitap gibi yaşamaya koyuluyorsa mantıksal olarak tutarlıdır; olağanüstü ve aldatıcı bir serüvendir bu çünkü kitapların hakikati düş kırıklığıdır. Cervantes için olaylar başka türlü gelişir çünkü onun için Don Quichotte kitapların yaşamını uygulamaya koymak için sokağa inmeye çalışmaz, kütüphanesinden ayrılmayarak ve yaşamadan, hareket etmeden ve de ölmeden, yazmaktan başka hiçbir şey yapmayarak yine bir kitabın içinde uğraşıp durur. Neyi kanıtlamayı umar ve kendine neyi kanıtlar? Kendini kahramanının kendisi mi sanmaktadır? Kaldı ki kahramanı kendi açısından kendini bir insan değil, tersine bir kitap sanmakta ve bununla birlikte kendini okuduğunu değil, kendini yaşadığını ileri sürmektedir. Her türlü kültürün gizlediği şaşırtıcı delilik, gülünesi ve sapkın akıldışılık ama aynı zamanda, kendisi olmasa kültürün inşa edilmeyeceği ve kültürün kendisinin üzerine görkemli ve boş bir şekilde inşa edildiği bu deliliğin gizlenmiş hakikatidir.

Olup bitenleri daha basitçe başka bir yanıyla ele alalım. Bir kitap okuduk, onu yorumluyoruz. Onu yorumlarken, bu kitabın kendisinin bir yorum olduğunu fark ediyoruz, gönderme yaptığı başka kitapların kitap haline getirilmesi olduğunu. Yorumumuzu yazıyoruz ve onu bir yapıt düzeyine çıkarıyoruz. Yayımlanmış ve kamuya mal olmuş bir şey olunca, o da kendi üzerine bir yorum çekiyor ve sırası gelince o da... Biz bu durumu tanıyoruz: bize o denli doğal şekilde ait ki onu bu sözcüklerle formüle etme konusunda bir anlayış eksikliği varmış gibi gözüktüyor. Adeta, yakışıksız bir davranışta bulunarak bir aile sırrını dışa vuruyor gibiyiz. Olsun, nezaketsizliği itiraf edelim. Ama ben, bizi sevk

etmiş olduğu bu sorgulamayı Marthe Robert'in kitabının en değerli yanlarından biri olarak görüyorum, çifte bir sorgulama ya da iki kez formüle edilebilecek olan bir sorgulama: bir yorum sözü nasıl bir şeydir? Bir söz üzerine niçin konuşabiliriz ve ayrıca onu aşağılayarak sessiz bir şey olarak görme dışında, yani saygı duyacağımız başyapıtı kendi kendine konuşmaktan aciz görme dışında bunu yapabilir miyiz? Sonra, kendileri için kendilerinin metin yorumları (*exégèse*)⁴⁸ olan şu yaratım ürünleri için ne diyeceğiz? Onlar edebiyatın bir yoksullaşmasını, geç ve tükenmiş bir dekadans uygarlığının ortaya çıkışını, "naif" olanı şatafatla yineleyen "duygusal" olanı mı açığa vuruyorlar, yoksa onlar yazın bilmecesine daha uzak değil de daha yakınlar mı, düşünce devinimine daha mesafeli bir düşünömselliği içeriyor değil de daha içseller mi ve böylelikle de edebiyatı yenilemiyor, tersine daha ilksel bir yenilenme gereği, "edebiyat" ile "yaşam"ın varsayılan birliğini önceleyen ve onu sorgulayan bir yenilenmeyle kendilerini mi gerçekleştiriyorlar?

*

Yorum sözü: bu sözcükle kastedilen şey, karışık bir biçimde olsa da çok çeşitli doğrultularda yapılan her türden eleştiri değildir. Gerçekte belki de her türlü eleştiriye kapsayan bir iddiayla yapıtı yinelemek söz konusudur. Ama onu yinelemek, onda, onu biricik bir yapıt olarak temellendiren yinelemeyi yakalamak-işitmektir. Oysa bu yineleme –bu çifte şekilde var olmanın kökensel olanağı– içsel ya da dışsal bir modelin taklidine indirgenmeyecektir: bu modelin bir başka yazarın kitabı olmasına ya da dünyanın, yazarın yaşamı olmasına yahut yazarın zihninde, daha önce tamamen yazılmış, ama indirgenmiş model tarzında yapıt olacak proje türü olmasına ve onu büyüterek dışarıya

⁴⁸ Yunanca "yorumlamak" anlamındaki "*exegeomai*" fiilinden gelen "*exegesis*" sözcüğü, önceleri Kutsal Kitap'ın yorumlanması bağlamında kullanılan bir sözcük olmakla birlikte zamanla anlamı genişleyerek her türlü metin yorumlamasını da gösterir olmuştur (ç.n.).

aktarmasına ya da ondaki küçük adamın, tanrı olan küçük adamın diktesi altında yeniden üretmekle yetinmesine indirgenmeyecektir. Bu ikizleme eylemi (*réduplication*) bir başka çeşit ikizliği varsayar, o da şudur: bir yapıt söylediği şeyi bir şeyi susturarak söyler (ama yalandan bir gizi barındırıyormuşçasına değil): yapıt ve yazar her zaman bütün bildiğini söylemelidir; edebiyatın ona dışsal olan hiçbir ezoterizmi destekleyememesi bundan kaynaklanır; edebiyatın tek gizli öğretisi, edebiyattır. Dahası, bunu kendisi susarak söyler. Onda onu oluşturan kendisinden bir boşluk vardır. İfadeyle yeniden örtülmüş olduğu için ifade edilmemiş bu eksiklik, bu uzaklık kendisinden yola çıkarak yapıtın, –bununla birlikte bir kez söylenmiş, yetkin bir şekilde söylenmiş ve yeniden söylenmeye muktedir olmayan– yapıtın direnilemeyecek bir şekilde kendini yinelemeye eğilim duyduğu şeydir; yapıt bunu yorumun bu sonsuz sözünü talep ederek yapar, bu sözde çözümlemenin güzel acımasızlığıyla kendisinden ayrılmış olarak (çözümleme, aslında onu keyfi olarak ayırmaz, tersine onda daha önceden işleyen bu ayrılık gereği ayırır, onun çok hafif kalp çarpıntısı olacak bu rastlantı-olmayan gereği ayırır) evet böyle ayrılmış olarak ona özgü olan sessizliğe son verilmesini bekler.

Doğal olarak düş kırıklığına uğrayan bekleyiş. Kitabın yorumla yinelenmesi, tam da, yeni bir sözün kendini yapıtı konuşturan eksikliğin içine sokarak, onu yeni söz ama bununla birlikte aynı söz olarak doldurduğunu, tepelemesine doldurduğunu ileri sürdüğü bu devinimdir. Önemli söz: sonunda onun neyle yetindiği, büyük Şato'nun ardında ne olduğu ve *Yürek Burgusu*'daki⁴⁹ hayaletlerin genç bir kızın hummalı kafasında doğmuş fantazyalardan başka bir şey olup olmadığını öğrenilecektir. İfşa eden, gasp eden sözdür bu. Çünkü –son derece ortadadır bu– eğer yorum bütün küçük gedikleri tıkıyorsa, ya her şeyi söyleyen bu sözle yapıtı tamamlıyor ama onun titreşim uzamını ortadan kaldırdığından onu dilsiz kılıyordur, dolayısıyla kendisi de dilsizliğe mahkûm oluyordur; ya da yapıtı yineleyerek ondaki bu uzaklık

49 Henry James'in novellası (ç.n).

rezervinden yola çıkarak onu yinelemekle yetiniyordur ama onun yolunu tıkayarak değil, tersine onu boş bırakarak, kâh onu çok uzaklardan sınır içine almak suretiyle göstererek, kâh onu daha da iki anlama çekilebilecek bir sorgulamayla iki anlamlılığı içinde tercüme ederek çünkü söz iki anlamlılığı taşır, üzerinde taşır ve sonunda onun içinde dağılır. O zaman, yorumlamak neye yarar?

Evet, neye yarar. Bununla birlikte, bu “neye yarar” da bir fazlalıktır: yinelemeyi verimsiz ya da tehlikeli olarak değerlendirsek de, yineleme zorunluluğundan hiçbir şekilde kaçınılamaz çünkü yineleme yapıta fazladan eklenmez ve toplumsal iletişimin biricik alışkanlıklarıyla dayatılmaz. Sözelimi destan döneminde, yorumcuların henüz egemenliklerini empoze etmedikleri zamanlar, yinelenme (*redoublement*) yapının içinde gerçekleşir ve bizler rapsodi⁵⁰ denilen kompozisyon tarzına sahip oluruz –epizottan epizoda bu sürekli yinelenme, olayın geçtiği yerde gelişim, aynı olanın sonu gelmez genişlemesi–, evet, bu tarz, her bir rapsod’u sadık bir yeniden şiir söyleyen, hareketli bir yineleyici yapmaz, yinelemeyi öne taşıyan ve onunla boşlukları dolduran ya da onları yeni ve beklenmedik olaylar aracılığıyla genişleten, çatlakları açan, tıkayan ve sonuç olarak, şiiri doldura doldura onu uçucu olana dek esnetip uzatan kişiyi yapar. Başka’dan daha az tehlikeli olmayan yineleme tarzı. Eleştirmen bir çeşit rapsod’dur, işte görülmesi gereken şey budur: yapıt ortaya konulur konulmaz, kökenlerinden gelen bu kendini yineleme gücünü ondan ayırmak için kendimizi teslim ettiğimiz rapsod; aynı zamanda yapıt kendine bırakıldığında onu belirsizce çözme riskini taşıyacak olan rapsod; ya da yapıtın bütün kusurlu versiyonlarıyla yüklü yazınsal uzamın sınırlarına gönderilen günah keçisi; ve sırf bütün bunlar el değmeden ve masum kalmış yapıtın kendini kültür arşivlerinde saklanmış sahici tek nüshası –öte yandan bilinmeyen ve muhtemelen tek nüshası– olarak olumlayabilmesi için böyledir: ancak kendinde bir şey eksik kalırsa –ki eksiklik kendisiyle sonsuz ilişki demektir–, evet eksik kalırsa tam olabilen biricik yapıt, kusur kipinde tamlık olan biricik yapıt.

50 Antik Yunan’da, şehirden şehre dolaşan ozanların söylediği epik şiirler (ç.n.)

Ama o zaman, kendi kendilerinin yorumları olan ve sadece oldukları şeye değil, tersine başka kitaplara ya da ya da daha iyisi, tüm kitaplar hakkında geliştirilen ve geleceği anonim, kesintisiz ve saplantı yaratan devinime göndermeye çeviren modern çalışmalar için ne diyeceğiz? İçerden bu şekilde yorumlanan bu yapıtlar (sadece epik bir şiir değil, aynı zamanda her türlü destanın bir yinelenmesi ve dolayısıyla da yine kendi yinelenmesi ve alaya alınması olan *Don Quichotte* gibi) onları anlatıyor olma gerçeğiyle, kendilerini ikinci dereceden anlatıyor olma gerçeğiyle, her türlü başka yorum çabasını güç ya da olanaksız yahut nafile hale getirme riskini (eğer bu bir riskse: ki daha çok bir şans) taşımıyorlar mı? Evet, böylesi yapıtların fazlasıyla çoğalması eleştirinin bir anlamda sonunu getirmeyecek midir? Yanıt iç rahatlatıcı: tam tersi olacak. Bir yapıt ne kadar çok yorumlanırsa, o kadar çok yorum çağırır; merkeziyle ne kadar çok “düşünüm” (yinelenme) ilişkilerine girerse, bu ikilik yüzünden o kadar bilmeceleşir. *Don Quichotte*'da olan budur. Daha da fazla kanıtla birlikte, *Şato*'nun da durumu budur. Ona bir şeyler eklenmiş olduğunu kim anımsamıyor ve bundan kim suçluluk duymuyor? Teolojik, felsefi, sosyolojik, politik, otobiyografik açıklamaların bolluğu, yorum çılgınlığı, metin yorumlaması humması her yanı kaplamış durumda; alegorik olsun, simgesel ya da yapısal olsun, hatta –olmayan şey yok– sözcüğü sözcüğüne olsun çözümleme biçimlerinin sayısındaki çokluk inanılmaz. Bunca anahtar: her biri sadece onu uyduran kişi için kullanılabilir ve sadece başka kapıları kapamak için açmaya yarıyor. Bütün bu taşkınlık nereden geliyor? Okuma eylemi için hiçbir zaman okuduğu şeyden tatmin olmuyor, durmaksızın onun yerine o da bir başkasını kışkırtan bir başka metin koymaya çabalıyor?

Bunun nedeni, diyor Marthe Robert, Miguel de Cervantes'in kitabında yattığı gibi Franz Kafka'nın kitabında da bulunur. Kitap dolaysız bir anlatıdan oluşmaz; tersine, yaşları, kökenleri, anlamları ve üslupları birbirine benzemez olsa da aynı tipten ve onun da içinde yer almayı arzuladığı yazınsal alanı daha önceden işgal eden bütün anlatıların karşılaşmasından oluşur. Bir başka deyişle söylersek, Kadastrocu düşsel

ya da henüz el değmemiş bölgeleri adımlamaz, tersine edebiyatın kos-koca uzamını adımlar ve bu uzama kendisinden önce gelmiş olan bütün kahramanları taklit etmekten –ve dolayısıyla onları düşünmekten– kendini alamaz, öyle ki *Şato*, artık yalnızca tek başına kalmış bir yazarın biricik çalışması değil, tersine bin yıllık serüvenin bütün yorumlarının yan yana konmuş, birbirine karışmış, kimi zaman da ayrık olarak okunabileceği bir palimpsest,⁵¹ dolayısıyla da başkahraman K.'nın, kâh bir töre romanının (kadınlar aracılığıyla başarılı olmaya çabalayan dikiş tutturamamış bir kişi), kâh bir tefrika-romanın (zayıfların ayrıcalıklı bir zümrenin tiranlığı karşısındaki savunucusu, yüce gönüllü kahraman), kâh bir peri masalının ve daha da tam olarak, Kral Arthur'un kahramanlık destanlarının yeni bir versiyonunda boy göstermiş olduğu –ki içinde *Odyseia*'nın okutmanı, Odysseus'un ardılı Arthur, destanların destanını ve onunla birlikte güzel Homerosvari düzeni, yani Olymposvari hakikati sınavdan geçirmek olan gerçek rolünü bulmayı bekler– *Şato*, Evrensel Kitaplık'ın özetlenmiş bir toplamı gibidir. Mart-he Robert bu tasarındaki niyeti gözüpek bir biçimde, kültürlü insanı kültürün ayrıştırıcı prizması aracılığıyla sadece hiçbir şey görmemeye mahkûm eden okumanın yazgısına değil, tersine Kafka'nın kendisine mal eder çünkü o da son derece kültürlü bir insandır, onun, yaşamının kritik bir döneminde Grek başarısının çekiciliğine kapıldığını, Siyonizm'i benimsemiş olduğu ve Filistin'e gitmeye hazırlandığı bir zamanda, kendine kendi yapıtlarını dışta tutamadığı Batı kültürünün devasa arşivlerini anlama ve sınıflandırma görevi verdiğini söyler.

*

Bir an şu dikkate değer ve sanırım, yepyeni tez üzerinde düşünelim (böylelikle, *Şato*'nun anlamı, onun son ulgizişumu olacaktır? *Odyseia*'nın

51 Başka yazılara yer verebilmek amacıyla üzerindeki özgün metin silinmiş olan elyazması (ç.n.).

bir taklidi, Olymposvari bürokrasinin⁵² bir eleştirisi; önce, kulağa garip geliyor bu), bu tezi kabullenmek ya da reddetmekten çok onun ilkesini kavramak ve onu farklı bir şekilde uygulamanın mümkün olup olmayacağını kendimize sormak için düşünelim. Kadastrocunun dolaylı ve görülmez bir şekilde yalnızca Şato'nun ve Köy'ün temsil ettiği güçlerle değil, tersine, onlar aracılığıyla ve onların ardında, Kitap denilen yüce mahkemeye ve yaklaşımının sözlü ve yazılı metin yorumuyla (*exégèse*) oluşturduğu sonsuz sayıdaki özel koşulla çatışma içinde olduğunu kabul edelim: oysa çok iyi biliyoruz ki, bu kitap uzamı Kafka için, onun ait olduğu gelenek ve anlatısını yazdığı sıkıntılı dönem açısından, hem kutsal, kuşkulu, unutulmuş bir uzam hem de sorgulamalarla, etütlerle, sınırsız araştırmalarla dolu bir uzamdır çünkü o, bin yıllardan beri Yahudi varoluşunun kuruluş örgüsünün söz konusu olduğu yerdir. Hakikati ve yaşamın kurallarını ararken karşılaşılan şeyin dünya değil de bir kitap olduğu, bir kitabın gizemi ve buyruğu olduğu bir dünya varsa bu tam da Yahudi dinidir; o, her şeyin başlangıcında, Söz'ün ve Metin Yorumlaması'nın olduğu, her şeyin bir metinden yola çıktığı ve ona döndüğü, içinde olağanüstü sayıda bir kitaplar dizisinin bulunduğu biricik kitabın olduğu, yalnızca evrensel değil, tersine evrenin yerini tutan ve ondan daha engin, daha derin ve daha bilmecemsi olan Kitaplık'ın olumlandığı yerdir. Kafka'nın durumundaki ve onun kaygıları gibi kaygıları olan bir yazar ondan kaçsın ya da ona maruz kalsın şu sorudan kaçamaz: nasıl olur da, vekâleti olmayan bir kalem erbabı, yazılı olanın kapalı-kutsal-dünyasına girebilir, otoritesi olmayan bir yazar nasıl olur da, Öteki Söz'e, eski, korkunç bir şekilde eski, bütün her şeyi kapsayan, anlayan, kuşatan, bu arada Ahit çadırındaki sandığın dibinde kaybolmuş halde pekâlâ gizli kalmış da olabilen ama yine de sonsuz olan, her şeyi önceden söylemiş olan, telaffuz edildiğinden beri onu yineleyerek koruma görevi sadece onun dilsiz emanetçileri olan söz'ün

52 Marthe Robert tamı tamına şunu söyler: "tıpkı Don Quichotte gibi ileri yaşlarda en az Don Quichottevari ve belki de dolaysız olarak yararlı bir norm sağlamaya en uygun modelin ayartısına kapılan Kafka bu yüzden Homerosvari düşünceye yaklaşmaya girer ve son romanını bu göreve hasreder."

Beyefendileri'ne verilmiş olan ve onu yorumlayarak dinlemenin öteki-
lere düştüğü bir söze, tümüyle bireysel bir söz ekleyeceğini nasıl iddia
edebilir? Yazarın yazılmış olanın kaynağına kadar gitmesi gerekir –in-
dirgenmez gerekliliktir bu– çünkü yazmaya ancak eğer kökensel söz-
le doğrudan bir ilişki kurmayı başarırса başlayacaktır; ama bu yüksek
yere yaklaşabilmek için, daha önceden konuşmaktan, yani riske gire-
rek bu prematüre, geleneksiz, doğrulaması olmayan sözle yazmaktan,
Söz'ün ve onun Anlam'ının onun için nüfuz edilemez olan ilişkilerini
daha da karanlıklaştırmaktan başka çaresi yoktur.

Ancak şunu da hemen ekleyeyim ki, bu açıklamaları yaparken, Şa-
to'ya yeni bir yorum getirmeyi de, K.'nın basitçe yazar Franz Kafka ol-
duğunu, Şato'nun Kitab-ı Mukaddes'in'in sözü, Bürolar'ın Talmud yo-
rumları olduğunu ve Köy'ün yinelenmiş sözün tıpkı buyruk gibi hem
canlı hem de ölü olacağı sadık müminlerin yaşadıkları yer olduğunu
hiçbir şekilde ileri sürüyor değilim; sadece, bu söze içerden aîtl olundu-
ğunda sahici, eğer ön bir öğrenim görmeksizin bu sözü dışarıdan yargı-
lamak ve ondan söz etmek iddiasında bulunulacak olursa, bunun, tam
tersine, hayal kırıklığına uğraticı, hatta saçma olduğunu söyleyeceğim
(yazma gerekliliğinden başka meşruluğu bulunmayan günümüz yaza-
rının zorunlu olarak başına geldiği gibi, bu yazar hiçbir görece tatminle
yetinmez ve hiçbir referans ya da destek de kabul etmez). Belirtilme-
si uygun düşen şeyler sadece şunlardır: 1) Kafka yazarak ve kendine
yazma sorusunu sorarak –bunu ne denli kapsamlı şekilde ve ne denli
ciddiyetle sorduğu biliniyor– öncelikle Homeros destanının akademik
uzamıyla değil, Yahudi dininin kutsal yazılarının üç bin yıllık gelene-
ğiyle boy ölçüşmek zorundadır; 2) Eğer Şato kendine ilk önce, *Don*
Quichotte kitabının tersine, belirtik bir konu olarak kitapların dünyası-
nı almıyorsa (K. bir kadastrocudur, ne bir okurdur ne de bir yazardır),
dolayısıyla Yazı sorununu doğrudan doğruya ortaya koymuyorsa da,
bu sorunu yine de söz konusu *yapısında* barındırıyordur çünkü anlatı-
nın özü, yani K.'nın sonu gelmez dolaşmalarının özü bir yerden bir baş-
ka yere gitmeye dayanmaz, tersine bir yorumdan bir başka yoruma, bir

yorumcudan bir başka yorumcuya gitmeye, onların her birini tutkulu bir dikkatle dinlemeye, sonra da araya girip hepsiyle Talmud'a özgü di-yalektiğin (basitleştirmek için ona bu adı verelim ve bu diyalektiğin, işin uzmanlarına göre, K.'nın kendini tatmin etmeye zorunlu hissettiği sorgulamalardan çok daha titiz olacağını belirtelim), evet bu diyalektiğin kimi yordamlarına yaklaştırmamanın kolay olacağı eksiksiz bir sinama yöntemine göre tartışmaya dayanır.

Bana öyle geliyor ki, ileri sürmeye hakkımızın olduğu şeyin tümü şundan ibarettir. *Şato* birbirlerine az çok bağlanmış bir dizi olay ya da beklenmedik durumdan oluşmaz, tersine hep daha gevşek olan bir metin yorumlamaları dizisinden oluşur, bu yorumlar sonuç olarak sadece kutsal metin yorumlamasının (*exégèse*) söz konusu olanağıyla ilgilidir –*Şato*'yu yazma (ve yorumlama) olanağıyla. Eğer kitap tamamlanmadan, tamamlanamaz halde sona eriyorsa, yorumlara gömüldüğü için öyle sona eriyordur, her bir an sonu gelmez bir açıklama (şerh) gerektiriyor, her bir yorum sadece bir düşünüme değil (*midrash halachah*) tersine, onu da sırası gelince dinlemek, yani farklı düzeylerde yorumlamak gereken bir anlatı eylemine (*midrash haggadah*) götürüyordur, her bir kişi belli bir söz yüksekliğini temsil etmekte ve her bir söz de, kendi düzeyinde, gerçeği söylemeden gerçeği söylemektedir. K.'nın geçerliliği yarı yarıya gösterilebilir olan ölümüyle anlatıya son vermiş olabileceği ileri sürülmektedir bize, ama K. hangi ölümle ölmüş olabilirdi? Eceliyle değil, daha çok metinyorumsal bir ölümle, ölümünün yorumuyla ve kendisi bu sonun, kişisel (özel) değil, sadece genel (resmi) olan, ebedi bir metin içinde kaydedilmiş ve ebediyen unutulmuş olan olası tüm yorumlarını daha önceden tartışabilmesi ve çürütebilmesi koşuluyla (onun ölüme doğru yürüyüşüyle söze doğru yürüyüşü aynı adımda gerçekleşir: ölüme doğru sözle yürüyüş ve söze doğru ölümle yürüyüş, bunların her biri diğerini öngörür ve ortadan kaldırır). Bir gece, anlatının son geces, kendini birdenbire kurtuluş olanağıyla yüz yüze bulduğunda, gerçekten de kurtuluşunun karşısında mıdır? Hiçbir şekilde öyle değildir, tersine ancak yorgunluğuyla karşılık verebileceği,

sonsuz bir söze denk düşen sonsuz bir yorgunluğun söz konusu olduğu bir kurtuluş yorumunun karşısındadır. Ve bunda alaycı hiçbir yan yoktur: “kurtuluş” gelemmez eğer gelirse, ancak bir sözün kararıyla gelir ama kurtuluş sözü ancak söz olarak bir kurtuluş sağlayacaktır, yalnızca genel olarak geçerli olacak (hatta istisna olarak olsa bile) ve dolayısıyla da, yaşamın kendisiyle ve yaşam yorgunluğuyla dilsizliğe indirgenmiş varoluşun tekilliğine uygulanmaktan aciz olacaktır.

Hiç kuşkusuz, bu noktada yeniden ısrar ediyorum, *Şato* yalnızca bundan ibaret değildir ve kitabın biricik hakikatini oluşturan şeyler aynı zamanda imgelerin gücü, figürlerin büyüleyiciliği, anlatının kesin çekiciliğidir; söz konusu bu biricik hakikat var olduğu şekliyle onun üzerine söylenebilecek her şeyden hep daha fazlasını söyler ve bu yolla da okuru, ama önce anlatıcıyı, sonsuz bir yorumun işkencesine bağlar görür. ⁵³ Buradan başlangıç noktamıza dönmüş oluyoruz: yani, yapıtın

53 *Şato*'yu okumanın yol açabileceği açıklamalara yeniden girmekten kendimi alacağım. Bununla birlikte şunu belirtmek gerekir ki eğer bütün yorumların haklılığı (az çok) gösterilebilirse, bu yorumlar ancak sahip çıktıkları yöntemin onları temellendirdiği düzeyde ve tutarlı kalarak sürdürülebilirler, yani tutarlı kalamayacakları gösterilerek sürdürülürler. Aynı şekilde, yapıtın tüm öncelleri, yinelediği tüm mitler, gönderme yaptığı tüm kitaplar pekâlâ araştırılabilir ama kendinde ve onu okuyan bizler için gerçek olan bu yineleme, eğer bu yorum, Kafka'nın kendisine sorulduğu biçimiyle onun geleceği olarak kitabın hakikatine dönüştürülmeye karar verilecek olursa, aynı şekilde hakikat olamaz. *Şato*'nun hikâyesinin gerçekte onu yeniyetmeliğinde büyülemiş olan bir romandan alınmış olduğunu çok iyi biliyoruz. Bozena Nemcova adındaki Çek bir kadın romancı tarafından yazılmış *Büyükanne* başlıklı bu roman, *Şato* ile ona bağlı köy arasındaki zorlu ilişkileri anlatır. Köyde Çekçe, *Şato*'da Almanca konuşulmaktadır; ilk farklılaşma özelliği. *Şato*'yu çok kibar, ama yanına yaklaşılmaz bir kişi olan bir Prenses yönetmektedir; onunla köylüler arasına yalancı uşaklar, dar kafalı memurlar ve ikiyüzlü bürokratlardan oluşan iç karartıcı bir kişiler ordusu girmektedir. İşte dikkate değer epizot: saray nedimi olan genç bir İtalyan, hancının Christel adındaki güzel kızının peşini bırakmaz ve ona bazı yakışksız önerilerde bulunur. Christel kendini çok kötü hisseder: babası dürüst ama çekingen bir adamdır, dolayısıyla *Şato*'nun sakinlerine karşı ne yapabilir? Prenses adildir ama ona ulaşamaz ve durumdan da haberdar edilemez; üstelik, çoğunlukla ortalıkta görünmez, nerede olduğu hiçbir zaman bilinemez; öyle ki genç kız, onu arayıp ele geçiren bu hata tarafından çoktan etkilenmiş olarak sonunda kendini suçlu hisseder. “Tek umut onların ilgisini çekmeyi başarmak koşuluyla öteki memurlardadır,” der. “Bu bizim tek umudumuzdur. Onu sorguladıklarına göre, belki de bize yardım edeceklerdir. Ne var ki çoğu kez bir olayın incelendiği olur ama onun gerektirdiği yardım yapılmaz. Sadece bunun mümkün olmadığı ve hiçbir zaman tat-

kendinde, tam da bu yorum sözünü destekleyen en sessiz parçasında, bilinmeyen yamacında söz üzerine söz olan, bir boşluk üzerine inşa edilmiş baş döndürücü bir piramit –bir kabir– içerdiğini, üzeri uzun süredir örtülmüş ve belki de unutulmuş bir kabir içerdiğini, yineleme mecburiyeti noktasında kendi kendimizi sorguya çekmiş oluyoruz. Elbette, içsel yorum ile dışsal yorum arasında şu belirgin fark vardır: birincisi ikincisiyle aynı mantıktan yararlanır ama yazınsal büyülenmeyle çizilmiş ve belirlenmiş bir çemberin içinde; bir büyüden yola çıkarak akıl yürütür ve konuşur, ikincisi bu büyü ve bu mantık üzerine konuşur ve akıl yürütür çünkü bir büyüünün etkisi altında olduğundan onun üzerine konuşmaktadır. Ne var ki –*Şato* gibi bir yapıtın gücünü oluşturan şey de budur– evet söz konusu yapıt, kendi merkezi olarak, en “içsel” olan şeyle en “dışsal” olan şeyin, işin içine bir diyalektiği sokan sanatla sanatı kuşattığı iddiasında olan diyalektiğin etkin ve aydınlatılmamış ilişkisini barındırıyormuş gibi görünür, yani her türlü iki

min duyulmadığı gözlemlenir.” Peki, Nemcova'nın romanındaki bu ahlaksız saray nediminin adı nedir? İşte bizim için bir sürpriz. Bu adamın adı *Sortini*'dir. Dolayısıyla hem *Şato*'nun ilk verilerini hem de tuhaf Amalia epizotunun ilk taslağını elde tuttuğumuz apaçık ortadadır, aynı zamanda Kafka'nın Sortini adını koruyarak, modelinin anısını anmayı istemiş olduğu da ortadadır. Doğal olarak iki yapıt arasındaki farklar çok büyüktür. Çekçe yazılmış olan roman idil özellikli bir anlatıdır: kitabın başkahramanı olan büyükanne büyüğü bozar, engelleri alt eder ve Prenses'e ulaşmayı başarır; onun adaleti tesis etmesini ve mağdur olanların haklarını geri almalarını sağlar. Özet olarak, K.'nın başarısızlığı uğradığı noktada o başarılı olur, böylelikle de (kendisinden bu bilgiyi almış olduğumuz Max Brod'un belirttiği gibi) K'nın reddettiği şey olan, haksızlıkların gidericisi olma rolünü oynar ama zaten bunu üstlenecek durumda da değildir. İki çalışmanın karşılaştırılması sanırım şunu anlamaya yardımcı olur: Kafka'nın yapıtında kesin ve en bilmecemsi buluş belki de *Şato* ile ilgili değildir, tersine köyle ilgilidir. Eğer K. büyükanne gibi köyün bir üyesi olsa, ister yüksek sınıfın adaletsizliklerine son vermeye kararlı bir başkaldıran olarak, isterse burası ile öte taraf'ın sonsuz uzaklığını simgesel olarak sınamaya adanmış bir kurtuluş insanı olarak, rolü açık olurdu, üstlendiği kişilik saydam olurdu. O çifte, hatta üçlü bir biçimde yabancısıdır, *Şato*'nun yabancılığına yabancısıdır, köyün yabancılığına yabancısıdır ve kendisine yabancısıdır çünkü anlaşılmaz bir şekilde, öne doğru, aslında çekiciliği olmayan bu yerlere doğru anlam veremediği bir gereklilikle cezbedilmiş gibi, kendi alışkanlıklarıyla bağlarını koparmaya karar verir. Bu perspektif içinde kitabın tüm anlamının çoktan ilk paragraf tarafından taşındığını, ana yoldan köye götüren *tahta köprü* tarafından taşındığını ve bu anlamın kitaptaki “K. bakışları boş görünüşe doğru yönelmiş olarak uzun süre kaldı” cümlesinde olduğunu söylemeye neredeyse ayarlanabilir insan.

anlamlılık ilkesi ile ilke olarak iki anlamlılığını barındıracaktır (iki anlamlılık: özdeşin farklılığı, aynı olanın özdeş olmaması); her türlü dilin ve bir dilden bir başka dile sonsuz geçişin ilkesi olduğu gibi bir sanattan bir akla ve bir akıldan bir sanata geçişin de ilkesidir. Bundan hareketle, bu kitap üzerine geliştirilebilecek tüm varsayımlar, içte geliştirilen varsayımlar kadar doğru ya da güçsüz görünür, tabii onun sonsuz karakterini muhafaza edip sürdürmeleri koşuluyla. Bu da belli bir biçimde bundan böyle bütün kitapların bu kitaptan geçtiğini söylemeye varır.

Bununla birlikte bunun ne anlama geldiğini daha iyi anlamaya çalışalım. Genel olarak, bu anlatıyı okurken, kendimizi en görülür gizeme, sanki bütün giz –kendisinden yola çıkılarak yorumun hazırlandığı boşluk– orada bulunuyormuşçasına, ulaşılmaz yer niteliğiyle kontluğun bulunduğu tepeden kaynaklanan gizeme kaptırırız. Ne var ki, çok geçmeden, eğer metin daha dikkatlice okunacak olursa, boşluğun hiçbir yerde bulunmadığı ve sorgulamanın yöneldiği anlatının her noktasına eşit ölçülerde dağıtılmış olduğunu fark ederiz. K.'nın Şato ile ilişkisi üzerine verilen tüm yanıtlar niçin hep yetersiz ve bu yerin anlamını –en saygılı ve en çekiştirici yargıların hem uyduğu hem de uymadığı bu yerin anlamını– sonsuzca abartıyormuş ve sonsuzca küçültüyormuş gibi görünür? Tuhaftır: insanlığın Biricik olanı nitelemek için binyıllardan beri ortaya koymuş olduğu en yüce adlandırmaları ne kadar aramış olursak olalım boşunadır: “Ama Şato, Lütuftur, *Graf* (kont), *Gott*’tur⁵⁴; büyük harflerin özdeşliği bunu kanıtlar; ya da Varlığın Aşkınlığı yahut Hiçliğin Aşkınlığı’dır, veya Olympos ya da evrenin bürokratik işleyişidir,”⁵⁵ desek de boşunadır. Evet, bütün bunları ne kadar söylesek boşunadır ve elbette, bunu derinleştirerek durmaksızın

54 (AL.): Tanrı (ç.n.).

55 Bu arada Kafka için bürokrasinin sadece geç dönemde ortaya çıkmış bir olay olmadığını, âdeta ilk güçler olan tanrıların memur olmakla egemenliklerini acınacak bir şekilde sonlandırmaları söz konusuymuş gibi sadece negatif bir fenomen de olmadığını, söze oranla metin yorumlaması neyse o olduğunu söyleyeceğim. Kafka dostu Oskar Baum’a insanı düşünmeye sevk eden şu notu yazar: “Kendi görüşüme göre bir yargıda bulunacak olursam, bürokrasi kökten gelen insan doğasına başka her türlü toplumsal kurumdan daha yakındır.” (Haziran 1922, *Şato dönemi*)

söyleyince de bütün bu derin özdeşleştirmeler, sahip olabileceğimiz en yüce ve en zengin özdeşleştirmeler bizi bir o kadar da aldatmaktan geri kalmaz: adeta Şato bütün bundan hep sonsuzca daha fazla, yani aynı zamanda sonsuzca daha az bir şeymişçesine. O zaman Aşkınlık'ın üstünde ne vardır, Aşkınlık'ın altında ne vardır? Eh işte bu yüzden (aceleyle yanıt verelim ancak acele etmek yanıtı yetki verir), ister en yüce değerlendirme olsun isterse en aşağılık değerlendirme olsun her türlü değerlendirmenin aykırı düşeceği nokta burasıdır; dolayısıyla her türlü değerlendirme olanağını kayıtsızlıkla cezalandıran ve onunla birlikte, ister göksel, ister yeryüzüne ilişkin isterse şeytanî olsun, otoritelerini akıldan, akıldışından ya da akıl üstünden alsın bütün değer bekçilerini reddeden şey de budur. Çok gizemli bir şey mi bu? Kesinlikle ama aynı zamanda, sanırım, gizemden yoksun çünkü ne zaman konuşsak, onu işin içine katıyoruz, hatta ondan söz etmeye çaba harcadığımızda onu geriletmek, onu kendi ifademizle yeniden örtmek pahasına. Onu bir an için en alçakgönüllü, en silik, en nötr adla adlandırmayı seçelim –çünkü nötr olanı adlandırmak, belki de, kuşkusuz, onu dağıtmaktır, ama zorunlu olarak yine nötr olanının yararına dağıtmaktır. Bu koşullar altında, kontluk ikametgâhı olan Şato'nun nötr olanın egemenliğinden başka bir şey olmadığını ve bu tuhaf egemenliğin bulunduğu yer olduğunu mu ileri sürmeye hakkımız var? Ne yazık ki bu kadar basitçe söylenemez bu, kaldı ki Marthe Robert'in kitabının en derinlikli bölümü, en azından benim en çok görüş birliği içinde olduğum bölüm, egemen iktidarın ne aşkın ne de içkin olduğunu,⁵⁶ nötr olduğunu, kendini “olguları ve onları önceleyen ve izleyen yargıları, düşünceleri, düşleri, bütün bunları bir nötralite ile ve bireyin tuhaf bir biçimde bir ağırlık ve bir adaletsizlik olarak hissettiği bir edilginlikle kaydetmekle” sınırladığını gösterir. Önemli, belki de belirleyici bir açıklama. Ne var

56 Şu bir gerçek ki, Marthe Robert, Şato'nun aşkın hiçbir yanı olmadığını ve içkin bir güç oluşturduğunu söyler. Ne var ki bu belki de sadece yaklaşık bir söyleme tarzıdır. Nötr olanın en temel özelliklerinden bir tanesi, gerçekte, kendisinin ne içkinlik ne de aşkınlık olarak kavranmaya izin vermesi ve bizi bambaşka çeşit bir ilişki içine çekmesidir.

ki ona bel bağlanamaz çünkü nötr ne temsil edilebilir, ne simgeleştirilebilir, hatta ne de imlenebilir (*signifié*) ve bunun dışında tüm anlatının sonsuz kayıtsızlığı tarafından taşınıyorsa da, anlatının her yerindedir (tıpkı Olga'nın herkesin Şato'ya ait olduğunu söylemesi gibi, bundan Şato'nun var olmadığı sonucunu çıkarmak gerekirdi); nötr olan, anlatı sözünün ve tüm anlatıların ve her türlü anlatı üzerine her türlü sözün kendisinden hareketle perspektiflerini kazanacağı ve kaybedeceği, çizgilerin sonsuza giden bir kavuşum noktası, ilişkilerin sonsuz uzaklığı, onların sürekli tersine dönüşleri, ortadan kalkışları gibidir adeta. Ama bu noktada kendimiz de sonsuz bir devinime kapılırsak korkusuyla bir an duraklayalım. Kaldı ki eğer Şato kendisinde merkezi olarak (ve her türlü merkezin yokluğu olarak) bizim nötr diye adlandırdığımız şeyi barındırıyorsa, onu adlandırma olgusu tamamen sonuçsuz kalamaz. Niçin bu ad?

*

“Niçin bu ad? Peki, gerçekten bir ad mı bu?

– Bir mecaz olamaz mı?

– O zaman sadece bu adı resmeden bir mecaz.

– Peki, niçin tek bir konuşan var, tek bir söz, görünüş tersini söylese de, ikisi birden onu adlandırmayı başaramazlar mı hiç? Onu söyleyebilmek için en azından iki kişi olmak gerekir.

– Biliyorum. İki kişi olmamız gerek.

– Ama niçin iki? Tek bir şeyi söylemek için niçin iki söz?

– Çünkü onu söyleyen, her zaman başkasıdır.”

Son Söz

“Mektuplar” Toplu Yapıtlar’ın son cildini oluşturdukları için, Almanca olarak yayımlandıklarında (1958’de) Kafka’nın son sözü olarak algılandılar. Son Yargı Günü’nde olduğu gibi bu yazılardan bilmeceye bir şekil verecek olan nihaî ifşaatı beklemeye hazırдық. Naif bir şekilde kaygılı, çocuksu bir şekilde düş kırıklığına uğramış olan okuma çabamız bundan kaynaklanıyor. Bunun nedeni de onlarda bir son olmaması gibi Son Yargı’nın da olmaması. Yazarın ölümünden sonra yapılan yayımların tuhaf karakteri, ardı arkası kesilmez olmalarındadır.

Hiç kuşkusuz, savaş, zulümler, rejim değişiklikleri tanıklarla tanıklıkları ortadan kaldırarak Kafka’nın çevresinde bir boşluk yaratmış olsa da, belki önemli belki önemsiz daha çok sayıda belge ortaya çıkacak ve çıkmaya devam edecektir. Kafka’nın çocukluğu ve yetişkinliği hakkındaki sonuçları bir araya getirmeye başlayan birtakım araştırmalar yapıldı. Biyografi bir şekilde yazılmayı bekliyor.⁵⁷ Bugüne dek bildiklerimiz, Max Brod’un onu tanıdığı kadarıyla yazarın yaşamı ve yüzüdür ve bu bilgi çok eşsiz bir bilgidir. Mektuplar da bunu bizim için doğruluyor: Kafka başka hiç kimseye, doğasının gereği olarak demeyeceğim ama bu denli kalıcı bir güven duyarak yakın olmadı. “Max ve

57 Klaus Wagenbach’ın kaleme almaya giriştiği, son derece bilgi verici bir çalışma olan bu biyografidir (*Kafka*, Alan yayıncılık; Çev: Necmi Zekâ; Mart 1984). Bak. Kafka’nın ilk nişanlısı Felice Bauer’e yazdığı mektuplara ayrılmış bir sonraki metin, editörlerin bazı düzenlemelerinden dolayı yazışmanın ilk cildinden çıkarılmış mektuplar.

ben temelden farklıyız". Ama onların dostluklarını güçlü ve erkekçe bir uzlaşma haline getiren bu farktır; Kafka Brod'a yaşam gücünden, eylem yeteneğinden, yazarlık becerisinden ötürü hayranlık duysa da, onu pekâlâ kendinden üstün görse de, kendini onun karşısında ve başkalarının yanındayken sergilediğini düşündüğü şu değerini alçaltma tutkusuyla hiçbir zaman küçültmez. Ama tam da başkaları yanında başkası olmuştur; peki kendisiyle baş başayken neydi Kafka? Bize gizli kalırken naif merakımızın ve zorunlu olarak düş kırıklığına uğratan araştırma-mızın konusunu oluşturan bu görülmez kişinin kendisidir o.

Mektuplar yaşamının yirmi yılına yayılır. Bize umduğumuzdan daha az şeyi ifşa etmelerinin birden çok nedeni vardır. Önce, Brod onları biyografisinde ve öteki kitaplarında kullandığı için daha önceden kısmen bilinmekteydiler. Dahası böylesi yayımlar, her zaman için nedsiz yere koruyan ve ortadan kaldıran rastlantıların kurbanı olduklarından son derece bölük pörçük kalırlar. Bu yüzden ailesiyle mektuplaşmalarının hemen hiçbir örneğine sahip değiliz. Yeniyetmelik döneminden okul arkadaşı Oskar Pollak'la yaptığı yazışmaların küçük bir bölümüyle, biraz daha ileri bir tarihte, 1907'de bir Moravya gezisi sırasında tanıştığı Hedwige W. adlı genç bir kızla yaptığı mektuplaşmaları kurtarılmıştır; bunlar, kadın dünyasıyla girdiği azap dolu ilişkilerin ilk taslağıdır. Daha sonraları, mektuplaşmaların temelini Brod, F. Weltsch, O. Baum gibi tüm yaşamı boyunca dostu kalmış kişilerle yazışmaları oluşturur (Werfel'e yazdığı mektuplardan hemen hiçbir şey kalmamıştır geriye): yine daha sonraları, Dora Dymant'ın yanında son günlerinin tanıdığı olan genç tıp öğrencisi R. Klopstock ile yazışmaları vardır. İşin hoş tarafı, Günce'nin en eksik kaldığı yılların mektuplar açısından en zengin yıllar olmasıdır: vereme yakalandığını ilan ettiği tarihte Zürau'ya yaptığı yolculuk üzerine mektup, Matliary'ye, Plana'ya yaptığı yolculuklar üzerine mektup; ve Şato'yu yazmaya başladığı ve sonra yarıda bıraktığı 1921, 1922 yıllarında yazdığı mektuplar üzerine şimdi daha kesin bilgilere sahibiz; bu mektuplarda imalar aydınlığa kavuşur, karanlıklar derinleşir; kimi anların gizemli karakterinde görüş-

lerimizin onaylanmış olduğunu hissederiz. Bu ender yaşantının eğrisi kendini daha iyi hissettirir, ifşaatin negatif yanı bizim için daha duyulur hale gelir.

Bununla birlikte hiçbir şey, içlerinde beklenmedik olanın gücünü taşıyan Milena'ya yazılan mektuplarla⁵⁸ karşılaştırılmaz. Yine, Günce'de olduğu gibi, bize eşiği aşmakta olduğumuz duygusunu daha yakından veren hiçbir şey yoktur. Kendine ait en gizli şeyleri açığa vurarak, kendisinden acımasız bir içtenlikle söz ederek mektuplaştığı kişilere ne denli yakın olmuş olursa olsun, hem onların hakikatini hem de kendi hakikatini saklamaya yönelik fark edilmez bir mesafeyi korur Kafka. "Beni anladığını söylememelisin," diye tekrar edip durur Brod'a. Arkadaşları onun hayran olunası kişiliğine inanmış olarak ona umutsuzluğa kapılmaması gerektiği konusunda söylenebilecek tüm sebepleri sayıp dökmeye hep hazırdırlar. Ama tam da bunun için onu umutsuzluğa sevk ederler: sadece eksiksiz bir mutsuzluktan mutlu olduğu için değil, tersine onu en iyi tanıyan kişilerin fazla lehte olan her yorumu, ona özgü olan hastalığın (mutsuzluk ve ıstırap) erişilmez karakterini gösterdiğinden, aynı zamanda bu hastalığın derinliğini ve onu oyaladıkları çözümlerin kötü değerini de gösterir. *"Durumumla ilgili olarak söylediğin şey doğru; dışardan, iyi gözüküyor; bu şimdilik bir avuntu ama ilerisi için aynı zamanda bir umutsuzluk; çünkü bu korkunç şeyler arasında hiçbir şeyin belli bir karakter sergilemediğini ve bende her şeyin saklı kaldığını gösteriyor bu. Bir tek benim görebildiğim ve benim de her zaman görmediğim bu karanlığı artık bu günün ertesinde bir daha görmez olmuştum. Ama orada olduğunu ve beni beklediğini biliyorum..."*

Kafka'nın başkalarının hakikati konusunda her zaman son derece saygılı olduğunu eklemek gerekir; başkalarını olabildiğince içinde bulunduğu iç karartıcı deneyimin uzağında tutar ve onlara verdiği öğütlerde, onlar üzerine yaptığı değerlendirmelerde, aşırıya kaçmayan neşeli hallerinin parlamalarında olduğu gibi, onları umutlu olmaya açık

⁵⁸ Milena'ya Mektuplar'ın 1952'de ayrı bir cilt olarak yayımlandıklarını anımsatıyorum.

olduğunu inandırır ama onlar kendisini bu umuda katılmaya yönlendirmeyi isteyince de hemen bu umudu reddeder. Klopstock'a yazdığı geç tarihli (Temmuz 1922) bir mektupta şu satırları buluyorum: *"İyi yol üstünde bulunsaydık, vazgeçmek sınırsız umutsuzluk olurdu ama bizi bir ikincisine, sonra bu da bir üçüncüsüne ve böylece hep ötelere götüren bir yolda bulunduğumuza göre; gerçek yol uzun zaman geçmeden ve belki de hiçbir zaman ortaya çıkmayacağına göre, dolayısıyla belirsizliğe ama aynı zamanda da tasavvur edilemeyecek kadar güzel bir çeşitliliğe tümüyle teslim olduğumuza göre, umutların gerçek olması... her zaman beklenilmeyen ama telafisi her zaman mümkün bir mucize olarak kalıyor."* Burada, Kafka tarafından pek ender olarak betimlenmiş olan, görünüşte tamamen negatif olan bir arayışın pozitif yüzüne sahibiz (biricik olan gerçek yol bize verilmediğine göre, bir yol yoktur, tersine bir sonsuzluk vardır ve bizler sonsuzca çeşitli ve ışıldayan bir şeye sahibizdir, bize estetik haz sağlayan yansımaların karşılaştırılamayacak denli güzel ışıldamasına), ama cesareti kırılmış arkadaşını avuttuğu gibi kendisi avutulmaya çalışılsa onun bunu kabul edeceğinden kuşkuluyum ben.⁵⁹ Bir başka örnek. Brod, Kafka'nın inancının merkezi olarak şu özdeyişe her zaman

59 Brod'a şöyle yazar: "Kendimle ilgili olarak sahip olduğum kötü kanaat beylik bir kötü kanaat değil. Bu kanaat daha çok benim tek erdemimi oluşturuyor, yaşamımın akışı içinde ona makul sınırlar çizdikten sonra hiçbir zaman, hiçbir zaman kuşulanmamam gereken şey o: bana düzen veriyor ve kucaklayamadığım şey karşısında hemen çöken beni şöyle böyle dingin kılıyor." Bu düşünce 1912 tarihlidir: kötü kanaat henüz sadece yönteme ilişkindir, üstelik sınırlı ve ölçülüdür. *"Yazdığım şey,"* der aynı mektupta, *"ılık bir banyo içinde yazıldı, gerçek yazarların sonsuz cehennemini yaşamadım ben."* Mektuplar hissettiğimiz şeyleri onaylar: yaşamla dramatik ilişkiler otuzuncu yaşa doğru başlar, yazmanın bir yandan mutlak gereklilik olduğu ve öte yandan da nişanlısıyla tanıştığı vakitlerde. 1912 yılı tam tamına bir kopuşu gösterir. O zamana dek, babasının egemen olduğu yıllar boyunca, hiç kuşkusuz çoktan "umutsuzdur", ama bu, mizahla aydınlatılmış olan bir umutsuzluktur, ışıltıları vardır ve neredeyse hafiftir, estetik hazla gözetim altında tutulmaktadır, işte bir örnek: "Çünkü ben, bu sabah giyinip kuşanmadan önce gördüğüm gibi, iki yıldır umutsuzum ve bir tek bu umutsuzluğa az çok yaklaşmış limit benim anlık mizacımlı belirliyor. İşte kafedeyim, birkaç güzel şey okudum, iyiyim ve umutsuzluğumdan ötürü evde konuşmayı isteyebileceğim kadar inançla konuşmuyorum..." (1908) Şu haykırıyla ortak bir yanı olan ne var: "Tarlalarda, kafamın ve gecelerimin deliliğinin dışındayım. Nasıl bir insanım ben, nasıl bir insanım. Bu deliliğe ve kendime ölesiye işkence ediyorum ben." (1916)

değer vermiştir: “Teoride, yeryüzünde mükemmel bir şekilde mutluluk duyma olasılığı var: o da insanın kendinde yok edilemez olana inanması ve ona ulaşmaya çabalamaması.” Ama bir mektup aracılığıyla görüyoruz ki bu düşünce Max Brod’un bir denemesine gönderme yapmaktadır (*Paganizm, Hıristiyanlık, Musevilik*): “Belki de ‘Teoride, yeryüzünde mükemmel bir mutluluk duyma olasılığı vardır: kesinlikle tanrısal olana inanmak ve onu ulaşmaya çabalamamak,’ denilmiş olsa, senin anlayışına en çok o vakit yaklaşılmış olurdu. Bu mutluluk olasılığı ulaşılmaz olduğu kadar dine de aykırıdır ama Grekler belki de ona başka herkesten daha fazla yaklaşımlardır.” O zaman, Greklere özgü bir hakikat Kafka’nın hakikati midir, diyeceğiz? Dahası “kutsal olana saldırıyı” mı dillendireceğiz? Bu yorum Brod’un cömert iyimserliğinin ona bazen unutturduğu ihtiyatlı bir duruşa saygı göstermemize yeterdi.

*

Kafka’nın yaşamı karanlık tarafından korunan karanlık bir çatışma olmuştur ama bizler bu çatışmanın dört veçhesini, babasıyla ilişkileri, edebiyatla ilişkileri, kadın dünyasıyla ilişkileri şeklinde temsil edilen yüzleri olarak açıkça görürüz ve bu üç mücadele biçimi tinsel çatışmaya biçim vermek üzere daha derin bir şekilde kendini yeniden gösterir. Doğal olarak bu ilişkilerin her biriyle birlikte bütün öteki ilişkiler sorgulanır. Kriz her zaman bütünsel bir krizdir. Her bir epizot her şeyi söyler ve her şeyi kendinde tutar. Bedeninden duyduğu kaygı bütün varlığının kaygısıdır. Uykusuzluk, gecelerini geçirmek konusundaki bu dramatik güçlük bütün güçlüklerini ifade eder. Kafka’nın biyografisini aşağı yukarı gizlenmiş bu dört merkez çevresinde inşa etmenin, dolayısıyla bizim onu sadece, birbirlerinden çok farklı nitelikleri olan bilmecelerin her biri konusunda sahip olduğumuz az ya da çok aydınlık taraflara göre anlık olarak algılamamız açısından bir yararı olacaktır. Sözgelimi, oldukça görülür bir şekilde meşgul olduğu ve öteki üç

ilişkiyle birlikte gelişen babasıyla olan problemi (bunun evlilik problemini nasıl son derece karmaşık bir hale getirdiğini, onu nasıl yazılarının en saplantılı temalarından biri yaptığını, son olarak kendini Museviliğin bütün sorunlarına nasıl karışmış halde bulduğunu hemen algılarız) büyük olasılıkla, onun en az gizle yüklü olan ve onu zaman içinde en az uğraştırmış olan problemidir. En kapsamlı olanıysa yazarlık problemidir. En dramatik olanı, onu en iç karartıcı anlara kıskırtmış olanı, kadınlarla ilişkileri problemidir. En karanlığı olan tinsel dünya problemi zorunlu olarak gizlenmiştir çünkü her türlü doğrudan kavranıştan çıkarılmıştır: *“Temel olan şeyden bahsedemem; o, benim için bile, göğsümün karanlığına hapsedilmiştir; aynı ve paylaşılmış yatakta, hastalığın yanında öylece durur.”*

Kendindeki bu biçimlerin her biri üzerine yazılmış mektuplar bize aydınlıkları getirmese bile en azından daha ihtiyatlı ve daha nüanslı bir kavrayış olanağını getirir. Özellikle de gençliğinden itibaren artık uzaklaşamaz görüldüğü aşırı kesinlemeleri, bir yandan içinde kökleşirken öte yandan sürekli olarak dönüşüme uğrayan bütün bu yaşam devinimini çok daha iyi hissederiz. Onu zengin ve bilmecemsi kılan bu hareketsizlik içindeki devinimdir. Yeniyetmeliğin sözleri olgunluk çağının sözleriyle üst üste binmiş görünebilir, aynıdır bu sözler, çok farklıdır ve yine de farklı değildir, tersine aşağı yukarı derin anlaşma düzeylerinde kendilerinin yankısı gibidir; ve aynı zamanda da oluş, saf şekilde içsel değildir, hikâye önemlidir, bir yanıyla onun kişisel hikâyesi olan bir hikâye, Felice Bauer’le, Julie Wohryzek’le, Milena’yla, Dora Dymant’la, ailesiyle, Zürau’nun kır yaşamıyla, kitaplarla, hastalıkla tanışmasının hikâyesi, ama öte yandan da Museviliğin trajik problemleri aracılığıyla boğuk uğultusu sürekli daha önceden gelen dünyanın hikâyesi.

Hiç kuşkusuz ki, bu hikayeyle bu devinim her zaman, yöneldiği ve hakikatin kendisi olarak kalacak olan yazınsal yaratım devinimi içinde toplanmış gibidir. O sonuna kadar bir yazar olarak kalacaktır. Ölüm döşeginde, gücü, sesi, soluğu tükenmiş olarak, kitaplarından birinin

(*Açlık Cambazı*) hâlâ prova basımlarını düzeltir. Konuşamadığı için, arkadaşlarından aldığı bir adres kağıdına notlar yazar: “Şimdi, onları okuyacağım. Bu belki beni çok huzursuz edecek; yine de bunu bir kez daha yaşamam gerek.” Ve Klopstock, okuma sona erince, gözlerinden uzun süre yaşlar süzüldüğünü aktarır. “Kafka’yı ilk kez görüyordum, kendine her zaman hâkim olan o, kendini böylesine bir heyecan devrimine kaptırırvermişti.” Derleme içinde yer almış olan sert ve neredeyse katı tek mektubu, yazarlığın yalnızlığını savunmak için yazmıştır. Başkalarının varlığına hep olağanüstü bir dikkat yöneltmiş olmasına karşın aşamayacağı bir sınır olduğunu göstermek için anıyorum bunu. Klopstock, yani Matliary’de tanıştığı ve adeta sevecenlik duyduğu bu genç tıp öğrencisi onunla daha sıkı bir dostluk kurmayı arzuluyordu, onu daha çok görmek ister gibiydi ve Kafka’nın tanışmalarının ilk günlerinden itibaren değişmiş olduğunu görüyordu: “Matliary ile Prag arasında bir fark olduğunu teslim ediyorum. Bu arada, delilik nöbetleriyle azap çektikten sonra yazmaya başladım ve çevremdeki herkes için onu son derece acımasız kılan (dile getirilemeyecek kadar acımasız, bundan söz etmiyorum) bu etkinlik benim için yeryüzündeki en önemli şey, tıpkı deli için sabuklaması neyse (onları kaybedecek olsa, “deli” olurdu) ya da bir kadın için gebeliği ne olaksa o da benim için öyle. Bunun yazılmış olan şeyin değeriyle hiçbir alakası yok, ben bu değeri çok iyi biliyorum, benim için taşıdığı değeri. Ve işte bu yüzden, bu değeri bozabilecek şeyin yazısını duyduğum içdaralmasından içim titreyerek koruyorum; sadece yazıyı da değil, onun ötesinde ona ait olan yalnızlığı da. Dün size pazar akşamı gelmemelisiniz, sadece pazartesi gelmelisiniz dediğimde ve siz iki kez: “O zaman, akşamları gelmeyeyim mi?” diye sorduğunuzda ve benim size en azından ikinci kez: ‘Dinlensenize,’ diye yanıt vermem gerektiğinde, bu tam bir kuyruklu yalandı çünkü yalnız olmaktan başka bir şey düşünmüyordum.”

Aynı anda hem bir yazgı hem de bir tehdit olan yazmanın zorunluluğu hakkındaki temel problem üzerine Mektuplar'da en önemli metinlerden ikisini buluruz. Bunlar Temmuz ve Eylül 1922 tarihli-
 dirler. Kendi başlarına önemli olmakla birlikte, aynı zamanda bize Şa-
 to'nun hangi koşullarda yarıda bırakıldığını ifşa etmeleri bakımından
 da önemlidirler. Bir hayli uzun olan bu metinleri kısmen özetliyorum
 ve kısmen de alıntılar yapıyorum. En yeni tarihlisinden başlıyorum:
 "Bir haftadır yeniden buradayım (Plana'da); buradaki vaktim pek
 neşeli geçmedi çünkü Şato hikâyesini besbelli temelli olarak yarı-
 da bırakmak zorunda kaldım, Prag'a yaptığım yolculuktan bir hafta
 önce başlayan 'çöküş'ten beri hikâyeye yeniden el atamadım, gerçi
 Plana'da yazdıklarım bildiğin bölümler kadar da kötü değil..." Kafka,
 kızkardeşi Ottla (onunla birlikte yaşamaktadır) kısa bir zaman son-
 ra ve temelli olarak Prag'a dönmek zorunda olduğundan, hizmetçi
 kızın ona sevdiği bu yerde kalmayı sürdürebilmesi için yemeklerini
 hazırlamayı önerdiğini anlatır. Kafka kabul eder, her şey kararlaştırı-
 lmıştır. "Kışın kalacağım, yine teşekkür ederim...", "Çok geçmemişti,
 odama çıkan merdivenin sonuna henüz ulaşmıştım ki 'çöküş' meydana
 geldi... Böyle bir durumun dışsal yanını betimlememe gerek yok, onu sen
 de bilirsin ama onu deneyimindeki en aşırı haliyle düşünmen gerek... Her
 şeyden önce, uyuyamayacağımı biliyorum. Uykunun gücü özüne kadar
 kemiriliyor. Şimdiden uykusuzluk çekeceğimi öngörüyorum, adeta dün
 gece uyku uyumadan geçmiş gibi ıstırap çekiyorum. Dışarı çıkıyorum,
 başka hiçbir şey düşünemiyorum, her yanıma canavarı bir içdaralması
 sarıyor ve daha berrak görüşlü anlarda, bu içdaralmasından duyulan
 içdaralması... Nedir bu? Buna düşüncemle nüfuz edebildiğim kadarıyla,
 tek bir şey var. Bana kendimi daha büyük konularda sınamaya ça-
 lışmam gerektiğini söylüyorsun. Doğru... ama kendimi fare deliğimde
 de sınayabilirim. Ve bu tek şey: bütünsel bir yalnızlık korkusu. Burada
 tek başıma kalacak olsam, tamamen kendi köşeme çekilmiş olurum.
 İnsanlarla konuşamazdım ve konuşacak olsam, yalnızlık daha da ar-
 tardı. Ve hiç değilse yalnızlığın ürküntülerini az çok biliyorum –tek ba-

sına yalnızlıktan çok insanlar arasındaki yalnızlığın, Matliary'deki ilk zamanlar ya da Spindlermuehle'deki birkaç gün, ama bunlardan bahsetmek istemiyorum. Yalnızlıkla nasıl oluyor? Yalnızlık benim tek amacım, benim en büyük ayartım, benim olanağım; eğer yaşamımı "yoluna koymuş" olduğum olduğum söylenebilirse, o zaman yaşamım yalnızlık onda kendini iyi hissetsin diye yoluna koyuldu. Ve buna karşın, bunca sevdiğim şey karşısında içdaralması..."

Bu öyle bir arzu ki, yalnızlık baş gösterdiğinde içdaralması, yalnızlık ortaya çıkmadığında içdaralması, her türlü uzlaşma çözümü karşısında yine içdaralması; işte size iyi anlıyormuşuz gibi gözüken şey, ama anlamakta bu kadar da acele etmeyelim. Daha önceki tarihli bir mektubunda Kafka, gerçi daha bilmecemsi bir şekilde, bütün bu ilişkilerin birbirine karışmışlığını aydınlatır. Yine ciddi bir kriz söz konusudur. Arkadaşı Baum'un yanında kalmak üzere Georgental'a gitmesi gerekmektedir. Ona gelmeyi kabul ettiğini yazmıştır. Yapacağı bu yolculukta her şey hoşuna gitmektedir ya da en azından makul bir itiraz gerekçesi görmemektedir. Bununla birlikte 'çöküş', sonsuz içdaralması, uykusuz gece. *"Uykusuz geçen bu gece boyunca bu düşünceler ağrıyan şakaklarımın arasında gidip gelirken, oldukça huzurlu geçen bu son zamanlarda neredeyse unutmuş olduğum şeyin yeniden bilincine vardım: hangi zayıf hatta var olmayan toprak üzerinde yaşadığımın, içinden kendi keyfine göre karanlık gücün çıktığı karanlıkların üzerinde yaşadığımın, kekelememe hiç aldırış etmeyen bu gücün yaşamımı mahvediyor olduğunun. Yazmak beni olduğum gibi tutuyor ama yazmanın bu çeşit bir yaşamı olduğu gibi tuttuğunu söylemek daha doğru olmaz mıydı? Yazmadığım zamanlar yaşamımın daha iyi olduğunu ileri sürmek istemiyorum doğal olarak. Yazmadığımda çok daha kötü, tümüyle katlanılmaz oluyor ve ancak delilikle sonuçlanabilir görünüyor. Ama işin gerçeği şu ki, şu anda olduğu gibi, yazmıyor olsam bile yine de bir yazar olmak bana düşüyor; ve yazmayan bir yazar, yine de deliliği çağıran bir garabettir. Ama, peki nedir bu yazar olmak? Yazmak zevkli ve olağanüstü bir ödüldür ama bize bedelini neyle ödeten? Geceleyin, çocukken alınan derslerin*

netliğiyle, onun iblislere verilen hizmetin bedeli olduğunu açıkça gördüm. Karanlık güçlere doğru bu iniş, normal olarak egemen olunan ruhların bu zincirlerinden boşanışı, bu kuşkulu kucaklaşmalar ve yukarıda gün ışığında hikâyeler yazarken hakkında hiçbir şey bilmediğimiz aşağıda olup bitebilen her şey. Belki de yazmanın bir başka şekli vardır, ben sadece bunu biliyorum; geceleyin, içdaralması uyumama izin vermediğinde, işte sadece bunu biliyorum. Ve onda şeytanî olan şey bana çok açık gözüktüyor. Kişiliğimin ya da yabancı bir kişinin çevresinde durmadan dönen ve çoğalmaktan başka bir şey yapmayan bir kendini beğenmişlik ve şehvet o, kendini beğenmişliğin hakikî güneş sisteminden haz devşiren devinim. Naif insanın dileği: 'Arkamdan nasıl ağlayacaklarının görmek için ölmek isterdim.' Böyle bir yazar bunu sürekli olarak gerçekleştirir, ölür (ya da yaşamaz) ve kendine sürekli ağlar. Ölümün korkunç içdaralması bundan kaynaklanır, zorunlu olarak ölme korkusuyla da ifade edilmez bu, tersine aynı zamanda değişiklik korkusuyla, Georgental'e gitme korkusuyla apaçık ortaya çıkar."

Ama ölmekten bu korku niye? Kafka belki de birbirine karışan iki neden dizisini ayırt ettiğini söyler. Gerçekten de nedenler şu düşünceye indirgenmiş gözüktür: Yazar sadece, bir kadınla, çocuklarla birlikte, talihli bir şekilde yaşama mutluluğu kendisinde eksik olduğu için değil, henüz yaşamamış olduğu için ölmekten korkar; evin içine girmek yerine, ona dışarıdan hayranlık duyma zevkiyle yetinmesi gerekeceği için korkar, şeylere sahip olmakla aynı anlama gelmeyen temaşa etmek üzerinden dışlanacağı için korkar. Bu yazarın kendisiyle girdiği iç monolog şudur: "Oyununu oynadığım şey gerçekten olacak. Yazı yoluyla ıslah olmadım. Yaşamımı ölmekle geçirdim ve üstüne üstlük gerçekten öleceğim. Yaşamım başkalarınınkinden daha tatlı oldu, ölümüm bir o kadar daha korkunç olacak. Doğal olarak, bendeki yazar hemen ölecek çünkü böylesi bir figürün yaşayacağı toprak yoktur, hiçbir gerçekliği yoktur, hatta tozdan bile yapılmış değildir; ancak yeryüzü yaşamında en anlamsız şeye sahip olması bakımından mümkündür bendeki yazar, biraz mümkündür ve sadece bir şehvet kurgusudur. Yazar

budur. Ama ben kendim yaşamayı sürdüremem çünkü yaşamış değilim, balçıktan yaratılmış kaldım ve ateşe dönüştürmeyi bilmediğim kıvılcımı yalnızca kadavramı aydınlatabilmek için kullandım.” “Bu tuhaf bir cenaze töreni olacak,” diye ekler Kafka: “yazar, ki var olmayan bir şeydir, yaşlı kadavrayı, her zamanın kadavrasını çukura aktarır. Ben, kendimi tam bir unutuş içinde, bundan bütünüyle yararlanmayı isteyecek kadar yazarım –ve kendini unutuş ve de açık görüşlü olmayan bir unutuş yazar olmanın ilk koşuludur– ya da, bu da aynı kapıya çıkar, onu anlatmayı isteyecek, ama bu artık olmayacaktır. Peki, niçin sadece gerçek ölümden söz etmek? Yaşamda, aynı şey...” Kafka, biraz sonra şu iki açıklamayı yapar: “Şunu eklemem gerekir ki, yolculuk yapma korkumda, yazı masamdan birkaç gün uzak kalacağım düşüncesi rol oynuyor. Bu gülünç düşünce gerçeklikte meşru olan tek düşünce çünkü yazarın varoluşu gerçekten de masaya oturmasına bağlıdır, delilikten kurtulmayı istiyorsa ondan uzaklaşmaya hakkı yoktur, ona bütün dişiyle tırnağıyla sımsıkı tutunmalıdır. Yazarın, böylesi bir yazarın tanımı ve yerine getirdiği eylemin açıklaması (eğer bir eylem varsa): insanlığın günah keçisidir o, insanların bir günah-tan masumane bir şekilde, neredeyse masumane bir şekilde haz almalarına olanak tanır.”

*

Bu satırların yorumlandığını ileri sürmeye girişmeksizin belirtilmesi gereken şey, burada sürüp giden olumlamaların hepsinin aynı düzeyde olmamalarıdır. Açık olumlamalar vardır: yazmak, insanın kendini yaşamın dışına koymasudur, korkunç gerçekliğe dönüşecek bir sahtecilik aracılığıyla kendi ölümünden haz almaktır; kendisine küçük bir yolculuk perspektifi sunulan zavallı gerçek ben, sözcüğün gerçek anlamında kötekten geçiriliyor, şeytan tarafından eziyet edilip öğütülüyor; bundan böyle, dünya yasaklanmıştır, yaşam olanaksızdır, yalnızlık kaçınılmazdır: “...Bununla bir daha Bohemya'dan çıkmaya

hakkımın olmadığı kararlaştırılmış bulunuyor, çok geçmeden kendimi Prag'la, sonra odamla, sonra yatağımla, sonra bedenimin belli bir konumuyla, sonra da hiçle sınırlandıracağım. Belki de o zaman yazma mutluluğundan özgürce vazgeçebileceğim –evet, özgürce ve neşe içinde, önemli olan da işte bu.” Yalnız olmaktan duyulan içdarılması burada neredeyse çizgiler çizilerek sınırlandırılmış bulunuyor. Dolayısıyla yazmak kötü bir etkinliktir ama yalnızca bu nedenlerden ötürü de değil: daha karanlık başka nedenlerden dolayı. Çünkü yazmak gececil şeydir; kendini karanlık güçlere bırakmak demektir, aşağıdaki bölgelere inmek, kendini saf olmayan kucaklaşmalara teslim etmektir. Bütün bu ifadeler Kafka için dolaysız bir hakikati barındırır. Karanlık büyülenmeyi, arzunun iç karartıcı parıltısını, her şeyin radikal ölümle son bulduğu geceleyin zincirlerinden boşanan şeyin tutkusunu çağırıştırır. Peki, aşağıının güçleriyle neyi anlar Kafka? Bunu bilmiyoruz. Ama git gide, canlı şeylere susamış ve her türlü hakikati güçten düşürmeye muktedir olarak, sözcükleri ve hayaletimsi bir gerçekliğin yaklaşmasıyla sözcüklerin kullanımını birbirine bağlayacaktır. İşte bu yüzden son yıl arkadaşlarına yazmayı dahi neredeyse bırakacak ve özellikle de kendinden söz etmeyecektir: “Doğru, hiçbir şey yazmıyorum ama gizleyecek bir şeyim olduğundan değil (anlaşılan, yaşamımın bana yaptığı iççağrıda böyle bir şey bulunmuyor)... Her şeyden önce, bunu kendime son yıllarda stratejik nedenlerle bir yasa bellediğim için, sözcüklerime de mektuplarıma da güvenmiyorum; kalbimi pekâlâ insanlarla paylaşmayı istiyorum ama sözcüklerle oynayan ve onu dilleri sarkık, mektupları okuyan hayaletlerle paylaşmak istemiyorum.”

Dolayısıyla sonucun kesin bir şekilde şu olması gerekirdi: artık yazmamak. Oysa sonuç bambaşkadır (ve yirmi yıl boyunca, hiç değişiklik göstermemiştir): “Benim için yazmak en zorunlu ve en önemli şeydir.” Ve o bizlere bu zorunluluğun nedenlerini göstermekten, hatta onları farklı mektuplarında yinelemekten geri kalmadı: eğer yazmayacak olursa delirecekti. Yazmak deliliktir, onun deliliğidir ama bu

delilik onun aklıdır. Onun lanetidir, ama onun tek kurtuluş yolu olan laneti (eğer ona bir kurtuluş yolu kalmışsa). Kendini kaybetmenin iki kesinliği arasında –yazarsa kayıp, yazmazsa kayıp– yine yazıyla ama hayaletleri yardıma çağıran ve onları yine yazı yoluyla kovma umudu taşıyan bir geçiş yolu yaratmayı dener. Brod'a yazdığı bir mektupta oldukça kaygı verici bir şekilde hayaletlere teslim edilmiş sözcüklerinden söz eder⁶⁰ ve öylece aklına gelmiş gibi, bizi yazarlık umutları konusunda belki de fazlasıyla aydınlatan şu noktayı ekler: “Kimi zamanlar bana öyle geliyor ki sanatın özü, sanatın varoluşu ancak böylesi ‘stratejik düşünceler’ ile açıklanabilir: insandan insana gerçek bir sözü mümkün kılabilmek için.”⁶¹

*

Son yıl zarfında yazılmış mektupların bende bıraktığı izlenimi dile getirmek isterim. En ufak yer değiştirmeden bile sarsılan Kafka, ailesinden ve arkadaşlarından uzak, ama Temmuz 1923'de Müritz'de tanıştığı Dora Dymant'ın yanında Berlin'de yaşama kararı aldı (Haziran 1924'de öldü, dolayısıyla onunla birlikte sadece birkaç ay yaşadı). Bu noktaya kadar, öyle görünüyor ki, hasta olmasına karşın, hastalığı tehlikeli denebilecek ölçülerde vahim bir hal almadı. Hastalık

60 Aynı şekilde Milena'ya göndermiş olduğu son mektuplarında, ama bu kez sözlerine bir hayli mizah katarak yazar.

61 Çok sayıda başka metin aracılığıyla aynı zamanda şunu biliyoruz ki sanatının onu yazgılı kıldığı bu dünya dışı yaşamı aslında sorumlu görmez: bu yaşam ona önce babasıyla ilişkileri aracılığıyla dayatılmıştır; yaşamdan onun tarafından sürgün edilmiş, sınırların dışına itilmiş, sürgün içinde dolaşıp durmaya mahkûm edilmiştir. Sanat bu önceki yazgıyı sadece dile getirmiş, amaçları doğrultusunda kullanmış ve derinleştirmiştir. Zaten Kafka, tam tersine inatçı bir güçle aradığı bu dünya dışı yaşamın aleyhinde konuşmaktan her zaman uzaktır. 1921 Haziran ayında Brod'a şöyle yazar: “On beş günlük azaptan sonra biraz dinginleştiğim ilk gün. Sürdürdüğüm bu dünya dışı yaşam kendi başına öteki yaşamdan daha kötü değil, ondan yakınmamın anlamı yok, ama mezar soyguncusu yaşam, tam da bu dünya dışı yaşamın içine kadar haykırmaya koyulduğunda, işte o zaman zıvanadan çıkıyor ve kafamı her zaman aralık duran deliliğin kapısına gerçekten de çarpıp duruyorum. En küçük şey beni bu duruma sokmaya yetiyor.”

ciddileşiyordu ama yavaşça. Onun için ölümcül olan şey Berlin'de kalmasıydı. Sert kış, elverişsiz iklim, zorlu yaşam koşulları, iç savaşın aç bıraktığı ve çalkantılar yarattığı bu büyük kentte süren kıtlık, çok iyi farkında olduğu ama dostlarının yakarışlarına karşın, kendini içinden çekip çıkarmayı reddettiği bir tehdit oluşturunuyordu; gırtlak vereminin ortaya çıkmasından birkaç hafta önce ona bu kentten ayrılma kararı aldırان "taşra hekimi" dayısının müdahalesi oldu. Sağlığına duyduğu bu kayıtsızlık yeni bir fenomendir. Kayıtsızlık aynı zamanda şu özellikle kendini gösterir: 1923'e dek en küçük rahatsızlıkları onu fazlasıyla meşgul ederken, durum daha ciddileşir ciddileşmez ondan söz etmekten neredeyse kaçınır; ve bundan böyle çok kötü durumundan dikkate değer bir ılımlılık ve ölçülölölölle söz eder: "Gırtlak veremi gerçeğini olduğu gibi kabul etmek gerekirse, durumum katlanılabilir bir durum, yeniden yutabiliyorum, geçici de olsa..." Ve Brod'a yazmış olduğu son mektubunun son cümlesinde, ki arkadaşı bu mektuptan sonra onu son bir kez görmek üzere Prag'dan gelmiştir, hâlâ neşeli anlar yaşamakta olduğunun altını çizmeye önem verir: "Sızlandığım bütün bu konuların yanı sıra, doğal olarak birkaç minik neşeli an da yaşamadım değil ama onları anlatmak olanaksız ya da onları benim hatam yüzünden son derecede tatsız bir şekilde berbat hale gelen ziyaret gibi bir ziyarete saklamak akıllıca olur. Elveda. Her şey için teşekkürler." Yakınmayı bu reddediş, hemen bütün Berlin mektuplarının kapalı yanlarıyla duyulur kıldığı kendi üzerine bu suskunluk, yaşamında meydana gelen değişimin tek işaretidir. Gergin, gözaltında tutulan, gönüllü suskunluk. "Kendimle ilgili anlatılacak çok az şey var, biraz gölgede sürdürölen bir yaşam; onu doğrudan görmeyenin ona ilişkin hiçbir şey dikkatini çekmez." "Gerçeklikte, çevrem son derece sakın, öte yandan hiçbir zaman yeterince sakın değil." Ve Milena'ya şunu yazar: "Sağlık durumum Prag'da olduğundan temelde farklı değil. Hepsi bu. Bu konuda daha fazla bir şey söyleyerek kendimi riske sokmuyorum; söylenilen zaten fazla..."

Bu suskunluk yorumlanabilir.⁶² Acaba yazgısı sözünü etmeye razı olmadığı bir başka insanın yazgısına çok yakın olduğu için mi kendinden söz etmeyi reddediyordur? Bundan böyle gizini ona mı saklamak istiyordur? Ya da, o zamana dek sergilediğinden daha büyük bir güç ve tutarlılıkla yalnızlığı üzerine kapanmış, kendisi için bile, 1922'de Klopstock'a sözünü ettiği şu "*kendine gömülmüş, yabancı kilitlerle kendine kapanmış adam*" mı olmuştur? Yazılı sözcüklere ve hakikati onu aldatıcı ve sadakatsiz ulaklara teslim ederek kullanan şu hayaletimsi iletişim biçimine güvensizlik mi duyar? Bu son nokta her şeyi açıklamıyorsa da tartışma götürmezdir. Edebiyat yazıları bakımından dahi, kurmacanın gerçekliğe yol gösterdiğini belirtmiştir. Nitekim, tuhaf, kanlı bir yarayı betimlemiş olduğu *Taşra Hekimi* öyküsünde, çok kısa bir zaman sonra ortaya çıkacak olan kendi kan tükürmelerini öngörmüş bulunur. Bu bir o kadar da etkileyicidir çünkü Mart 1924'de hastalığının son aşaması bir ses kaybıyla kendini gösterdiğinde artık kendini halkının mensuplarına ifade etme aracı kalmadığı için cik-cik etme ve ıslık çalma konusunda olağanüstü bir yetenek geliştirdiğine inanan, şu şarkı söyleyen fareden söz ettiği *Josephin ve Fare Ulusu* başlıklı öyküsünü yeni tamamlamıştır. Klopstock'a şöyle der: "Sanırım hayvan cıvıdamaları üzerine araştırmama doğru zamanda giriştim." Yazdıklarının son anda gerçeklik tarafından doğrulandığını gördüğünde bu içdaraltıcı keşif üzerine söylediği sözünü nasıl anmayız? "Oyununu oynadığım şey gerçekten olacak." Onun için böyle mi oldu? Sözün oyunu görünür ve bu oyun ıstıraplı bir şekilde son bulduğundan, bundan böyle bütün dikkatini olayın sessizce yaklaşmasını sessizlik içinde karşılamaya vererek mi bu konuda daha fazla konuşmayı reddetti? Bununla birlikte sözcüklere bu güvensizliği onu yazı görevini sonuna dek sürdürmekten alıkoymaz. Tam tersine, artık konuşmadığından, artık ona yazı yazmaktan başka bir şeyin izni

62 Şu koşulların varlığını da anmak gerekir: bu sıralar Max Brod duygusal açıdan ıstırap içerisindeydi: Prag'da evli olduğu bir karısı varken, Berlin'de yaşayan genç bir kıza tutkuyla bağlanmıştır. Kafka bu genç kıızı sık sık görür ve arkadaşına önce ondan söz etmesi gerektiğini bilir.

verilmemiştir ve can çekişme pek ender olarak bu denli güçle yazıya aktarılmıştır. Adeta ölüm, kendine özgü mizah gücüyle, onu şu konuda uyarmaya önem vermiş gibidir: onu tümüyle yazara dönüştürmeye hazırlanıyordur ölüm – “*var olmayan bir şeye.*”⁶³

⁶³ Son günlerinde, fısıldayarak bile olsa konuşmama öğüdüne sıkı sıkıya bağlı kaldı Kafka. Son âna kadar arkadaşlarıyla küçük kâğıt parçaları üzerine kısa notlar yazarak iletişim kurdu ve bu cümlelerde her zaman canlı olan dilinin duyarlılığı ve özgünlüğü ifade buldu.

En Son Söz

Kafka'nın kısa bir süre önce özgün dilinde yayımlanmış olan mektuplarını yorumladığım gün; yazarın ölümünden sonra yapılan yayımlar bu mektupların ardının arkasının bir türlü gelmemesine neden olduğundan Toplu Yapıtlar'da her zaman son bir cildin eksik olacağını söylüyordum: Niçin? Öncelikle olgularla alakalı nedenlerden dolayı. O zamanlar, nişanlısı Felice Bauer'e yazılmış olan ve zorlu bir pazarlık neticesinde geçici olarak yayımlanmasının önüne geçilmiş olan mektuplar eksikti. Yaşamının son günlerini yanında geçirdiği Dora Dymant'la tanışmasını daha iyi aydınatabilecek bilgiler de eksikti ve bu bilgiler hep öyle kalacak denilemese bile kuşkusuz daha uzun bir zaman eksik kalacaktı (Hâlâ bir araya getirilebilecek olan dışarıdan tanıklıkları değil, Kafka'nın kendi değerlendirmesini, sözünü, Günce'sinin notlarını kastediyorum.)

Bu yorum aşağı yukarı on yıl öncesine ait.⁶⁴ Bugün (1967 Ekim ayından beri) birkaç istisna dışında Felice B.'ye yazılan tüm mektuplara sahibiz ve bunlara iki nişanlının esrarengiz arkadaşı Grete Bloch'a yazılanlar da eklendi (yedi yüz sayfayı aşkın bir cilt); elimizde Klaus Wagenbach'ın yavaş ve ciddi bir şekilde bir araya getirdiği belgeler bulunuyor (Wagenbach'ın hazırladığı biyografi çalışmasının birinci bölümü 1958'de yayımlandı, çevirisi o zamandan beri Mercure de France yayınları arasında yer alıyor; sonra, onun tarafından ve çok sayıda

64 Bak. Önceki metin.

yazarla birlikte, aydınlatılmamış çeşitli konular üzerine, özellikle de metinlerin kronolojisi üzerine, aynı zamanda da ikinci nişanlı Julie Wohryzeck'in kızkardeşine gönderilmiş uzun ve önemli bir mektupla birlikte yayımlanmış *Kafka-Symposion*'u var; son olarak da Rowolt yayınlarından küçük bir kitap, bir çeşit kendi ağzından Kafka kitabı mevcut; bu da Wagenbach'ın kaleminden çıkma). Kitabın kompakt biçimi bize nelerin bilindiğini, nelerin bilinmediğini ya da bundan böyle fazla ortada olan bir yaşam üzerine henüz bilinmeyen şeyleri daha iyi görme olanağı vermekte; evet bu belgeler elimizde bulunduğundan hedefe daha yakınız ama aynı zamanda da gerçek soruları sormaktan neredeyse uzaklaşmış bulunuyoruz çünkü bu soruların bize masumlukları içinde, onları çeken ve onları besleyerek istila eden biyografik uğultunun uzağında tutarak bize gelmelerine tam olarak izin verecek gücümüz yok artık.

1. Kendimizi onlardan özgürleştirebilmek için bazı özellikleri bir araya getirmeye çalışalım. Mektupları bir bütün halinde okuduktan sonra, belki de onların bize, böylesine bir apaçıklık kastıyla söylenmiş şeylerin her zaman gizli kalmış oluşu dışında yeni bir şey öğretip öğretmediklerini kendimize sormamız gerekir. Öncelikle onaylanmış olan şu şeyi soralım: Kafka kadın dünyasıyla ne zaman ilişkiye girecek olsa, bu bir çeşit lütuf, hafiflik, baştan çıkarıcı ve baştan çıkarılmaya eğilimli bir ayartmadır. Onun ilk mektupları bir büyülenme ve büyüleme arzusuyla dolup taşar. Bayan Bloch'a yazdığına bile, en azından ilk zamanlarda, dostça bir duygudaşlık ya da güven aşılayan bir temastan başka bir şey istiyor değildir, ne var ki ona hâlâ çok genç olan kızın bundan görülür şekilde rahatsızlık duyacağı şekilde yazmaktan da geri kalmaz, öyle ki isteyerek ya da istemeyerek ilk nişanının bozulmasına katkıda bulunur, daha sonraları da kızın belki de tuhaf bir olay icat etmesine, Bloch'un babasının Kafka olduğunu düşündüğü hayali bir erkek evlat efsanesinin ortaya çıkmasına. (Burada en azından K.Wagenbach'ın bu efsaneyi bir kesinliğe dönüştürme gayreti gösterirken haksızlık ettiği bir olay söz

konusudur; olay, muhtemel olanla olmayanın sınırlarında yer alır.⁶⁵)

Güçlükler çok hızlı baş gösterse de –tabiri caizse, hemen– bunlar öncelikle belli bir mutluluğun eksik olmadığı bir tutku devinimine katılırlar. *Dönüşüm*'ü görece olarak mutlu sayılacak (tamamen karanlık olan kimi anlardan geçmiş de olsa) bu dönem sırasında kaleme alır (bu anlatıdan F'ye şöyle söz eder: “*Seni düşünerek dinlenmek için bunun nasıl da iğrenç bir hikâye olduğunu bir yana bırakıyorum: yarısını biraz geçtim ve bir bütün olarak hoşnutsuz da sayılmam ama iğrenç bir hikâye, sınırsızca öyle ve görüyor musun, senin içinde ikamet ettiğin ve evin olarak desteklediğin aynı kalpten çıkıyor böyle şeyler.*”) Ağustos 1912'de ikinci kez nişanlısı olacak kişiyle tanışmıştır (Prag'da, arkadaşı Max Brod'un anne ve babasının evinde); ona birkaç hafta sonra (Eylül sonu) ve çok geçmeden de, neredeyse her gün ya da günde birkaç kez yazar. İlişkileri 1913'ün başında birdenbire daha iç karartıcı bir hal alır. Kafka birden fazla kez bu değişikliği doğrular: “*Mektuplaşmamızın ilk aylarında olduğumdan başka biriyim ben; bu yeni bir dönüşüm değil, daha çok bir geriye dönüş ve sürme tehlikesi var... Başlangıçta farklıydım, bunu kabul edersin, ilişkimizde onarılmayacak hiçbir şey olmazdı ancak beni oradan buraya getiren şey insanî bir gelişim değil, tam tersine tümüyle eski yolunun üzerine taşındım ben ve yollar arasında doğrudan bir bağlantı yok, hatta zig-zaglı bir ilişki bile yok, havada hayaletlerin izlediği hüznünlü bir yol var sadece...*” Niçin? Bu soruya yalnızca belirsiz yanıtlar verebiliriz.

İçinde uyanan duyguların etkisiyle ve hiç kuşkusuz kız arkadaşının talepleri üzerine Kafka aşağı yukarı bu dönemde, daha önce bir Noel buluşmasını savuşturduktan sonra, Berlin'e gitmeyi düşünür: ona çekici gelen, onu iten ve bununla birlikte 23 Mart'ta gerçekleşecek olan bir yolculuktur bu. Neredeyse tüm buluşmalar hayal kırıklığı yaratacaktır. Mektupları okuyunca (genç kızinkileri bilmiyoruz, bildiklerimiz sadece dolaylı) Felice'nin sevecenlik göstermekten çok sakinimli davrandığı duygusuna kapılırız ve genç kız başkalarıyla birlikteyken sosyal açıdan ne kadar canlı olduğunu kanıtlamışsa da, baş başa

kaldıklarında, ki bu pek ender olur, bir o kadar silik, ne yapacağını bilmez ya da yorgun gözükür. En azından kendi ifadesiyle Kafka'nın izlenimi budur (ama bu izlenimi de çok kolayca kabullenmemek gerekir, aynı şekilde kendisinde toplumsal ilişkiler kurma yeteneği olmadığını söylediğinde Kafka, onu dost canlısı, rahat tavırlı ve çoğunlukla sıcak kanlı biri olarak görmüş olan arkadaşlarının tanıklıklarıyla çelişir, kimi zamanlar gerçekten de içine kapalı ve tuhaf bir biçimde düşüncelidir). Felice konusunda hep sahip olmadığını düşündüğü niteliklerin onda olduğunu dile getirerek konuşmuştur: o, kendinden emin bir genç kızdır, aktiftir, cesurdur, iş hayatı konusunda bilgilidir; bundan genç kızın ona kendisinde olmayan şeylerden ötürü çekici geldiği sonucunu çıkarmak fazla kolay ve kuşkusuz aldatıcı olurdu; fiziksel olarak, onun ilk bakışta hoşuna gidecek bir tip olmaktan uzaktır genç kız; Günce'sinde, onu neredeyse acımasız bir nesnellikle betimler ve daha kötüsü, Bayan Bloch'a ondan belli bir tiksinti duygusuyla söz edecektir (çürük dişleri, lekeli ve bozuk cildi ve kemikli iskelet yapısı). Aynı zamanda onu sever –tutkuyla, umutsuzca. Aynı zamanda: *aynı zamanın içinde* sever; psikolojik bir boş sözler yığınının içine düşmeksizin bu konuda söylenebilecek tek şey budur. Genç kızın, yaşamı, yaşama talihini temsil ettiğini eklemek gerekir miydi? Dünyayla bir uzlaşma olanağını? Doğru ama hangi hakikatin? Ben daha çok onun –ve bu onun Milena'yla ve belki de Julie Wohryzek'le ve aynı zamanda Zuckmantel'li meçhul genç kızla ve Rivalı yeniyetmeyle ortak özelliğidir– bir anı tarzında, iz yokluğunun, yani bir suçlu-olmayış'ın anısını taşıdığını söyleyeceğim, bu tam olarak masumiyet anlamına gelmez. Tanışmalarının ilk gününde Günce'sine: “*Bayan F. B. kemikli ve boş yüz, bu boşluğu açıkça taşıyor*” diye yazdığında, boş sözü, burada sadece yinelenmekle kalmaz, tersine öne çıkarılır ama önemsiz bir özellik olarak değil, tersine bilmecemsi bir olanağın keşfi olarak, hata yokluğu olarak bir kusurun çekiciliğini hissettirir ona, kadın dünyasının kanıtını ete kemiğe büründürdüğü bu “hatanın dışında olmayı”, ama aynı zamanda da, mevcudiyetiyle, iki anlamlı ayrılığı. Bütün ayartmalar gerçekten de bu dünyadan gelir

(bununla birlikte bu ayartmaları naif bir şekilde Hıristiyanca bir anlamda, etin baştan çıkarıcılığı olarak anlamamak gerekir, kaldı ki Kafka'nın bu konuda da güçlükler yaşadığını biliyoruz).⁶⁶ Bu, daha çok, suçluluk duygusuna bu kadar yabancı kalmış görüldüğü için ona çekici gelen bir yaşamın ayartmasıdır; ancak bu çekici gelme, ona sonuna dek maruz kalan kişiyi kendisinden uzaklaştırarak onu hemen suçlu yapar, bundan böyle kişi sapmanın aldatıcılığına yazgılı ve unutuşun büyüleyiciliğine sözlenmiş olacaktır: *Dava'nın* anlamlarından biri bu olacaktır ve bir bölümü açısından aynı zamanda *Şato'nun* da; kadınsı yabancılığın kışkırtması altında yazılmış yapıtlardır bunların her biri.

(Özellikle mutsuz bir anında Weltsch'e yazdığı bir mektupta Kafka, kendisi de çok açık görüşlü biri olan arkadaşının mutlu suçluluk duygusu olarak adlandırdığı şey üzerine her zamanki açık görüşlülüğüyle konuşur: *"Suçluluk duygumun benim için bir yardım, bir çözüm olduğunu sanıyorsun, hayır ben sırf varlığım için o, en güzel pişmanlık biçimi olduğu için suçluluk duygusunu taşıyorum ama suçluluk duygusunun geriye dönme talebinden başka hiçbir şey olmadığını görmek için ona çok yakından bakmaya gerek yok. Gelgelelim çok geçmeden, pişmanlıktan çok daha korkunç ve her türlü pişmanlığın çok üstünde olan özgürlük, kurtuluş, ölçülü hoşnutsuzluk duygusu çoktan ön plana çıkıyor..."* Kendini suçlu hissetmek masum olmaktır çünkü pişmanlık aracılığıyla zamanın eserini silmeyi, hatadan özgürleşmeyi ileri sürmektir ama bunu yaparak da iki kez suçlu olmaktır çünkü bu, insanın kendini zamanın yokluğundaki aylaklığa adanması demektir, burada artık hiçbir şey olmaz, dolayısıyla burası cehennem ya da Kafka'nın bu mektupta söylediği gibi, cehennemin avlusudur.)

2. Bununla birlikte, tutkuyla aranan bir uzlaşmanın ilk aylarından sonra niçin her şeyden daha mutsuz olur? Berlin'e yapılan yolculuktan söz ettim; bununla hiçbir şey açıklanmış olmaz. Bu konuda kendisi ne

⁶⁶ Kafka'nın Milena'ya yazmış olduğu mektuba gönderme yapıyorum; bu mektupta dizginlenmez içtenliğiyle "ilk gecesini" anlatır (*Milena'nın Başarısızlığı*).

söylemektedir (çünkü bizim görevimiz onu yinelemekten başka bir şey değildir)? Aynı dönem zarfında, sıkıntılı ama aynı zamanda coşkulu bir öne atılımla ve neredeyse zamandışı bir düzenlilikle (gecenin sonsuzluğunda her gece, F. ile karşılaşmasından tam bir ay ve ona ilk mektubunu gönderdikten iki gün sonra, *Hüküm*'ü yazarken; sonra *Amerika* romanının devamını; aynı zamanda da *Dönüşüm*'ü) yazarken, bir anda yazı tamamen kesintiye uğrar ve sadece son bulmaz, tersine "romanın yazıldığı defterleri" yeniden okuyunca, içsel bir hakikatten uzaklaşmayan birinci bölümün dışında, "geriye kalan her şeyin sadece kökten var olmayan büyük bir duygunun anısı olarak yazılmış olduğunu ve onu ıskartaya çıkarmak gerektiğini, bir başka deyişle, yazılan 400'ü aşkın sayfadan sadece 56'sının saklanmayı hak ettiğine kendini inandırır."

Kafka'yı yazının yalnızlığı ve yaşamın talepleri için mücadele eden bir kişi olarak, insanlarla kurulacak zorunlu ilişkiler aşamasından, dolaşısıyla evlilik ya da dünyada kurtuluş aşamasından geçen bir kişi olarak göstermek beylik bir tutum olmuştur. Mektuplaşmalarının çok sayıda pasajı –çok sayıda: açıkça söyleyelim, neredeyse sayısız pasajı– bunu doğrular. Henüz senli benli olmadığı bir kadına yazmaya başlar başlamaz, kendini çekinmeden açar: "*Yaşamım temelde yazmayı denemeye ve çoğunlukla da başarısız olmaya dayanıyor ve öteden beri de hep böyle oldu. Ama eğer yazmayacak olsam, yere uzanmış kalır ve en fazla da dışarıya atılmaya müstahak olurum... Ne kadar zayıf olursam olayım... bende yazı açısından fuzulî olmayan ve iyi anlamda fuzulî olmayan hiçbir şey yok... Sizi düşünmek bile yazıyla bağlantılı, bir tek yazının dalgalarının devinimi beni harekete geçiriyor ve ben, yorgunluktan başımı alamadığım böylesi bir yazı döneminde size doğru yönelme cesaretini asla bulamazdım...*" Felice böylesi bir coşkunluk karşısında çok geçmeden ürküntüye kapılır ve ona, makul bir kişi olarak, daha fazla ölçülü olma gereğini öğütler: "*Kalbim (diye yanıt verir Kafka) nispeten tümüyle sağlıklı ama bir insan kalbi için iyi yazının mutluluğuna direnmek kolay olmadığı gibi kötü yazının melankolisine katlanmak da kolay değil... Eğer benim yazı olgusuyla ilişkiyi göz önünde tutsaydınız, bana 'Mass und Ziel'i, ölçü ve sınırı*

öğütlemeyi bırakırdınız: insanî zaaf her şeye sınırlar getirmeye fazlasıyla eğilimlidir. Sahip olduğum her şeyle birlikte kendimi durabileceğim biricik noktaya angaje etmem gerekmez mi?... Ola ki yazım hiçbir değer taşımamaktadır ama ancak o zaman gerçekte kesinlikle hiçbir şey olmadığını görürüm.”⁶⁷ Sonra 15 Ocak 1913 tarihli şimdiden hayat arkadaşı olarak düşündüğü kişiye yazdığı şaşırtıcı mektup gelecektir; bu mektupta ona önerdiği yaşantı idealini betimler: “Bir gün, ben yazarken, yanımda oturmuş olmayı arzuladığını yazdın; ama bir düşünsene, o zaman artık yazamazdım ki (zaten artık başka türlü de hiç yazamıyorum), diyorum ya artık hiç yazamazdım. Yazmak ölçsüzlüğe değin açılmak anlamına gelir; bir insanın çoktan insanî ilişkiler içinde kaybolduğunu sandığı ve karşısında her zaman, eğer akıl sahibi biriye, ürkmüş bir halde kendine kapanmaya çalışacağı en aşırı açıklıktır yazmak –çünkü herkes yaşayabildiği kadar uzun süre yaşamak ister–, bu açıklık ve gönülden verilen bu armağan yazıya öteden beri yetmez. Üstte konumlanmış bu toprağı gerçek bir duygu sarsacak olduğu an, yüzeyden yazı aracılığıyla yeniden aşağı taşınan şey hiçbir şey ifade etmez, çöker –tabii olaylar başka türlü gelişmedikçe ve derin kaynaklar kurumadıkça. İşte bu yüzden insan yazdığında yeterince yalnız olamaz; işte bu yüzden insan yazdığında çevresinde asla yeterince sessizlik olmaz; gece henüz çok az gecedir... Çoğu kez, kendim için en iyi yaşama biçiminin, yazı gereçlerim ve bir lambayla, geniş ve kapalı bir yer altı mahzeninin en iç noktasına yerleşmem olduğunu düşünmüşümdür. Bana yiyecek bir şeyler getirirlerdi ama her zaman bulunacağım yerden uzak bir noktaya, mahzenin en dış kapısının arkasına. Tek gezintim, üzerimde robdöşambrımla, mahzenin bütün tonozları altından geçerek, verilen bu yiyecekleri aramaya gitmek olurdu. Sonra masama dönerdim, yemeğimi yavaş yavaş ve iç ezikliğiyle yerdim ve çok geçmeden de yeniden yazmaya başlardım. Peki, o zaman ne yazardım! Onu hangi derinliklerden çekip çıkarırdım! Hiç çaba harcamaksızın! Çünkü aşırı konsantrasyon çaba

67 Bir gün Felice, onun “yazmaya eğilimi”i konusunu açtığında, şöyle der Kafka: “Eğilim değil, hiç de değil, tersine, ben yazmanın kendisiyim. Bir eğilimi ortadan kaldırabilir ya da azaltabilir insan. Ama o benim. Beni kesinlikle ortadan kaldırabilirlerdi ama sana ne kalırdı?”

nedir bilmez. Bu sakınımla uzun süre yazmayı sürdüremez ve bu koşullarda bile kaçınılması olanaksız olan ilk başarısızlıkta büyük bir deliliğe kapılır giderdim. Bu konuda ne düşünüyorsun, tatlım, kendini mahzenlerin sakininden geri çekme!"

Etkileyici bir anlatıdır bu (çünkü sonuçta bir anlatıdır) ama bu tarihte henüz gençliğin yanılsamalarıyla aydınlatılmaktadır: önce Kafka, Felice'nin, yer altı yaşamının zorunluluğunu anlayarak bundan mutlu olacağına inanıyormuş gibi görünür (buna inanır mı?); genç kız mahzenden mutluluk duyacaktır çünkü mahzen ona, aynı zamanda da genç kıza ait olacaktır ("*bir mahzen senin için yine de hüznü bir mülk*" diyecektir biraz sonra), daha sonraları ise mahzenin kendi yalıtılmışlığına yeteceğine ve ona yardımcı olacağına inanırmış gibi görünür (ama buna inanır mı?); mahzen, içine çekildiği oturulabilir ve rahat sığınakta dolu bir mevcudiyetin boşluğu; bir başka deyişle, deliliğin ta kendisi ama çok iyi düzenlenmiş ve adeta korunmuş bir delilik (1915-1916 yıllarında, şehirde çalışabileceği bir oda ararken, bu odanın ufuktan yoksun olabileceği düşüncesine katlanamayacaktır bile ama artık o zaman düşlemlerinde değil, yalnızlığın hakikatinde olacaktır). Şu bir gerçek ki, Felice'ye yönelik neredeyse tüm davranışları, çalışmasını koruma yolunda gösterdiği istençle, eğer ilerde bir gelecekleri olaksa, ortak geleceklerinin getireceği yaşam koşulları konusunda nişanlısını aldatmama arzusuyla açıklanabilirmiş gibi görünür: birbirlerini günde ancak bir saat göreceklerini, söyler. Daha sonraları, 12 Temmuz 1914 tarihli bozuşmadan sonra (Yargılanması), Kasımda, genç kıza yaptığı açıklamayı yeniden gözden geçirecektir, yeni bir otorite ve sadelikle ona önereceği hakikattir şudur: "*Çalışmanın benim üzerimdeki gücünü göremiyordun, görmüş oldun ama eksik vaziyette, çok eksik vaziyette... Benim sadece en büyük dostum olmadın, aynı zamanda çalışmamın en büyük düşmanı oldun, en azından olup bitenler çalışmanın bakış açısından düşünüldüğünde öyle oldu; ve beriki seni tüm sınırların ötesinde benliğinin ta içinde sevdiği için de, kendini bütün gücüyle koruyabilmek için sana karşı savunmak zorunda kaldı kendini... Niçin böyle davranmış*

olduğumu⁶⁸ açıklamamı istiyorsun ve bu açıklama şuna dayanıyor: önümde sürekli senin korkunu, senin tiksintini gördüm. Bana yaşama hakkı veren tek şey olan çalışmamı gözetmek zorundaydım ve senin korkun, çalışmam için en büyük tehlikeden başka bir şey olamayacağını bana gösteriyor ya da korkmama (çok daha katlanılmaz bir korkuyla) zemin hazırlıyordu... İşte, Bayan Bloch'a mektubu o zaman yazdım... Şimdi pekâlâ her şeyi tersine çevirip özünde en az benim kadar tehdit edilmiş hissettiğini ve en az benim kadar korktuğunu söyleyebilirsin. Durumun böyle olduğuna inanmıyorum ben. Ben seni gerçek varlığıyla sevdim ve sadece çalışmama düşmanca dokunduğunda ondan korkar oldum... Boşver, tamamıyla doğru da sayılmaz bu. Tehdit edilmiştin sen. Ama öyle olmayı istemiyor muydun? Hiç istemiyor muydun? Hiçbir şekilde istemiyor muydun?" (Aynı zamanda Kafka'daki bir yazar özelliğinin parçası olan –en az görülür, en az tartışılır parça olan– egemenlik deviniminin geçtiği sorgulama).

3. Böylesine bir basitliğe indirgenmiş haliyle yazıyla yaşamın çatışması hiçbir güvenilir açıklama ilkesi sunamaz; hatta açıklama burada, bir sınamaya kendilerini sınırlamaksızın koyulmak üzere birbirlerini çağıran olumlamaların ortaya serilmesinden başka bir şey olmadığında dahi bunu yapamaz. Yazmak, yaşamak: tam da böylesine iyi belirlenmemiş terimlerin bu karşı karşıya getirilmesiyle nasıl yetinilebilir ki? Yazmak yaşamı ortadan kaldırır, yaşamı korur, yaşamı gerektirir, yaşamı bilmez ve bunların hepsi de karşılıklı olarak geçerlidir. Yaşamın yazıdan duyduğu güvensizlik gibi yazının da yaşamdan duyduğu zorunlu güvensizlik dışında yazının sonuç olarak yaşamla hiçbir ilişkisi yoktur: yazı kendini bu noktada dağıtarak bir araya getirdiği ölçüde, asla kendine gönderme yapmaması, tersine, onu mahveden ya da daha kötüsü,

68 Özellikle de kendini doğrulamaktan vazgeçtiği ve aynı zamanda da, daha yeni nişanlanmış olan Bayan Bloch'a evlilikten duyduğu dehşetten söz ettiği bir mektup yazacak duruma geldiği yargı günü. Bayan Bloch mektubu Felice'ye göstermek gibi bir haksızlık yapmış, öyle ki beriki çok can sıkıcı bir ikiyüzlülük duygusuna kapılmıştır çünkü Kafka tarafından daha önce doğrudan sayısız kez uyarıldığı gerçek, bir başkası tarafından iletilir iletilmez (her zaman olduğu gibi) öldürücü bir nesnellik gücü içinde donup kalmıştır.

onu rahatsız eden kendinden *başkasına* gönderme yapmasıyla oluşan bir ilişki yokluğu söz konusudur. Yazının kendine ait olamayacağı, bir aidiyeti belirtmeyeceği ölçüde, bu “başka”yı –nötr halinde başka’yı– öğrenmektedir Kafka, Felice ile birleşmek, onun yanına gitmek konusundaki ısrarlı, kesilmiş, hiç kopmamış, hiç yalanlanmamış çabasında. Genç kızla ilişkileri önce ve öncelikle, yazılı sözcükler düzeyinde kurulur, sonuç olarak sözcüklerin alıkoyduğu yerde ve onların zorunlu olarak kışkırttıkları yanılsama gerçeği altında kurulur. Ona şu sözleri söylediğinde (ve bunu ilk kez Berlin’de yeniden buluşmalarından önce söylediğinde): *“Bana bazen öyle geliyor ki mektuplar aracılığıyla ilişki kurma, onun gerçekliğine varmak için aşmaya sürekli olarak can attığım bu ilişki, benim sefaletime (doğal olarak her zaman sefalet olarak hissetmediğim sefaletime) yanıt veren tek ilişki ve biz, bana dayatılan bu sınırı aşacak olsak ortak bir mutsuzluğa uğrardık.”* Evet, bu sözleri söylediğinde henüz her bakımdan ürkütücü olacak bir buluşmanın kaygısını ifade ediyor değildir, tersine aynı zamanda maruz kaldığı çelişkiyi de hissediyordur: kendini mektuplar aracılığıyla gösterir –ne doğrudan ne dolaysız olan, ne mevcudiyeti ne yokluğu gösteren bu karışık iletişimle (onu melez ya da piç, *Zwitter*⁶⁹ olarak gösterir);– görünür ama onu görmeyen birine görünür (bir gece düşünde Felice’nin kör olduğunu görecektir) ve eğer genç kızı bu şekilde elde ediyorsa bu, sahip-olmama kipi ve aynı zamanda ortaya-çıkma, yani hakikat-olmayış kipidir (*“Berlin’e, mektuplarım nedeniyle yolunu şaşırmış sana gerçekten var olduğumu söylemek ve göstermekten başka bir amaç gütmekten gidiyorum.”*)

Belli bir biçimde, en azından daha resmi nişanlılık sona ermeden önce 1913 yılında ilk bozuşmayla sonuçlanacak olan dramatik gelişim sırasında onun tek kozu hakikattir: onun hakkındaki hakikat ya da daha tam olarak, doğru sözlü olma olanağı. Genç kızı aldatmaktan nasıl kaçınacaktır? Onu olduğu kişi olduğuna ancak yazı gecelerinde ulaşmayı başarabildiği bu yalnızlık derinliğinde olduğu gibi olduğuna nasıl inandıracaktır? Kendini görölmezlik aracılığıyla aradığı şekliyle,

69 (Al.): “hünsa, erdişi” (ç.n).

yani her türlü örtme ve her türlü örtüsünü açmanın dışında aradığı şekliyle kendini görülmeye olanak sağlayacak tarzda nasıl açacaktır? “Bugünkü mektubum sana yırtılmış olarak gelecek; tren istasyonuna giderken, mektubu yazıp bitirdiğimde doğru sözlü olmayı başaramadığımı düşündüğümünden bir güçsüzlük öfkesine kapılıp onu yırtmıştım, öyle ki sana yazarken, yazıdan bundan böyle bekleyecek hiçbir şeyim olmadığından seni sıkıca tutmayı, sana kalbimin tık-tık’larını bile iletmeyi başaramıyorum.” Ve bir süre önce, daha çarpıcı bir şekilde şunları söyler: “Doğal olarak sana yazdığımda seni unutamam çünkü seni hiçbir şekilde unutamam ama şu düşü görmemiş olsam sana hiç söz etmeyeceğim baş dönmesinden adını anarak uyanmamayı isterdim.” Bu devinim aslında şöyle tercüme edilebilir: her şeyi söylemek (ve yalnızca ona da değil, en üst makama söyler gibi genç kızın babasına) ve bu da şu anlama gelir: onu ne kadar mutsuz kılacağını ya da daha tam olarak onu ortak yaşamın hangi olanaksızlığına mahkûm edeceğini söylemek; genç kızın bunu kabullenebilmesi ve onu tam da olanaksız bir şey olarak tanıyabilmesi için bunun bir karşılığı olmayacaktır, bundan da genç kızın ona vereceği yanıtların hiçbirisinin onu tatmin etmeyi başaramayacağı sonucu çıkacaktır çünkü şayet genç kız ona, belki hafiflikten, belki sevecenlikten, belki de aynı zamanda haklı bir nüans kaygısıyla, “Kendin hakkında çok fazla kesin konuşuyorsun” ya da “belki de söylediğin gibidir ama bir araya geldiğimizde şeylerin değişip değişmeyeceğini bilemezsin,” derse, genç kızın sakladığı bu umut onu umutsuzluğa sürükler: “Ne yapmam gerekir? Seni inanılmazla nasıl inandırabilirim?” “Az çok bildiğin ama yeterince ciddiye almadığın ve onları tamamen bilsen de yeterince ciddiye almayacağın bazı engeller var. Çevremdeki hiç kimse onları yeterince ciddiye almıyor ya da onları bana olan dostluğundan ihmal ediyor... Yanımdayken ne kadar değişmiş olduğunu ve genelde kendinden son derece emin, tez düşünceli ve gururlu bu genç kıızı, yani seni nasıl yorgun bir kayıtsızlığın ele geçirdiğini gördüğümde... Bundan şu sonuç çıkıyor: bu sorumluluğu taşıyamamam çünkü onun çok büyük olduğunu görüyorum, sen onu taşıyamazsın çünkü sen onu ancak güçlkle görüyorsun.”

Bir yandan bu vardır. Ama öte yandan da eğer genç kız inandırılmış ya da zamanla incinmiş olarak uzaklaşırsa, kapalı bir tavır sergilerse, kuşkularını dile getirirse, daha az yazarsa, o zaman Kafka daha da umutsuzluğa kapılır çünkü genç kızın onu tam da tanıdığına inanması gerçeğinden ötürü yanlış tanıdığı duygusuna sahiptir, genç kız o zaman körlemesine karar vermek yerine, ne de gerekçeleri kafasında tartmak yerine, tam tersine apaçık bir şekilde olanaksız olanın çekimi altında kalarak, onun kendisine verdiği bu bilgilere göre bir karar alır. Üç yanıt vardır, demektedir Kafka; genç kızın verebileceği başka bir yanıt yoktur: “Bu olanaksız, dolayısıyla onu istemiyorum.” “Bu olanaksız, onu şimdilik istemiyorum.” “Bu olanaksız, dolayısıyla onu istiyorum.” Bu üçüncü yanıtı, doğru olan tek yanıtı (Luther’den esinlenilmiş olarak şu biçimi alabilir bu yanıt: “Her şeye karşın, başka türlüünü yapamam.”) Kafka’nın kendisi de bu yanıtı, usanç duyduğu bir gün, o zamanlar ‘sevgili nişanlı’ diye hitap ettiği kişiden almış olduğu kanısındadır ve şunu eklemekten geri kalmaz: *“Son defa geleceğimizden ve benim mizacım ile hatalarımdan dolayı ortak yaşamımızdan ortaya çıkabilecek olan mutsuzluktan anlaşılmaz bir korku duyduğumu söyleyeceğim, bu mutsuzluk önce seni etkileyecek çünkü sonuçta ben bütün bunları gizleyen ama hafifletmeyen her türlü zaafa karşın soğuk, bencil ve duyarsız biriyim.”* Olanaksız olanın konuştuğu yere yabancılık olarak gösterilemeyen bir yabancılık (aşkınlık?) ilişkisi girer, bu ilişkiye yüce bir özellik atfetmek (romantik tarzda) yalancılık olurdu ancak Kafka bununla birlikte bu ilişkiyi pratik aklın terimleriyle değerlendirmeyi de kabul etmez. Felice belki de haklı olarak bitap düşmüş bir halde ona şunları yazdığında: “Evlilik her birimizi de çok şeyden vazgeçmeye götürürdü; tartıda en ağır çekecek yanın hangimiz olduğunu bilmeyi istemeyiz; bu, her ikimiz için çok fazla olurdu”, evet böyle yazdığında, içten içe yaralanır Kafka, tam da Felice burada olanaksız olanı bir çeşit hesap edilebilir pazarlığa meydan verebilecek bir olanaklar toplamına indirgediği için yaralanır. *“Haklısın, hesap yapmak gerek; tabii hesap yapmak, adaletsiz değil ama anlamdan yoksun olmadıkça... Görüşüm kesin olarak bu.”* Ve sonunda

her zaman hakikatin gerekliliği geri döner: *"Ortak bir yaşam benim için yalan olmaksızın olanaksız, aynen hakikatsiz olanaksız olacağı gibi. Anne ve babana yönelteceğim ilk bakış yalancı bir bakış olurdu."*⁷⁰

4. Daha ileriye gitmeden önce, en önemlilerinden sayılan iki üç metni anmak isterim. Onları bir epizot değeri taşıdıkları için değil, önemli oluşlarından dolayı anıyorum. Çünkü bu metinler tam da, Kafka'nın görünüşte kendisine bu kadar yakın olan bu kadını kaybettiğini, aynı zamanda kendisini de kaybetmiş olduğunu anlatır (Bu tek neden değildir, hatta Kafka'nın kendisine ancak çok eleştirel anlarda gerekçe olarak söylediği bir nedendir). *"Mektuplarımdaki sonu gelmeyen kaygım, seni kendimden özgürlüğüne kavuşturmak, buna azıcık ulaşır gözü-kür gözükmeyiz, deliriyorum."* Bu, iki karşıt tutku devinimi arasında parçalanmış bir âşığın deliliği değildir; bu, Felice'nin ve yalnızca da onun –çünkü o, Kafka'nın biricik ve temel insanî bağlantısını oluşturmaktadır– Kafka yazmadığında ve kimi zaman da yazdığında, kafasının içinde taşıdığı ve ancak yazı geceleri boy ölçüşmeye cesaret edebildiği bu canavarı dünyanın uzağında tutabilmeye muktedir olduğu deliliğin, Felice'nin Kafka'yı hâlâ koruyabildiği deliliğin ta kendisidir. *"Geceleri yazı zincirlerinden boşanırken kat etmeyi istiyorum, ben bunu istiyorum. Ve orada yok olup gitmeyi ya da delirmeyi, bunu da istiyorum çünkü bu, onun uzun zamandan beri hissedilen sonucu."* Ama çok geçmeden öteki olumlama, bu tehdide karşı, onda bir çare, bir korunak, bir gelecek bulma arzusu ortaya çıkar. *"Beni senin Prag'a gelmeni arzu etmekten alıkoyan*

70 "Hakikat" ile ilişki üzerine, 20 Eylül 1917 tarihli –sanırım sondan bir önceki– mektubu anmak gerekir, mektup Günce'de daha önce kısmen yayımlanmıştır: *"Çatışmanın seyri üzerine, beş yıl boyunca, sözcüklerle, suskunlukla ve her ikisinin karışımıyla, çoğu kez azap da duyarak haberdar edildin. Bunun her zaman hakikate uygun düştüğünü soruyorsan, sadece şunu söyleyebilirim ki, senin gibi bir kişinin karşısında kendimi hiç bu kadar güçlü bir şekilde bilinçli yalanların uzağında tutmadım. Bazı yumuşatmalar (Verschleierungen) olmuştur, yalan konusunda 'çok az' gibi ifadelerin kullanılabilmesinin mümkün olduğu varsayılabilirse çok az yalan. Ben kendim yalanlardan yoğurulmuşum. Dengemi başka türlü sağlayamazdım. Bindığım kayık çok kırılğan."* Gerisi son bir hüküm cümlesi olarak Günce'de okunabilir: *"Özet olarak, tek önemli olan şey insanların oluşturduğu mahkeme ve üstelik, yine de aldatmaca olmaksızın aldatmayı arzu ettiğim de bu mahkeme."*

şey doğrulanmış bir içdaralması ama daha da doğrulanmış ve bunun da ötesine giden şey, eğer çok geçmeden bir araya gelmezsek içime ölüp gitme korkusu salan canavarı içdaralması. Çünkü eğer çok geçmeden bir araya gelmezsek, bende başka hiçbir düşünceye katlanamayan sana duyduğum aşk, bir fikrin, bir ruhun, tümüyle ulaşılmaz bir şeyin, tümüyle ve sonsuza dek gerekli olan bir şeyin ve hakikatte beni dünyadan söküp atabilecek olan bir şeyin üzerine yönelirdi. Bunu yazarken, titriyorum.” Bunu şu şekilde tercüme etmekte hiç sakınca görmüyorum: yazı beni titretiyor. Ama hangi yazı? “Bazı kafaların içinde nasıl bir edebiyat anlayışı taşıdığını bilmiyordun Felice. Yerde yürümek yerine ağaçların tepelerindeki maymunlar gibi sürekli avlanıyor bu edebiyat. Yitik ve başka türlü de mümkün değil. Ne yapmak gerek?” Bundan yeniden, Felice tarafından korunmak arzusu ya da umudu değil de bu korumanın içinde daha ciddi bir tehdide maruz kalma korkusu ve daha kötüsü, onu da adlandıramadığı bir korkuya maruz bırakma korkusu ortaya çıkar. “Şu anda sana sadece mektuplarımda azap veriyorum ama bir araya gelir gelmez, ateşte yakılması gerekecek tehlikeli bir deli olup çıkacağım... Beni tutan şey bir çeşit gökyüzü buyruğu, yatıştırılamayan bir içdaralması; bana en önemli görünen her şey, sağlığım, kıt kaynaklarım, sefil varlığım, hiç kuşkusuz belli bir gerekçesi olan bütün bu şeyler, bu içdaralmasının yanında ortadan kayboluyor, onun yanında bir hiçe dönüşüyor ve onun tarafından sadece bir bahane olarak alınıyor... Tümüyle içten olmak gerekirse ve benim akıldışına çıkışımı anlayabilmesi için, benim en sevdiğim varlığa bağlı olma korkusu bu, tam da onunla birlikte olma korkusu... evlilikle, bu bağlantıyla, beni oluşturan bu hiçliğin dağılmasıyla yok olup gitmeye maruz olduğumun kesin duygusuna sahibim ve sadece ben de değil, tersine karımla birlikte ve onu ne kadar çok seviyorsam, o kadar hızlı ve o kadar korkunç olacak şekilde.”⁷¹

71 “Edebiyat” ve onun temsil ettiği tehlike üzerine, kendini her konuda ondan daha cahil gören Felice’ye yanıt verirken şunu söyler Kafka: “Her şeyde senden daha çok ‘bilgili mi imişim’? Erkekleri biraz yargılamak ve kendimi duygudaşlıkla onların arasına dahil etmek, ben bu işi iyi bilirim... benim ne öğrenilen, ne okunan, ne yaşanan ne de iştirilen şeyler konusunda belleğim iyidir; adeta hiçbir şeyin deneyimi yoktur bende; çok şey üzerine birinci sınıf öğrencisinden daha az şey bilirim. Düşünemem; düşüncemde sürekli sınırlara çarparım, şu ya da bu izole noktayı hemen kavrayabili-

5. Sadece mektupların dolambaçlı aracılığıyla yaklaştığı kişiyi Berlin'de ilk kez gördüğünde, her türlü yaşayan ilişkinin dışına atılmış gibi hissedecektir. Ve dönüşünde ona şöyle yazacaktır: *"Gerçek korkum –bundan daha ciddi hiçbir şey söylenemez ne de işitilebilir–: sana hiçbir zaman sahip olamayacak oluşum. En elverişli durumda, tıpkı yerinde duramayan çılgın bir köpek gibi, bana öylesine terk edilmiş olan elini öpmekle yetinmem gerekecek, ki bu bir aşk işareti olmayacak, tersine dilsizliğe ve sonsuz uzaklaşmaya mahkûm edilmiş hayvan için duyacağım umutsuzluk olacak... Kısacası, senden sonsuza dek sürgün edilmiş kalacağım, bana böylesine derinden boyun eğecek olsan tehlike de olurdu."* Ertesi gün Brod'a içini dökecektir: *"Dün, büyük itirafı gönderdim."* Demek oluyor ki bir itiraftır bu. Yine de buna, arkadaşlarının sözünü ettiği çeşitli geçici ilişkilerden bildiğimiz şeylerle çelişen fazlaca basit bir anlam yüklemeyelim. 1916'da Marienbad'da, Felice'nin varlığında uzaktan değil de yakınlaşarak sevebileceği bir insanı tanıdığına, yeniden Brod'a yazdı. O sıralar arkadaşına hitaben kaleme aldığı bu son derece farkındalık içeren düşüncelerden üç özelliği öne çıkaracağım. *"Onu hiç tanıımıyordum (onunla yakınlık ilişkisi kurduğu şu son günlere kadar⁷²); yine de başka kaygılarla birlikte canımı sıkan şey (beni engelleyen), temelde, mektupları yazan kişiyi gerçek gibi görme zorunluluğunun korkusuydu."* Dolayısıyla burada ve tamı tamına, mevcudiyetin gerçekliği karşısında geri çekilme ifade ediliyor, kendi başına geri çekilme olarak değil de, tersine yazı ilişkisi (yazının mevcudiyet-olmayışı) birinden ötekine geçişin reddi, bu geçişin olanaksızlığı olduğu için. İkinci gösterge:

rim ama gelişmeye açık tutarlı bir düşünce benim için olanaksızdır. Gerçekte anlatmayı bile bilmem, hatta konuşmayı... Sahip olduğum biricik şey, edebiyat açısından normal durumun tanıma olanağı vermediği bir derinlikte yoğunlaşan bazı güçlere sahip olmamdır ve şu anki mesleki ve fiziksel ilişkilerimde bu güçlere bel bağlamaya cesaret edemem çünkü bu güçlerin içsel talepleri karşısında, bir o kadar da içsel uyarı vardır. Eğer bana onlara bel bağlama olanağı verilseydi, bu güçler beni bir hamlede her türlü içsel yıkımın dışına alıp götürürlerdi, buna gerçekten inanıyorum. (belirtmek gerekir mi? yaşamın dışına).

72 Bu yeni ilişkiler üzerine Günce'de, Max Brod'un kendisinde yayımlama yetkisini görmediği ama Wagenbach'ın elyazmasında okuduğu çok kısa bir not vardır.

“(resmi nişan töreni sırasında) *Felice büyük odayı baştan başa geçip de nişanlılık öpücüğünü almak üzere yanı başıma geldiğinde, her yanımu müthiş bir ürperti sardı; anne ve babamla birlikte törenin bir an önce sonlandırılması benim için her anında bir işkence olmanın ötesine geçmedi.*” Bununla birlikte bu cümleden, onun için dehşet duyacağı ölçüde sıkıntılı olan şeyin, bir kadın çehresinin teması değil, tersine daha çok karı kocalık durumunun yaklaşması, onun kurumsal zorunluluklarının oluşturduğu yalan ve elbette aynı zamanda da evlilik sözcüğünün onda çağrıştırdığı her şey, özellikle de evliliğe ilişkin mahremiyet olduğunu anlamamız gerekir; bu mahremiyet anne ve babası düşünlüğünde onda her zaman tiksinti uyandırmıştı çünkü ona, ondan doğmuş olduğunu ve bu “iğrenç şeylere”⁷³ bağımlı vaziyette yine hep doğmak zorunda olduğunu anımsatıyordu. Felice’nin ona yönelmek üzere salonun büyük uzamını, aşılmaz olan sonsuz uzamı bir baştan bir başa geçip onun yanında dikilmesi ve peşinen bir ceza biçimine dönüşen⁷⁴ yaptırımı dayatarak evlilik fikrinin ta kendisi, bir başka deyişle, hem görkemli egemen, ama aynı zamanda da egemen bir şekilde saf olmayan (ve saf olmadığı için egemen olan) yasadır bu. Son olarak ve bu üçüncü ve belki de en güçlü özelliktir, Felice’yle taze yakınlığını anımsatarak Brod’a şöyle der: “*Şimdi bir kadının bakışlarında güven verici mahremiyeti gördüm ve kendimi ona kapayamadım. Sonuna kadar korumayı istediğim çok şeyin (özel olarak bir şeyin değil de, söz konusu olan bütünlüğün) gün ışığına taşınmış olduğu yırtılma (aufgerissen, benden sökülüp alınmış olan) ve bu yırtık (Riss) aracılığıyla, aynı zamanda, biliyorum ki, tüm bir insan yaşamının alt etmeye yetemeyeceği kadar mutsuzluk ortaya saçılacak ama bu mutsuzluğu ben davet etmedim, ona mecbur kıldım.*” Bu pasajın önemli olduğunu sanıyorum.

73 Kendisinden önemli bir alıntının Günce’de yayımlanmış olduğu (18 Ekim 1916 tarihli) mektuba (ailesiyle ilişkileri üzerine olan mektuba) gönderme yapıyorum.

74 Genel kabul görmüş kurallara göre –kurallar!– nişanlısını karşılamak üzere salonu bir baştan bir başa geçen kişinin elbette Kafka olması lazımdı ama Kafka’nın “bir suçlu gibi elleri kolları bağlanmıştır; şayet beni gerçek zincirlerle bağlayıp bir köşeye koymuş olsalardı... daha kötü olmazdı.” (Günce, Haziran 1914)

Pasaj sadece 1916'da⁷⁵ Marienbad'da olup biten şeylerin anlamını dile getirmekle kalmaz (sonuçta bu, ilişkilerindeki zorluk konusunda hiçbir şeyi değiştirmeyecektir, bu da bu güçlüğü'nün daha başka bir kökeni olduğunu doğrular) ama belki de genç kızla gelişen bütün bu hikâyenin anlamını ortaya koyar; bu, hikâye Kafka'nın duygularının dışında kalsa bile, kesin karakterini tümüyle bildiği bir hikâyedir çünkü hikâyenin onu neredeyse kökten bir şekilde değiştirdiğini öğrenmiştir, şu anlamda ki hikâye onu kendi gözlerinde çıırılçılak açığa çıkarmış ve hiçbir zaman unutmaması gereken bir ödevin uyarısını meydana getirmiştir. Gerçekte, bu hikâye aracılığıyla "yırtılma" sınavına sokulmuştur; yazma baskısıyla olduğu kadar yalıtılmışlığın baskısıyla da kendini içinde saf olarak muhafaza edebileceğine inandığı çember –saf şu anlama gelir: yalansız, şu anlama gelmez: gerçek, bunu hiç düşünmemiştir; daha çok, hakikatin dışında kalmak gibi, yalandan uzak olmak gibi düşünmüştür–, evet bu çember kırılmıştır ve şöyle bir anda ya da şöyle bir beklenmedik olay yüzünden meydana gelen bir kopuşla kırılmamıştır, tersine, her türlü yerden ve her türlü olaydan önce, sanki daha önceden varmış gibi, her zaman meydana gelmiş gibi kendini açığa vuran kopuşla kırılmıştır. Ne belirlenmiş bir anda, ne de gitgide artan bir şekilde ortaya çıkan açınlanmadır bu, kaldı ki ampirik ya da içsel olarak da duyumsanmamıştır, tersine Kafka'nın çalışmasında ve çalışmasıyla olan ilişkilerde içerilmiş, uygulamaya konmuştur.

6. Büyük "uyarı" burada bulunmaktadır. Benim görüşüme göre, Felice'ye yazılan mektuplar bunu iki şekilde onaylamaktan başka bir şey yapmaz.

75 Kafka Marienbad'da kalışı üzerine de Günce'de, 29 Ocak 1922 tarihinde, Milena'nın gelebileceği düşüncesinden ürüntüye kapılarak şunları yazar: "Şu tek bilmeceyi çözmek kalıyor geriye: on beş gün boyunca Marienbad'da niçin mutlu oldum ve sonuç olarak niçin burada Milena'yla birlikte yine mutlu olabildim, gerçi, çok acı verici bir kopuştan sonra ve geçtiğim ülkelerin sınırlarıyla delik deşik olarak. Ama bu, Marienbad'da olduğundan çok daha güç olurdu, ideoloji daha katı, deneyimler daha kapsamlı. O zaman bir ayrılık bağı olan şey şimdi bir duvar ya da bir dağ yahut daha tam olarak: bir kabir."

A) Kafka bütün yazarlık gençliği boyunca, gençlik romanı *Amerika'nın* başarısızlığıyla son bulan dönemde (ne kadar belirsiz ve ne kadar yanıltıcı olsa da birtakım tutamaklar bulmak gerekiyor) yazıya güven duydu, azap dolu ve çoğu kez mutsuz ama her zaman yeniden el değmemişlik edinen bir güven. Yazmanın –eğer yazabilecek olursa– onu kurtarabileceği düşüncesine sahip oldu, bu sözcük pozitif bir anlamda değil tersine negatif bir anlamda anlaşılmalıydı, yani hükmü erteleyecek ya da geciktirecek, ona bir olanaklılık verecek ve kim bilir, bir çıkış yolu açacaktı: Kim bilir? Kim bilir? Yer altı mahzeninde yaşamak, orada sonsuza dek ve yazmaktan başka amaç gütmekten yazmak, bu mahzenin sakini olmak ve dolayısıyla yazının dışarısı dışında (ama o anda Kafka için bu dışarısı yine bir içeridir, bir mahremiyettir, bir “sıcaklık”tır, aynen şu çoğu şeyi ifşa eden cümlede yazdığı gibi: “Beni yazının dışına atamazlar çünkü ben daha önce kimi zamanlar onun merkezine, güzün onun sıcacık koynuna yerleşmeyi düşünmüşümdür”), evet yazının dışarısı dışında hiçbir yerde ikamet etmemektir (yaşamak, ölmektir) amacı. Bir başka cümlesi de şu: “Ah bir yazabilseydim. Bu arzu beni tüketip bitiriyor. Eğer bunun için her şeyden önce yeterince özgürlüğe ve yeterince sağlığa sahip olabilseydim. Sanırım yazmanın benim tek varoluş olanağım olduğunu anlamadım. Şaşırtıcı değil bu, kendimi iyi ifade edemiyorum ancak içsel figürlerimin uzamında uyanmaya başlıyorum...” Bu cümleden onun, söz konusu bu uzamda, belli bir uyanışa erişme umudunu taşıdığı sonucunu çıkarmak gerekir. Oysa yavaş yavaş ve hep birdenbire, yazma gerekliliğinden hiçbir zaman vazgeçmeksizin, bu gerekliliğin taşır gözüktüğü umuttan vazgeçmesi gerekecektir: yazı sadece temelde belirsiz değildir, tam tersine yazmak kapatılmış çemberin saflığında artık kendini el değmemiş olarak sürdürememektir, karanlık güçleri yukarıya doğru çekmek, kendini onların sapkın yabancılığına vermek ve belki de yıkan şeye kendini bağlamaktır. Yazarın geleceğiyle ilgili olarak nihayetinde bu açıklığa varabilmesi için Felice'yle hikâyesinin sonu gelmez başarısızlığının gerekli olduğunu söylemiyorum, zaten hep gizlenmiştir bu açıklık (hiç kuşkusuz daha fazlası, aynı

zamanda da çok daha azı gerekli olmuştur) ama iki yazma devimini birbirleri aracılığıyla doğrudan bağlantılı oldukları için değil; tersine, yazma devinimi, farklı düzeylerde her türlü ilişki olanağını önceleyen, ortadan kaldıran ve destekleyen yokluk-başkalık koşulunu (kopuşu, ama kopuşta kapmanın olanaksızlığını) gösterdiğinden, hatta bu, adına yazma devinimi denen devinime bağlanmış, her türlü mevcudiyet olumlamasından kurtarılmış söz konusu ilişki olsa bile.

B) Felice'yle mektuplaşmaya daha başlar başlamaz, ona temel bir özelliği olan şu sırrını açar: *"İstiraplarımdan biri de bende daha önceden oluşmuş bir düzen içinde bir araya gelen şeylerden dolayı, daha sonraları tek bir sürekli devinin akışı içinde hiçbir şey yazamayışım. Belleğim hiç kuşkusuz kötü ama en iyi belleğin bile doğru yazma konusunda bana yardımcı dokunamazdı, hatta bendeki daha önceden derinlemesine düşünülmüş (önceden düşünülmüş) ve basitçe işaretlenmiş şeylerin bellekte tutulan bir parçasını çünkü her bir cümlemin içinde yazıdan önce askıda kalması gereken (askıda olmak) geçişler vardır."* Aslında, henüz Felice diye hitap etmediği kişiye içini böylesine açıyorsa, altı gün önce kesintisiz bir yazının zaferiyle sonuçlanan sınavdan geçmiş olduğu için, *Hüküm* başlıklı öyküsünü sekiz saat kesintisiz çalışarak, gece saatlerinde bir oturuşta bitirerek tamamlamış olduğundandır; bu onun için belirleyici, ona yanına yaklaşılamaz uzamla mümkün bir temasın kesinliğini vermiş olan bir deneyimdir ve bunu Günce'sine hemen not etmiştir: *"İnancım doğrulandı ancak böyle yazılabilir, böylesine bir tutarlılık bütünlüğüyle, böylesine yetkin bir ruh beden açıklığıyla."* Mutlak bir sürekliliğin aranışı –her doğrultuda kesintisiz kalmak: yazının dışarısından, kusurundan başka hiçbir şeyin eksik olmadığı bu eksiklik nasıl sürdürülür görüş ayrılığı olmayan bir devamlılık yolundan başka, bir çeşit yoğun saydamlık ya da bir yoğunluk yolundan başka nasıl sürdürülebilir, yani saydam oluş niteliğiyle, zamanın dışında olduğu gibi zamanın içinde de verilmiş oluşuyla, tek bir kerede sonsuz bir yineleme olarak verilmiş oluşuyla nasıl sürdürülebilir bu eksiklik? *"Yazmak*

için yalnızlığa ihtiyacım var, bir 'münzevi' gibi değil, bir ölü gibi. Bu anlamda yazmak daha derin bir uyku, dolayısıyla bir ölüm, nasıl bir ölüyü mezarından çıkaramazsanız, geceleyin beni de masamdan kaldıramazsınız. Bunun insanlarla kurduğum ilişkilerle doğrudan hiçbir ilgisi yok ama ancak bu sıkı, sürekli ve sistematik tarzda yazabilir ve dolayısıyla yaşayabilirim." Oysa Kafka bütün boyutlarıyla sonu gelmez olan bu özelliğe kendini ancak çok yavaşça inandırabildi: önceleri yalnızca yaşam tarzı (büro işi) onu uzak tutar gibi görünüyordu, ama bu uzaklığın kendisiyle 'özlü' bir ilişki içinde olduğunu da kabul etmek zorunda kalmıştı –sürekli olduğu için hep ertelenen ve bu süreklilikle farka birleşen bir ilişki–; ve onu ancak eksiklik (kopuş ya da kusur) olarak elde bulunduracağına ve eksiklik olarak bu devinimden yola çıkarak onun –belki de– ona yazmak üzere verilebileceğine kendini hep ikna etmek zorunda kaldı: demek oluyor ki oluşumu içinde kesintisiz olanı değil, tersine kesintili oluşu. Onun öncesiz sonrasız çatışması burada gerçekleşti. Tüm tamamlanmamış yapıtları ve öncelikle de tamamlanmamışlığı hem yazarlık mahkûmiyetini simgeleyen ve Felice'yle birlikte yaşamayı beceremediği için de⁷⁶ yaşayan insanın mahkûmiyeti gibi gözükten ilk romanı, insanların gözlerinin önüne onların kendine özgü tamamlanma biçimlerini serdi, kesinti içinde ve aracılığıyla (fragmanter olanın çekiciliği altında) tamamlanmanın bu yeni tarzını koydu; ne var ki orada okunan şeye sadece *kör* olabildiğinden, ona ancak, kendini orada onaylamak için değil kendini orada ortadan kaldırmak için tosladığı bir gereklilikle ulaşabildiğinden, kendini okuyabilme gücünün kendisinden alındığını görmeyi kabul etmek zorunda kaldı (başkasını hoşnut etme kaygısı gütmeyen yazar için durum her seferinde böyledir), öyle ki bunu yaparken yazmadığını sandığı kitapların ve bu yüzden de kesin bir imhasını tasarladığı kitapların neredeyse kendilerinden kurtulma yeteneğine eriştiklerini bilmiyordu; dahası, her türlü başyapıt ve her

76 Daha önce yazmış olduğu 400 sayfayı yeniden okuduğunda onun *bir bütün olarak hakikatini* yakalayamadığından *Amerika'yı* bir akşam yarıda bıraktığını ve yeniden ele almayı da kafasından geçirmediğini (Ekim 1914'de son bölümünü yazmak için ve belki de aynı tarihte Brunelda epizodu dışında) anımsatayım.

türlü yapıt fikrini sildikleri için *kitap yokluğuyla* özdeşleştiklerini, böylelikle de birdenbire kendi okuma güçsüzlüğümüze bir an sunulmuş olduğunu da; *kitap yokluğunun* da sırası gelince çok geçmeden kendinden azledileceğini, tersine çevrileceğini ve sonunda –yeniden yapıt olmuş olarak– hayranlığımızın ve kültür Yargılarımızın sarsılmaz güveni içinde yeniden tesis edileceğini de bilmiyordu.

7. Kafka –mektupların doğruladığı gibi– Felice'yle ilişkilerini düşünülüp taşınmış bir karar alarak sonlandırmak için hiçbir şey yapmadı (gücünün azaldığını düşündüğü kimi anlar dışında): Berlin'de *Askaniſcher Hof*'ta, nişanlısı, nişanlısının kız kardeşi (Erna), nişanlısının kız arkadaşı (Grete Bloch) ve tek müttefiki ve arkadaşı Ernst Weiss (Felice'ye husumet besliyordu ve bu evliliğe karşıydı) tarafından kurulmuş olan mahkemenin karşısında yargılandığında biyografilerde dile getirilen kimi savların tersine, sonucu ne olursa olsun kendini mahkûm edilmiş gördüğü bir ilişkinin hikâyesini hiçbir zaman sonlandırma niyetinde olmadı. Berlin'e hareket etmeden önce, kız kardeşi Ottla'ya şöyle yazar: “*Tabiatıyla sana Berlin'den yazacağım; şimdilik ne bu olay ne de kendim üzerine kesin hiçbir şey söylenebilir. Konuştuğumdan başka türlü yazıyorum; düşündüğümde başka türlü konuşuyorum, düşünmem gerekenden başka türlü düşünüyorum ve bu böyle karanlığın en derin noktasına kadar sürüyor.*” Hiçbir şey kesintiye uğrayamaz, hiçbir şey bozulamaz.⁷⁷ Çok açık bir şekilde manevi bir krizin semptomu anlamını verdiği hastalığının kendisi bile (hastalığı ikinci nişanlılığından aşağı yukarı bir ay sonra ortaya çıktı, resmi nişanlılık ise asla birkaç haftadan fazla sürmedi) hiçbir şeyi belirleyemezdi: her şey hâlâ genç kadına bağlıydı (“*Bana kapıları niçin kapadığımı sorma. Beni böyle aşağılama. Böyle bir laf ettin mi, yeniden ayaklarına kapanıyorum.*” Verem bu mücadelede sadece bir silahtır, bu noktaya dek kullanmış olduğu ve yazdığı mektupların sondan bir öncekinde bu beş yılın beklenmedik olaylarının özetini yaparken sıraladığı “*sayısız*” silahtan ne daha etkili ne daha

77 Metnin sonuna bakın.

etkisiz bir silah: belli bir ironi sergilemekten geri kalmaksızın “fiziksel yetersizlik”, “çalışma”, “paraya düşkünlük” terimleriyle adlandırır onları ve bu adlandırmaların hepsi de şu cümleyi eklediğinde dahi adlandırılmayan şeye doğru eğilim gösterir: “Zaten, bir an için inanmadığım sana (gerçi çalışmayı ve düşünmeyi denerken çevreme düşen karanlık beni buna inandırabilirdi) ama gerçek olması gereken bir sırrı veriyorum sana: bundan böyle hiçbir zaman sağlıklı olmayacağım. Tam da artık bir sezlongun üzerine yatırılıp bakımı yapılan şeyin kendisi verem olmadığı, tersine ben hayatta kaldıkça dışsal zorunluluğu var olacak olan bir silah olduğu için. Ve her ikisi birlikte hayatta kalamaz.”

Bununla birlikte şunu da söyler: gerçeğe en yakın olanı şu olurdu: sonsuz mücadele; ona son vermenin olanaksızlığı. Bir yıl sonra, Schelesen'deki Stüdl adlı pansiyonda Julie Wohryzeck'le tanıştığında, bir sonraki tedavi döneminde, fiziksel ve moral açıdan son derece yoksunluk yaşadığı koşullarda, çok geçmeden bozulan yeni bir nişanlanmayla kendini bağlar; ve neredeyse aynı tarihte, Milena için duyduğu tutkuya kendini kaptırarak, çok belirsiz bir birliktelik beklentisi içinde genç kadını evliliğini bozmaya sürüklemek isteyecektir; son olarak Dora Dymant'la birlikte, son derece saygıdeğer bir haham aracılığıyla (genç kızın babasının dostu Gerer Rebbe) Tanrı'dan bir evlilik izni alabilmeyi talep ettiğinde, hahamın mutlak bir karşı çıkış, suskun bir ret anlamına gelen bir kafa sallayışıyla karşılaştığında –bu, sonul ve bir nevi dince onaylanmış yanıttır (yine de, bir kabul etmeme biçimi altında negatif yolla olsa da, yukarıdan gelen bir çeşit tanımayı gösteren bir yanıttır) –, onu her seferinde kopmanın olanaksızlığı olarak ya da daha derin bir düzlemde, dışlanmanın gerekliliği olarak en sınır noktasında duyumsar; dışlanma hep daha önceden telaffuz edildiğinden hep yeniden talep edilmeye, yinelenmeye ihtiyaç gösterir ve bu yinleme yoluyla silinmiş olarak, eksikliğinin sonsuz ve her zaman yeni olan güçsüzlüğü içinde kendini yeniden üretebilmek için varlığını sürdürerek kendini hep aynı kopuşa maruz bırakır. O zaman gerçek karakterini peşinen tüketip bitirmek için her şeyi yaptığı bu evlilik girişimleri yoluyla uzlaş-

mak istediği şey, dünya ya da yaşamın kendisi midir? Trajik oyunu (kışkırtma ve sorgulama) daha çok yasayla sürdürür, inatçılığının –tatlı, yani söz dinlemez inatçılığının– konuşmasını beklediği yasadır bu, ona izin vererek değil, hatta onu cezalandırarak da değil, tam tersine kendini yargı yerine çağırılmaz biri gibi göstererek konuşmasını beklediği yasa, bu şekilde yazmanın– kendisinden bir çeşit kurtuluş umduğu bu devininim– onu niçin, öteden beri ve sonsuza dek, yasanın *dışına* attığını ya da daha doğru bir ifadeyle onu *dışarının*, radikal dışsallık'ın bu uzamını işgal etmeye götürdüğünü hissedebilecektir; bu radikal dışsallık konusunda, onun sınırı mı gösterdiğini ya da bu sınırdaki kendini mi gösterdiğini yahut, kışkırtmaların kışkırtması, kendini her türlü yasayı rahatsız eden veya kendini ondan önce gelen şey biçiminde ilan edip etmediğini bilemez –tabii, yazma eylemi dışında ve yazı-olmayan'a kadar yazmak dışında. Şu çarpıcı bir gerçek ki Kafka, Dora Dymant ile evliliğine en yüksek hukuki makam tarafından karşı çıkılmadan önce bile, sınırları aşar ve toplumun genel kabul görmüş kurallarına cephe alarak yeniyetme kızla bir çeşit ortak yaşam kurar. Dora on dokuz yaşındadır, kendisi kırk: neredeyse kızı ya da en küçük kız kardeşi yaşında (genç Otla için tercihini hiçbir zaman gizlememiş ve gayet masum bir dille, onun kız kardeşi, annesi ve eşi olduğunu söylemiştir tam da). Her zaman olduğu gibi, yasayı ihlal (*transgression*) –var olamayan şeye saygısızlık etme kararı– yasağın ilanından önce gelir, sınırın ancak sınırı aşmak olanaksız olduğu ölçüde aşılması gerekiyormuş gibi yasağın ortadan kaldırılmasını mümkün kılar ve böylelikle de kendini aşılmanın ta kendisiyle aşılamaz olarak açınlar. Hahamın “Hayır’ı ölümü az bir farkla önceler. Sonuçta Kafka’ya ilişkiyi bitirme izni verilmemiş miydi? Sonuçta özgürlüğüne kavuşmuş olarak yazamaz, yani ölemez miydi? Sonuçta. Ama çoktan sonsuzluk başlamıştır: yaşam sonrası cehennem, acı alaylarla dolu şan, hayranlığın ve iddialı can atışların dile getirildiği metin yorumlaması, kültürün büyük kapsayışı ve burada bile kendini sırf en sonu bekleyişi taklit etmek ve gizlemek için bir kez daha ortaya koyan şu son söz.

* Karanlık ve mutsuz hikâye. İşte o konuda bilinenler, en azından benim bildiklerim. O zamanlar yirmi iki yaşında ve Felice'nin yeni tanıştığı bir arkadaşı olan Grete Bloch, kendi adına Prag'a geldi ve Kafka'yla Ekim 1913 tarihinde buluştu. Viyana'da yaşıyor ve çalışıyordu. Kafka ona yazmaya başlar ve bundan sayısı aşağı yukarı yayımlanmış yetmiş mektubu bulan ve 29 Ekim 1913'ten 3 Temmuz 1914'e dek uzanan bir mektuplaşma ortaya çıkar. 12 Temmuz'da nişan bozulmuştur. 1914'ün Ekim ayında, genç kız Kafka'ya, eski nişanlılar arasındaki bozulmasında payının olduğu ilişkileri onarmak amacıyla yazmıştır; Kafka 15 Ekim'de buna yanıt verir; bu yanıt (G. B.'ye gönderilmiş) sahip olduğumuz son mektuptur. Editörler Erich Heller ve Jürgen Born'a göre, Kafka'nın ona yazmayı sürdürmüş olduğuna ilişkin hiçbir kanıt yoktur. (Günce'de 8 Ekim 1917 tarihli şu notu buluyorum; Kafka hasta düştüğünden, nişanlısını verdiği "sözle" artık bağlı saymaması gerekmiştir: "F.'nin suçlayıcı mektupları; G. B. bana yazma tehdidi savuruyor.") Bazen Felice'ye ondan bahseder, kâh haber sormak için, kâh ona selamlarını aktarmak için, hatta tavsiyelerde bulunmak ve aynı zamanda çok ıstıraplı bir anında, içten sempati işaretleri vermek için. Biliyoruz ki Felice, Grete Bloch ve Kafka 23 ve 24 Mayıs 1915 tarihlerinde Bohemya'ya birlikte bir tatil yolculuğu yaptılar. Günümüzde yayımlanmış olan bu mektupların, sıklıkla sevecenlik ifade eden, neredeyse baştan çıkarıcı sözcüklerle kaleme alınmış, hoş gitme arzusunu dışa vuran işaretlerle dolu olduğunu söylemekle birlikte, aynı zamanda oldukça tumturaklı olduklarını da ekleyelim: "Sevgili Bayan Grete" en sevecen hitap şeklini oluşturur. Daha fazla ne bilinmektedir? Şu: Max Brod, Grete Bloch'un 21 Nisan 1940'da Floransa'dan Filistin'de yaşayan bir arkadaşına göndermiş olduğu bir mektuptan bölümler yayımladı. Mektupta ona eskiden bir erkek evlat sahibi olduğundan ve çocuğunun 1921'de Münih'te yedi yaşındayken

ansızın öldüğünden dem vuruyordu: babasının adı anılmayan “gayrimeşru” bir çocuk ama mektubu almış olan kişi (bu hikâyede Brod’un tek kefilisi olan) Grete Bloch’un çocuğun babası olarak Kafka’yı gördüğünü bir gerekçe olarak ileri sürdü. Bu konuda ne söylenebilir? Belli bir şekilde, kuşkusuz hiçbir şey. Kendileri kuşkulu olan kuşkulama nedenlerini gösterelim. Wagenbach 1914 sonbaharından itibaren Grete B. ile Kafka arasında düzenli ve mahrem bir mektuplaşmanın kurulduğunu ileri sürüyor; hiç kuşkusuz yanılıyor; tek bilinen mektuplaşma 1913 sonbaharından 1914 yazına dek sürdü ve hiçbir şekilde iki kişi arasında bir gönül bağı olduğu sonucunu çıkarmamıza olanak verecek bir özellik taşımıyordu. Haliyle her şeyi bilmiyoruz. Kafka’nın her zaman düsturu olmuş olan mutlak içtenlik kuralını anımsayacak olursak (Riva’da genç İsviçreli kızla yakınlaştığı birkaç gün geçirdiğinde, Felice’yle ilk kez bozuştuğundan, ilişkileri yeniden kurulur kurulmaz, artık nişanlısı olmayan kişiye her şeyi söylemekten geri kalmaz) aynı zamanda çifte bir ihanet anlamı taşıyabilecek böyle bir ilişki hakkında suskun kalmış olması pek olası gözüküyor. Bununla birlikte Kafka’nın G. B.’yi zor duruma sokmamak amacıyla susmuş olduğu akıldan geçirilebilir. Ne kadar da tuhaf bir şekilde iki anlamlı bir durum. Şu tanıklığı da anmak gerekir: Grete Bloch’un arkadaşları genç kadının Floransa’da kaldığı sırada (dolayısıyla çocuk hikâyesini açığa vurduğu anda) derin melankoli nöbetleri ya da sabuklamaların eşlik ettiği depresyon işaretleri sergilediğini söylediler. Ama böylesi bir iddianın ne değeri olabilir? Ciddi olduğu ölçüde belirsiz de. Hayali olsun ya da olmasın, Kafka’nın bilinmeyen çocuğu, onu şimdilik düşlerin dışında yaşatmaya olanak vermeyen bu hayaletimsi, gerçek-gerçekdışı varoluşa sahip oldu. Grete Bloch ile Felice sonuna kadar dostluk bağıyla birbirlerine bağlı kaldılar. Almanya’dan ayrılması gerektiğinde, Grete arkadaşına Kafka’dan almış olduğu

mektupların bir bölümünü (aşağı yukarı yarısını) teslim etti. Geri kalanları Floransa'da bir noterin kasasına koydurdu, bu noter daha sonraları, Max Brod'un kullanabilmesi için mektupların bir fotokopisini ona verdi. Bu mektupların on ikisi "oldukça tuhaf bir şekilde" ikiye yırtılmıştı ama mektuplar bir tanesi dışında yeniden eski hallerine getirilebildiler çünkü her birinin bir yarısı Felice'nin elinde, öteki yarısı Floransa'daki noterde bulunuyordu. Almanya'dan ayrıldığından beri hayatını Filistin'de sürdürmekte olan Grete Bloch İtalya'ya dönme talihsizliğinde bulundu ve bu ülke Nazilerce işgal edildiğinde, birçok başka Yahudiyle birlikte alınıp götürüldü veya sürgün sırasında ya da bir toplama kampında öldü: Kızıl Haç'ın yapmış olduğu bir soruşturma bunu kesin bir şekilde ortaya koyma olanağını vermedi. Felice böylesi bir yazgıdan kurtuldu: evlenip önce İsviçre'de, sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadı ve orada 1960'da öldü. Şunu da ekleyeceğim: Kafka'nın Günce'sinde, Ocak ve Şubat 1922 tarihlerinde, Spidelmühle'ye yaptığı yalnız ve son derece trajik yolculuk sırasında –Milena'ya hâlâ bağlıdır, ama umutsuzdur– G. baş harfinin yer aldığı bazı mektup bölümleri okunabilir; işte 18 Ocak tarihli olanı: *"Biraz huzur; buna karşılık G. geliyor. Kurtuluş mu, yoksa durumun kötüleşmesi mi, artık nasıl istenirse öyle."* 10 Şubat tarihli olanı: *"G.'nin yeni saldırısı. Son derece güçlü düşmanlar tarafından hem sağdan hem soldan saldırıya uğramış durumdayım, kaçacak gücüm yok..."* Ve hiçbir ad anılmadan ve oldukça bilmecemsi bir şekilde 29 Ocak tarihli olanı; bu günce girişi beni eskiden, belki de atak bir tutum alarak, bu pasajı neredeyse "mistik" denebilecek bir karanlığın ışığı altında okumaya sevk etmişti: *"Yolda saldırı, akşamleyin, karda."* *"Onlardan kaçtım..."* ve daha sonraları, 24 Mart'ta: *"Nasıl da gözlüyor: sözgelimi doktora giderken yolda, sürekli olarak orada."* İnsanın üzerinde baskı kuran tuhafliktaki metinler. Günce'nin elyazması hakkında bilgi sahibi olan Wagenbach bu

girişi şöyle okumuş görünüyor: “*Grete'nin yeni saldırısı.*”. Daha fazlasını bilmeden, bu göstergeye işaret ediyorum.

****** Kendimi bu konuda daha iyi ikna edebilmek amacıyla, en azından ilk iki yılın yaşantıları açısından, kopuşların küçük bir kronolojisini yapmak isterim. Şunu anımsatayım ki kronolojiler neredeyse 20 Eylül 1920'de girişilen mektuplaşmayla birlikte başlıyor. Kasım'ın ortasından itibaren Kafka (genç kız içinde hiçbir kötülük taşımadan onu her zaman anlamadığını ya da bazı özellikleriyle ona yabancı olduğunu belirttiğinden) şunu yazar: “*Eğer yaşamımız bizim için değerliyse, bu işi bitirelim.*” Ne yapacağını bilemez hale gelmiş olan talihsiz Felice o zaman Brod'a yönelir ve o da yanıt olarak kendisine şunu yazar: “*Sizden birçok şeyi Franz'a onun hastalıklı duyarlılığını göz önünde tutarak söylemenizi rica ediyorum. O, anın ruh haline göre (Stimmung) hareket eder. O her şeyde mutlak'ı isteyen bir insandır... Uzlaşmayı hiçbir zaman kabul etmez.*” 20 Kasım'da Kafka yeniden yazar: “*Ama artık verecek bir haberim yok. Bana suskun bir şekilde elveda deyişini o zaman açık bir şekilde yinelemem gerek.*” Sonra yazılı ilişkiler her zamanki tutkulu akışlarını yeniden kazanırlar.

Ocak 1913'ün başlangıcında Kafka'da artık bir durum ya da mizaç değişikliğinden kaynaklanmayan, tersine gitgide ciddileşen değişim başlar; öte yandan bu değişim ilişkileri zayıflatmayacak, daha da derinleştirecektir. 23 Mart'ta Berlin'de buluşurlar. Bundan sonra, bir itiraf mektubu gelir: “*Gerçek korkum: sana hiçbir zaman sahip olamayacağım...*” Bu onun için hiçbir şekilde kız arkadaşından uzaklaştığı anlamına gelmez ama beriki onu başka şekilde anlar: mektuplarını seyrekleştirir, mektuplarına ara verebilmek için Frankfurt'a yaptığı bir yolculuktan Kafka'yı neredeyse delirten bir vurdumduymazlıkla faydalanır. 11 Mayıs'ta Yahudi yortusu tatili sırasında Berlin'de yeniden buluşurlar. Bu buluşma Kafka'ya biraz umut aşılar, en azından bir gün “onunla

birlikte (gelecekleri üzerine) bazı korkunç şeyleri derinlemesine tartışabilecekleri ve böylelikle de azar azar özgür bir hava soluyabilecekleri umududur bu". Yine de şunu ekler: *Berlin'de valizimi hazırlarken, kafamda bambaşka bir metin vardı: "Onsuz yaşayamam ve daha kötüsü onunla birlikte de yaşayamam."* Ve aynı zamanda, 10 Haziran'da başlanmış, kesintiye uğramış, sonra cesaretle ayın 16'sında tamamlanmış bir mektupta hakikat işkencesi çıkagelir: *"Karım olmayı isteyip istemediğini öğrenmek için düşünmeyi ister misin? Bunu istiyor musun?"* Bundan 1 Temmuz 1913'de şu sözcüklerle son bulacak olan bir tartışma ortaya çıkar: *"Demek ki her şeye karşı, evliliğin cefasını sırtlanmayı istiyorsun Felice? Olanaksız denemeye girişmeyi?"* İşte o zaman ilk ciddi bozuşma baş gösterecektir. İki nişanlı –resmi olarak değil ama birbirlerine yakınlık duyguları bakımından nişanlı– tatillerini birlikte geçirmek için bir araya gelmezler. Felice oldukça neşeli bir ruh hali içinde Westerland'da kalır (*"Seni bekleyen şey, onları Westerland'da gördüğün şekliyle bu mutlu insanların yaşamı değil, kol kola yapılan neşeli bir gevezelik de değil, tersine, kederli, hüznü, suskun, hoşnutsuz, alıngan, edebiyata görülmez zincirlerle bağlı bir insanın yanı başında sürdürülen bir manastır yaşamı..."*) Kafka bir kongreyi bahane ederek Viyana'ya sonra da İtalya'ya gider ve oradan, ona yazmaya son vereceğini yazar: *"Artık önden gidemiyorum, bağlanmalar beni zincirlemiş gibi. Ayrılmamız gerek"* (16 Eylül 1913). Son derece genç olan G. W. ile, İsviçreli kızla yakınlık kurarak bir süre Riva'da kalır.

Prag'a dönünce, yanlış anlamaları ortadan kaldırmaya çalışmak için Felice tarafından gönderilmiş olan Grete Bloch onu ziyaret edecektir. Mektuplaşmalar aynı tutkulu tonu kazanmış olmaktan uzaktır. 8 Kasım'da kısa bir görüşme yapmak için Berlin'e gider ve F. kasten ya da ihmalkarlık neticesinde ondan gizlendiğinden, gerçekten de kısa bir görüşme yapar. 1914 Mart'ının başında, yine Berlin'de, bir açıklama cesareti-

ni fazlasıyla kırar ve Felice'nin ona zor dayandığını gözlemler. Bu arada Bayan Bloch'la hâlâ içten bir şekilde mektuplaşmayı sürdürmektedir: *"Benim için çok önemlisiniz... Gönderdiğiniz küçük kartpostalınız beni Berlin'den aldığım her şeyden daha çok sevindirdi... Sevgili Bayan Grete, sizi görmek için büyük bir arzu besliyorum ve adeta belirgin bir nostalji duyuyorum... Tanrı aşkına Berlin'de kim başınızı okşamaktan daha başka arzulara sahip olabilir?"* Ve Felice ona: *"Grete'ye bayağı bir değer veriyor gibisin,"* dediğinde, kendini savunmaya kalkışmaz Kafka. Bununla birlikte 12 ve 13 Mayıs'ta resmi nişan töreninin karara bağlandığı buluşmalar olur. (Davetiyeler, öpüşmeler ve kutlamalarla birlikte asıl tören 1 Haziran'da yapılacaktır) Kafka Grete için olayı yorumlar: *"Berlin'deki tören ne iyi ne de kötü geçti ama her halükârda gün gibi ortada olan duygularımın icap ettirdiği şekilde cereyan etti."* Ve Felice'ye şöyle yazar: *"Seninle ruhen öylesine çözülmez bir şekilde birleştim ki hiçbir hahamın kutsaması ona erişmeyi başaramazdı."* Gelgelelim Kafka Grete'ye büyüünün bozulmuş olmasından, hatta duyduğu tiksintiden söz açarak yazmayı sürdürür: *"Kimi zamanlar -bunu şimdilik bilen tek kişisiniz- böylesi bir sorumluluğu nasıl yüklenebileceğimi de, nasıl evlenebileceğimi de bilmiyorum."* Bu, Kafka 3 Temmuz 1914'de Bayan Bloch'a yazıp onunla bozuştığında ya da az çok bozuştığında öğrendiğimiz kadarıyla, Grete'nin Felice'ye ileteceği (hangi niyetle?) şu mektuplardan birisidir: *"Mektupların adını anmamanız gerekirdi... Eh, demek oluyor ki sizi inandırdım ve siz bende Felice'nin nişanlısını değil de, tersine Felice'nin tehlikesini görmeye başlıyorsunuz."* Felice kendi beğenisine uygun ve rahat bir şekilde döşenmiş bir daire sahibi olmayı arzuladığından, bunun yanı sıra normal bir sosyal yaşamdan vazgeçmek de istemediğinden, aynı zamanda geleceklerinin maddi koşulları üzerine süren sıkıntılı tartışmalar da vardır. Sonunda Kafka 12 Temmuz 1914'de *Askanischer Hof*'ta yargılanır ve şaşkına

dönen iki ailenin büyük dehşet duygularıyla birlikte resmi nişanın resmen kopuşu patlak verir.

Kopuşların küçük hikâyesini burada sonlandırıyorum. Mektuplaşma, yeniden Grete Bloch'un araya girmesiyle Kasım 1914'de bir kez daha başlar (Günce'de 15 Ekim tarihini taşıyan şu not: *"bugün Perşembe... Bayan Bloch'un mektubu, onunla ne yapacağımı bilmiyorum, yalnız kalmam gerektiğinin kararlaştırılmış olduğunu biliyorum... F.'yi sevip sevmediğimi de bilmiyorum (onu dans ederken gördüğümde duyduğum tiksintiyi düşünüyorum) ama her şeye karşın sonsuz ayartma geri dönüyor..."* Ne var ki bu mektuplaşma alışverişi bundan böyle hiçbir zaman ilk zamanların akışına yeniden dönmeyecektir. Kafka değişmiş ve değiştirilmiştir; 29 Temmuz'dan beri (dolayısıyla mahkûm edilmesinden on beş gün sonra) üç ay boyunca her akşam, her gece yazarak *Dava*'ya başlamıştır. Ocak 1915'de, Felice'yi Bodenbach'ta yeniden görecek, gerçek bir içsel yakınlaşma yaşanmayacaktır. Nişanlılık meselesinin yeniden açılması ve nişanlılıkla birlikte aynı zamanda yeni kopuşlar meselesinin gündeme gelmesi için Temmuz 1916'da Marienbad'daki yeniden ve mutlu bir araya gelişi beklemek gerekecektir.

Yazmak gececil şeydir; kendini karanlık güçlere bırakmak demektir, aşağıdaki bölgelere inmek, kendini saf olmayan kucaklaşmalara teslim etmektir. Bütün bu ifadeler Kafka için dolaysız bir hakikati barındırır. Karanlık büyülenmeyi, arzunun iç karartıcı parıltısını, her şeyin radikal ölümle son bulduğu geceleyn zincirlerinden boşanan şeyin tutkusunu çağırıştırır. Peki, aşağının güçleriyle neyi anlar Kafka? Bunu bilmiyoruz. Ama git gide, canlı şeylere susamış ve her türlü hakikati güçten düşürmeye muktedir olarak, sözcükleri ve hayaletimsi bir gerçekliğin yaklaşmasıyla sözcüklerin kullanımını birbirine bağlayacaktır. İşte bu yüzden son yıl arkadaşlarına yazmayı dahi neredeyse bırakacak ve özellikle de kendinden söz etmeyecektir: "Doğru, hiçbir şey yazmıyorum ama gizleyecek bir şeyim olduğundan değil. Her şeyden önce, bunu kendime son yıllarda stratejik nedenlerle bir yasa bellediğim için, sözcüklerime de mektuplarıma da güvenmiyorum; kalbimi pekâlâ insanlarla paylaşmayı istiyorum ama sözcüklerle oynayan ve onu dilleri sarkık, mektupları okuyan hayaletlerle paylaşmak istemiyorum." Dolayısıyla sonucun kesin bir şekilde şu olması gerekirdi: artık yazmamak. Oysa sonuç bambaşkadır: "Benim için yazmak en zorunlu ve en önemli şeydir." Ve Kafka, bizlere bu zorunluluğun nedenlerini göstermekten, hatta onları farklı mektuplarında yinelemekten geri kalmadı: eğer yazmayacak olursa delirecekti. Yazmak deliliktir, onun deliliğidir ama bu delilik onun aklıdır...

*

Kendinden kaçmayı isteyerek kendi saplantısına daha da batan kör uyanıklığıyla edebiyat; eğer varoluş varoluştan çıkma olanaksızlığıysa, varlık her zaman varlığa geri itilen şeyse, dipsiz derinlikte olan şey çokta dipteyse, hâlâ uçurumun temeli olan uçurumsa, kendisine karşı çarenin olmadığı çareyse, varoluş saplantısının tek tercümesidir.

MAURICE BLANCHOT

Serdar Rifat Kırkoğlu'nun Ön Sözüyle



monokledebiyat

@/monoklkitap

KDV'den muaftır.

36 TL