

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

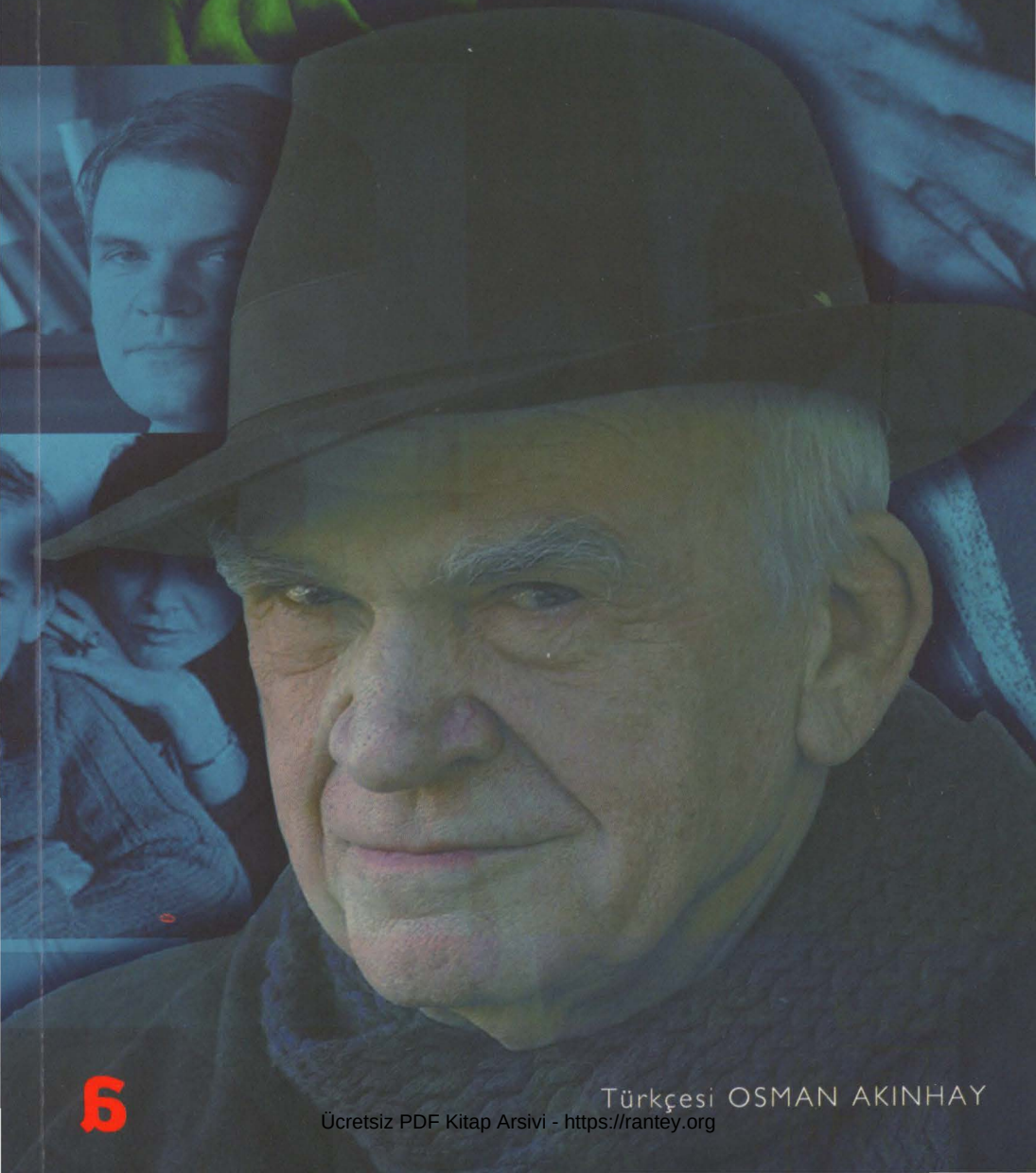
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

BİR YAZARIN HAYATI

MILAN KUNDERA

JEAN-DOMINIQUE BRIERRE



JEAN-DOMINIQUE BRIERRE Gazeteci ve yazar, 1983'ten beri *Paroles et musique*'te yazıyor. Ağırlıklı olarak Fransız şansonu ve caz üzerine yaklaşık on beş kitabın yazarı. En çok bilinenleri *1900'den Günümüze Fransız Cazı* ve *Edith Piaf, Aşk Olmadan Biz Bir Hiçiz*. 1997 ve 2003'te yayınlanan *Fransız Şansonu Ansiklopedisi* ve *Olympia'nın 50 Yılı* kitaplarında da ortak yazarlık yapan Brierre, aktör Fabrice Luchini'nin de biyografisini yazdı.

OSMAN AKINHAY 1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da Ankara'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. Çevirmenliğe 11 yıl kaldığı cezaevinde başladı ve 150'yi aşkın kitap ve onlarca makale çevirdi. 1993'te arkadaşlarıyla Ege Yayıncılık'ı, 1994'te İzmir Kitaplığı'nı kurdu. 1996-1999'da Sistem Yayıncılık'ın, 1999-2000'de Ankara Bilim ve Sanat Yayınları'nın yayın yönetmenliğini yaptı. 2000-2003'te Everest Yayınları'nın kurucu editörlüğünü üstlendi. 2003'te kendi yayınevi Agora Kitaplığı'nı kurdu. 2007-2013 yıllarında *Mesele Kitap Dergisi*'ni çıkardı ve editörlüğünü yaptı. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010) adlarıyla üç roman kaleme aldı. Agora Kitaplığı'nda editörlük görevini sürdüren Akınhay halen İngiltere, Londra'da yaşıyor. Eylem'le evli, Asyak'ın babası.

Jean-Dominique Brierre

MİLAN KUNDERA

Bir Yazarın Hayatı

Türkçesi: Osman Akınhay

a
agorakitaplığı

Biyografi 15

Milan Kundera: Bir Yazarın Hayatı
Jean-Dominique Brierre

Kitabın özgün adı:
Milan Kundera - Une vie d'écrivain

Türkçesi: Osman Akınhay
Editör: Halil Gökhan
Mizanpaj: Sibel Yurt
Son okuma: Şükrü Argın

© 2019; Éditions Écriture
© 2021; bu kitabın yayın hakları Aslı Karasuil Ajans
aracılığıyla Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mayıs 2022

ISBN: 978-605-103-434-8

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna 34196 İstanbul
Tel: (0212) 293 83 72
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

1) Avusturya-Macaristan'ın Enkazı Altında	1
2) Prag Darbesi	16
3) Lirik Çağ	31
4) Buzların Çözülüşü	46
5) Anti-Lirik Çağ	61
6) Komik Olan ve Trajik Olan	73
7) Bir Çiçekle Oldu Bahar	87
8) Sessiz Sakin Devrim	100
9) Uzun Kış	113
10) Çekçe Konuşan Bir Fransız Yazar	129
11) Sürgün	143
12) Varoluş Üstüne Bir Tefekkür	159
13) Cinsel Birleşmeler Antolojisi	176
14) Çokseslilik	192
15) 'Kafkologlar'a Karşı	208
16) Geriye Dönüşün İmkânsızlığı	220
17) 'Kundera Olayı'	237
18) Anti-Modern Bir Modern	253
Epilog	265
Kronoloji	269
Teşekkürler	280

*“Ben 1 Nisan’da doğdum. Bu durumu metafizik bir plandan
ayrı tutmak mümkün değil.”*

(Antonin J. Liehm’le bir söyleşiden, 1970)

*“İnsanlar başarılarını hemen her zaman yanlış anlaşılmaya
borçludurlar.”*

(Normand Biron’la bir söyleşiden, 1979)

AVUSTURYA-MACARİSTAN'IN ENKAZI ALTINDA



Milan Kundera 1966 sonbaharında, iki yıl sonra kendisini Fransa'da tanıtacak olan ilk romanı *Žert* (*La Plaisanterie*; Şaka) Çekoslovakya'da yayınlanmadan birkaç ay önce, arkadaşı Antonin J. Liehm'le sohbet ediyordu. Kitabın manüskriptini yeni okumuş olan Praglı entelektüel arkadaşı ona, yazdığının Tarih'le ilgili bir roman olup olmadığını sorunca Kundera hemen itiraz etti: "Asla, bunu hayatımda hiç yapmadım! Bırak tarihsel olaylar hakkında sansasyonel bir metin yazmayı, bir 'dönem tablosu' çıkarmaya bile kalkışmadım."¹ Kundera 'tarihi perspektifle düşünmeyen' bir yazar olsa bile bunun sebebi çağının tanığı olmayı istememesi değildir. Yine de, gözde yazarlarından Kafka'dan farklı olarak, roman-

1) Antonin J. Liehm, "Milan Kundera", *Trois générations. Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Çekçe'den çev. Marcel Aymonin, Gallimard, "Témoins", 1970.

larını her zaman özgül bir tarihsel döneme ve zemine oturtmuştur. Keza, edebi tercihleri de hep belirli bir tarihsel bağlama yaslanmıştı. Zaten başka türlü nasıl olabilirdi? Çocukluğunu Avrupa'nın, 1914'ten 1989'a kadar bir dizi sert jeopolitik altüst oluşlar yaşayan bir parçasında geçiren biriydi Kundera.

Milan Kundera Çekoslovakya'nın Moravya eyaletinin başkenti olan Brno'da doğdu. 1 Nisan 1929'da dünyaya geldiğinde ülkesi kurulalı sadece on yıl olmuştu. Moravya (başkenti Prag olan Bohemya ve Slovakya'yla beraber) 28 Ekim 1918'e kadar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ayrılmaz bir parçasıydı. Avusturya-Macaristan o zamanlar, tarihsel bakımdan Avrupa'nın tam göbeğinde yer almakla birlikte, sınırları Ukrayna'ya kadar uzanan muazzam büyüklükte topraklara sahipti. Çok sayıda milliyet ve dilden meydana gelen, çokkültürlü bir ülkeydi. İmparatorlukta konuşulan diller Almanca, İtalyanca, Çekçe, Slovakça, Bulgarca, Ukraynaca, Slovence, Ruthenyaca ve Sırpça olarak sıralanıyordu. Ayrıca Hırvatça, Romence, Macarca ve Lehçe vardı – bir de Yidiş dili: Ülke Avrupa'nın en geniş Yahudi topluluklarından birine ev sahipliği yapmaktaydı. Avusturya-Macaristan topraklarında yaşayan halklar bu çeşitliliğe rağmen hayatlarını uyum içinde sürdürüyorlardı. Ya da en azından görünüşte böyleydi. Eyaletlerine belirli bir özerklik tanınmış olmakla birlikte, Avusturyalılarla Macarların siyasal egemenliğine karşı çıkan Çek ve Sırp milliyetçilerinin ayrılıkçı amaçlar güden yeraltı faaliyetleriyle İmparatorluk'un altını oyulduğu da açıktı.

İki başlı bir imparatorluk olan Avusturya-Macaristan'ın iki resmi başkenti bulunuyordu: Budapeşte ve Viyana. Fakat kültürel açıdan bakıldığında, on dokuzuncu yüzyılın başıyla yirminci yüzyılda asıl parlayan Viyana'ydı. Yaşama zevkiyle meşhur olmuş, hem taşravari hem kozmopolit bir şehir olan Viyana o dönemler gerek sanatsal gerekse bilimsel alanda her türlü deneyin yapılabildiği çok çeşitli yeniliklerin gerçekleştirildiği yerdi. Sigmund Freud psikanalizi orada geliştirmişti; Gustav Klimt ve Egon Schiele gösterişli ve dekadan resim sanatlarını orada sergilemişlerdi. Aynı zamanda bir yazarlar şehri olan Viyana, Arthur Schnitzler ve Stefan Zweig'in

eserleriyle göze çarpıyordu. Avusturyalı Hermann Broch orada doğmuş, Robert Musil orada yaşamıştı. Ancak hepsi bir yana, Viyana müziğin şehriydi: “Müziğin yedi ölümsüz yıldızı orada parlamıştı: Gluck, Haydn ve Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms ve Johann Strauss – Avrupa kültürünün bütün akımları burada birleşmişlerdi; Alman, Slav, Macar, İspanyol, İtalyan, Fransız ve Felenek kökenli insanlar sarayda, aristokraside ve halkın içinde birbirleriyle kaynaşmışlardı; işte tüm bu zıtlıkları yeni ve özgül bir gerçeklik kapsamında, yani Avusturya ruhunda, Viyana’nın ruhunda uyumlu bir şekilde birleştirip eriten şey bu müzik şehrinin dehasıydı.”² Bu yaratıcılık patlaması, müzikte devrim yapacak olan şehrin üç yerlisi Arnold Schoenberg, Anton Webern ve Alban Berg’le yirminci yüzyılın başına kadar devam edecekti.

Viyana’nın yüz kilometre kadar kuzeyinde bulunan Moravya eyaletinde nefis ve ahenkli manzaralar sunan üzüm bağlarının bulunduğu bir bölgedir Brno (Almanca’sı Bränn’dür). Geçmiş yedi yüzyıla dayanan bu şehir, birinde tahkim edilmiş bir şatonun, diğerinde bir katedralin yükseldiği iki tepenin arasındaydı. 1919’da şehrin dışındaki Královo Pole ve Husovice bölgelerinin de dahil edilmesinden sonra, henüz çiçeği burnunda bir ülke olan Çekoslovakya’nın ikinci en kalabalık şehriydi.

Milan Kundera’nın babası Ludvik Kundera 17 Ağustos 1891’de bu şehirde, Královo Pole’de doğdu. Babasının müzik zevkini geliştiren etken muhtemelen Viyana’ya yakınlıklarıydı. Fakat öbür yandan Çek müziğine burada ulusal bir hazine gözüyle bakılıyordu. O yüzden Ludvik Kundera 1909’dan 1913’e kadar süren müzik eğitimini Viyana’da değil, Bohemya’da, Prag’daki Sanatlar Fakültesi’nde aldı. Fakülte eğitiminin yanı sıra, daha sonra dost olacağı besteci Leos Janáček’le beraber Brno’da piyano derslerine gitti. Tarih başka yönde bir karar vermemiş olsaydı genç delikanlı kariyerine bir piyanist olarak başlayabilirdi.

28 Temmuz 1914’te Avusturya tahtının varisi olan Arşidük Franz Ferdinand, Saraybosna’da genç bir Sırp milliyetçisinin suikastına kurban gitti. Avusturya-Macaristan, Sırbistan’a savaş ilan

2) Stefan Zweig, *Le Monde d’hier. Souvenirs d’un Européen*, Belfond, 1982.

etti. Bu savaş ilanı bütün Avrupa'yı girdabına alacak olan dört yıllık bir savaşın işaret fişegiydi. 50 milyon nüfusuyla devasa bir ülke olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu bu savaşta, birisi Çekoslovakya olmak üzere yedi küçük devlete bölünecekti. Birinci Dünya Savaşı'nda iki kamp savaşıyordu: Bir tarafta Avusturya-Macaristan, Almanya, Osmanlı İmparatorluğu ve daha sonra Bulgaristan'ın yer aldığı "Üçlü İttifak" vardı, diğer tarafta Fransa, Birleşik Krallık ve Rusya'nın yer alıp, daha sonra onlara Belçika, İtalya, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri'nin katıldığı "Üçlü İtilaf". Ludvik Kundera 1914 yazında teğmen olarak askere alınarak Avusturya-Macaristan Ordusu'nun 8. Piyade Alayı'na katıldı. 25 Mayıs 1915'te esir düştü. İnanılmaz bir siyasal-askeri kargaşanın ortasında kendisini birden Sibiry'a bulacaktı. Aslında gerek sürgündeki Çekler ve Slovaklar, gerekse ülkelerinde kalan, Moravya, Bohemya ve Slovakya eyaletlerinin bağımsızlığı uğruna mücadele eden diğer insanlar açısından savaş, Avusturya-Macaristan'ın vesaletinden kurtulmak için mükemmel bir fırsattı.

Savaş patlak verdiğinde Rus İmparatorluğu'nda yaşayan Çeklerle Slovaklar, II. Çar Nikola'dan Avusturya-Macaristan'la savaşmak için ulusal bir kuvvet oluşturma izni istediler. 1915'te Rus ordusuna katılan bir Çek Birliği kuruldu. Sonra da Mayıs 1915'te bu birliği güçlendirmek için Avusturya-Macaristan ordusundaki Slav esirlerle 32 bin asker kaçağının cepheye katılmasına karar verildi. Ludvik Kundera böylece, daha sonra 'Çekoslovak Lejyonları' diye adlandırılacak birliğin bir mensubu oldu ve o birliğin askeri bandosunu kurup yönetti. 1917 ilkbaharında Moravya kökenli bağımsızlıkçıların lideri Tomas Masaryk, bir ulusal ordu nüvesi kurma hedefiyle Rusya'ya gitti.

İşte, kartların yeniden dağıtılmasına yol açan Ekim Devrimi o zaman gerçekleşti. Ukrayna, Kiev'de mevzilenmiş bulunan ve tarafsız kalmaya istekli Çekoslovak lejyonierleri kendilerinin Batı'ya nakledilmelerini istiyorlardı. Bolşeviklerin önüne engel çıkarırlarsa Kızıl Ordu'yla savaşta daha faydalı olacakları inancıyla Fransız ve İngiliz hükümetleri bu ek kuvvetin yer değiştirme isteklerini geri çevirdiler. Lejyonierler Rus kışının zorluğu nedeniyle birkaç

ay kımıldamadan yerlerinde kaldılar ve daha sonra, Mart 1918’de, arada bazı çarpışmalara da katılarak yeniden doğuya, Sibirya’ya doğru hareket ettiler. Aynı yılın Ekim ayında Masaryk’in önderliğinde Çekoslovak Cumhuriyeti kurulurken Mütareke’de gözden çıkarılan bu insanların anayurtlarına dönmelerine hâlâ izin verilmiyordu. Lejyonerlerin Vladivostok’tan tahliye edilmelerine en sonunda Ocak 1919’dan itibaren başlanacaktı.

Ludvik Kundera ‘Sibirya seferi’nin destansı maceralarının ardından 1920’de Brno’ya döndüğünde siyasal manzara baştan aşağı değişmiş durumdaydı. Muazzam büyüklükteki birleşik imparatorluk ortadan kalkmış, yerini küçük bir demokratik cumhuriyete bırakmıştı. Yine de varlığını elli yılı aşkın bir süre devam ettiren Avusturya-Macaristan kimsenin aklından çıkmış değildi. Çeklerin daha geniş bir ülke halinde kaynaştıkları başka bir devrin hatıraları -İmparatorluk’un dağılışından sonra dünyaya gelenler arasında bile- yıllarca unutulmayacaktı. Milan Kundera *Le Livre du rire et de l’oubli* (Gülüşün ve Unutuşun Kitabı) romanında Karel’in annesi karakteri aracılığıyla yer yer değinecekti buna: “Örgü yapardı. Zaten eski Avusturya-Macaristan dönemindeydiler. Viyana başkentti. Anneninki bir Çek okuluydu ve anne bir yurtseverdi.” Burada romancının dikkatini çeken, imparatorluk rejimindeki hayattan daha fazla, eski dünyadan yeni dünyaya geçişin sevincidir: “Savaşın sonraki hayatın neye benzeyeceği ve Avusturya-Macaristan’ın yıkılışı üzerine en ufak bir fikirleri yoktu. Bu sevinç! Bu şarkılar, bu bayraklar!” Yazar özgürleşmiş bir halkın bu çılgınca sevincini sonradan, yakın dönemin gelişmeleri ışığında daha eleştirel bir gözle ele alacaktı. 1983’te ülkesi başka bir imparatorluğun (bu defa Sovyet imparatorluğunun) tahakkümü altındayken, Avusturya-Macaristan’ın parçalanmış bir devlet olmaktan ziyade güçlü bir devlet halini aldığında Orta Avrupa’da Rusların genişlemeci eğilimlerine nasıl bir set çekebileceğine dair fikir yürütüyordu. “Un Occident kidnappé”de (Kaçırılan Batı) şöyle yazmıştı Kundera: “Hayal kırıklığı içindeki diğer Orta Avrupa ülkeleri 1918’de, eksikliklerine rağmen yerine bir şey konamayacağını fark etmeden parçalamışlardı İmparatorluk’u. Dolayısıyla Orta

Avrupa, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından küçük, zayıf devletlerin toplandığı ve zayıflıklarıyla Hitler'e ilk fetihlerini gerçekleştirmeye, Stalin'e nihai zaferi kazanma imkânı sağlayan bir bölgeye dönüşmüş oldu."³

Savaş bitince Çekoslovak lejyonierlerinin ülkelerinin bağımsızlığı kazanışında oynadıkları belirleyici rol, kendilerine her türlü saygının gösterilmesi anlamına geliyordu. Ludvik Kundera'ya da Prag Konservatuarı'nda profesörlük kadrosu önerilmişti. Fakat yıllarca yurdundan uzak kaldığı ve ömrünün geri kalan kısmını geçireceği Královo Pole'ye fazlasıyla bağlı olduğu için bu daveti geri çevirmeyi tercih etti. Ludvik onun yerine önce bir sekreterlik işini kabul edecek, daha sonra Brno Konservatuarı'nda öğretmen olacaktı. 16 Haziran 1928'de bu şehirde, St. Thomas Kilisesi'nde, Brno Konservatuarı'nda kendisinden on bir yaş küçük olan meslektaşı Milada Janosiková'yla⁴ evlendi. Milada ertesi yıl 1 Nisan 1929'da Milan adını verdikleri ve tek evlatları olan bir oğlan çocuğu doğurdu.

Ludvik Kundera 1920'li ve 1930'lu yıllarda öğretmenliğinin yanı sıra hem solo olarak hem bir oda orkestrasında çalarak uluslararası düzeyde bilinen bir piyanist olmuş, Viyana'nın yanı sıra Köln, Moskova ya da Kiev'de konserler vermişti. Çok yönlü bir sanatçı olarak 1921'den 1928'e kadar Lumir korosunun yönetmenliğini de üstlenecekti. Eğitimci ve müzikbilimci olarak müzik tarihi üzerine kitapların, çağdaş müzik üzerine makalelerin yazarıydı. İkinci Dünya Savaşı sırasında emeklilik hakkını kazanmış ve Kurtuluş'tan sonra Brno Konservatuarı ile Prag'da Charles Üniversitesi'nde Müzik Eğitimi Enstitüsü'nün başına geçmişti. Ayrıca 1947'de kurulan, 1948'den 1961'e kadar rektörlüğünü yürüteceği Janáček Müzik Sanatları Akademisi'nde (JAMU) piyano dersleri vermekteydi.

Kundera'lar Brno'da tek katlı, avlulu, küçük bir sıralı evde; Královo Pole bölgesinden şehrin merkezine giden uzun, düz bir ana

3) "Un Occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale", *Le Débat*, Sayı: 27, Kasım 1983.

4) Milada 1984'te öldü.

cadde olan Purkyne Sokağı, 6 Numara'da yaşıyorlardı. Küçük Milan 1935'te, kendisi gibi geleceğin yazarlarından, sonradan dost olacağı Jan Trefulka'yla aynı gün ilkokula kaydını yaptırdı. Uzun süre birbirlerinden ayrılmayan bu iki arkadaş ileride, ikisi de Prag'da öğrenciyken, benzer bir kaderi paylaşacaklar ve hemen hemen aynı zamanda Komünist Parti'den ihraç edileceklerdi.

Milan orta öğrenimini, 1948'de bakaloryasını alana kadar Brno'daki Yüzbaşı Jaros Lisesi'nde sürdürdü. Gerçi önemli olan bu eğitimi değildi. Ludvik Kundera'nın oğlu, bir orta sınıf çocuğu açısından tipik bir durum olan sıradan eğitim yolculuğunun yanı sıra, ilk önce babasıyla, daha sonra ünlü müzisyenlerin elinden sıkı bir müzik eğitimi de görecekti (daha sonra ele alınacağı gibi, bu eğitiminin yansımaları eserlerinde fark edilecektir).

Milan Kundera çocukluğunun ilk günlerinden beri babasını piyano çalarken izlemişti. Özellikle babası modern bestecilerin (Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Janáček) eserlerini hiç durmadan tekrarlararken kapı aralığından nağmeleri duyuyordu. Orta sınıf ailelerde çocuklar zaten piyano çalmayı ders alışkanlıklarının dışında öğrendikleri ve bir enstrüman çalmak rutin bir durum olduğu halde Kundera'larda müzik neredeyse varoluşsal bir zorunluluk sayılıyordu. Yine Ludvik'in gözünde müzik, toplumsal bir göreneğin yanı sıra bir hayat tarzı, dünyayla ilişki kurmanın yoluydu. Çok doğal bir şekilde başka çocuklar alfabeyle boğuşurlarken baba, oğluna bu ayrıcalıklı dili çok erken bir zamandan itibaren öğretmekteydi.

Ludvik piyanonun başına oturttuğunda küçük Milan henüz beş yaşındaydı. Yazar daha sonra, babasının kendisini bu gizemli harmoni evrenine sokmak için nasıl numaralar çevirdiğini; nasıl her tonlamayı bir oyunun içinde, kral, teğmenler ve başka mevki sahiplerince temsil edilen notaların aralarında hiyerarşik ilişkileri muhafaza ettikleri küçük bir saray avlusuna benzettiğini anlatacaktı. Kompozisyonun sırlarının açığa çıkarılması oyunu da dahildi bunlara. Görünüşte katı ama çok basit kurallarla bir ya da daha fazla hareketi -ayrı ayrı olsun olmasın- geliştirmek mümkündü: "Bazen (örneğin Mahler'de, hatta Bartok ya da Stravinsky'de

daha fazla) olaylar korkunç karışıyor, değişik sarayların prensleri devreye giriyordu ve biz artık hangi notanın hangi saraya hizmet ettiğini ya da bir sürü krala birden hizmet edip etmediklerini bilmiyorduk.”⁵ Kundera işte daha o zamandan, yazarlığında uygulayacağı bir ilkeyi kavramış, içsel bütünlüğü muhafaza etmek koşuluyla kendi yapısını kurması için yaratıcının mutlak bir özgürlüğe sahip olması gerektiği ilkesini özümsemişti: “Ne denli karmaşık olursa olsun, müzik her zaman aynı dilden konuşur.”

Genellikle çok nazik davranışlı ve hoşgörülü biri olan Ludvik konu müziğe geldiğinde kendini kaybedebiliyordu. O yüzden oğlunun tuşların başına oturup aynı iki tonu tekrar tekrar çalarak kafasına göre eğlenip kolaya kaçmasına, yanlış esinlere kapılmasına dayanamıyordu. Babanın öfkesi kendisinde öyle kalıcı izler bırakacaktı ki, oğul yıllar sonra artık bir yetişkin olduğunda *Les Testaments trahis*’de (Saptırılmış Vasiyetler) yer verecekti buna: “Burnundan soluyan müzisyen babam (ki onu daha önce ya da daha sonra hiç öyle öfkeli görmemiştim) odama dalınca beni tabureden indirdi ve duyduğu tiksintiyi güçlkle bastırarak beni yemek odasına götürüp masanın altına soktu.”

Ludvik Kundera oğlunun müzik eğitimi almasına bu denli ihtimam gösteriyorsa bunun sebebi şüphesiz ondan bir müzisyen çıkarmayı umut etmesiydi. Oysa Milan Kundera, muhtemelen babasının kendisi için öngördüğü derecede disiplinli bir hayat sürmekte zorlanacağı kanısıyla başka bir yola sapacaktı. Gerçi bu erken müzik eğitiminden babasının izini takip etmek açısından faydalanmasa bile, romanlarının her birini bir müzik eseri gibi kurarak kendine tamamen özgün bir rota çizmekte değerlendirecekti. Oğlan, babasından kompozisyon sanatının ötesinde, nüans sanatını öğrenmişti. 1966’da Antonin J. Liehm’in kendisine Ludvik Kundera’nın üstünde büyük bir etkisi olup olmadığını sorduğu bir söyleşiden yapılacak bir alıntı bunu gösterir. Milan Kundera’nın bu soruya cevabı aydınlatıcı ve minnettarlığını ortaya koyar niteliktedir: “Evet. Babamın çaldığı besteyi kavrama tarzı, par-

5) *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*.

maklarıyla her notaya, ezgiye verdiği her *crescendo* * ya da *ritardando* ** dokunuşuyla bir anlam yüklemesi, her icrasında anlamla harekete geçip coşması beni büyülüyordu. [...] Yorumlama sanatının ne olduğunu ve konser salonlarını dolduran insanların da dikkatlerini piyanistin çalışına yoğunlaştırırken bunu görmezlikten geldiklerini; icracının hakiki sırrı (belirli bir müzikal ifadenin nasıl anlaşılacağı, bir notanın rengini değiştirmenin nasıl bir değer taşıdığı) dikkatlerinden kaçarken onların gösterişlilikle, parlaklıkla, ya da -olsa olsa- ifadenin telkin edici olmasıyla ilgilendiklerini bilirim.”

‘Nota’nın yerine ‘kelime’nin konduğu kadarıyla bu yorumlama anlayışı kolaylıkla Milan Kundera’nın üslûbuna uygulanabilir: Mümkün olduğunca fazlalıkları alınmış ve belirgin ifadeli, öncelikle ‘anlam yüklü’ bir yazım tarzına sahiptir. Kundera bu anlayışın eserleri (ve daha genel olarak, sanata yaklaşım tarzı) üzerindeki etkisini kabul etmekle kalmayacak, müzisyen babasına duyduğu minnettarlığı ve hayranlığı dile getirmekten de hiç vazgeçmeyecektir. Kişisel hayatından bahsetmekten pek hoşlanmayan, ailesini anmaya ise hiç eğilimli olmayan (ki annesi konusunda hep sessiz kalmıştır) yazar *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda bir istisna yapar. Romanda her yönüyle işlenen bir karakter olan babanın hastanedeki son günlerine birkaç defa değinir.

Milan Kundera’nın ömrünün ilk on yılı Birinci Çekoslovak Cumhuriyeti’nde geçmiştir. Avusturya-Macaristan’daki imparatorluk rejiminin yerini, Üçüncü Fransız Cumhuriyeti’nden esinlenen bir demokratik-parlamenter rejim almıştı. Ülkenin başında, dünya çapında büyük saygı gören bir entelektüel olan Tomas Masaryk bulunuyordu. 1920’li yıllarda Birinci Cumhuriyet gerçek bir bütünlük sağlama gayretindeydi. Dilleri artık İmparatorluk dönemindeki gibi Cumhuriyet’in resmi dilleri olmayan Alman (çoğunluğu Südetler Bölgesi’nde olmak üzere nüfusun neredeyse dörtte birini oluşturuyorlardı) ve Macar azınlıklar, Çeklerin ve Slovakla-

*) Bir müzik eserinde seslerin gittikçe yükselip güçlenmesi. (ç.n.)

**) Müziğin temposunun yavaş yavaş azaltılması. (ç.n.)

rın egemenliğiyle giderek daha zor başa çıkabiliyorlardı. Avusturya-Macaristan içinde azınlıkta kalan Çeklerle Slovaklar yeni ülkelerinde artık çoğunluğu oluşturmaktaydılar ve kendi başlarına genç ülkelerinin nüfusunun neredeyse üçte ikisini temsil ediyorlardı.

1930'lu yıllarda azınlıklar arasındaki gerilimler artarak sürüyor, Südet Almanları Almanya'ya, Macarlarsa Macaristan'a bağlanmak istiyorlardı. 1933'te Almanya'da Adolf Hitler'in iktidara gelişi bu sorunu iyice derinleştirmişti; 'Führer', Avrupa'nın Almanca konuşan azınlıklarını Alman Reich'ıyla birleştirme niyetini hiç saklamıyordu çünkü. Bu fetih politikası Mart 1938'de, Nazi birliklerinin muzaffer bir şekilde Viyana'ya girmelerini sağlayan Avusturya'nın ilhakıyla gerçekliğe dönüştü. Güçsüz durumdaki Avrupa, Hitler'in planının bir sonraki aşaması olan, Moravya'nın kuzeyindeki Südetler Bölgesi'nin işgal edilmesi hazırlıklarını seyretmekteydi. Eylül 1938'de Führer'in müttefiki olan Mussolini'nin girişimiyle Münih Konferansı toplandı, fakat bu konferansa 1935'ten sonra Çekoslovak devletinin başında Masaryk'in yerini alan Edvard Benes bile çağrılmadı. Birinci Çekoslovak Cumhuriyeti'ni ortadan kaldıran ve Çeklerin Birleşik Krallık ile Fransa adına bir ihanet gözüyle baktıkları Münih Antlaşması Nazi Almanya'sına istediğini veriyordu. Çekoslovakya, Almanca konuşan toplulukların yerleştiği bölgelerden kopuyordu.

Kundera'nın ikinci romanı olan *Život je jinde*'de (*La vie est ailleurs*; Yaşam Başka Yerde) orduya çağrılan genç şair Jaromil'in babası işgalcileri durdurmak üzere sınıra gönderilir; burada, hâlâ Fransızların ve İngilizlerin yardımını alacaklarını uman Çekoslovakların Almanya'yla kapışmaya hazırlanmalarını yansıtan acılı olaya bir anıştırma vardır: "Savaş her ân patlak verebileceği için insanlar gaz maskeleri tedarik ediyor, hava saldırıları için bodrum katlarını sığınaklara dönüştürüyorlardı. Anne de kurtarıcı bir el gibi ülkesinin yaşadığı felakete sarılmıştı..."

Münih Antlaşması mukadder olanı geciktirmekten başka iş yapamayacaktı. Alman işgalinin kaçınılmaz olduğunu herkes biliyordu ve bu durum halk arasında büyük paniğe yol açmaktaydı. Aynı romanında şöyle yazıyordu Kundera: "Çekler kabileler halin-

de Sudentler bölgesinden kaçarlarırken, savunma imkânından yoksun kalan Bohemya, Avrupa'nın ortasında dalından koparılmaya hazır bir portakal gibi kalmıştı. Altı ay sonra bir sabah erken vakitte Alman tankları Prag sokaklarını istila ettiler..." 15 Mart 1939'da Hitler'in işgalci birlikleri Çekoslovakya'ya girmişti. Ülke bölündü. Bohemya-Moravya, Alman protektorası altında kalırken, Slovakya özerkliğini ilan etti; bu özerklik üstü kapalı bir şekilde Üçüncü Reich'a bağlılık taahhüdünde bulunmak anlamına geliyordu. Daha sonraysa, esas olarak genç muhalifleri, sanatçıları ve entelektüelleri hedef alan Gestapo'nun planlayıp yönettiği kanlı bir baskı dönemi sökün etti.

Temmuz 1939'da ünlü Moravyalı ressam ve afiş sanatçısı Alfons Mucha kendisini Masonlukla suçlayan Gestapo'nun sorgusundan sonra hayatını kaybetti. 28 Ekim'de binlerce öğrenci Çekoslovakya'nın bağımsızlığının yıldönümü kutlamak ve Nazi işgalini protesto etmek için yürüyüş yaptılar. Dramatik sonuçlar doğuran bu olay *Yaşam Başka Yerde*'de şöyle anlatılacaktır: "Praglı öğrencilerin büyük gösterilerini takiben Almanlar, Çek üniversitelerini kapattılar. [...] Çek öğrenciler sığır vagonlarıyla bir toplama kampına⁶ götürüldüler; annenin⁷ sınırları bozulduğu için danıştığı doktor ise haline acıyıp ona dinlenmesini tavsiye etti."

Baskıya karşı Çekler gerek ülke içinde gerek ülke dışında direnişi örgütlüyorlardı. Moskova'da bulunan Klement Gottwald ile Rudolf Slansky'nin yönettiği komünist direniş saflarında Jan Sverma, Jaromir Dolansky, Antonin Novotny, Josef Smrkovsky, Antonin Zapotocky ve gazeteci Julius Fučík gibi militanlar bulunuyordu. Daha sonra bu militanların birçoğu idam edilecek ya da sürgüne gönderileceklerdi. İngiltere'deki komünist-olmayan direniş savaşçıları, 1940'da sürgünde geçici bir Çekoslovak hükümeti kuran Edvard Benes'e katıldılar. Britanya ordusu saflarındaki bu savaşçılar gelecekteki saha operasyonları için eğitim görmekteydiler. 1941 sonbaharında Bohemya-Moravya protektorasının genel

6) Öğrenci hareketinin önderlerinden dokuzu gösterilere misilleme olsun diye vurularak öldürüldü.

7) Jaromil'in annesiydi bu kadın.

vali vekilliğine atanan Reinhard Heydrich'in baskıyı şiddetlendirmek üzere Prag'a gelmesiyle Alman işgali daha da sertleşti. Terör politikasının ateşli bir destekleyicisi olan Heydrich iki aylık bir zaman diliminde 400'den fazla Çekin öldürülmesinden sorumluydu. İki büyük savaş arası dönemin en önemli Çek romancılarından Vladislav Vancura dahil olmak üzere çok sayıda entelektüel idam edildi. 1921'den beri Komünist Partisi üyesi olan Vancura aynı zamanda, Kundera'nın 1960'da ilk teorik makalesini ona ithaf edecek kadar hayranlık duyduğu Çek nesir yazarı olduğunu belirttiği avangard bir kalemdi: Kundera'nın Fransızca'ya hiç çevrilmemiş olan bu teorik makalesi, *L'Art du roman, le voyage de Vladislav Vancura vers la grande époque* (Roman Sanatı, Vladislav Vancura'nın Büyük Epik Yolculuğu) adını taşıyordu.

27 Mayıs 1942'de, Vladislav Vancura'nın ölümünden beş gün önce, Britanya gizli servisinin gönderdiği Çekoslovak direnişinin bir komandosunu, aracına el bombası fırlatarak Heydrich'i ağır biçimde yaralamıştı. Bu olay üzerine Hitler'in emriyle düzenlenen misilleme harekâtında Gestapo ve SS tarafından 13 bin kişi tutuklandı. Ülkesi ateşe ve kana boğulmanın eşiğindeyken Milan Kundera on üç yaşındaydı. Bu olay onu öyle etkilemişti ki⁸ otuz yıl sonra, her zamanki gibi kurmaca ile tarihi harmanlayarak şu satırları yazacaktı: "Birkaç gün sonra İngiltere'den yollanan Çek paraşütçüler, Bohemya'nın Alman komutanını hakladılar; sıkıyönetim ilan edildi ve sokak köşelerine idam edilenlerin isimlerinin bulunduğu uzun listeler asılmaya başlandı. [...] Yıllardır villada yaşayıp her işlerini gören Magda [...] bir gün, nişanlısı Gestapo tarafından tutuklandığı için hüngür hüngür ağlayarak geldi. Birkaç gün sonra da nişanlısının adı, siyah harflerle yazılmış olarak başka ölülerin isimleriyle birlikte koyu kırmızı bir duvar ilanında çıktı. Magda'ya birkaç gün izin verdiler."⁹

8) 1982'de kaleme alınıp 1984'te Fransa'da yayınlanan *L'insoutenable Légèreté de l'être*'de (Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği) Hitler'in fotoğrafik portrelerinin kendisini her zaman bir 'duygu karmaşası'na sürüklediğini yazacaktı Kundera: "Benim ailemin birçok üyesi Nazi toplama kamplarında öldü."

9) *Yaşam Başka Yerde*.

8 Eylül 1943'te komünist militan Julius Fučík Gestapo tarafından tutuklandı, işkence gördü ve idam edildi. Fučík hücresindeyken, ölmeden önce sigara kâğıtlarının arkasına, bazı gardiyanlar eliyle hapisane dışına çıkarttığı *Reportáž psaná na oprátce*'yi (*Écrit sous la potence*; Darağacından Notlar) yazmıştı. 1948'den sonra da bir tür komünist Jean Moulin gibi, yani cesaret ve bağlılık sembolü olarak anılacaktı. 1955'te hâlâ inançlı bir komünist olan Kundera, bazı yorumcuların 'sipariş işi' diye gördükleri *Poslední mai* (*Le Dernier Mai*; Son Mayıs) başlıklı uzun epik şiiriyle Fučík'e borcunu ödemek istemişti. Gerçi yazar, Fučík'in adını daha sonra *Ša-ka*'da çok daha ironik bir şekilde geçirecekti. Komünist ideallere bağlılığın somut karşılığı olan Helena karakteri onu iyimserlik aşılayan bir model olarak anıyordu: "Üzgün olmamalıyım, olmamalıyım, *kederli olmak asla benim adıma yakışmaz*; Fučík'in bu cümlesi benim düsturum oldu. Fučík işkence görürken bile, darağacına gittiğinde bile asla hüznü kapılmadı. Bugün sevincin modasının geçmiş sayılması umurumda değil..."

Nazi işgali sırasında lise öğrencisi olan genç Kundera okulda Almanca öğrenmek zorundaydı; gerçi bu dayatma sayesinde daha sonra gözde yazarlarından Kafka, Broch ve Musil'i kendi dillerinden okuma imkânı bulacaktı. Aynı dönemde, unutmadan önce mükemmel bir düzeyde öğrendiğini söylediği Rusça eğitimi de almıştı.¹⁰ Uzun boylu Kundera sportif yapıdaydı ve boks yapıyordu. Fakat lise dışında vaktinin büyük kısmını müziğe ayırmaktaydı. Ondan tam bir müzisyen çıkarmaya kararlı olan babası, Kundera'yı Brno'daki, kendisi gibi Janáček'in öğrencileri olan iki bes teciden kompozisyon dersleri almaya göndermişti. Kundera ders aldığı bu kişiler sayesinde, ileride roman tekniğine uyarlayacağı bir yöntem edindi. Ne ki bu iki öğretmeni trajik bir sonla tanışınca çiraklığı uzun sürmedi. Genç delikanlı o vesileyle hayatında ilk defa 'fanatik insan'ın barbarlığıyla yüzleşecekti.

Genç Kundera'nın ilk kompozisyon öğretmeni, savaştan önce sevilen bir oyuncu olan Hugo Haas'ın ağabeyi Pavel Haas'tı. 1891'de

10) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

doğan Pavel Haas beste yapmaya on üç yaşında başlamıştı. Her türü rahatça çalan birisi olarak elli kadar eserin bestecisiydi: piyano parçaları, oda müziği, *lid*'ler ve hatta bir opera, *Der Scharlatan*. Birçok Çek besteci gibi o da, bazen İbranice melodilerin karıştığı geleneksel Moravya ya da Bohemya müziğinden esinleniyordu. Haas aslında Brno'lu bir Yahudi ailesinden geliyordu. Almanlar, kendi ülkelerinde yürürlüğe koydukları Yahudilere karşı ayrımcı tedbirleri işgal ettikleri ülkelerde de hemen uyguluyorlardı. Çekoslovakya'nın işgalinden sonra 'dejenere' sayılan Yahudi müziği özellikle yasaklıydı. Zaten çok geçmeden Yahudiler okullardan çıkarılıp, işlerinden atılmaya başlandılar. Halkın önüne çıkamaz olan Yahudi müzisyenlere bir müzik aletine sahip olma hakkı da tanınmıyordu. Pavel Haas hayatta kalmak için, gizlice ders vermeye devam ederken babasının ayakkabı dükkânını çalıştırmak zorundaydı. Öğrencisi Milan Kundera o günleri şöyle hatırlıyor: "O zamanlar kalacağı yeri sürekli değiştirmek zorundaydı; kolumun altında müzik defterim, başka Yahudilerle paylaştığı son eşyalı dairesinde evine girişim hâlâ gözlerimin önünde."¹¹ Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*'de şunu ekler: "Etrafımızdaki yabancılar kendi işleriyle uğraşırken Pavel armoni ya da çokseslilik egzersizlerini yaptırdığı küçük piyanosunu her zaman yanında taşırdı."

10 Ekim 1941'de bir aydır görevde olan SS Üst Grup Önderi Reinhard Heydrich, Adolf Eichmann ve Karl Hermann Franck, protektoradaki 70 bin kadar Yahudiye Terezin (Almancası, Theresienstadt) toplama kampında, Prag'dan arabayla bir saat mesafedeki eski bir kalede enterne etmeye karar verdiler. Birkaç hafta sonra, Aralık 1941'de Peter Haas da Gestapo tarafından tutuklandı ve 17 Ekim 1944'te öldüğü Auschwitz'e nakledilmeden önce üç yıl kaldığı Terezin'e gönderildi. Haas tutukluken müzik yapmaktan geri kalmadı; sürgünler kampa enstrüman sokmayı başarmışlardı. Naziler bunu fark ettiklerinde Terezin'de Yahudi bir kültür elitinin bulunmasından propaganda amacıyla faydalanmayı akıl ettiler. İnanılmaz bir sinizmle kaleyi model bir kampa dönüştürerek, kışanının pencerelerine sardunya saksıları yerleştirdiler ve esir-

11) A.g.y.

leri orkestralar kurmaya teşvik ettiler (piyanist Martin Roman'ın başında olduğu ünlü Ghetto Swingers adlı caz grubu bunlardan birisiydi).

Pavel Haas Terezin'de sekiz eser besteledi; bu sekiz eserden birisi, Auschwitz'e nakledilmeden kısa süre önce tamamladığı *Vier Lieder nach Chinesischer Poesie*'ydi (*Quatre Lieder d'après des poésies chinoises*; Çin Şiirleri Üzerine Dört Lid). Öğretmeninin ölümü, üç yıl sonraki ilk yazılarından birinde görüleceği üzere, genç delikanlıda bir travma olarak kalacaktı: "Haas benim ilk kişisel efsanelerimden birisiydi; o yüzden 1947 tarihli, acayip marazi bir dile sahip ilk basılan kısa şiirime *En souvenir de Pavel Haas* (Pavel Haas'ın Hatırasına) başlığını koymuştum."¹²

Pavel Haas'ın toplama kampına gönderilmesinden sonra Ludvik Kundera bu defa Alfred Cortot'nun eski öğrencilerinden Vaclav Kaprál'a başvurdu: "Babamın en yakın arkadaşıydı; bana gizemlileştirme zevkini aşılayan narin, çok tinsel bir varlık".¹³ Kaprál ve Ludvik Kundera birbirlerini ikili olarak müzik yaptıkları 1920'lerden beri tanıyorlardı. Kaprál genç Milan'a kompozisyonun ilkelerini öğretecek, neredeyse kardeşçe yardım eli uzatacaktı. Ne yazık ki bu dersler de uzun sürmedi. Direnişin içindeki Vaclav Kaprál da 1942'de Gestapo tarafından tutuklanıp 1945'e kadar Svatoborice-Mistrin kampında tutuldu.

12) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

13) *Saptırılmış Vasiyetler*.

2 PRAG DARBESİ



Milan Kundera savaş çıktığında on, sona erdiğinde on beş yaşındaydı. Onun romanları bütün dünyada Çekoslovakya'nın komünizm dönemindeki hayatının yeni bir düzene sokulduğunu anlatışıyla bilinirken, Nazi boyunduruğunun dehşetinin çeşitli yönlerini barındırdıklarına da şüphe yoktur. O yüzden aklımıza ilk olarak, Jaromil'in babasının sarı yıldız takmak mecburiyetinde olan bir Yahudi kadını metresi yaptığı *Yaşam Başka Yerde*'deki hayranlık uyandırıcı pasaj gelir. Aslında oldukça uysal bir karakter olan baba, o koşullarda kendisini trajik sonuna sürekleyen bir cesaret sergilemişti: "Vazgeçmedi, kadını görmeye devam etti ve elinden geldiğince ona yardım etti. Kadın Terezin gettosuna sürölünce de delice bir hareketle, Çek polislerden yardım alıp sıkı sıkı gözetlenen

şehre girip metresini birkaç dakikalığına görmeyi başardı. Başarıdan başı dönmüş olarak Terezin'e ikinci bir defa gitmeye kalkınca da yakalandı; bir daha ne kendisi dönebildi, ne metresi.”

26 Şubat 1944'te Terezin'de *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Führer Bir Şehri Yahudilere Veriyor) başlıklı bir propaganda filminin çekimleri başladı. Burada özel olarak, Pavel Haas'ın bir eserini yöneten sürgündeki şef Karel Ancerl'i görüyorduk. Müttefikler'in Normandiya'ya yaptıkları çıkartmalar ve doğu cephesinde Kızıl Ordu'nun ilerleyişi karşısında bir model kamp imajı oluşturma kararından vazgeçen Naziler, Terezin'deki Yahudileri gaz odalarında yakılmak üzere Auschwitz'e göndermişlerdi. 1945 yılı başında Üçüncü Reich'in yenilgisi kaçınılmaz görünüyordu. 18 Ocak'ta Alman birlikleri savaşmaktan vazgeçtiler ve Slovakya'daki Kosice şehrinden çekildiler. Birkaç gün sonra da yeniden birleşmiş Çekoslovakya'nın yeni geçici hükümeti burada toplandı. 5 Nisan'da sürgünden dönen Edvard Benes, ilk cumhurbaşkanı yardımcılığını komünist lider Klement Gottwold'ın üstleneceği bir koalisyon hükümetinin kurulması kararını aldı.

Komünistler, muhafazakârlar ve sosyal demokratların birarada bulunacağı demokratik ve çoğulcu bir cumhuriyet olan Üçüncü Çekoslovak Cumhuriyeti¹⁴ böyle doğdu. Öte yandan, yeni hükümetin iktidarı ele alması hâlâ Alman işgalindeki Prag'ın düşüşü sonrasına kadar bir gerçeklik kazanmayacaktı. Mayıs 1945 başında Berlin çöküşün eşiğine gelmişken Prag direniş güçleri (yaklaşık 30 bin kişiyle) Nazilere karşı silaha sarıldılar, Ulusal Radyo binasını ele geçirdiler ve radyodan Çek halkına ayaklanma çağrısı yaptılar. 6 Mayıs'ta Sovyetler şehri ele geçirmek üzere geride kalmış son Alman birliğine karşı saldırıya geçtiler. Üç gün sonra Kızıl Ordu askerleri, kendilerini kurtarıcı olarak selamlayan halkın sevinç gösterileri arasında Prag'a girdiler.

“1939'da Alman ordusu Bohemya'ya girdi ve Çeklerin devleti ortadan kalktı,” der Kundera, *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda. “1945'te Rus ordusu Bohemya'ya girince ülke yeniden bağımsız

14) 1938'de Münih Antlaşması'ndan doğan İkinci Çekoslovak Cumhuriyeti'nin ömrü 1939 Alman işgaliyle sona ermişti.

bir cumhuriyet olarak anılır oldu. Halk Almanları topraklarından söküp atan Rusya'ya coşkuyla yaklaşıyor ve onu Rusya'nın sadık kolu olarak gördükleri için de Komünist Parti'ye sempati besliyordu. Dolayısıyla Şubat 1948'de komünistler iktidarı ele geçirdiklerinde ne kan döküldü ne de bir şiddet olayı yaşandı; ülkenin neredeyse yarısı bu gelişmeyi sevinçle karşılamıştı.”

İki totaliter rejim arasındaki kısa sürede Üçüncü Çekoslovak Cumhuriyeti üç yıldan fazla ayakta kalamamıştı. 1945 ile 1946 yılları arasında Çekoslovak Komünist Partisi (ÇKP) yükselişteydi ve üye sayısı 1 milyona ulaşmıştı. Direniş'in ve Kurtuluş'un prestijini arkasına alan ÇKP'nin ülkeyi kimseyle paylaşmadan denetimi altına almak için güce başvurmasına gerek yoktu. Parti ilkin demokrasi oyununu deneyecek, sonra da iki yıl içerisinde kurnazca, bir tür 'yumuşak darbe'yle diğer siyasal partileri devre dışı bırakmayı başaracaktı. ÇKP'nin oyların neredeyse yüzde 40'ını aldığı Mayıs 1946'daki meclis seçimlerinin ardından Gottwald, yine komünist bakanlara emanet edilen yirmi altı bakanlık koltuğunun dokuzuyla (içişleri, enformasyon, tarım ve finans bakanlıkları dahil olarak) beraber Konsey Başkanı oldu. Ancak kilit önemdeki cumhurbaşkanlığı koltuğu halen Edvard Benes'teydi.

Fabrikaların yanı sıra liseler ve üniversitelerde de örgütlenen Parti ertesi yıl yükselişini sürdürdü. Nisan 1947'de Soğuk Savaş, Avrupa'yı ikiye bölerken, Milan Kundera on sekizinci doğum gününde ÇKP'nin uydu örgütlerinden olan Brno'daki Gençlik Birliği'ne katıldı. Çekoslovakya kıtanın tam ortasında yer aldığı için Batı bloğu, yani Amerikan yanlılığı ile Doğu bloğu, yani Sovyet yanlılığı arasında siyasal açıdan taraf tutmak istemiyordu. Stalin'le iyi ilişkiler kurmakla övünen Benes'in umudu ülkesinde çoğulculuğu korumaktı. Fakat Stalin veto ettiği için Amerika Birleşik Devletleri'nin Marshall Planı'na katılma teklifini geri çevirmek zorunda kaldı. Benes'in kararı Çekoslovakya'yı fiilen Sovyet nüfuz bölgesinde bırakıyordu.

1948 yılı başında Çekoslovak komünistleri bu koşullardan faydalanıp pençelerini çıkardılar. 17 Şubat'ta içişleri bakanı Prag'a hepsi komünist olan sekiz yeni polis komiseri atayınca bir kriz

patladı. Komiser atamaları yeni seçimler yapılması çağrısında bulunan komünist-olmayan bakanların istifasına yol açtı. Sandığa gitmenin partisi lehinde olmayacağının bilincindeki Klement Gottwald radyoda bir konuşma yapıp, Praglı komünist milisleri tetikte durmaya davet ederek “emekçi halktan tepkilere karşı hazır olmaları”nı istedi. Komünistlerin iktidarı ele geçirmeleriyle sonuçlanacak bu müdahale üzerine *Yaşam Başka Yerde*’de şunları yazacaktı Kundera: “[Jaromil] radyoyu açtı ve Klement Gottwald’ın sesini duydu. [...] Şimdi de Gottwald’ın Eski Şehir meydanında toplanmış olan halkın karşısında, Komünist Parti’yi hükümetin dışında bırakmak ve halkın sosyalizme yürümesini engellemek isteyen hainleri mahkûm eden sesini duyuyordu. Halkı bakanların istifasını talep etmeye ve her yerde Komünist Parti’nin önderliğinde yeni devrimci iktidar organları kurmaya çağırıyordu Gottwald. İyice eskimiş olan radyoda Gottwald’ın sözlerine, kalabalığın Jaromil’in kanını kaynatıp coşturan tezahüratları karışıyordu.”

Kamuoyunun büyük kısmını yanına alan Gottwald, hastalığından dolayı zayıf düşen Benes üzerine baskılarını arttırdı ve nihayet 25 Şubat’ta komünistlerle, ÇKP’yle ittifak halindeki sosyal demokrat bakanlardan oluşan bir hükümet kurulmasını kabul ettirdi. Hükümetin komünist-olmayan tek üyesi, dışişleri bakanı ve ilk Çekoslovak cumhurbaşkanının oğlu olan Jan Masaryk 10 Mart’ta bakanlığının pencereleri altında ölü bulundu. Resmi açıklamaya göre pencereden atlayarak intihar etmişti; oysa bu açıklama, 2004’te yürütülen ve ölümün bir suikast sonucu gerçekleştiğini ortaya koyan bir soruşturmayla çürütülecekti. Bazı tarihçiler Masaryk’in pencereden atlamasını ‘üçüncü pencereden atlama’ vakası olarak niteleyeceklerdi, çünkü Prag’ın tarihinde bilinen bunun gibi iki olay daha vardı: 1422’de Hussite vaiz Jan Zelivsky’nin ve 1618’de iki kraliyet valisinin pencereden atlamaları. Bu tuhaf sürekliliğin farkında olan Kundera, hafifliğin ve ağırlığın teorisini olarak, 1951’de meydana gelen bir dördüncüsünü eklemiştir. Masaryk’in olayı gibi bu vakanın sebepleri de gizemini korumaktadır: “1948’de Jan Masaryk, kaderinin tarihin sert kabuğuna çarpıştığını gördükten sonra, Prag’daki bir sarayın penceresinden avlu-

suna atlayarak canına kıydı. Üç yıl sonra da kurmaya çalıştığı dünyanın çehresinden ürküntüye kapılan şair Konstantin Biebl, Icarus gibi ölümüyle hava ile yerçekimi arasındaki, rüya ile uyanış arasındaki trajik uyumsuzluğun imgesini kanıtlamak üzere beşinci kattan aynı şehrin (pencereden atlayanlar şehrinin) kaldırımına fırlatıverdi kendini.”¹⁵

Prag darbesi çok partili siyasete son vermişti. Haziran 1948’de yapılan seçimlerde komünist hükümet oyların yüzde 90’ını aldı. 14 Haziran’da Klement Gottwald, Çekoslovak Halk Cumhuriyeti’nin cumhurbaşkanlığına seçildi. Aynı süreçte Antonin Zaptocky başbakanlığa getirilirken, Komünist Parti’nin birinci sekreteri Rudolf Slansky oldu. Yeni liderler güçlerini pekiştirmek için siyasal sınıfı, basını ve orduyu kapsayan acımasızca bir temizliğe giriştiler. Komünist-olmayan direnişin liderleri dahil olmak üzere yüzlerce potansiyel muhalif tutuklandı. Tarımda kolektifleştirme uygulanırken sanayi ulusallaştırıldı. Böylece Çekoslovakya’da, kırk yılı aşkın bir süre devam edecek olan Sovyetler Birliği’ninkine benzer bir siyasal rejim modeli yerleştirildi. Komünistlerin zaferi siyasal düzlemdeydi, ama öncelikle de ideolojik düzlemdeydi. O dönemeçten itibaren özel hayatın yanı sıra toplumsal hayatın her veçhesine Marksist-Leninist düşünce yön verecekti. Dolayısıyla, her ‘sapkın’ davranış ‘burjuva’ diye nitelendiriliyor ve yeni dünyanın düzenine düşman olarak ilan ediliyordu. Askere alma sistemi kurumsallaştırılırken Devrim’in düşmanlarının yaftalanması teşvik edilmeye başlandı.

Paradoksal bir durum olarak, halkın büyük çoğunluğu ve esas olarak gençlik, sonradan diktatörlüğe dönüşecek olan iktidarın bu karşı konmaz biçimde ele geçirilmesini coşkuyla selamlamıştı. Milan Kundera onlarca yıl sonra geçmişe baktığında, “Komünistler ülkemi ele geçirdiler ve terörün hakimiyetini tesis ettiler,” diyecekti. 27 Ocak 1984’te *Le Monde* sütunlarına, “Ben on dokuz yaşındaydım. Fanatizmi, dogmatizmi ve siyasal yargılamaları öğrenmiştim; iktidar sarhoşluğunun, iktidar tarafından reddedilmenin, iktidarın karşısında kendini suçlu hissetmenin ve buna başkaldır-

15) *Yaşam Başka Yerde.*

manın ne anlama geldiğini kendi deneyimlerimden biliyordum,” açıklamasını yapmıştı.

Toparlarsak, yazar burada, önüne insanlığın kurtuluşu hedefini koyan komünist bir rejimde iktidarla ilişkilerinde -özellikle de genç ve yönlendirilebilir bir durumdaysa- birey olmanın çelişkili yönleri bulunduğunu özetliyordu. Gençliğin ütopyaya sarılışını -amacın en şiddetli ve ölümcül araçları mazur gösterişini- evrensel ve zamandışı bir temel olarak görüyordu Kundera. Philip Roth’a söyleyeceği gibi: “Totalitarizm yalnızca cehennem olmakla kalmaz; aynı zamanda bir cennet hayalidir; bütün insanların birbirlerinden gizli saklıları olmadan tek ve aynı iradeyle, tek ve aynı inançla birleşmiş olarak o cennette uyum içinde yaşayacakları, dünya kadar eski bir hayaldir.”¹⁶

1966’da Antonin J. Liehm’le yazışmalarında bu dönemi hatırlayan Kundera, devrimci idealin kendi çağında inandığı çeşitlemesi üzerine bir çözümleme yapmıştı: “Apaçık bir anti-hümanizm üzerine temellenen faşizm, siyah ve beyaz şeklinde çok basit bir ahlâki konum belirlemişti. Stalinizm ise bilakis, görkemli bir hümanist harekete dayanmaktaydı. [...] Son derece kafa karıştırıcı bir durum yani. İnsanın burada ahlâki bakımdan yönünü bulması müthiş zor, bazen imkânsızdı. [...] Stalinizm yola çıkarken yüce ideallerle düsturları temel almış, fakat giderek onları zıtlarına çevirmişti: insanlık sevgisini insanlara uygulanan zulme, adalet sistemini bir mahkûmiyet sistemine, vb. Biz muazzam bir hümaniteryan hareketin gözlerimizin önünde zıttı olan ve insanın bütün erdemlerinin sele kapılıp yok edildiği bir şeye dönüştüğünü gözliyoruz.”¹⁷

Ergenlikten çıkan Kundera bu muazzam hümanizm hareketine ait olmanın sarhoşluğunu yaşayacaktır. Şaka’daki Ludvik gibi Tarih’in dizginlerini eline aldığı izlenimine kapılan birinin her şeye gücünün yeteceği hissini yaşaması deneyiminden geçecektir: “Aynı zamanda içimizden (özellikle biz gençler) bu defa insanın (tek tek insanların her birinin) artık Tarih’in dışında kalmayacağı ya da

16) Philip Roth, “Conversation à Londres et dans le Connecticut avec Milan Kundera”, *Parlons travail* (2001) içinde, İngilizce’den çev. Josée Kamoun, Gallimard, “Du monde entier,” 2004. Söyleşi ilk olarak *The New York Times Book Review*’da çıkmıştır (30 Kasım 1980).

17) A.J. Liehm’le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

Tarih'in *öğçesi altında* ezilmeyeceği, bilakis Tarih'e yön verip şekillendireceği bir döneme ön ayak olduğumuz şeklinde güzel bir yanılsamaya kapılmıştık."

Kundera insanları -genellikle masumiyetten ya da naiflikten- daha iyi, daha adil ve daha kardeşçe bir dünya beklentisiyle özgürlüklerinden vazgeçmeye iten sebepleri sıralarken, doğru ile yanlışın birarada bulunduğu devrimci ütopyanın, kolektif tahayyülün ikiliğinde ısrar etmekten vazgeçmeyecektir. Bu kapsamda Prag Darbesi'ne geri dönüp şunları yazar: "Ne kadar zorlama olursa olsun bu darbe bir devrim şeklinde yaşanmıştı. Bütün retorığı, yanılsamaları, refleksleri, hareketleri ve suçlarıyla bende Avrupa'nın devrimci geleneğinin parodik bir yoğunlaşması izlenimi uyandırmaktaydı. Avrupa devrimleri çağının bir uzantısı ve grotesk sonu gibi."¹⁸

Kundera *Şaka'da* 1948 ile 1949 yıllarında hakim olan baş dönmesi halinin izini sürer: "1948'i izleyen devrim çağının şüphecilikle ya da akılcılıkla pek ortak bir yanı yoktu. Büyük bir kolektif inanç devriydi. Bu çağı onaylayarak kat eden insanlar, dinin buyurduklarına çok benzer duygulanımlar yaşıyorlardı." Romancı, devrimci hareketteki bu baş dönmesi halini genellikle dansla, daha kesin olarak da ellerin birleştiği bir halka oluşturmayla kıyaslıyordu. Bireyler izole durumda değillerdi artık; her birinin bir halkasını oluşturduğu, kendi başlarına değersiz olmakla birlikte bütün halindeyken özsel bir önem taşıdıkları devasa bir insan zinciri söz konusuydu. Kundera kendini bu havaya kaptırmaya niyetli olmasa da *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'nda, henüz yirmi yaşında bile değilken o halkanın içinde nasıl dans ettiğini hatırlar: "1948 yılındaydı. Komünistler ülkemde yeni zafer kazanmışlar, sosyalist ve Hristiyan Demokrat bakanlar yurt dışına sığınmışlardı ve ben diğer komünist öğrencilerle omuz omuzaydım."

Bu sahne, Milan Kundera'nın liseden sonra Charles Üniversitesi Sanatlar Fakültesi'nde edebiyat ve estetik öğrenimi gördüğü Prag'da yaşanır. Hemen her ay yürüyüş yapan komünist gençler içindedir. Diğer yoldaşlarıyla beraber danslara katılır ve adaletsiz-

18) Christian Salmon'la söyleşi, *L'Art du roman* (Roman Sanatı) içinde.

liklerin giderilmesine sevinir. Hep neşe içindedirler; en ufak bir kusur yoktur etraflarında. “Yüzlerimiz mutluluk gülümsemesiyle kaplıydı.” Hiç bitmeyeceğini düşündüğü bu mutluluk koreografisi nihayet sonuna gelene kadar: “Sonra, bir gün, söylenmemesi gereken bir şey söyledim, Parti’den ihraç edildim ve halkadan çıkmak zorunda kaldım.”

Kundera, Parti’den ihraç edilmesinin sebepleri konusunu hep belirsiz bırakmıştır. Ludvik’in *Şaka*’da sürgün edilmesine yol açan aynı sebepler miydi acaba bunlar? Nereye varacağını kestiremediği kötü bir şaka mı yapmıştı? Böyle bir varsayımda bulunabiliriz herhalde. Tabii sebep, Ludvik için olduğu gibi kendisi için de, Çek mizahı ile komünist ideolojiye içkin ciddilik tavrı arasındaki bağdaşmazlıktı. Kundera otobiyografik bir kitap kaleme almadığı yönündeki savunularına rağmen, bazen Ludvik’in ağzıyla konuşan kişinin yazarın kendisi olduğunu farz edebiliriz: “Şaka yapma konusunda hatırı sayılır sezgilerim vardı ama yine de dönemin güleç bakışını tam olarak kıvrılabildiğim söylenemez: Benim esprilerim çok ciddiye, günümüzün latifesi şakalar ya da muzipliklerden zarar görmezdi...”¹⁹

Prag’daki edebiyat öğrencisi, Letna’daki üniversite kampüsünün ahşap barakalarından birinde odasını çocukluk arkadaşı Jan Trefulka’yla paylaşıyordu. “Genellikle birlikte girip çıktığımız için insanlar bize şaşıyorlardı,” diye anlatmıştı daha sonra. Kundera’ya göre, o da bir komünist militan olan Trefulka’nın kendisiyle aynı anda Parti’den atılmasının sebebi etraflarında yol açtıkları bu kafa karışıklığıydı. Arkadaşı Liehm’e bir sır verircesine, “Aslında onun bütün suçu beni tanımış olmaktı; Parti aleyhtarı hislerim konusunda Parti’yi uyarmadığı için kızmışlardı ona,” demişti. Gerçi Trefulka bu yorumu hiçbir zaman doğrulamayacak, bu konuda ağzından çıkan tek söz şu olacaktı: “O dönemde hoşnutsuzluk doğurmak için fazla bir şey yapmaya gerek yoktu; belirsiz bir tarafsızlık denebilecek bir tutuma sapmak bile yeterliydi.”²⁰ Her iki yorumla da Trefulka’nın hatası, liseden kovulup bir kolektif çift-

19) *Şaka*.

20) Akt. Jean-Baptiste Harang, “La Moravie est belle”, *Libération*, 18 Kasım 1999.

likte traktör sürücüsü olarak çalışmaya gönderilmeyi gerektirecek denli ciddi bulunmuş olmalıydı. 1967’de Kundera *Şaka*’yı yayınladığında bazı eleştirmenler onun bu romanı yazmasını, arkadaşının başına gelen talihsizliklerin esinlendirdiğini iddia etmişlerdir. *Şaka* Kundera’nın, daha doğrusu Trefulka’nın yaşadığı olayların bir yansıması mıdır? Ne olursa olsun, *Şaka*’daki Ludvik’in hikâyesi son tahlilde doğrudur; o denli *doğrudur* ki o devir tek bir şakanın bile bir insanın hayatını paramparça etmeye yetebileceği bir dönemdir.

Şaka’da çarpıcı olan yan, kusur ile ceza arasındaki oransızlıktır. Keza, arkadaşının Parti’den atılmasına yol açan Kundera’yı neyle suçlayabiliriz? Kundera’nın tek bir gizli siyasal faaliyeti olmamıştır; söz konusu olan, kendisinin söylediği gibi, ‘parti aleyhtarı duygular’dır. Kısacası, Kundera kötü bir şekilde davranmış olmaktan dolayı değil, kötü bir ruh hali taşımaktan dolayı suçludur. Daha yirmisine girmemişken Parti’den atılmış olan Milan Kundera kalben daha az komünist sayılmaz. Peki, bu ihracı haksızca mı bulmaktadır? Aslında bu pek belli değildir. Birçok insan gibi o da bu şekilde düşünmesinden ötürü bir tür suçluluk duygusunu içselleştirmiştir. Kusuru bulunmadığı bir soruşturmada kınama cezası alan arkadaş Antonin J. Liehm’in aydınlatıcı tanıklığı da bunu teyit etmektedir: “Orta sınıf kökenli birisi olarak ÇKP’ye katıldığımda kendimi ait olmamam gereken bir ortamda buldum. Beni ihraç ettiklerinde bunu yapmaya hakları olduğuna ve bir hata işlediğime ikna olmuş durumdaydım. ... Beni onlardan biri olduğuma ikna etmeye çabalamak da yine kendime düşen bir vazifeydi zaten.”²¹

Milan Kundera’nun kendi durumu için de benzer şeyler söyleyebileceğini düşünebiliriz sanırım. Parti artık onu istemiyorsa bu sebepsiz yere değildir.²² Eski yoldaşlarının onunla artık konuşmuyor olmaları suçlu olduğuna işarettir. Şayet bunu bilmes herhal-

21) Haftalık *Tyden* dergisiyle yapılan bir söyleşiden (15 Ağustos 2005); akt. Jaroslav Braha, “Antonin Liehm, l’hérétique qui voulait sauver la culture”, *Le Courrier des pays de l’Est*, No: 1058, Haziran 2006.

22) Komünizmde kendini suçlama teması Arthur Koestler’in *Sonnenfinsternis* (Gün Ortasında Karanlık, 1940) adlı romanında çarpıcı bir şekilde işlenmiştir.

de ruh hali çok daha kötü olurdu. O yüzden başucu kitaplarından birinin Kafka'nın *Der Prozess*'i (Dava) olması şaşırtıcı değildir. Bazı günlerini kızgınlıkla geçiriyorsa bunun kaynağı çoğu vaktini daha iyi geçirebileceği konusundaki düş kırıklığıdır. Tarih bütün şehirde onsuz el ele tutuşarak dönmekte, ona vebalı bir kurbandan başka bir şey olmadığını hatırlatmaktadır. "Tanrı bilir neyin yıldönümüydü ve Prag sokaklarında dans eden gençler halkalar oluşturmuşlardı yine. Ben onların aralarında dolanıyordum, hepsine çok yakındım, ama halkalardan herhangi birine girmeme izin yoktu."²³

Suçlu oldukları farz edilenler hayali günahlarının bedelini öderlerken, çemberin içinde halka olanlar hakikati bildiklerinden emin olarak sevinçlerini paylaşmaktaydılar. Doğru safta durmanın kesinliği başlarını döndürüyordu bu insanların. Sosyalizmin geleceğinin onlar olduğu temin edilmişti kendilerine. Genç insanlar olarak söyleyecek sözleri vardı. Parti nostaljik hislerle eski dünyaya bağlı kalanları saptamakta onlara güveniyordu. Onlar da görevlerini hiçbir vicdan azabına kapılmadan yerine getirmekteydiler. Üniversitede hocalarını takip etmekten ve anlattıkları derslerin içeriğini fakültenin siyasi komitesine rapor ederek bildirmekten komünist öğrenciler sorumluydular. İntikam vaktiydi. Öğrencileri değerlendirerek ölçenler artık öğretmenler değildi; geçerli olan bunun tersiydi.

İşte bu devrimci vecd döneminde şüpheye ve nüansa yer yoktu; bireysellik işçi sınıfının düşmanı olarak görülüyor, 'entelektüel' sözcüğü hakaret sayılıyordu. Romantik ilişkiler dahil olmak üzere toplumsal hayatın tüm yönlerini sömürgeleştiren bu Maniehizmin her türlü aşırılığa, her çeşit adaletsizliğe kapıyı açtığına farkında olan çok az sayıda 'dansçı' vardı. O zamanın militan bir çiftini *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda şöyle tarif ediyordu Kundera: "Toplantılara birlikte giderler, yurttaşlarını ihbar ederler, birbirlerine yalan söylerler ve sevişirlerdi. Dönem gerçekten ihbar dönemiymiş. Sosyalist ideallere bağlı olmayan herkes devrim adına ihbar etmeye özendiriliyordu, hatta buna mecbur tutuluyorduk. Hiç kimse karşı-devrimci tutum sergilemekten azade olmadığı için

23) *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*.

de gerek duyulursa bu suçlamayı (entelektüellerin ziyadesiyle yerine getirdikleri bir tutumla) özeleştirir veren birine karşı yapmak pekâlâ mümkündür.” İronik bir dille, “Entelektüellerde bir mazozizm hakim,” diye yazıyordu Kundera. “Kimsenin müdahalesi olmadan maskesi indirilebilen, analize tabi tutulabilen tek tabaka onlar. Özgürlüklerini gasp edenlerle seve seve uyuyorlar. Aklınıza yatmayan bir gerçeği kavramak, din görevlilerinin oldukça gururlandıkları zahmetli bir akıl yürütme sürecini gerektiriyor.”²⁴

Zafer sarhoşluğuyla geçen bu ilk yılın ardından diyetin nasıl bir şey olduğu azar azar ortaya çıkar. Örgütlü biraraya gelişin yerini başkaldırıcı kendiliğindenlik almıştır. “Prag’da 1949 yılı, Çek öğrencilerin gözünde rüyanın artık rüya olmadığını görülmeye başlandığı o tuhaf geçiş dönemine işaret etmekteydi; sevinç haykırıları zaten içlerinden geliyordu, ama ayrıca öyle davranmaya mecburdular.”²⁵ Bu ideolojik mengeninin bir örneği, *Yaşam Başka Yerde*’de “merkezi propaganda seksiyonunun tavsiye ettiği birkaç slogan” adına “güzel kıskırtıcı özdeyişler”den vazgeçen Jaromil’in evrimidir.

Terör gemi aزی almıştır. Komşunun komşuya güvensizliği yayılmaktadır. Paranoyaya kapılmış olan iktidar düşmanın, kendi safları dahil her yerde boy gösterdiğine inanmaktadır; bunlar saf dışı edilmeleri gereken iç ve dış düşmanlardır. “Sınıf düşmanı Komünist Parti’ye sızmıştı; fakat casuslar ve hainler şunu iyi bilsinlerdi: Kamufle olmuş düşmanlara, fikirlerini saklamayan düşmanlardan bin kat daha kötü muamele edilecekti, çünkü kamufle olmuş bir düşman uyuz köpeğin tekiydi.”²⁶

Karşı-devrimin tehditleri karşısında hep tetikte durmaya çağrılan yurttaş için, daha düne kadar devrimci niteliklerini övdüğü kişilerin tutuklanması, bunu onaylayacakları ölçüde normal karşılanmaya başlanmaktadır. Üstelik herkes, gerçek ya da farazi (bazıları söylentiden ibarettir çünkü) bu tutuklamaların nesnesinin bir gün kendisinin olabileceğini de bilmektedir. “Jaromil Marksist gençlik çevresini idare eden esmer oğlanın tutuklandığını bilmi-

24) A.J. Liehm’le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

25) *Yaşam Başka Yerde*.

26) *Şaka*.

yordu; birtakım tutuklamalar olduğundan şöyle böyle şüpheleniyordu elbette, ancak tutuklananların sayısının on binlere vardığından ve komünistler içindeki bazı kişilerin işkence gördüğünden, çoğunlukla uydurma suçlarla itham edildiklerinden bihaberdi.”²⁷

27 Eylül 1949’da Nazi işgalcilerine karşı mücadelenin sembollerinden olan sosyalist milletvekili Milada Horakova tutuklanır ve komünist rejimi devirmek amacıyla komplo düzenlemekle suçlanır. Sanığın itirafta bulunması için boşuna çaba harcayan Çekoslovak güvenlik servisleri, daha sonra fabrika komiteleri, şehir idareleri ve belediye meclislerinin de örnek suçlamalarda bulunma çağrısı yapacakları bir iftira kampanyasını devreye sokmuşlardır. ‘Suç ortakları’nın on ikisiyle birlikte yargılanan Horakova 27 Haziran 1950’de asılır. Duruşmalar sırasında, 1923’te Çekoslovak Komünist Partisi’ne katılmış olup İkinci Dünya Savaşı sırasında sürgüne gönderilen Çek gazeteci, tarihçi ve gerçeküstücü Zavis Kalandra’nın hayali bir Troçkist grubun başı olduğundan şüphelenilmiştir. Bunun üzerine Kalandra casusluk ve ihanetle suçlanır. Albert Einstein, André Breton ve Albert Camus’nün protestolarına rağmen Zavis Kalandra da Milada Horakova’yla aynı gün idam edilecektir. Ertesi gün Prag sokaklarında halkalar oluşturan genç dansçılar bu olayı kendilerince kutlarlar: “Dansları, halka ve umutlarına ihanet ettikleri gerekçesiyle asılan iki kişinin karanlık suçları karşısında apaçık bir şekilde masumiyetlerinin göstergesi olduğundan daha da delice dans etmekteydiler.”²⁸

Hiçbiri canavar ruhlu olmayan bu genç insanları eski bir direniş savaşçısının ve ilk komünist entelektüellerden birinin idam edilmelerine sevindiren körlük nasıl bir şey olabilir? Nasıl bir beyin yıkama söz konusudur? Elbette ki bu fanatik gençler körlüklerinin koyuluğunun farkında değillerdi. O halkaların dışına çıkarılmış olmasına rağmen Milan Kundera da hâlâ üstünde kuvvetli bir çekim gücü bulunan komünizmi reddetmiyordu. Nitekim Şubat 1948’den itibaren yoğunlaşan kitlelerin manipüle edilmesi fenomenini *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda çözümlemesi için ara-

27) *Yaşam Başka Yerde.*

28) *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı.*

dan otuz yıl geçmesi gerekecekti. “Evet, ne dersek diyelim, komünistler daha akıllılardı. Büyük bir programları vardı. Herkesin kendi yerini bulacağı tamamen yeni bir dünya planları vardı. [...] Dolayısıyla, coşkuyla dolu bu insanların, bu cesaretli insanların mütereddit ya da ihtiyatlı insanlar karşısında kolayca zafere ulaşmalarında, herkes için adaletli bir cennet kurma hayalini gerçekleştirmek üzere yola çıkmalarında şaşırtıcı bir yan yoktu.”²⁹

Milan Kundera’nın Fransa’da kaleme aldığı ilk roman olan *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* kesinlikle onun en siyasal nitelikli eseridir. Sansürün pençesinden sıyrılınca ülkesinden hem coğrafik hem de zamansal olarak uzaklaşması, deneyimlerini yeterince berrak bir şekilde kavramasını sağlamıştır. Gerçi bu zaman geçişi, bazen tarihsel olayları *a posteriori* (sonsal olarak) anlamayı mümkün kıl- sa bile, totaliter rejimlerce tanınmış öncüleri ortadan kaldırarak Tarih’i yeniden kurmakta da kullanılabilir. Kundera’nın bu kitabının başında iki tarihsel figür (Klement Gottwald ile Vlado Clementis) ve bir kürk şapka öne çıkar. Sahnenin geçtiği yer Şubat 1948’de, Prag’daki Eski Şehir Meydanı’nda bulunan Kinski Sarayı’nın balkonudur. Balkonun altında on binlerce insan ülkenin yeni güçlü adamı Gottwald’ı selamlamak üzere toplanmıştır. Keskin bir ayaz vardır, Şubat ayıdır; Jan Masaryk’in ölümünden sonra atanan yeni komünist hükümetin müstakbel dışişleri bakanı Clementis şapkasını çıkarır ve onu saygı ile şefkat karışımı bir hareketle liderinin başına geçirir. Bu sahne daha sonra fotoğrafının yüz binlerce kopya olarak basılıp dağıtılmasıyla ölümsüzleşecektir. “Komünist Bohemya’nın tarihi işte bu balkonda başladı,” diye yazar Kundera, Clementis bir Slovak olsa bile Çekoslovakya’nın resmi adını kullanmaktan kaçınarak. “Bütün çocuklar afişlerde, ders kitaplarında ve müzelelerde gördükleri bu fotoğrafı iyi bilirler.”³⁰

Dört yıl sonra, 1952’de klişe yine geçerlidir, fakat bu defa Gottwald balkonda tek başınadır. Fotoğrafta ‘Clementis’in olduğu yerde artık sadece sarayın boş duvarı görülmektedir. Clementis’den

29) A.g.y.

30) *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*.

geriye Gottwald'ın başındaki kürk şapka kalmıştır. Vladimir 'Vlado' Clementis fotoğraftan silinince tarihten de silinmektedir. Parti aygıtı bu değişikliği çok yetersiz bulunca Gottwald, eski lideri, başka on üç komünistin de yargılandığı göstermelik bir yargılama sonrasında fiziksel olarak da tasfiye etmeyi kararlaştırır. En saf haliyle 1930'lardaki Stalinist yargılamalar tarzında yürütülen bu yargılamayı tarihçiler, uzun süredir Klement Gootwald'ın rakibi ve 1948'den itibaren Çekoslovak Komünist Partisi'nin birinci sekreteri olan kişinin adıyla 'Slansky davası' diye anmışlardır. Kasım 1951'de Rudolf Slansky ile (içlerinde sekiz bakan ya da bakan yardımcısının bulunduğu) diğer on üç Parti üyesi tutuklanıp 'Titoculuk'la, yani Yugoslav Josip Tito'nun savunduğu, Sovyetler Birliği karşısında bağımsızlık politikası destekçisi olmakla suçlanırlar. İleri sürülen mesnetsiz suçlamanın amacı, özel olarak, halk arasında güçlü bir hoşnutsuzluk dalgası yaymaya başlayan yiyecek darlığı karşısında günah keçileri yaratmak; ayrıca, Stalin'in yeni İsrail karşıtı politikasıyla uyum içerisinde, suçlanan on dört kişiden on birinin Yahudi olmasından hareketle Siyonist bir komplo keşfedip ortaya çıkarmaktır.

Anti-Semitizm izleri taşıyan bu siyasal yargılamayla hedeflenen başka bir şey, sanıkları emsal gösterip her türlü muhalefet tohumunu boğmaktır. Üstelik bu süreç mahkûm etmekle kalmayıp, aşağılamayı da içermektedir. Kundera *Şaka*'daki şu satırlarla bu noktaya gönderme yapar: "Parti'de olsun, yargıda olsun, poliste olsun, birçok kurumda eller sürekli sanıkların güvenini, onurunu ve özgürlüğünü ellerinden almak için kaldırılıyordu." Saatlerce süren işkenceler ve beyin yıkama gayretleri sonucunda psikolojik dirençleri kırılan sanıklar, sorgulama sırasında ezberletilen ifadelerle itirafta bulmaya zorlanmışlardı. Eski Uluslararası Tugaylar üyesi Artur London'ın müebbet hapse mahkûm edildiği bir dava daha sonra, Costa Gavras'ın 1970'de beyazperdeye aktardığı bir kitap olan *L'Aveu*'de (İtiraf)³¹ ayrıntılı olarak anlatılacaktı. Bir aparçık (aygıt insanı) olarak kariyerinde sosyalizmin potansiyel düş-

31) Artur London, *L'Aveu*, Gallimard, 1968.

manlarına baskının önünü açan Slansky, kendi yargılamasında açıkça kendisini devlet aleyhinde işlenmiş suçlarla itham edecek ve kendisine ölüm cezası verilmesini talep edecekti. Slansky 3 Aralık 1952'de, Vlado Clementis dahil diğer on sanıkla birlikte asıldı. Çek tarihçi Vaclav Cerny'nin *Mémoires*'ında (Hatıralar) Georg Büchner'in *Dantons Tod*'undan (Danton'un Ölümü) alınmış ünlü bir sözle vurgulayacağı gibi: "Slansky'nin ölümünden önce yere düşenler sadece düşman kafalarıydı. Slansky'yle birlikte 'Devrim çocuklarını yemeye başladı'."

3

LİRİK ÇAĞ



Milan Kundera edebiyata bir şair olarak girdi. Geçmişi çocukluğuna uzanan şiirle ilk teması belirgin bir anısıyla bağıntılıdır: “On yaşında bir oğlan çocuğu olarak yazı Moravya’nın bir köyünde geçirirken, ilk defa Çek gerçeküstücülerinin en büyüğü Vítězslav Nezval’in dizelerini duydum. O zamanlar köylü babalarıyla tatile gelen öğrenciler efsunlu dizeler olarak anıyorlardı bu satırları. Buğday tarlalarında yaptığımız akşam dolaşmalarımızda *Žena v množném cisle*’deki (*Femme au pluriel*; Çoğul Kadın) bütün şiirlerini öğretmişlerdi bana.”³² Memleketi Moravya’nın kırsal manzaralarıyla avangard şiirin seslerini birleştiren bu çağrışımlar, geleceğin yazarının köklerine bağlılığını, aynı zamanda modernitenin onun gözünde nasıl bir cazibesi bulunduğunu ortaya koyuyordu.

32) “Prague, poème qui disparaît”, *Le Débat*, No: 2, Haziran 1980.

İki büyük savaş arasındaki dönemde Çek kültürünün zenginliğini Vitezslav Nezval'den (1900-1958) daha iyi başka kim gösterebilirdi? Moravyalı bir öğretmenin oğlu olan Nezval, Mart 1934'te Prag'da gerçeküstücü grup kurulmadan önce, Dadacılığın esinlendirdiği bir edebi hareket olup, tipik Çeklere özgü 'poetizm'in kurucularındandı. "Çek toplumunda aristokrasi ve üst orta sınıf olmadığı için Prag'lı avangardlar sıradan insanlara, çalışma dünyasına ve doğaya çok daha yakındılar. Hayal güçlerini besleyen bir durumdu bu. Ben zihnimde Nezval'i kırmızı yüzü ve her zamanki heyecanlı haliyle görüyor, somut sözcüğünü (ki bu sıfat onun gözünde, algıların, canlı deneyimlerin ve anıların daha ağır basmasını istemediği, modern tahayyülün özsel niteliğini temsil etmekteydi) tane tane tekrarladığını duyuyorum."³³

1935'te André Breton'la Paul Éluard'ı bir dizi konferans vermeleri için Prag'a getirmiş olan Nezval, kendi kimliğini muhafaza ederken gerçeküstücülük ruhunu, özellikle kadınları kutsallaştırma tarzını Çek şiirine sokmuştu. Nezval'in genç Kundera'nın şiire adım atmasını sağlayan *Çoğul Kadın* derlemesi 1936 tarihlidir. Savaşın bitiminden sonra, 1950'li yıllarda komünist rejimin resmi şairi haline gelen Nezval, Klement Gottwald ile Stalin'e methiyeler düzen şiirler yayınlayacak, Stalin'i "dostumuz, barışın başkomutanı" olarak niteleyecekti. Yine de Nezval ömrünün sonlarına doğru savaştan önceki tutkularına dönmüştü. 1957'de, aynı yıl kendisi şiir yazmayı bırakan Milan Kundera'nın Çekçe'ye çevirdiği Apollinaire'in bir şiir derlemesine önsöz yazdı. 1958'de öldüğünde Aragon şu dizeleri kaleme almıştı:

Nezval'in haberini verdi bu akşam radyo

Sustuğunu sesinin

[...]

Kaybetti Prag ruhunu ve şairini

Bir daha gittiğimde görmeyeceğim orada onu

Kalbi kırılmış bir bardak

Yemek bitince fırlatılıp atılmış sanki.

33) A.g.y.

Kundera'nın çocukluk anılarının en şaşırtıcı olan yanı, on ya-
şındaki bir çocuğun Nezval'in gerçeküstücü şiirlerinden büyülen-
mesi değil, o şiirlerden hepsini ezbere bilen coşkulu gençler saye-
sinde bilgi sahibi olmasıydı. "O zamanlar köylü babalarıyla tatile
gelen öğrenciler efsunlu dizeler olarak anıyorlardı bu satırları.
1939'un genç Fransızlarının tatil yerlerinde ciğerlerini patlatırca-
sına Paul Éluard'ın dizelerini okuduklarını tasavvur edebiliyor
musunuz?"

1966'da Antonin J. Liehm'le konuşurken şiir tutkusu konusuna
geri dönen Kundera bu bağlanmada Çeklere özgü bir durum gö-
rüyordu. Kundera'nın altını çizdiği nokta, şiirin ona rastlamayı en
az beklediğiniz metinler ya da bağlamlar dahil olmak üzere Çe-
koslovakya'nın her köşesine yayılmasıydı. "Bizde düzenli olarak
şiir basmayan tek bir edebi dergi bile olmaz. *Rudée Pravo*'da" her
gün şiir çıkar. [...] Geçenlerde safra kesesi sorunlarıyla ilgili bir
tıp kitabının sayfalarını karıştırırken bile aralara şiir serpiştirildi-
ğini fark ettim." Kundera şiire yönelişin, başka edebi türleri gör-
mezlikten gelirken şairleri takıntı derecesinde takip eden Çek çe-
virmenler arasında görüldüğüne de işaret eder: "Önemli bir şair
olup da bizim dilimize çevrilmemiş tek bir isim yoktur. Daha az
önem verilen şairlerin dizelerini bile akıcı bir dille aktarmışızdır.
Baudelaire, Rimbaud ve Mayakovsky gibi şairlere gelince, onların
yazdıkları tek bir kelimenin tek bir harfi dahi atlanmamıştır. Bu
tabloyu düzyazı ve drama eserlerinden çevrilenlerle kıyaslarsanız
aradaki uçurumun büyüklüğü sizi afallatabilir."³⁵

Böyle bir döküm çıkardığı sırada Kundera, *Şaka*'yı yayınlama-
nın ve kendini ifade etmenin tek aracı olarak kesinlikle romanı
seçmenin eşiğindeydi. En fazla anekdotlarla anabildiği şairliğinin
üstüne bir çizgi çekmişti. Edebi tür olarak şiirin baskınlığı kendi
açısından ufak bir sorun değildi; birkaç yıl sonra *Yaşam Başka
Yerde*'yle yeniden değinecekti şiire ve hayli kaba bir şekilde, belki
biraz kendiyle eğlenerek ülkesindeki şair bolluğundan esefle söz
edecekti: "Er ya da geç şair ihraç edeceğimize eminim ben. Başka

34) Çekoslovak Komünist Partisi'nin (ÇKP) gazetesi.

35) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

lkeler montajcı, mühendis, buğday ya da kömür ihraç eder, bizimse asıl servetimiz lirik şairler. ek airler gelişmekte olan ülkelerde lirik şiir oluşturmaya gidecekler. airlerimiz karşılığında hindistan cevizi ve muz temin edebileceğiz.”

Döneme daha yakından eğıldiğimizde, bu alaycı satırlarda değınilen şey genel olarak iirden daha ziyade lirik şairler, daha zgn olaraksa ‘lirik ağ’dır. İlk önce *aka*’da görülen bu ifadeyi ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*’nin başlığına taşımaya niyetlenmiti. Bununla tam olarak neyi kastediyordu? Antonin J. Liehm’le aynı syleisinde şunları söylüyordu: “Bu ifade insanın kendi gözünde hâlâ muamma olduğu, zihninde kendisiyle tükenip dene kadar boğutuğu gençlik yıllarına karşılık gelir. Başkaları da onun önüne, kendi önemini ve kıymetini aradığı bir ayna oyunu getirirler.” Kundera’ya göre, lirik ağ hayatta narsisizmin egemen olduğu bir dönemdir; herkes bu eğıtimden geçer, ama yetişkin olunca artık geride bırakılmalıdır. “İnsan bu adımı atmaz ve ömrü boyunca bir lirik olarak kalırsa kuyruk sokumuma kadar titrediğimi hissederim.”³⁶

Kundera bu sözleri sarf ederken tam otuz yedi yaında, Rimbaud’nun öldüğü ağdadır. Varolusal ve edebi olgunlamamılıkla alay etmeye bu denli enerji harcıyorsa kendisi de aynı lirik çağdan geçmiş olduğu içindir. Yaklaşık on be yıl boyunca şiir yazıp yayınlamıştır çünkü. Kendisi açısından şiir ile siyasal bağlılığın el ele gittiği bir dönem olmuştur bu. “Kendi gençliğim, faaliyetlerim ve lirik ilgilerim benim gözümde Stalinist yılların en berbat dönemiyle i içe geçmişti.”³⁷

Savaşın ortasında dizeler yazmaya koyulduğunda on be yaşındaydı. Kurtulutan sonra, Brno’da çıkan bir dergi olan *Gong*’da Rus fütürist şair ve Bolşevik Devrimi’nin savunucusu Vladimir Mayakovski’den Çekçe’ye metin çevirileri yapmaya baladı. Mayakovski’ye koşulsuz bir saygısı vardı ve komünist totalitarizm yıllarından sonra bile ona hayran olmaktan vazgemeyecekti. Kundera’nın gözünde gizemini hep koruyacaktı Mayakovski: “Nasıl mümkün ola-

36) A.g.y.

37) A.g.y.

bilirdi; Sovyet Rusya şovenisti, manzum propagandanın yaratıcısı, Stalin'in 'çağımızın en büyük şairi' diye andığı birisi nasıl olur da müthiş bir şair, en büyüklerden birisi olarak kalabilirdi?"³⁸

Mayakovski'nin 1930'daki intiharı edebiyat ile komünizm arasındaki ilişkide bir dönüm noktasına işaret ediyordu. Aynı yıl Ukrayna, Harkov'da Devrimci Yazarlar Birliği'nin girişimiyle bir konferans düzenlendi. Bu konferans, gerçeküstücüler adına Louis Aragon'un da sonunda katılacağı bir anlayışla edebiyatın propaganda aracı olması rolünü bir kez daha vurguladı. André Breton ise bu konferansı ihanet olarak damgalayacaktı. 1934 yılında Moskova'da Sovyet ideolog Andrey Jdanov, tek amacı yeni toplumun inşasına hizmet etmek olan bir estetik anlayış diyebileceğimiz 'sosyalist gerçekçilik'in kanonlarıyla ilgili bir konuşma yaptı. "Burjuva edebiyatının temsilcilerine bir kötümserlik, ertesi günle ilgili bir belirsizlik, karanlıktan haz duyma gibi bir eğilim hakimdir," gözleminde bulunuyordu Jdanov. "Onlar sanatın teori ve pratiği olarak kötümserliği savunurlar. İçlerinde ancak çok az sayıda yazar, en dürüst ve uzak görüşlü olanları daha başka patikalarda, başka istikametlerde bir yol bulmaya ve kendi kaderlerini proletaryanın ve onun devrimci mücadelesinin kaderiyle bağlamaya çalışırlar. Bir ruh mühendisi olmak iki ayağının da gerçek hayatta yere sağlam basması demektir."

İlk elde Sovyet sanatçılarla yazarlar için tasarlanan bu doktrin, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra SSCB'nin uydu devletlerinde de benimsenecektir. Bununla birlikte, sosyalist gerçekçiliğin komünist Çekoslovakya'nın resmi sanatsal öğretisi mertebesine çıkarılması hiçbir zaman herhangi bir güçlkle karşılaşmayacaktır. Oysa, 1918 ile 1938 arasındaki dönemde Birinci Cumhuriyet'te Çekoslovakya, Sovyetler Birliği'nde körüklenen sosyalist gerçekçiliğin dogmatizmine karşıt olarak avangard coşkunluğun yaşandığına tanık olmuştu. Ve bu hareket elbette tam Çeklere özgü bir edebi tür olan şiirde göstermişti etkisini. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda, çoğunlukla yirminci yüzyılın başında dünyaya gelmiş olan genç şairler kuşağı, 1920'de Karel Capek'in yayınladığı Fransız şairler

38) Saptırılmış Vasiyetler.

antolojisi *Anthologie des poètes français* sayesinde Guillaume Apollinaire'i keşfedeceklerdi. Çek avangardının hemen hemen bütün şairleri *Alcools*'ün (Alkoller) yazarına gerçek bir kült gibi bağlanmışlar, Kundera'ya kadar gelen bir gelenekle bütün eserlerini çevirmişlerdi. Apollinaire etkisi, "L'enchanteur merveilleux" (Muhteşem Büyücü) şiiriyle büyük şairin *L'Enchanteur pourrissant*'ına (Kokuşmuş Büyücü) cevap veren Vitezslav Nezval'de çok açık biçimde görülüyordu. Jaroslav Seifert de 1925'te *Na vinach T.S.F.* (*Sur les ondes de la TSF*; Telsiz Dalgaları Üzerine) derlemesine, *Alkoller*'in yazarına ithaf edilen bir metinle başlamıştı. Kundera, 1984'de Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Prag'lı şairi "masaya ayaklarını dayamış, üstünde ulusun dehasının somut ifadesi olan oturluklu şair" diye tarif ediyordu.³⁹

Proleteryanın yazarı da olmak isteyen bu iki büyük savaş dönemi arasındaki Çek şairler, Fransız gerçeküstücüler gibi şu ya da bu dönemlerinde kendilerini komünist dogmayla ilintili bir konuma oturtacaklardı. Fransız gerçeküstücüler gibi onlar da gerek ideolojik içerik bakımından, ama öncelikle de kendilerini sistematik propaganda görevinden kurtaran bir form olarak, edebiyatın devrimci olması gerektiğine inanıyorlardı. Bu konumu en iyi ifade eden kişi gerçeküstücü Závís Kalandra'ydı: "Paris Komünü zamanındaki şair Rimbaud ya da ressam Courbet örneği, Breton'un sanatçının devrimci faaliyetinin (tematik bakımdan içine siyasal olayları ya da sloganları katmasa bile) sanatsal eserinin niteliğiyle tam bir ilişki içinde ortaya çıktığını göstermesine imkân tanımaktadır."⁴⁰

André Breton ve arkadaşlarından etkilenen Çek gerçeküstücüler, sıradan taklitçiler ya da tilmizler olmadıkları için kendi üsluplarını yakalayacaklardı. Kundera'nın dikkat çektiği bir özgünlüktü bu: "Fransız gerçeküstücülüğü genellikle Batı'nın akılcı anlayışına karşı, Kartezyen soğukluğa karşı koyan bir isyan şeklinde açıklanmaktadır. [...] Çek gerçeküstücülüğünün, zaten hiç olmayan Çek Kartezyenizme karşı isyan etmesi için bir sebep yoktu;

39) "Connaissez-vous Seifert?", *Le Nouvel Observateur*, 19 Mayıs 1984.

40) Závís Kalandra, André Breton'un *Vases communicants*'ı hakkında (Doba, No: 15-16, 1935), akt. Joël G., "Le surréalisme en Tchécoslovaquie", *Izток*, No: 10, Mart 1995.

bilakis bu, Prag'ın sanatsal geleneğinin organik bir doruk noktasını, bu geleneğin fantastik ve akıldışı özgüllüğünün doğrulanmasını temsil etmekteydi. [...] Modern Çek kültürünün hemen hemen bütün büyük kişiliklerine damgasını vuran özellikler cezbetme, muhayyile ve gerçeküstü ayartmadır.”⁴¹

İki savaş arası yılların Çek avangardı, mucizevi bir şekilde kendini dönüştürerek hayatta kalmayı başarmış olan ulusal kültüre derin kökler salmış bir harekettir. Nazi işgali sırasında ressamlarla şairlerden meydana gelen bir çevre tarafından (adını kurulduğu yıldan alan) Grup 42 kurulmuştu. Gerçeküstücülerden farklı olarak Grup 42 şairleri Amerikan kültüründen, bilhassa Langston Hughes, Edgar Lee Masters ve Carl Sandburg gibi yazarlardan esinleniyorlardı. Estetik bakımdan onların yönelimleri kent manzaraları çizmekten yanaydı. Formel olarak da, hepsini Milan Kundera'nın karakteristik özellikleri olarak gördüğümüz parçalara ayırmaya, çoksesliliğe ve yinelenen motiflere tutkundular. Zaten Milan Kundera da yazma kariyerinin başlarında Grup 42'den etkilendiğini gönül rahatlığıyla dile getirmekteydi: “Düzyazıdaki ilk çıkış eserlerim muhtemelen daha sonra yazdıklarımın bir hayli daha iyiydi; ‘Grup 42’yi (Blatny, Kainar, Kolar) karakterize eden türde şiir ile gerçeküstücülük arasında bir yerlerde dolanıyordum. Adını saydığım bu üç şaire de deli olurdum.”⁴² Kundera gibi Brno'nun yerlisi olan, fakat kendisinden on yaş büyük Ivan Blatny İngiltere'ye sürgüne gidecekti. Jiri Kolar kendi seçimiyle, komünist rejimle başının derde gireceği 1950'lerin başlarına kadar ülkesinde kalacaktı. Çekoslovak Yazarlar Birliği'nce ‘kozmopolit bir sırtlan’ ve ‘edebi canavar’ muamelesi gören Kolar dokuz ayını hapisanede geçirmişti. İlk başlarda varoluşçu çizgideki Josef Kainar ise Şubat 1948'den sonra daha angaje bir şiire yönelmişti.

1984'de *Le Monde*'da yayınlanan ve hayatının belli başlı aşamalarını gözden geçirdiği kısa bir metinde şunu yazıyordu Kundera: “Ben on altı yaşındayken Marx okudum. Komünizm beni

41) “Prague, poème qui disparaît”, a.g.y.

42) A.J. Liehm'le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

Stravinsky, Picasso ve gerçeküstücülük kadar cezbediyor; muazzam ve mucizevi bir başkalaşım, tamamen yeni ve farklı bir dünya vadediyordu.”⁴³ Komünizm ile modern sanatın övgüyle aynı düzeye konması, Kundera’nın 1975’te Çekoslovakya’dan ayrılışına kadar boğuşmak zorunda kaldığı çelişkilere dair bir fikir vermektedir. Anmaktan hiç bıkmayacağı modern sanat zevkini babasından almıştır: “Babam mutsuz bir piyanistti, kendisini sadece modern müziğin (Stravinsky, Schoenberg, Janáček) yayılmasına adanmıştı. O dönem çok az gerçek müzik erbabı vardı, o yüzden babamın bu zor müziği çaldığı salonlar hep boş kalıyordu. Bu durum bende sadece babam için değil, aynı zamanda babam aracılığıyla modern müziğe ve genel olarak modern sanata; boş odaların önlerinde icra edilen, dalgaya karşı koyarak, geleneklere karşı koyarak hayata geçirdiğimiz bu sanata yönelik bir tutku doğurdu.”⁴⁴

Milan Kundera kapsamlı bir müzik eğitimi aldığı halde müzisyen olmayacaktır. Şair olarak edebi yönelimlerinde belirleyici bir rolü bulunan ailesinden başka bir Ludvik olan kuzeni de müzisyendir. Milan’dan dokuz yaş daha büyük olan Ludvik Kundera (1920-2010) Çek gerçeküstücülüğünün ikinci dalgasına aittir. Şairlerin, ressamların ve fotoğrafçıların (Milos Korecek, Bohdan Lacina, Vaclav Zykmond, Josef Istler, Vilem Reichmann) birbirlerini desteklediği, bir ayağı Brno’da öbür ayağı Prag’da bulunan ve Kurtuluş döneminde kurulan Ra grubunun mensubudur.

1945’te Ra grubunun manifestosu olan *Jeunes Surréalistes*’i (Genç Gerçeküstüçüler) kaleme alan Ludvik Kundera ilk şiir derlemesi *Konstantina*’yı 1946’da çıkardı. Aynı yıl, her zaman kendisine yol gösteren kişi olarak anıp 1999’da biyografisini kaleme alacağı Brno’dan büyük bir Moravyalı şair olan Frantisek Halas’la arkadaş oldu. Halas 1949’da, kırk sekiz yaşındayken kalp krizi geçirerek erken bir zamanda hayata veda etti. Ulusal bir trajedi olarak görülen bu ölüm karşısında, ülkenin her köşesinde, komünist liderlerin de içinde yer aldıkları anmalar yapıldı. Fakat ertesi yıl dalga ters dönmüştü; Yazarlar Birliği’nin bir toplantısında Stalinist edebiyat

43) “Enivré, répudié par le pouvoir”, *Le Monde des livres*, 27 Ocak 1984.

44) “Apostrophes”, 27 Ocak 1984.

eleştirmeni ve geleceğin kültür bakanı Ladislav Stoll, Halas'ı öznelciliği ve formalizminden dolayı eleştirerek yargılamaya kalktı.

Bu olay Milan Kundera'da kalıcı bir etki bırakmıştır. O kadar ki, on yedi yıl sonra bile *Şaka*'nın ana karakterinin ağzından şu satırları kaleme almıştır: "Asker kantininde sürekli sayfalarını karıştırdığım, dizelerini okuyarak rahatladığım üç kitabım vardı: Frantisek Halas'ın şiirleri. [...] Kendimi her zaman bağlı hissettiğim şiir kitapları sadece bunlardı. Parti'den kovulduktan sonra keşfetmişim onları; aynı dönemde Halas'ın adı bir kere daha ünlenmişti, zira o yılların baş ideoloğu bir süre adı pek duyulmayan bu şairi marazi bir kötümserlikle, inançsızlıkla, varoluşçulukla ve siyaseten aforoz edilen her türlü melanetle suçlamaktaydı."

Hâlâ bir lise öğrencisi olan Milan Kundera, kuzeni aracılığıyla Prag'daki sanat camiasına girmişti. Edebiyat dergisi *Mladé Archy*'ye yazılar yazan Ludvik, Milan'ın da bazı şiirlerinin dergide basılmasını sağladı. Bu aylık derginin iddiası, savaştan hemen sonra Çekoslovakya'da yeni olan her şeyi, ayrıca Çekçe'ye çevrilen yabancı yazarların metinlerini yayınlamakla edebiyattaki modern eğilimleri tanıtmaktı. Komünist rejim dergiyi yasaklayana kadar, 1945 ile 1949 yılları arasında yaklaşık yirmi sayısı çıkmıştı.

Bu genç avangard grubun en parlak üyelerinden olan, Frantisek Halas'ın öğrencisi Jan Grossman varoluşçu bir şiir kuramcısıydı. Eklektik bir entelektüel olarak ömrünün büyük kısmını tiyatroya hasretmişti. Daha sonra bir drama öğretmeni ve yönetmen olan Grossman, 1960'larda Vaclav Havel'in oyunlarını sahneye koyan ilk kişiydi. Jan Grossman'a göre, edebiyat bir ideoloji işlevi görmemeli; Şubat 1948'den sonra kendisini felsefe fakültesinden kovduracak olan, sosyalist gerçekçilikle bağdaşmayan bir anlayışla, insanlık durumunu nakletme görevini üstlenmeliydi.

Grossman genç yaşına rağmen (1925'te doğmuştu) *Mladé Archy* zamanında edebiyat alanında otorite olmuştu bile: "Romancı Ivan Klima onu, 'Yazarları her ân destekleyen biriydi,' diye anar. Zaten bu yüzden birçok yazar metinlerini ona okutuyordu. Grossman'ın, kendi söylediği gibi, yazarı metnini kaleme almaya iten enerjiyi bulmaya çalıştığını bilirdik." Grossman dergide Kundera'nın şiir-

lerini okuduktan sonra kendisiyle buluşma isteğini iletmişti. İlginisi bu şekilde belli etmesi genç delikanlının gururunu okşamakla kalmamış, onu etkilemişti de: “İlk yıl öğrencisi olarak Prag trenine binmiş, beş saatlik yolculuğumda Sokrates ayarında gördüğümüz bir adamla buluşmamda ona anlatacağım fikirlerimi toplamaya çalışmışım. Grossman beni her zamanki soylu cana yakınlığıyla karşıladı (o sıralarda Ulusal Tiyatro’da lektördü), beni çok ciddiye almış gibi davrandı, hatta beni öğle yemeğine davet etti.”⁴⁵

Milan Kundera ülkesinin özgürlüğe kavuşması ile komünistlerin iktidara gelişi arasındaki üç yılda ergenlikten yetişkinliğe geçmişti. Bir piyanistin oğlu ve bir şairin kuzeni olarak sanat dünyasına dalmış bir halde hâlâ yolunu arıyordu. Kültürün önünün henüz tıkanmadığı Çekoslovakya’da inanılmaz çeşitlilikte sanatsal ve entelektüel akımlar (yapısalcılık, gerçeküstücülük, varoluşçuluk, vb.) hem birarada bulunuyor hem de bazen birbirleriyle çatışıyorlardı. Bu girdabın içinde yolunuzu nasıl bulursunuz? Milan, Grossman’la buluşmasından varoluşçuluğa merakı iyice artarak çıkmıştı. Batı gençliğinde fazlasıyla tutulan bu felsefeye duyduğu ilgi çoğalarak devam edecekti. 1947’de Jean-Paul Sartre’in *Huis clos* (Çıkış Yok) oyununun Brno’da bir tiyatrodaki temsilini seyretti: “Sırtımdaki o ürperti,” diye hatırlayacaktı. “O zamandan beri hiçbir rol beni o derece şoka uğratmadı. Sartre sosyalist gerçekçiliğin dayattığı karantina boyunca ‘yoldan çıkmış gerçeklik’in son büyük hatırasını canlı tuttu. Birkaç yıl önce de aniden Sartre’i önümde gördüğümde vücudumu saran duyguyu inan anlatamam sana.”⁴⁶

Bu ilk bakışta duyulan edebi aşk, yoğunluğuna rağmen Kundera’nın eserlerini fazla etkilemeyecektir yine de, en azından görünüşte. Birkaç on yıl sonra, 1984’te *Le Monde*’da bir yazar olarak Sartre’in etkilerinden bahsederken, kendini borçlu hissettiği (Kafka ve Broch dahil olmak üzere Rabelais’den Gombrowicz’e kadar) romancıların yanında üç filozofun adını verir: Platon, Nietzsche ve Heidegger. Yazılarını iyi bildiği, özellikle hatmettiği *L’Être et le Néant*’a (Varlık ve Hiçlik) rağmen Sartre’in adını anmaz. Yine de

45) A.J. Liehm’le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

46) A.g.y.

bir süre sonra, oyunları ve romanlarında karakterlerini, varlıklarını ortaya koyan hallerde resmederken psikolojik eğilimlerden ayırdığı için Sartre'a duyduğu minnettarlığı teslim edecektir. Onun Sartre'cılığı böyledir. Öte yandan, angaje sanat anlayışından ayrı olarak, Sartre'ın edebiyatı fikirleri göstermenin bir aracı olarak değerlendirdiği didaktik anlayışa karşıdır. Kundera'ya göre, fikri doğuran şey romanın atmosferidir ve o bunun tersine inanmaz. Büyük Çek edebiyat teorisini Václav Cerny bu temel farklılığın altını şöyle çizer: "Fransızların romanlarında varoluşsal durumlar, her zaman önceki bir hayat felsefesinin sonrasında gelen, edebi bir somutlaştırma hikâyesidir. Biz bir hayatın hikâyesinin, soyut bir anlayışı gösterip örnekleyecek şekilde tasavvur edildiğini düşünürüz. Ludvik'in⁴⁷ hayatındaki büyük varoluşsal durumları yaratan şey kendi kaderidir ve hayat üzerine [...] ancak 'şiiirsel bir imge'nin kuvvetiyle zihninde uyanan felsefi düşünceleridir."⁴⁸

Sartre hayatını genel olarak Marksizm'le ve özel olarak komünist rejimlerle karmaşık ilişkiler yürüterek sürdürmektedir. Varoluşçuluğu komünizme tehlikeli bir rakip sayan Sovyet ideologları savaştan sonra, 'sırtlan daktilo' gözüyle baktıkları Fransız filozofa 'kızıl' mermilerle ateş ediyorlardı. 1953'te Stalin ölünce ilişkiler yumuşadı ve Sartre ilk defa Prag'a geldi. Daha sonra çeşitli vesilelerle bu şehre yeniden uğrayacak ve Çekoslovakya'daki durumu her zaman yakından takip edecekti. 1963'te Simone de Beauvoir'la Prag'a yaptığı bir ziyarette, Çek tercümanı Antonin J. Liehm aracılığıyla Milan Kundera'yla tanıştı. Bir süre sonra, 1964'te, Kundera'nın kısa hikâyesi *Personne ne va rir*e'in (Hiç Kimse Gülmeyecek) bir çevirisini (Gallimard'dan çok önce) *Les Temps modernes*'de yayınlayan kişi Sartre'dı. Bu hikâye 1970'de *Smesné Lásky* (*Risibles Amours*; Gülünesi Aşklar) kitabında yer almıştır. Kundera'nın hikâyesinin *Les Temps modernes*'de yayınlanmasını, çok geçmeden, Fransızca olarak yayınlanan ilk kısa hikâyelerinden biri olan *La Pomme d'or de l'éternel désir*'in (Sonsuz Arzunun Altın Elması) Aragon'un yönettiği *Les Lettres Françaises*'de çıkması takip edecekti.

47) Krş. Şaka.

48) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*, L'Harmattan, 2001.

1970’de Sartre, Prag Baharı’ndan iki yıl sonra, Liehm’in⁴⁹ ‘Çekoslovakya’nın kültürel fenomeni’yle ilgili kitabının Fransızca versiyonuna önsöz yazmayı kabul etti. Sartre bu uzun metinde Kundera’dan birçok defa söz ediyor, mizah ile komünizm arasındaki bağdaşmazlığa parmak basıyordu: “*Homo bureacraticus*’un [bürokratik insan] ayırt edici özelliği bir dizi negatif niteliklerdir. Bürokratik insan gülmez: ‘Resmi görevliler gülmeyi tamamen bir kenara bırakmışlardı.’ Başka bir ifadeyle, gülmeyi akıllarından çıkarmışlardı. Yerleşmiş huyunun aksine insan, neşelenmeden edemezse bir sürü riski göze almış olur ve en ufak bir ceza almadan Nerval’le alay edebileceklerini düşünmüş sersem gençlerin (Liehm’in anlattığı şekilde) başlarına gelen talihsizliklerin ortaya koyduğu gibi etrafındakileri de tehlikeye atardı; tahmin ederim ki, *Şaka*’nın kökeninde bu grotesk epizod yatmaktadır.”

Kundera’nın kendisinin yaşadığı her şey bu ‘grotesk epizod’la ifade edilebilir. 1948’de Parti’den ihraç edilmesiyle ilgili olarak kısaca, “Söylenmemesi gereken bir şey söylemiştim,” demişti.⁵⁰ *Şaka*’daki gibi Parti’nin ihracını fakülteden atılması izledi. Kundera o dönem hakkında 1980’de Philip Roth’la konuşurken şunları söylüyordu: “Ondan sonra fakülteden de atıldım. İşçiler arasında yaşadım. O sıralar taşra kabarelerinde bir caz orkestrasında trompet çalıyordum. Piyano ve trompet çalıyordum aslında. Sonra şiir yazıp resim yaptım.”⁵¹ 27 Ocak 1984’te *Le Monde*’da bu hikâyeye birkaç nüans ekledi: “Bir gezici müzisyenler grubuyla insanlar dans etsinler diye bir madenci bölgesinin tavernalarında çaldık.” Nihayet *Saptırılmış Vasiyetler*’de, yine zoraki sürgününden bahsederken, edebiyat ile kahkahanın -kaderden öç alırcasına- daha insandan yana olduğunu vurgulayacaktır: “Yirmili yaşlarımda Çekçe Rabelais’im bir işçi yatahanesindeki yatağımın altında duruyordu. O büyük kitabı merakla soran işçilere o hikâyeyi o kadar çok okudum ki hepsi çok geçmeden ezbere bilir hale geldiler. Oldukça muhafazakâr bir köylü ahlâkı taşıdıkları halde, attıkları kahka-

49) *Trois générations*, a.g.y.

50) *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*.

51) Philip Roth, “Conversation avec Milan Kundera”, *Parlons travail* içinde, a.g.y.

halarda bu sözlü ve sidikli tacizi aşağılayan en ufak bir belirti yoktu; sevmişlerdi Panurge'ü..."

Milan unutulmasını ümit ettiği bu günah çıkartıcı parantezin ardından Prag'a döner. Edebiyat fakültesine girmesi yasaklı biri olarak 1946'da kurulan Yüksek Sinema Okulu'na (Filmová a televizní fakulta, Famu) kayıt yaptırır. Bu seçimi öylesine yapmıştır, aynı zamanda bir tür yine günah çıkartıcı mazoşizmle; sanki eski partili yoldaşlarının ayıpladığı bireyselci eğilimlerinden dolayı kendini cezalandırmak istercesine: "Famu'ya girdiğimde aklımda şu özdeyiş vardı: Tam da kalbime çok yakın oldukları için şiirden vazgeçtiğim gibi müzikten de vazgeçiyorum ve beni özel olarak çeken hiçbir yanı olmadığı için de sinema öğrenimi göreceğim. Böylece kendimi, 'sunmak'tan ibaret olduğu için tek doğru sanata adayarak bireysel zevklerimden daha kolay arınacağım."⁵²

Milos Forman, Agnieszka Holland ve Emir Kusturica gibi büyük film yönetmenlerinin eğitim alacağı Famu'da Kundera ilk olarak yönetmenliğe eğilir, daha sonra da tarihsel konularda uzmanlaşan yazar ve senarist Milos Václav Kratochvíl'le senaryo alanında çalışır. 1952'de sinema bölümünden mezun olduktan sonra Famu'dan ayrılmaz; ilkin asistan, daha sonra 1964'ten itibaren öğretim görevlisi olarak orada dünya edebiyatı dersleri verir. Aynı zamanda şiir yazmaya yeniden başlamış, propaganda dergilerinde rejimin başarılarını göklere çıkaran şiirler bastırmıştır (ki bunlardan birisi Moravya'daki bir çelik tesisi hakkındadır).

Mart 1953'te on gün arayla Jozef Stalin ve Klement Gottwald ölmüştür. Fakat bu iki ismin de sahneden çekilmiş olması edebiyattaki sansüre son vermemiştir. Bir ay önce, 1949'da kurulan ve şair-çevirmen Ladislav Fikar'ın yönettiği bir yayınevi olan L'Écrivain'den Milan Kundera'nın ilk şiir kitabı olan *Clovek zahrada sirá* (*L'Homme, ce vaste jardin*; İnsan, Şu Engin Bahçe) basılmıştı. An-gaje bir içeriği olmasına rağmen bu kitap tartışma uyandırmış, yazarı bireyselciliğinden ve Parti'ye gizli bir düşmanlık beslemesinden dolayı kınayan resmi eleştirilere maruz kalmıştır.

52) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

İnsan, Şu Engin Bahçe, bazı kişisel fikirlerini dile getirme umudu taşıyan her yazarın içinde hareket etmek zorunda olduğu bir ideolojik deli gömleği fikrini ortaya koyar. Kitabın bazen birbiriyle çelişen çeşitli veçheleri vardır. Genç şair yer yer Sovyet komünizmini göklere çıkaran lirik uçuşlar (“*Stalin’in ülkesinde/Kuvvetimizi toplayacağız...*”) yapıyor olsa bile, “*Bu Sevgi Değil*” şiirinde olduğu gibi resmi öğretiyile daha az uyuşan, özel ilişkilerin, özellikle evliliğin önemi benzeri bazı fikirleri araya sokuşturmayı başarır.

Kundera’nın satır arasında ifade ettiği görüşü Kremlin’inkinden de başka bir devrimci estetik olduğudur: “Rusya’dan ithal sosyalist gerçekçilik kızdırıyordu beni. Sosyalizmin sanatının başka görünümlerini bilen biri olarak onların tanınması için uğraşıyordum. [...] Şiirin kederli olma hakkı vardı; dizeler kafiye uymaya zorlanamazlardı; modern sanat Sovyet ideologlarının iddia ettiği gibi faşist bir zırvalıktan ibaret değildi.”⁵³

İnsan, Şu Engin Bahçe dogmayla arasına bir mesafe koyma isteğine rağmen, zihni sınıf mücadelesiyle ve proletaryanın zaferiyle meşgul bir genç Marksistin eseri olarak kalmıştır. Henüz ‘daha iyi günler’in geleceğine dair yanılsamaları kaybolmamış olan şair, belli bir ölçüde naifliğe kapılmadan olmasa da, siyasal konuları somut durumlara (*Enternasyonal* mırıldanan genç bir delikanlıyı bir demiryolu hattının, komünist jargondan akli karışmış ve torununun rahatlatığı bir büyükanneyi bir kızıl öncünün yanına) yerleştirerek angaje edebiyat klişelerinden kurtulmaya çalışır. Başka bir yerde Parti’den kovuluşuna değinse bile, *Şaka*’da yaptığı gibi saçmalığını sergilemek yerine, yoldaşlarına narsisist ayartmalara karşı koyacağı vaadinde bulunarak ciddi bir hata yapar:

Elveda, şiirlerimin aynaları [...]

Kederden yıkılmaz mı,

*Halkından uzakta yaşamak isteyen.*⁵⁴

Bu özeleştirisinin düşündürdüğü, 1950’lerin ilk yarısında utanılası bir lekeden mustarip genç adamın rehabilitasyon peşinde

53) A.g.y.

54) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*

olduğuydu. Aslında Kundera *İnsan*, *Şu Engin Bahçe*'yle aynı yıl, Ukraynalı şair Pavlo Tychyna'nın 1941'de Sovyetler Birliği'nde yayınlandığı *Stal i nizhnist*'in (*Çelik ve Zarafet*) çevirisini çıkartmıştı. Rejimin iyi gözle bakmadığı bir avangard şair olan Tychyna o tarihte Stalin'in dalkavuğu olmuştu. Kundera 1955'te bu kitaplarına ikinci şiir kitabı *Son Mayıs*'ı ekleyecekti. *Son Mayıs* resmi propagandanın Julius Fuçik'le (ki kitabını ona ithaf etmişti) ilgili olarak anlattığı efsaneye neredeyse karikatür derecesinde bir vefa olarak görünmüştü.⁵⁵ Komünist direnişin kahramanı, bu uzun epik şiirde Gestapo ajanı Boehm'le karşı karşıyadır. Nazi polis, komünizmden vazgeçmesi karşılığında onun hayatını bağışlamayı teklif eder. Fakat kahraman ideallerine ihanet etmektense ölmeyi yeğleyecektir. Şair de parlak bir geleceği müjdeleyen kahramanın cesaretine selam durmuştur:

Kanımın güvercini
[...]
uçar yarının zamanlarına
kılıçların olmadığı yerlere,
sessiz hapisane duvarlarının
[...]
Güvercin, benim habercim,
selamla bu ülkeyi,
artık Bohemya olmayan
bu harika ülkeyi.⁵⁶

55) François Kérel'e göre, *Son Mayıs* bazı konformist-olmayan yazarlarından dolayı yazarına biraz sorun çıkarmıştır: "Milan şiirinde hayattan şikayet eden bir Fuçik resmeder. Buradaki, komünizmin parlak geleceği uğruna seve seve ölecek olmayan bir Fuçik'tir. Bu sipariş bir çalışma olabilir, ama o ölçüyü bilerek kaçırılmış" (yazarla söyleşiden).

56) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*

4
BUZLARIN ÇÖZÜLÜŞÜ*

Milan Kundera 1956'da Komünist Parti'ye yeniden kabul edildi. Yazara bakılırsa, sekiz yıl önceki ihracı gibi Parti'ye yeniden alınışı da dostu Jan Trefulka'yla karıştırılmış olmasından dolayıydı. "Benim durumum yeniden masaya konduğunda, Çekoslovak-Sovyet Dostluk Federasyonu'nda dikkatleri çeken bir adım atmış olan Trefulka'yla ilgili değerlendirmeler yapıldı ve herkes o kişinin Kundera olduğunu sanıyordu. Fakat bu defa eldeki veriler durumu benim lehime çevirtmişti."⁵⁷ Şüphesiz o anın siyasal bağlamıyla bağıntılı olan hoş bir anekdottu söz konusu olan. 1956 yılı aslında, komünist ülkelerde de-Stalinizasyon döneminin ve ifa-

*) 'Buzların çözülüşü' Sovyetler Birliği'nde 1953'te Stalin'in ölümünden sonraki gevşeme dönemini anlatan bir terimdir. (ç.n.)

57) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

de özgürlüğünün, özellikle yazar ve sanatçıların durumlarının rahatlamasının başlamasına işaret ediyordu. 26 Şubat'ta Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 20. Kongresi vesilesiyle yapılan bir kapalı oturumda Birinci Sekreter Nikita Hruşçov, 1.436 delegeye Stalinist dönemle ilgili gizli bir rapor sunmuştu. SSCB'de 1980'lerin sonlarına değin açıkça yayınlanmayan bu belge asıl olarak Stalin'in yerleştirdiği kişilik kültürünü, ayrıca bunun yanında Stalin'in egemenliğine damgasını vurmuş olan keyfi tutuklamalarla sürgünleri mahkûm etmekteydi.

Bir sistemden ziyade bir kişiyle ilintili olan bu mahkûmiyet çok geçmeden 'kardeş partiler'ce sahiplenilecekti. 29 ve 30 Mart'ta Çekoslovak Komünist Partisi'nin birinci sekreteri Antonin Novotny 'Hruşçov raporu'nu aktarmak üzere olağanüstü bir Merkez Komitesi toplantısı düzenledi. Bu vesileyle partidaşlarını de-Stalinizasyon sürecine katılmaya çağıran Novotny, Çekoslovakya'da komünizmin gelişinden beri izlenen politikaya keskin eleştiriler yöneltti: "Parti içinde kişilik kültürünü hepimizin kabul edip yaymaya çalıştığı açıkça belirtilmelidir. [...] Leninist çalışma ilkeleri ihlal edilmişti; Stalin'in SSCB'ye yıllardır dayattığı zararlı sistemi hepimiz kopyaladık ve geliştirdik."⁵⁸

Gizli kalacağı farz edilen Hruşçov raporu kısa sürede bütün dünyada öğrenilecekti. Zaman içerisinde Orta Avrupa'nın uydu ülkelerinin sakinleri de Batı Almanya'dan yayın yapan The Voice of America ve Radyo Free Europe aracılığıyla raporun içeriği hakkında bilgi sahibi oldular. ABD'nin kurduğu bu iki radyo istasyonunu sürekli olarak sinyalleriyle oynanmasına rağmen Soğuk Savaş sırasında Demir Perde'nin arkasında yaşayan insanların başlıca bilgi kaynaklarından birisiydi.

Asıl olarak komünist aygıt bünyesindeki iç mücadelelerin bir ürünü olan Hruşçov Raporu öngörülmemiş bir sonuç da doğurdu: Orta ve Doğu Avrupa'daki çeşitli 'halk demokrasileri'nin toplumsal dengesini alt üst etti. Haziran ayında Poznan'da Polonyalı işçilerin bir ayaklanması ordu ve polis eliyle kanla bastırıldı. Askerler

58) Sonraki alıntılar gibi akt. Muriel Blaive, *Une déstalinisation manquée: Tchécoslovaquie 1956* içinde, Éditions Complexe, 2005.

göstericilere doğrudan ateş açtılar. Ekim'de ve Kasım'da Budapeşte'deki ayaklanma Sovyet ordusunca ezilirken Macar asilerin binlercesi hayatını kaybetti. Protesto etmenin esas olarak entelektüellerin alanında kaldığı Çekoslovakya'da buna benzer bir karşı çıkış görülmemiştir.

1956 yılında 22 Nisan'dan 29 Nisan'a kadar 1949'dan beri ilk defa Prag'da Çekoslovak Yazarlar Kongresi toplandı. Kongre tartışmalarında egemen ideolojiye boyun eğme ve sansür temaları ele alındı. Şair Josef Seifert kürsüde edebiyatta hakikat sorununa değindi: "Bir yazarın hakikati kâğıda dökmesi için eğilmesi elzem olan sıradan insanlara kulak vermiyoruz hiçbir şekilde. Demek ki son yılların yazarları kitaplarında hakikati işlemediler. Yazdılar mı sizce; evet mi, hayır mı? Bunu isteyerek mi yaptılar, yoksa özel bir niyet gütmeden mi? Bile isteye mi, hoşnutsuzlukla mı? Çek edebiyatının geçmişine bakıyor ve orada boşuna -özellikle şiirlerinde Çek ulusunun postülalarını formüle edenler arasında- büyük bir yazar adı; çalışmasını orta yerinde kesip, ülkesine ve okurlarına aslında hakikati dile getirmediğini ilan eden bir yazar arıyorum. Ya da siz hiç içlerinden birinin şöyle dediğini duydunuz mu: 'Okurum, beni affedin, ben senin çektiğin ve Çek ulusunun yaşadığı acıların etrafından dolandım ve gözlerimi kapattım. Size hakikati söylemedim.' Hakikate değinen biri olmuşsa da taktik bir hesabı vardır. Yoksa hakikati dile getirdiğini söyleyen bir yazar yalan söylüyordur."

Buna benzer bir konuşmada, bazı meslektaşlarının korkaklığını eleştiren Frantisek Hrubin, rejimin yargıladığı şair ve ressam Jiri Kolar'ın kaderine kayıtsız kalan devlet edebiyat birimlerinin görevlilerine ağır saldırılar yöneltecekti: "Rahat rahat dolaşanlar, huzur içinde yazanlar, sakın sakın maaşlarını alıp başlarını gamsızca yataklarına koyanlar, hiçbir şey olmamış gibi yapan ve ortada bir adaletsizlik bulunmadığını iddia edenler, yüzlerini saklayan bencil küçük burjuvalardır. Duydukları utancı sessiz sedasız geçştirenlere gelince, onlar da korkaktırlar."

Yazarlar komünist toplumdaki statülerini yeniden belirlemek üzere harekete geçer ve kendilerini kısıtlayan ideolojik deli göm-

leğini yırtıp atarlarken öğrenciler de seslerini çıkarmaya başlamışlardı. Üniversitelerde yapılan sayısız toplantılarda özel olarak Batı edebiyatına ulaşma, sinyalleriyle oynanmaksızın Batı radyolarını dinleyebilme talebini ortaya atmaktaydılar; Çek radyo yayınlarının sonunu Sovyet marşıyla bitirmekten vazgeçmeli, lokomotiflerden kızıl yıldızları kaldırmalıydık! Bir ay sonra öğrenciler, 1946'dan beri oyuncu ve grotesk bir havada yıkıcı mesajlar iletme fırsatı sağladığı gerekçesiyle yasaklanan öğrenci karnavallarını, Majales gelenegini canlandırarak sokaklara döküldüler. Bratislava'daki böyle bir yürüyüş kortejinin en başında, üstünde "Düşünce Özgürlüğü" yazılı bir tabut taşınmıştı.

1956'da yirmi yedi yaşına gelmiş olan Milan Kundera, Yazarlar Kongresi'nde söz almamış olsa bile tüm ülkeyi saran taze nefes alma dalgasına kayıtsız kalmadı. Bir önceki yıl "Mirasımız Hakkında Tartışma" başlığıyla, o güne değin komünist kültürel 'yerleşik düzeni' tarafından dekadan sayılan Çek ve Avrupa avangard mirasına eski itibarını kazandırmayı amaçlayan ve çok okunan bir makale yayınlamıştı. Uluslararası avangard şiir olmasa kendisi açısından Julius Fučík'le ilgili çok ortodoks bir şiir yazmasının mümkün olmayacağını da ileri sürerek sırtını biraz sağlama almak istemişti tabii. İnce bir çizgi üzerinde ilerleyen Kundera, kapitalist sanatın gerici ideolojisini reddediyor olsa bile, sosyalist bir sanatçının aynı zamanda en yenilikçi biçimsel yönleri özümseyebilmesi gerektiğini ortaya koymaya çalışıyordu. Aynı makalede daha da cesur davranarak, o dönemde hapse atılan Çek şairlere üstü kapalı, ince bir dokundurma ile, "anlaşılmaz soyutlama hücrelerine canlı canlı gömülen" şairlerin yazgısına kederlenmekte duraksamamıştı.

Hruşçov Raporu'nun açığa çıkmasıyla istikrarları bozulan Çekoslovak yetkililer 1956'da sansür üzerindeki kapağı hafifçe kaldırmaya karar verdiler. Kültür ve sanat dünyasında, beş yıl önce akla bile getirilemeyecek ölçüde bir coşkunun doğmasına yetmişti bu karar. Edebiyatta, Yazarlar Kongresi'nin açtığı yarıktan ilerleyen genç kuşak yeni sanatsal eğilimlere yönelerek, Stalinist çağın estetiğinden uzaklaşmanın peşindeydi. Gelgelelim, bu 'muhalifler'in manevra alanı çok dar kaldığı ve sosyalizmin inşasıyla ay-

nı çizgide ilerlediği için devrimci bir öge barındırmıyordu. Yerleşik düzene cepheden bir itiraz sergilense bunun o ürkekçe yürütülen liberalleşme sürecini sona erdirecek bir baskıyla karşılaşacağının herkes bilincindeydi.

Milan Kundera işte bu yüzden, reformist içerikte bir 'yapıcı muhalefet' tutumunu benimseyecekti. Başka yazarlarsa ya ülkeden ayrılmayı ya da rejimle az çok açıkça işbirliği yapmayı tercih ediyorlardı. Aradan on yıl geçtikten sonra o günleri hatırlayan romancı, bu tercihlerinin tatmin edici olmadığını teslim etmekteydi: "Benim ait olduğum kuşak tam ortadan ikiye bölünmüştür; bazıları göç etmeyi seçerken bazıları sessiz kalmayı tercih etmiştir; uyum sağlayanlar da vardır, (ben dahil olmak üzere) bir çeşit yasal, yapıcı muhalefet safında duranlar da. Yine de bu tavırların hiçbiri yeterince onurlu değildi, hiç kimse ruh dinginliğine varamıyordu. Göç bir süre sonra bitecekti, iç göç ise yalnızlık ve çaresizlik demekti; yayın yapmaya devam eden muhalefet kaçınılmaz olarak kendisini tutarsızlığa ve işbirlikçiliğe mahkûm buluyordu; geri çekilerek boyun eğenlerse hem sanatlarıyla hem de etik açıdan birer ölüden ibaretiler."⁵⁹

Kurtuluşu hedefleyen bu anti-Stalinist kültürel hareket birbirlerinden ayrı bireylerin eseri değildir. Çek avangardı geleneğine inanan yazarlar, ideolojik tutuculuktan kaçınmak için çeşitli bağlarla biraraya geliyorlardı. Kundera da bu şekilde eserleri *Kveten* (Çekçe 'Mayıs' demektir) adlı edebiyat dergisinde yayınlanan 'Gündelik Hayat Şairleri' grubuna katılmıştı. 1955'te kurulan ve ilk çıktığında Çekoslovak Yazarlar Birliği'nin aylık dergisi olan *Kveten*'in asıl ilgisi genç yazarları tanıtmaktı. Bu dergi 1956 gibi erken bir tarihte Çekoslovakya'daki sanatsal hayatın tekbiçimliliğini eleştirmiş ve sanat ve edebiyata daha fazla özerklik tanınması için kampanya yürütmüştü. Bu editoryal çizgi Haziran 1959'da, rejimin kültürün dizginini yeniden ele alma kararı vermesiyle dergiyi kapamaya götürecekti. Buna rağmen *Kveten* yeni bir şairler kuşağının (Jiri Sotola, Karel Siktanc, Miroslav Florian, Miroslav Cerven-

59) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

ka, Miroslav Holub ve Milan Kundera) ortaya çıkmasına ciddi katkılarda bulunmuştur. Sadece sıradan insanların umursadığı 'sosyalist gerçekçilik'in destekçilerinin aksine bu 'gündelik şairler', bir parça Marksizm kılıfına sokarak yumuşatmaya çalıştıkları (komünist bir ülkede putkırıncı bir ufku bulunan) bireysel deneyimlerin işlenmesinden yanaydılar.

Kültürel dogmatizm tartışması az ya da çok ölçekte Çekoslovakya'nın çoğu şehrinde sürmekteyse bile asıl tartışma odağı Prag'dı. Prag'da çıkan *Kveten* dergisi bu şehrin ağırlığına iyi bir örnektir. Dahası, 'Gündelik Hayat Şairleri' grubunun kendi üyeleri arasında bile tek bir taşralı vardı: doğuştan Brno'lu olan Milan Kundera. Gerçi bu köken önemsiz de değildir. Tarihsel olarak bakıldığında kökleriyle sonsuz ilgili olan Moravyalı sanatçılarla yazarlar Prag'ın kültürel hegemonyasına bir set çekiyorlardı. Memleketine çok bağlı olan Kundera da kariyerinin ilk döneminde, Çekoslovakyalı bir sanatçı açısından Brno'lu olmanın doğurduğu engelden dolayı hayıflanmayı hiç bırakmamıştı. Öyle ki bu engel Kundera'nın babasının, oğlunun hak ettiği şöhretin keyfini çıkarmasını bile önleyecekti. Aynı şekilde, Kundera'ya göre, Leos Janáček'in Prag entelijensiyası tarafından uzun süre hor görülmesinin sebebi de onun Moravyalı kökenleridir: "Uzun bir süre sonra bugün bütün ülke ona saygı gösteriyor, fakat benim inancım şu ki, bizler ona hayli gizemli, Çek kültürüne kim bilir nereden, ama uzaktan gelen bir yaratıcı olarak bakmaya devam edeceğiz. Ne de olsa bu Çek uygarlığı, Prag'da olmayan ne varsa hepsini 'başka bir yer' olarak algılamaktadır."⁶⁰

Brno'dan kara yoluyla sadece üç-dört saatlik bir mesafede olan Prag'a geldiğinde bir sürgün hissi yaşayacaktır Milan. Muhataplarınca sinsice horlanmaya yol açan, kibar ama gerçek bir sürgün. Başkente arkadaşı Kundera'yla aynı dönemde taşınmış olan Moravyalı yazar Jan Trefulka'nın belirttiği üzere, Prag ile Brno (coğrafi yakınlıklarına rağmen ya da belki de bundan dolayı) her zaman birbirine rakip iki kültür (ve özel olarak da edebiyat) anlayı-

60) A.J. Liehm'le söyleşi, *Trois générations*.

şını temsil etmişlerdir. “İkisi aynı değildir. Moravya doğudadır, Bohemya batıda. Bizler şairiz, onlar düzyazıcılar. Onların Dvořák’ları var, bizim Janáček’imiz. 1940’ların sonunda Prag’daki öğrenciler olarak Bohemya’nın kültürel ağırlığını ve Bohemya’nın başkenti Prag’ın bir taşra şehri olarak gördükleri Brno’ya bir parça küçümseyici bir gözle baktığını çok güçlü bir biçimde hissederdik. Bizim yazdıklarımız onların hoşuna gitmezdi.”⁶¹

Moravya kültürünün özgüllüğü, Prag’da konuşulandan farklı olan dilde bile görülebiliyordu. Kundera’nın çağdaşı olan şair Jan Skácel bu dilin zenginliğini vurgulamayı pek seviyordu: “Ben lehçesi olan bir bölgeden geliyorum: Güney Moravya. [...] Yeri gelmişken belirtiyim, Çek-Moravya tepelerinde en güzel Çekçe bu bölgede konuşulur. Prag’lı meslektaşlarımız bizim dilimizi fazla ince bulurlar. Moravya’da tuhaf olan şey, bu inceliğe lehçelerde bile rastlandığıdır. [...] Ben kendim, sebebini bilmiyorum ama, memleketimize, Moravya Güneyi’ne gelsem ve kelime dağarcığımız üzerine çalışsam ilk göstereceğim şey dilin aşırı zenginliğidir. Dahası, buradaki insanlarda oldukça gelişkin bir hikâye duygusu vardır. Prag’da anlatılanlar anekdotlara indirgenirken, burada hikâye anlatmak bütün canlılığını korumaktadır.”⁶²

Ayrı bir bölgesel birim olarak Moravya, Kundera’da 1950’lerin başlarındaki ilk şiirlerinden 1967’deki ilk romanına kadar açıkça yer almaktadır. 1953’te yayınladığı ilk kitabı olan *İnsan, Şu Engin Bahçe’de* şairin memleketine saygı ifadesi olan; Brno’nun bir tür kayıp cennet olarak, Moravyalı Ulysses’in, yani o zamanlar Prag’da sürgün olan genç Milan’ın övgüler düzdüğü ideal bir İthaka olarak anıldığı çok sayıda bölgeci pasaj yer alır:

Döneceğim

Eski demiryolundan

Yıldızlar parlayacak doğduğum evin üstünde

Ve beni karşılamak için şehrimin bütün köpekleri

*Şen sesler çıkaracaklar havlayışlarıyla*⁶³

61) Akt. J.-B. Harang, “La Moravie est belle”, a.g.y.

62) A.J. Liehm’le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

63) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*

On beş yıl kadar sonra aynı Moravya'ya *Şaka*'nın neredeyse her kısmında rastlarız. Roman, ana karakter olan Ludvik'in adı hiç anılmayan ve çatı üstlerine hakim çan kulesi kaçınılmaz olarak Brno'yu çağrıştıran, doğduğu şehre dönüşüyle başlar. Daha sonra, doğu Moravya'da bir madenci şehri olan ve Ludvik'in cezasını çeksin diye yollandığı Ostrava'ya gelir sıra. Hem endüstriyel hem kırsal yönleriyle bu taşra şehri onda kederle bezeli bir melankoli uyandırır: "Ostrava'nın çevresindeki o sonu gelmeyen yollar; fabrikalarla doğanın, tarlalarla çöp dağlarının, öbek öbek cürufaların, upuzun apartmanlarla kır evlerinin tuhaf biçimde iç içe geçtiği o sonu gelmeyen yollar bana hem güzel görünüyor hem de olağanüstü rahatsızlık veriyordu."

Birçok bakımdan folkloru ve popüler müziğiyle Moravya'ya söylenen bir ilahi olan *Şaka*, Ostrava şehri aracılığıyla Moravya'nın karanlık tarafını da gözler önüne serer; anlatıcının zihninde çirkinliği defalarca canlanır: "Terk edilmiş binalar ve boşluğa çıkan kirli sokaklarla dolu devasa bir geçici yatakhaneyi andıran madenci kasabası Ostrava'da yaşamıştım." Kundera, Ludvik'in üstüne çökmüş kıyametvari bakışı bu denli içten bir duyguyla yansıtır, orada hayatının en sancılı dönemlerinden birini geçirmiş olduğundan şüphe etmeyiz. Üniversiteden atıldıktan sonra tuhaf işler yaparak güç bela geçinmeye çalıştığı yer de muhtemelen bu şehirdi.

Bu acılı anıların dışında yazarın doğduğu topraklara bakışı her zaman müşfik ve sevecen bir tondaydı. Kitapları ve söyleşilerinde bahsettiği her defasında doğduğu şehrin küçümsenmesinden yakınmıştı. Kundera'ya göre, Brno hakiki bir uygarlık beşiğidir: Sanat okulları, üniversiteler, atalarının kültürel gelenekleri Prag'lı kardeşlerinininkiyle eş düzeydedir. Yine de Brno'ya karşı önyargılar halkın zihninde öyle derin kökler salmış haldedir ki, oradan hiçbir sanatçının, hiçbir entelektüelin yetişip çıkamayacağı ve gerçek değerini ancak ülkenin başka yerlerinde bulabileceği şeklinde alçaltıcı bir tabloyla karşı karşıyayızdır. Nitekim Kundera bu doğrultuda şunları söylemiştir: "Brno'da edebiyat tarihçileri, ressamlar, besteciler, kemancılar, tüm ömürlerini orada geçiren bu insan-

lar pekâlâ başarılı olabilirler; ne var ki, çalışmalarını ne kadar üst düzeyde olursa olsun, Prag'ın beyin sayıldığı ulusal bilince erişmeleri mümkün olmaz. Brno sonsuzca başarısız bir aday timsali olarak anılmayı hak etmektedir.”⁶⁴

1956 yılı Kundera'nın edebi kariyeri açısından bir dönüm noktasıydı. Yakın bir zamanda Komünist Parti'ye yeniden kabul edilmiş olduğu için rejimin henüz olumsuz bir gözle bakmadığı yazarın resmi edebi öğretilerden kayda değer derecede uzaklaşması fazla sürmeyecekti gerçi. Buzların Çözülmesi'nin atmosferinden faydalanan Kundera, *İnsan, Şu Engin Bahçe*'de ürkek bir şekilde dokunduğu noktaların (insanlar arasındaki ilişkilerin, daha özel olarak erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilerin irdelenmesi) üzerinde bilinçli bir şekilde durmak amacıyla bahaneleri bir kenara bırakır. Şairin üçüncü kitabı olan *Monology* (*Monologues*; *Monologlar*) 1957'de çıkmıştır. Bu kitap yetkililerce yasaklanmazken, sinisizm kaydığı iddiasıyla komünist ortodoksinin ağır eleştirilerine maruz kalmıştır.

Monologlar'daki otuz altı şiirin hepsi (Stalinist dönemde bireysellik esintisi taşıdığı için işlenmesi yasaklanmış bir konu olan) aşk deneyimi üzerine çeşitlemelerdir. Kundera yöntemini Marksizmden ziyade varoluşçuluktan aldığı bu kitabının tümünü aşk tabusunu yıkmaya ayırır. Komünist ideologların sinisizm yaftasını yapıştırdıkları şey, yazara göre, berraklığa ulaşma arzusunun kelimelere dökülmesidir daha çok. Gelecekteki romanlarının işaretlerini veren bir entomolog titizliğiyle romantik karşılaşmalardaki yanlış anlaşılmalara eğilir, onları çözümler ve aydınlatır. Arzu, en çelişkili olanları dahil olmak üzere tüm yönleriyle sergilenir. O yüzden aşık olan birisi aniden partnerinin bedeninden tiksineceği başladığında:

*Yanı başında, bedeniyle
Teniyle, gözenekleriyle
Karısı, biçimsiz, uyuyan*

64) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

Güzelliğin kendisi aşkın önünde bir engele dönüşür:

*Yaşayamam seninle, öyle güzelsin ki*⁶⁵

Kundera'nın kavradığı şekliyle monologlar kendi kendine konuşmalar değildir. Âşık şair kendisiyle pek konuşmadığı gibi, okuruna da seslenmez. Muhatabı, sevilen kadındır. Çoğu zaman seven taraf bir imkânsızlık, bir aldatılma ya da bir başarısızlık fark eder ve bu da hayal kırıklığıyla, zalimlikle, sadakatsizlikle ve nihayet ayrılıkla neticelenir. *Monologlar*'ın altında yatan bu romantik ilişkinin karmaşık yönlerini çözme süreci Kundera'nın ilk defa, örtük bir dille kadınları aşta hiç eşit davranmamakla suçladığı için kadın düşmanlığıyla itham edilmesinin yolunu açacaktır. Jan Culik'in Glasgow Üniversitesi'nin yayınladığı bir makalede yazacağı üzere: "Kadının gündelik hayattaki kaygılarının vasatlığı ve bundan dolayı hayatın gerçek yönlerine kayıtsızlığı teması bu kitapta yeniden su yüzüne çıkar. Erkekler varoluşun anlamını çözmeye çalışan savaşılar iken, kadınlar itaatkârlardır. Bu sebeple kafalarını hep yıkılmaz duvarlara vurup dururlar."⁶⁶

Monologlar aşka entelektüel yaklaşımları açısından *Gülünesi Aşklar* ya da *Şaka*'nın yazarı olan romancı Kundera'nın habercisidir. Yazarın daha sonra, şiirlerine son bir kez eleştirel gözle baktığında yakındığı gibi bazı dizelerinde lirizmin izleri vardır: "Ben aşk hallerinin gizemini kırılma noktasına gelene değin çözen analitik şiirleri hâlâ seviyorum. İyi ki bu kitaptaki şiirlerimin çoğu bu tipte; zaten tam da hoşgörülemez derecede sinik bulundukları için yerden yere vuruldular. Oysa kitapta, o zamandan beri kendimin de nefretle andığım büyük duygusal gösterilerin bulaştırıldığı romantik dizeler de vardı. Daha sonraki baskılarda onları çıkardım."⁶⁷

İkinci baskısı kısa sürede ve sakıncalı yanlarından ötürü gizlice yapılacak olan *Monologlar*, sekiz yıl sonra, 1965'e kadar açıkça yeniden basılmayacaktı. O tarihte de Kundera şairliği bırakmıştı.

65) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*

66) Jan Culik, "Milan Kundera", 2000 (www.blisty.cz/video/Slavonic/Kundera.html). Çeviri yazara aittir.

67) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

Bununla birlikte, yeniden basım imkânını fırsat bilerek, bazı şiirlerini ilk basımda yer almayan başkalarıyla değiştirdi. Yeni şiirlerinden birisi, 1956'da kaleme aldığı ve yayıncısı tarafından Stalin döneminin keyfi tutuklamalarına dokundurmalar bulunduğu gerekçesiyle kitaptan çıkartılan "Monologue sur le long sommeil" (Uzun Uykuya Monolog) idi. 1956'daki kritik dönemeçten sonraki yılların kültürel açıklığı aslında hem kısa ömürlüydü hem de oldukça görelî. O yüzden Kundera, sansürle başı derde giren tek yazar değildi; bu açıdan bakıldığında romancıların çoğu bu engelle takılıyorlardı.

1948'de yazılıp on yıl sonra basılan *Zbabelci* (*Les Lâches*; Korkaklar) adlı romanıyla kitap yayınlanır yayınlanmaz bir skandala yol açan Josef Skvorecky'in başına gelen de buydu. Çek yazarların susturulmasalar da ifade özgürlüklerinin sıkı denetim altında tutulduğu bu gri yılları temsil eden tipik örnek olan *Korkaklar* romanı, genel havasından dolayı Çeklerin İkinci Dünya Savaşı'nda Alman işgaline karşı sergiledikleri direnişin pürüzsüzce sunulmasına saygısızlık ettiği gerekçesiyle çok kısa sürede satıştan kaldırılacaktı. Bu kitap 1964'e kadar bir daha gün yüzü görmedi. Bradbury, Hemingway ve Faulkner'in Çekçe çevirmeni olan Skvorecky 1969'da Kanada'ya göç etti. 1978'de Skvorecky'yi yirminci yüzyılın ikinci yarısının büyük Çek romancılarından biri sayan Milan Kundera *Mirakl*'ın (*Miracle en Bohême*; Bohemya'da Mucize) Fransızca baskısına⁶⁸ bir önsöz kaleme aldı.

Korkaklar'ın kaderi (önce yayınlanıp, daha sonra kara listeye alınması) Çekoslovakya'da iktidarın 1950'li ve 1960'lı yıllarda sanatlar ve edebiyat söz konusu olduğunda nasıl bir oyalamacaya girdiğine işaret etmektedir. Serbestleşme süreci 1958 ile 1962 yılları arasında bir duraklamaya girmişti. Milan Kundera işte o dönemde ciddi bir varoluş krizine sürüklendi ve yazar olarak çalışmalarını tepeden tırnağa yeniden gözden geçirmeye başladı. Akli iyice karışmış bir halde önce şiir yazmayı sürdürmek gibi yanlış bir yola saptı: "Şu bir parça grotesk 'şair' etiketini başıma geçirdiğimde kendimi hiç iyi hissetmedim. Onlu yaşlarımda birlikte boks yap-

68) Gallimard, Kasım 1978.

tığım arkadaşlarımla karşılaştığımda, onları şair Kundera'nın benim sadece adaşım olduğuna inandırmaya büyük gayret sarf ederdim. Artık tek bir dize dahi yazamayacağımı fark ettiğim ân nasıl bir oh çektim! Nasıl rahatlamıştım, defter kapanmıştı!"⁶⁹

Kundera şiirden vazgeçtiyse bu kesinlikle şiir yazmaya ilgisini kaybettiği için değildi. 1957'de Çek şairi Frantisek Gellner'in (1881-1914) eserlerinin yeniden basımına yaptığı katkı ve ertesi yıl Apollinaire'in bir derlemesini çevirmesi bunu kanıtlıyordu. Bilakis, Kundera'nın şiiri bırakmasının sebebi (de-Stalinizasyonla sönen 1948'den sonraki yılların siyasal coşku döneminde) şiirin kendisini ifade etmekte artık doğru form olmadığı sonucuna varmış olmasıydı. Devrimci yanılsamalarından kurtulmuş bir haldeyken, bir önceki dönemin ayrılmaz akımlarından lirizmi de aşama aşama bıraktı ve -kendi görüşünce nihilizmle karıştırılmaması gereken- şüphe ve şüphecilik çizgisine kaydı: "Şüphecilik dünyayı hiçliğe çevirmez; onu sorulara dönüştürür. Şüpheciliğin bildiğim en verimli yol olması bu yüzdendir."⁷⁰

Geçimini Sinema Fakültesi'nde öğretmenlik yaparak sağlayan Kundera yazmayı tümüyle bırakabilirdi de. Bunu aklından geçirmiş olması da asla bir sır değildir. Fakat sonunda bu radikal çözümlü seçmeye yanaşmayacaktı. Varlığın gizemlerini irdelemenin tek yolu olarak 'roman'ı benimsemeden önce başka iki edebi türe daha el atmıştı: tiyatro ve deneme. Lirik çıkmazından bir çıkış yolu arıyordu. Nihayet 1950'lerin sonlarında, 1960'ların başında önce Brno'da, daha sonra Prag'da sahnelenen ilk oyunu *Majitelé Kli-cu*'yu (*Propriétaires des clefs*; Anahtar Sahipleri) yazmaya başladı. *Monologlar* bilhassa farazi bir karaktere hitap etme şekliyle teatral bir biçimde yazılmış olsa bile Kundera ilk piyesini hiç bitmeyen bir endişe içinde kaleme almıştı. Aslında hâlâ herhangi bir şey yazıp yazamayacağını merak ediyordu. Çekoslovakya'da ve ülke dışında başarı kazandığı halde⁷¹ kendisi *Anahtar Sahipleri*'ne hep

69) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

70) A.g.y.

71) Fransızca'ya çevrilen bu oyun Ocak 1969'da La Maison de la culture d'Amiens'de, André Reybaz yönetiminde, Nisan 1974'de Paris'te Théâtre de l'Est'de Georges Werler yönetiminde sahnelendi.

başarısız bir eser gözüyle bakacak ve bunu özellikle oyunun bağlamını Nazi işgalinin oluşturmalarına bağlayacaktı.

Oyundaki olaylar birbirine bitişik iki odada geçer. Odaların birinde genç bir çift yaşıyordu: Georges (mimar) ve (dansçı olmak isteyen) Aléna; diğer odada eski bir asker Kruta'yla karısı vardır. Kadın, ilk kocasından kızı olan Aléna'nın annesidir. Başka bir karakter olan kapıcı Sedlacek bir zamanlar Kruta'nın emri altında çalışmıştır ve şimdi Nazi işgalinin işbirlikçileri arasındadır. Küçük burjuva vasatlığının timsali olan Kruta'lar sadece ufak tefek meselelerle ilgilenmekte ve çevrelerinde olup bitenlerden hiçbir şey anlamamaktadırlar. Damatlarının bir direniş savaşçıları grubuyla ilişkili olduğunun farkında değillerdir; bu grubun üyelerinden olan ve Gestapo'nun takip ettiği Vera onlara sığınmaya gelmiştir.

Aléna'nın tek umursadığı dans dersleri, bronzlaşma seansları ve içinde sarısından başka bir şeyin olmadığı yumurta arayışlarıdır. Üvey babası saat koleksiyoncusudur. Evde elli kadar saati vardır ve hepsini aynı anda çaldırmaya uğraşmaktadır. Üvey babanın diğer takıntısı dairenin anahtarlarıdır. Dört yerine yalnızca iki anahtarlık kalmıştır ve her birinde birer tane bulunur. Bu konuda Georges'u sürekli eleştirmektedir. Georges iki anahtarlığı yanına almış ve dairenin diğer üç sakinini arkasından kilitlemiştir. Piyes boyunca akan leitmotif de şöyledir: "Kimler bu anahtarların sahipleri?"

Georges'un ahlâki ikilemi işte bu saçmalıkların ortasında kendini gösterir ve otel görevlisinin Vera'yı deşifre etmek üzere olduğunu anlayınca başına indirdiği bir darbeyle adamı öldürtür. "Ev SA'nın* kuşatmasında olduğundan cesedi çıkaramayız. Kaçmamız lazım, ama beşimizin birden kaçması da imkânsız. O yüzden bir seçim yapmamız gerek." Grubun başı olan Tony daha sonra Georges'a, savaşta faydalı oldukları için direniş savaşçılarının öncelikle harcanmaması gerektiğini açıklayacaktır. Georges bu mantığı kabul etmez ve kendi gizli faaliyetlerinden bihaber nişanlısı Aléna'yla kaçmak ister. Tony onları on dakika sonra bir sokağın köşesinde bekleyecek bir araba ayarlar. Georges, Aléna'ya kendisiyle gel-

*) Weimar Cumhuriyeti döneminde Nazilerin yükselişinde önemli rol oynamış olan yarı-aske-ri örgüt. (ç.n.)

mesi için yalvarırsa da esas meseleyi anlamayan genç kız cilve yaparak buna yanaşmaz. Bunun üzerine Georges dairede kalır ve bir kutudan kendisini öldürecek hapları çıkarır. Oyunun gerçekçi sahnelerinin arasına, karakterlerin çilesini yansıtan hayali ‘görüntüler’ serpiştirilmiştir. Kundera daha sonra bu yönteme bazı romanlarında, örneğin *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nın “Çocuklar Adası” episodunda başvuracaktır.

Kundera Çekoslovakya’dan ayrılışından birkaç yıl sonra bir Kanada dergisine röportaj verirken, *Anahtar Sahipleri*’ni okurken bizim yalnızca siyasi bir oyun gördüğümüzden yakınmıştır: “Nazi işgali üzerine Avrupa’da, özellikle Doğu Avrupa’da yazılmış yüzlerce oyun söz konusu. Bu oyunların hepsinin kalıbı aynı: Direniş savaşı var, savaşmak istemeyen korkaklar var ve her zaman için korkaklık ile mücadele arasında salınan birisi var. Tüm bunlar tamam, fakat bu korkunç bir klişe. Evet, benim oyunumun hikâyesi de İşgal’de geçiyor ve karakterler hem savaşılar hem korkaklar; yine de benim oyunumun asıl konusu çok farklı: İşgal’in bir bahane ya da hileden ibaret olduğu teması. Bununla birlikte, herkes bu oyunu Direniş oyunlarının çeşitlemelerinden biri olarak anladı.”⁷²

Kundera daha sonra, bu tür kısıtlayıcı yorumlara bir son verme kaygısıyla, eserleri için bir ‘anahtar’ sunacaktı: “Bu oyun siyasal bir oyun olmaktan ziyade Ionesco tiyatrosuna yakındır. Saçmalığın hiçbir zaman ‘mümkün’ sınırını aşmadığı, somut bir tarihsel gerçekliğe oturtulmuş bir saçma tiyatrosudur bu. Ayrıca, Ionesco benim en büyük edebi aşklarım arasında yer alır; bugün ondan belli bir horgörüyle bahsedildiğini duyduğum için özellikle belirtmek isterim ki, Brecht’in bütün eserlerini Ionesco’nun tek bir oyununa değişmem.”

Yazar ayrıca, tabii ki ironi yaparak, “Bir insanın başarıyı hemen her zaman yanlış anlaşılma borçlu olduğu”nu belirtir. *Şaka*’nın yayınlanması vesilesiyle böyle bir hataya iki kat daha fazla düşmüştür. *Şaka* hem romanın yalnızca siyasal boyutunu dikkate alan

72) *Liberté* dergisi için Normand Biron’la söyleşi, Milan Kundera özel sayısı, Cilt: 21, No: 1, Ocak-Şubat 1979.

halkın hem de eleştirmenlerin kitabı olacaktır. O yüzden Kundera, sonradan yapılmış söyleşilerle ya da eserinin yeniden basımları vesilesiyle kitaplarının yorumlanmasındaki bu yanlış anlaşılmalara düzeltmeye uğraşacaktır. İndirgeyici yorumlara da açıkça karşı çıkarak, kitaplarına daha evrensel bir boyut katma isteğindedir.

Kundera özellikle 1960'lı yıllar söz konusu olduğunda eserleri için bir 'kullanım kılavuzu' çıkarmayı gerekli görse bile, bunun sebebi bazen -bilinçli ya da bilinçsizce- yarattığı belirsizlikle yanlış anlamalara kendisinin katkıda bulunmuş olmasıdır. *Şaka*'nın ilk Çekçe basımına yazdığı bir notta bunu yarım ağızla kabul etmiştir: "İlk temsilinden iki yıl sonra Ionesco'nun *Délire à deux* (İki Kişilik Hırgür) oyununu okuma fırsatım oldu ve kendi kendime hüznle şunu mırıldandım: *Anahtar Sahipleri*'ni kaleme almaya başladığımda benim yapmak istediğim de buydu. Benim hatam, tarihi Alman işgali gibi somut bir zemine yerleştirmemdi. Bin defa anlatılan bu zemin, içinde öyle güçlü ahlâki kalıpları barındırmaktadır ki, çabalarım rağmen oyunun özgüllüğü bu kalıpları kırmama izin vermedi."

Devrin siyasal bağlamında bu oyunun temsil edilebilmesi için Kundera şüphesiz üstü kapalı bir dile başvurmak, yani egemen maniheizme uymak zorunda kalmıştı: İyiler kaçınılmaz olarak Direniş savaşçıları iken, kötüler de korkak ve gerici küçük burjuvaziydi. Fakat az çok kabul gören ideolojik kısıtlamalarla birlikte, daha sonra romanlarına da yansıyan biçimsel bir özgünlüğü ortaya koymayı becermişti. "*Anahtar Sahipleri* son derece gelişkin bir oyundur; hatta daha fazlasıdır. Bütün kalıplar değişerek kendini tekrarlar; bütün oda aynalardan oluşan bir settir. Belki de bunun kaynağı, aldığım müzikal eğitimidir."⁷³

73) Normand Biron'la söyleşi, a.g.y.

5
ANTİ-LİRİK ÇAĞ

Sinema Fakültesi'nde dünya edebiyatı hakkında vereceği derslere hazırlanan Kundera'nın roman üzerine kapsamlı araştırmalar yapması gerekiyordur. Bu bağlamda Georg Lukacs'ın 1920'de kaleme aldığı *La Théorie du roman*'ı (Roman Kuramı) okur. O dönemde 1956'daki Sovyet-karşısı Imre Nagy hükümetinde yer aldığı için Çekoslovakya'da isminin anılması yasak olan Macar filozoftan, 1960'da yayınlanıp Fransızca'ya çevrilmemiş olan şu ilk denemesinde 'epik' kavramını almıştır: *L'Art du roman: le voyage de Vladislav Vancura vers la grande épopée* (Roman Sanatı: Vladislav Vancura'nın Büyük Epik Yolculuğu). Lukacs'a ve daha sonra Kundera'ya göre, Cervantes'in Don Quixote'si gibi roman kahramanının peşine düştüğü bir şey vardır. Artık şövalyelik kurallarına göre

değil, Tanrı'nın olmadığı bir dünyaya anlam katmak için sürdürecektir hayatını. Bu beyhude arayış, tüm dünyanın anlamsız olduğunun farkına varılmasının önünü açar. Bu perspektiften yola çıkan Cervantes de insanlık durumunun saçmalığına ve trajedisine katlanmamızı sağlayacak tek şey olan ironiden ayrılmayacak modern romanın, varoluşsal bir romanın yaratıcısı olacaktır.

Kundera bu yorumu iki büyük savaş arası dönemin en büyük Çek romancısı olan Vladislav Vancura'ya taşır. Birinci Çekoslovak Cumhuriyeti'nde yaşayan bu komünist yazar çalışmalarında kullandığı çeşitli edebi yöntemlerle, kapitalist sistemin yabancılaştırdığı karakterlere özerkliklerini kazandırmaya uğraşır. Kundera da kitabında Vancura'nın (ve daha sonra kendisinin anlaşılır bir sebeple yadsıyacağı) Marksist sorunsalına eğilir. Sonradan bunu yok saymasının karşılığıysa, bu tür ideolojik varsayımlara yer verilmeyen başka bir denemede "Roman Sanatı" başlığını kullanmak olacaktır.

Kundera, Vancura'nın eserlerini çözümlerken, kendisi henüz bir romana el atmamış olsa bile denemesini "bir uygulayıcının teorik düşünceleri" şeklinde sunar ve kendi roman yazma yeteneğini ölçer. 1942'de Nazilerin katlettiği romancı ile Lukacs'ın anlayışı doğrultusunda, kendi estetiğinin temellerini Avrupa roman tarihinde arayacaktır. Vancura sayesinde tempo değişiminin ve anlatıcının yalnızca gözlemde bulunmakla yetinmemesi, bunun yanında karakterlerinin eylemlerini yorumlaması gerektiğinin önemini kavrar. Özel olarak da Diderot'nun *Jacques le Fataliste*'te (Kaderci Jacques) başvurduğu ve Vancura'nın da sık sık yararlandığı okurun sorgulanması tekniğine yönelir ("Okur, okurken burada bir dur; yanlış olan ne? Ah, sanırım seni anlıyorum, bu mektubu görmek istiyorsun"). "Şimdi karakterle ilgili bazı ayrıntılar öğreniyoruz, daha sonra fikrini oluşturmakta serbestsin" (*Maketa Lazarova*). Benzer bir doğrultuda yazarın hikâyesinin akışı esnasında karakterlerden birine hitap etme hakkını da kendinde alıkoyar. *Jan Marhoul*'da Vancura da uygulamıştır bu yöntemi: "Ölürsen başka ne söyleyebilirsin? Ağır işçiydin, bu onur sana teslim edilmeliydi, ama maaşın kaç çıkardı? [...] Josefina'ya ne diyeceksin?" Kunde-

ra da *Yaşam Başka Yerde*'de şu satırları yazmıştır: “Senin hayatın, Lermontov, saman alevi gibi parlayan onurdan daha değerlidir! Ne yani? Onurdan daha değerli bir şey mi var? Evet Lermontov, var: hayatın, eserin.”

Milan Kundera şiiri bıraktığında otuzuncu doğum gününe yaklaşmaktadır. Daha sonra belirteceği gibi, bu seçiminin kaynağı edebiyat çerçevesinin epey dışındadır: “Şiiri bırakıp düzyazıya başlamak benim gözümde basitçe bir türden başka bir türe geçiş değildi. Ben şiirden ayrılmadım, ona ihanet ettim. Benim gözümde lirik şiir sadece edebi bir tür değil, öncelikle bir dünya anlayışı, dünyaya karşı bir tutumdur. Bu tutumu bir dinden vazgeçer gibi bıraktım.”⁷⁴ Şaşırtıcı olan şudur ki, pek de üzerinde uzun süre kafa yorulmuş bir karara benzemeyen bu kopuş neredeyse tesadüfi bir aydınlanmanın neticesi olacaktır. Vancura üzerine kuramsal metnine çalışırken *Anahtar Sahipleri*'ni bitirmeye de uğraşmakta olan Kundera, sırf eğlenmek adına iki günde tamamladığı bir kısa hikâye kaleme almıştı. İşte o zaman, kendisi açısından yeni bir uğraş olan düzyazıda ne kadar hafifleyip eğlendiğini anlayınca keyiflenecekti. Önüne beklenmedik perspektifler açılmıştır artık: 1991'de *Gülünesi Aşklar*'ın ilk Çekçe basımına bir not yazarken, “Tonumu bulmuştum, dünyayla ve kendi hayatımla arama ironik bir mesafe koymak; kısacası rotamı romancı olarak çizmiştim,” demişti. Hayatının geri kalanını belirleyecek olan bu rota değişikliğine birçok vesileyle atıf yapacaktı sonra. Örneğin 1993'te *Saptırılmış Vasiyetler*'de şöyle yazıyordu: “Benim derinlemesine, doymak bilmeden istediğim tek şey yanılısamaya düşmeyen, berrak bir bakıştı. Nihayet bunu roman sanatında buldum. O yüzden benim açımdan bir romancı olmak bir 'edebi tür'le iştigal etmekten çok daha fazlasıydı; bir tutum takınma, bir bilgelik, bir duruş belirlemeydi.”

“Moi Dieu pitoyable” (Ben Yas Tanrısı) başlığını taşıyan ilk kısa hikâyesi, yine aynı zamanda kaleme alınan “Oh petites soeurs de mes petites soeurs” (Ey Küçük Kız Kardeşlerimin Küçük Kız Kardeşleri) hikâyesi gibi Brno'da geçer. İki hikâyede de karakter-

74) Normand Biron'la söyleşi, a.g.y.

ler, Kundera'nın büyüdüğü semt olan Královo Pole sokakları dahil olmak üzere bütün şehri dolaşırlar. Okur, yazarın gençliğinin uğrak yerlerini keşfeder: Café Bellevue, Opera, Konservatuar, Sanat Evi. Tuhaftır ki bu iki hikâye, muhtemelen çok belirli coğrafik yerlere değinmesinden dolayı, Kundera'nın kaleminden çıkmış her metnin dahil edildiği *Gülünesi Aşkılar*'ın onaylı basımında yer almayacak, Brno atlanmış olacaktır.

“Ben Yas Tanrısı” daha sonra Kundera'nın romanlarının çoğunda göreceğimiz arketipik bir karakteri, modern Don Juan karakterini anlatır. Henüz mesleğinin başındaki bir opera şarkıcısının cazibesine kapılan bir müzmin çapkın, karşısındaki genç kadının sadece ünlü erkeklere ilgi duyduğu için başarılı olamaz. Bir gün, askeri darbeden sonra ülkesinden kaçan eski bir partizan olan, bu yolla ağına düşürmeyi istediği bir Yunanlıyla karşılaşır. Çapkın karakter genç kızı Atina Operası'nda şeflik yaptığını ve Brno'ya Janáček'in partisonlarını çalışmaya geldiğini iddia eden Yunanlı arkadaşıyla tanıştırır. Fakat hiçbir şey planlandığı gibi yürümez. Şarkıcı ile sahte şef birbirlerine âşık olurlar.

Kundera'nın 1959 ile 1968 yılları arasında kaleme aldığı diğer dokuz hikâyesi gibi bu kısa hikâye de ilk bakışta, erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkilere eğilme açısından 1957'de yayınlanan *Monologlar*'ın kurgusal bir uzantısı gibidir. Ancak, tema benzer olsa bile konunun işlenişi farklıdır. Artık romancı olmayı seçen şair o döneme değin şiirine hakim olan lirizmden kesin bir şekilde uzaklaşmıştır. Estetik bir tercihten fazlasına işaret eden bu paradigma değişimi bir olgunlaşma meselesidir. Kundera da bunu açık bir ifadeyle kabul edecektir: “Ben eski klasiklerin öğretisine inanıyorum; büyük edebiyat olgun bir kişiliğin kapsamlı bir şekilde gelişmesiyle ilintilidir.”⁷⁵

Kurmaca uğruna şiire, ironi uğruna lirizme ‘ihanet eden’ Kundera bilinmeyen bir ‘lirik’ anlayış ortaya koyar: eleştirel mesafe. Kundera'ya göre bu anti-lirik tutum, insanın kendisinin ve başkalarının duygularına güvensizliği, bir kişinin gerçekliğine dair fikir ile o kişinin gerçek varlığı arasında bir uçurumun bulunduğu bi-

75) A.J. Liehm'le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

lincini içermektedir. “İşte aradaki bu farkı kavramak demek lirik yanılısamayı parçalamak demektir. Bu farkı kavramak ironi sanatıdır. İroni de romanın perspektifidir.”⁷⁶ Bizatihi varoluşun ideolojik otoriteye bağlı kılındığı dönemin komünist toplumunda sanatçılar ve yazarlardan beklenen, tek sesli ve basitleştirilmiş, dolayısıyla basitçi, egemen siyasal dogmaya uyum sağlayan bir dünya vizyonu göstermeleriydi. Yine de çoğu aydın, kimi inandığı için kimi oportünistçe davranarak bu yükümlülüğe boyun eğseler bile, gerçekliğin çok yönlü, karmaşık ve hatta bazen çelişkili olduğunu çok iyi bilmekteydiler. Kundera’nın 1960’ların başlarında kurgucuya dönüşme tercihi bu anlamıyla Çekoslovak edebiyatında ideolojinin tiranlığına karşı bir tepkidir. Kişisel bir düzeyde de bu karar, eski kararlı şairin üstünün çizilmesi anlamına gelmektedir. “Gençlik döneminin şiirine sırtını döndüyse,” diye vurgular François Ricard, “bunun sebebi esasen artık yazdığı dizeleri beğenmemesi değil, onları yazan kişiyi artık sevmemesidir. O artık kendini şiirle özdeşleştirmemektedir.”⁷⁷

Dolayısıyla, Kundera’nın gözünde artık yeteneklerini bir davanın hizmetine koşmak gibi bir sorun yoktur. Louis Aragon’un yazdığı gibi, roman sayesinde “insanın, gerçekliği karmaşıklığıyla algılamak amacıyla icat ettiği bu makine”yle⁷⁸ klişelerin ve gerekçelerin gizemini çözmeye, insan davranışının hakikiliğini görelileştirmeye yöneliyordu. Kendisinin anti-lirik diye nitelediği bu projeyi kısa hikâyelerini kaleme almaya başlar başlamaz uygulamaya koymuştur. Çekoslovakya’da üç defa (bir bölümü 1963’te, ikincisi 1965’te ve üçüncüsü 1968’de) yayınlanan Kundera’nın ilk kurmaca eseri olan, kısa hikâyelerini topladığı *Gülünesi Aşklar* Fransa’da 1970’de basılacaktı. Hikâyelerinin bir Fransız yayıncının ilgisini çekmesi için Prag Baharı’nın yaşanması ve Şaka’nın 1968’deki başarısını beklemek gerekecekti. Çevirmeni François Kérel, “Ben *Gülünesi Aşklar*’ı Çekoslovakya’da keşfettim ve neredeyse afalladım,” der. “Bu hikâyeleri Fransızca’ya aktaran ve bir sürü yayıncı-

76) Normand Biron’la söyleşi, a.g.y.

77) François Ricard, *Milan Kundera, Œuvre*, Cilt 1’e Önsöz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

78) Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, préface, Robert Laffont, 1964.

ya (Albin Michel, Le Seuil, Gallimard) götüren ilk kişiydim. ... Hiç kimse istemedi. Aynısı *Figaro littéraire* için de geçerliydi. Öbür yandan, kendisini biraz tanıdığım Aragon ‘Sonsuz Arzunun Altın Elması’nı hemen *Les Lettres françaises*’e koymuştu.”⁷⁹ Yayınevlerinin burun kıvrıdığı *Gülünesi Aşklar*, konu olarak seçilmesi uzun süre önlenecek romantik ilişkiler ve cinsellik temasının edebiyatta ve sinemada (Milos Forman’ın *Lásky jedné plavovlásky* [*The Loves of a Blonde*; Bir Sarışının Aşkları] filmi gibi) ele alınmaya başladığı Çekoslovakya’da büyük başarı kazanmıştı.

Yazar, birbiriyle hayli çelişen ‘aşklar’ ve ‘gülünesi’ kelimelerini birleştirerek durduğu yeri ilan eder. Okur bu kitapta duygusal ya da erotik bir şey bulamayacağı konusunda uyarılmıştır. Batı kültürünün en değerli duygusunun soyluluğunu bilerek ayaklar altına alması bakımından yıkıcı nitelik taşıyan bu paradoksal başlık Kundera’nın yaklaşımını tek başına özetlemektedir. İlk kitap *Gülünesi Aşklar*, romancının daha sonraki eserlerinde geliştireceği temaların çoğuna yer verir: gençliğe özgü olan lirik yanılsama; ağırlık ile hafiflik arasındaki, kamusal hayat ile özel hayat arasındaki diyalektik; kimlik ve varlık sorunu; insanın kaderinin trajikomedisi; kadınların bedeni ve çıplaklığı; arzusunun mimetik karakteri; bazı cinsel durumların gülünçlüğü. Kundera *Roman Sana-tı*’nda, “Bütün yazarlar belki de sadece tek bir türde *temayı* (ilk romanı) değişik *çeşitlemeler* halinde kaleme alırlar,” diye vurguluyordu. ‘İronik perspektifi benimseyerek yazar da ilk romanından itibaren, ister Stalinist ister solcu isterse liberal olsun, dünyanın salt siyasal nitelikli temsillerinde içkin bir şekilde var olan koyu ciddiyeti paramparça etmekteydi. “Kendimi tanımlamam gerekseydi, aşırı siyasallaşmış bir dünyanın tuzağına yakalanmış bir hedonist olduğumu söylerdim. Hayatımın en mutlu dönemini yansıttığı için kendimi en bağlı hissettiğim kitaplarımdan birisi olan *Gülünesi Aşklar*’da anlatılan işte budur.”⁸⁰

Kundera diğer romanlarında yapacağı gibi *Gülünesi Aşklar*’da da arzu komedisine berrak, hatta sinik bir gözle bakar. İnsan cin-

79) Yazarla görüşme, Şubat 2018.

80) *Jacques et son maître* (Jacques ile Efendisi), Gallimard, 1981, “Giriş”.

sellighinin altında yatan yanlış anlamaları, korkuları, kompleksleri, narsisist yalanları ortaya serer. İlâveten, erkeklerle kadınların cinsellik alanındaki davranışlarının bir çözümlemesine girişir. Bu bakımdan simgesel özellikteki kitabın yeni ağırlık merkezi, ayrıca en uzun kısmı olan *Le Colloque* (Kolokyum) hikâyesi yazarın, varlıklar arasındaki ilişkiler mekanizmasının pek çok dışlisini -zorlanarak da olsa- keşfeden, insan doğasıyla ilgili gözlemlerinin yoğunlaşmış bir özetini temsil eder. Söz konusu 'kolokyum' sefih bir gecede bir hastanenin personel odasındaki beş karakteri öne çıkarır. Karakterlerden ikisi işleriyle (doktor, başhekim) anılırken, ikisi soyadlarıyla (Fleischman, Havel), sonuncusu da ilk adıyla (Élisabeth) anılmaktadır. Tartışmanın odağında (ki karakterler çok fazla konuşmaktadır), yanlış anlamaların karşısında arzu vardır. Don Juan şöhretine sahip (ölüm gibi, her şeyi aldığı söylenen) bir doktor olan Havel, hemşire Élisabeth'in girişimlerine sıcak bakmaz. Amirinin iddiası, Élisabeth'in aslında tıp öğrencisi Fleischman'a tutkun olduğudur. Tıp öğrencisiyse genç kadının yaklaşımlarında kendisiyle yatma arzusu bulunduğuna inanıyordur. Avusturyalı Arthur Schnitzler'in 1950'de Max Ophüls'le beyazperdeye aktardığı *La Ronde*'u hatırlatan, dairevi ve asimetrik tipte bir kurgu: A B'yi, B C'yi, C A'yı arzular, vb.

Fleischman tarafından aşağılandığı dokunaklı bir striptiz taklidinden sonra Élisabeth dinlenme odasındaki gazı açarak kendini öldürmeye kalkışır. Doktora göre bu intihar bir kazadır, aslında hemşire kahve yapmak için su ısıttıktan sonra uyuyakalmıştır. O zaman Élisabeth'in vücudunun güzel olduğunu keşfederiz. Daha sonra doktor kendisini Havel'le baş başa bulur. Élisabeth, Don Juan'a ondan hoşlanmadığını söyler. Havel de Élisabeth'e onunla yatamayacağını, çünkü amirinin, arkadaşının metresi olduğunu söyler. Élisabeth için bu bir sorun değildir, Havel'e amirinin bu konuda hiçbir şey bilmeyeceğini temin eder. Bu arada soyunmaya başlamıştır.

Hikâyenin başında tıp öğrencisini şöyle tarif etmişti Kundera: "Fleischman yetişkinlerin belirsiz dünyasına yeni katılmış bir gençtir. Kadınları ayartmak için elinden geleni yapmakta, fakat önce-

likle kendisini yeni keşfettiği dünyanın zalimce göreliliğinden koruyacak avutucu, sonsuz, esirgeyici bir kucak aramaktadır.” Yazar burada, daha sonra bütün bir kitabı ona ayıracak derecede gözde konularından biri haline gelecek bir meseleye (çocukluk ile yetişkinlik arasındaki belirsiz ve sancılı döneme) temas eder. Çıraklık döneminde romancılığını bilerken kendince (edebi açıdan olduğu kadar cinsel, siyasal, tarihsel açıdan) bir eğitim gördüğü hayatının bu döneminde her varlığın üstüne çöken huzursuzluklara eğilir.

Balzac'ın *Illusions perdues*'de (Sönmüş Hayaller) ya da Flaubert'in *L'Éducation sentimentale*'de (Duygusal Eğitim) baktığından daha farklı bir perspektifle gençlik temasına varoluşsal bir boyut katar. Gençliğe üstün değer biçen komünist ideolojiden ayrılarak, öncelikle gençliği yabancılaşmayla, insanın kendine, başkalarına ve gerçekliğe karşı hatalı bir algılamayla değerlendirdiği bir açıdan yaklaşır. İlk romanı *Şaka*'da yer alan bir ifadeyle, 'iririk çağ'a özgü bir optik yanılsama söz konusudur burada: “İnsanın kendi gözlerinde kendisinin dışındaki muammalara ilgi duyamayacağı ölçüde bir muamma olduğu ve başkalarının (ki kendisi açısından ne kadar değerli kişiler olurlarsa olsunlar) kendi duygularımızın, kendi kafa karışıkllığımızın, kendi değerimizin şaşkınca imgesini yansıtan hareketli aynalar olmaktan öteye gitmediği o aptalca iririk çağ.”

Kundera gençlere kötümser bir yerden baksa da onlara burun kıvırmaya kalkmaz. En azından sistematik bir şekilde. Hemen her zaman bir gerekçe bulur onlar için: “Gençler rol yapıyorlarsa bile bu aslında onların kusuru değildir; bu tamamlanmamış hayat, onları, *olgun birer insan* gibi davranmalarını bekleyen tamamlanmış bir dünyaya saçar. Gençler de alelacele moda olan, kendilerine uygun görünen, hoşlarına giden kalıplarla modelleri benimser –ve rollerini yerine getirirler.” *Şaka*'daki bu gözlem, başlarına neler geldiğini anlamaksızın ve nasıl davranmaları gerektiğini bilmeksizin yetişkinler dünyasına fırlatılıp atılanların dramını vurgular. Yoğrulabilen, sorumsuz insanlar olarak henüz yetişkin değildirler, ancak farkında olmadıkları bir sinsi oyunun içine düşmüş bir şekilde rol yapmaktan geri kalmazlar. Yabancılaşmaları da işte bu

noktada başlar. Kendilerine yabancı kişiler olarak günah keçisi hep onlar olurlar: “Gençlik korkunçtur; çocukların yüksek topuklu ayakkabılarla ve çeşit çeşit giysiyle rol yapıp durdukları, yarım yamalak kavrasalar da bağnazca savundukları ezbere formülleri yineledikleri bir sahnedir.”⁸¹

Narsisizimleri yüzünden kör olan, olayları zamanında kavramaktan aciz olan gençler hemen her zaman bir şeye *katılmaya* hazırdırlar. Belirli tarihsel koşullarda, örneğin bir devrim döneminde, coşkuları, canlılıkları ve lirizme eğilimlilikleriyle fanatikleşip terör cephesine geçebilirler. 1948’de komünistlerin iktidara gelişinden sonraki yıllarda Çekoslovakya’da yaşanmış olan budur. O dönemde genç Milan Kundera kendini mükemmel bir lirik faaliyet olan şiire hasretmeye başlamıştı. Daha sonra, hayranlık duyduğu kendisinden büyük şairlerin yanı sıra bazı akranlarının da totalitarizme gözlerini kapayıp suçlarına alkış tuttuklarını fark etti; 1950’de devrimci idealler adına arkadaşı, gerçeküstücü Zavis Kalandra’nın idam edilmesini onaylayan Paul Éluard bunlardan biriydi.⁸² Kundera 1966’da, biraz kolayca gizlemeye ya da affetmeye teşne olduğumuz bu suç ortaklığını Antonin J. Liehm’le konuşmuştur: “Herkes için siyasal yargılamaların, kovuşturmaların, kitapların kara listeye alınmasının ve adli suikastların kol gezdiği yıllardı. Ama bunu hatırlayacak olan bizler şuna da şahitlik etmeliyiz: Bu salt korku devri değildi, aynı zamanda lirizm devriydi. Şair cellatla kol kola hüküm sürüyordu.”⁸³

Kundera 1969’da, ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*’de genç şair Jaromil aracılığıyla, şair ile cellat arasındaki bu doğal olmayan ittifakı ayrıntılı biçimde çözümlemeye tabi tutar. Buna bağlı olarak, şairin tanımı gereği masum olduğu önermesine itiraz etmekten de hiç vazgeçmez: “Benim 1979’da bazı mitlerin gizemini dağıtmak gibi karşı konulmaz bir arzum vardı. Bu mitin benimsediği düşünceye göre, şiir mutlak değer taşıyordu. Dolayısıyla şiir asla bir

81) Şaka.

82) André Breton 13 Haziran 1950’de kaleme aldığı bir açık mektupta şöyle seslenmişti Éluard’a: “Kendini senin dostun olarak gösteren birinin kişiliğinde insanın bu kadar alçalmasına yürekten nasıl katlanabiliyorsun?” Éluard da ona şöyle cevap verecekti: “Masum olduklarını iddia eden masumlar ve suçlarını haykıran suçlularla uğraşamayacak kadar meşgul birisiyim.”

83) A.J. Liehm’le söyleşi, “Milan Kundera”, a.g.y.

tüfek, Jaromil gibi bir muhbir olamazdı. [...] Büyük bir filozofun faşistlere sempati duyması büyük bir skandala yol açmadan kabullenilebilirdi, büyük bir savaşçının bir alçak olması ya da bir bilim dehasının korkak olması büyük bir skandala yol açmaksızın kabullenilebilirdi, fakat büyük bir şairin, hakiki bir şairin bir ispiyoncu olması büyük bir skandala yol açmaksızın kabullenilemezdi. Yine de çok büyük şairlerin benim zavallı Jaromil'imden çok daha fazlasını yaptıklarını çok yakından görmüşlüğüm vardır. Üstelik bu tavırlarını şiirsel dehalarına rağmen değil, onun sayesinde sergilediler.”⁸⁴

Kundera ertesi yıl *New York Times Book Review*'da geri dönecekti bu konuya. Philip Roth'la konuşurken lirizm ile totalitarizmi birbirine bağlayan paradoksun üstüne gidiyorlardı: “İnsanlar, ‘Devrim güzel, onun doğurduğu terör kötü,’ demeyi seviyorlar. Oysa bu doğru değil. Kötülük her zaman güzelliğin içinde var, kötülük cennet hayalinden filizleniyor ve cehennemin özünü kavramak istiyorsak işe onun kökenini oluşturan cenneti irdeleyerek başlamamız gerekiyor.”⁸⁵

Niçin bu kadar ısrar? Kundera'nın arkadaşı olan filozof Alain Finkielkraut'un bir cevabı vardır bu soruya: “Romancı eserlerini ergen lirizminin enkazı üzerinde inşa ediyor.”⁸⁶ Gerçekten, sanki otuzlu yaşlarına yaklaşırken açıkça kandırıldığının farkına varmış gibidir Kundera ve bu yüzden gençliğinin lirik yanılsamalarını ironiye sarılarak yok etme konusunda ciddi bir kararlılık sergilemiştir. Bu açıdan bakıldığında, *Yaşam Başka Yerde* hem yazarlık kariyerinde ilerlemede hem de daha genel olarak bir insan olarak hayatında temel önemde bir *katarsis* işlevi görecektir.

Bununla birlikte, Jaromil karakterini yazarın alter ego'su saymak yanlış olur. İlk bakışta Jaromil, Kundera'nın inandığı bir ideolojinin ve o ideolojinin sapkın etkilerinin cisimleşmiş suretidir. Romandaki olaylar bu izlenimi desteklemek üzere çok özgül bir tarihsel uğrakta, komünist Çekoslovakya'da Stalinizmin en ka-

84) Normand Biron'la söyleşi, a.g.y.

85) Philip Roth, “Conversation avec Milan Kundera”, *Parlons travail* (2001) içinde.

86) Yazarla görüşme, Ekim 2017.

ranlık yıllarında geçer. Jaromil işte bu bağlamda kız arkadaşının erkek kardeşini ihbar etmeye zorlanır. Puştun biri olduğu için mi bu şekilde davranıyordur yoksa devrimci şevkinden dolayı mı? Hayır, Kundera'ya göre bunun sebebi narsisist lirizmdir. Birini ihbar ettikten sonra genç şairin zafer sarhoşluğu içine girmesini böyle tanımlar. "Tüm bu düşüncelerle hayaller benliğini yumuşak, kokulu bir maddeyle dolduruyordu ve sokaklarda geçici bir keder anıtı gibi dolaşacak kadar büyüdüğü izlenimine kapılıyordu."⁸⁷

Dolayısıyla Kundera'nın romanı ölümcül bir ideolojinin basitçe çürütülmesine indirgenmez, belirli koşulların iyice öne çıkardığı evrensel insan davranışının keşfini derinleştirir. Kundera 1986'da kitabı için kaleme aldığı "Sonsöz"de bu evrenselliği doğrular: "Lirik çağ gençliktir. Benim romanım bir gençlik epigüdür; kendi tanımımla lirik tutumun bir çözümlemesidir. Lirik tutum, insan varoluşunun temel kategorilerinden biri olarak herkeste görülebilecek hallerden biridir. [...] Lirik tutum fiilen her birimizin içinde vardır. Bende vardır. Sizde vardır. Fiilen her çağ ve her rejimdeki her gençte vardır."

Kundera tutarlılık olması bakımından ilk başta kitabına *L'Âge lyrique* (Lirik Çağ) adını koymayı tasarlamıştı. Böyle bir başlığı bir romandan ziyade bir denemeye uygun bulan yayıncısının tavsiyesi üzerine *Yaşam Başka Yerde*'ye karar verdi. Bu başlık, Rimbaud'nun, André Breton'un Gerçeküstücülük Manifestosu'nun "Varoluş başka yerdedir" şeklindeki son sözlerinde tekrarlanan, "Gerçek hayat yoktur,"⁸⁸ sözüne bir göndermedir. Her iki şekilde de, Hölderlin'den Puşkin ve Byron'a kadar seksen farklı şair gibi Rimbaud da içindedir kitabın. Anılan şairler arasında bilhassa bir tanesi Jaromil karakterine modellik edecektir: "Éluard'ın şiirlerini yeniden yeniden okuyor, kendini bazı dizelerin büyüüne bırakıyordu: Bedeniyle barışık, göz renginde küçük bir kar topu taşıyordu..." Éluard, yani Kundera'nın gözde şairlerinden biri olarak bilinen, Kalandra'nın mahkûm edilmesini onaylayan şair. Éluard okumak Jaromil'de şair olma arzusu uyandırdıysa, bunun tek

87) *Yaşam Başka Yerde*.

88) Arthur Rimbaud, "Délires. I. Vierge folle, l'Époux infernal", *Une saison en enfer* (1873).

sebebi dizelerinden esinlenmesi değildir; aslında onlardan çok önce, genç adamın annesi bu şekilde karar vermiştir. Anne, hayranlık duyduğu oğlunun bir çocuk dahi olduğuna ve yeteneklerini gerçekten sergilediğine çok erken bir zamanda inanmıştır; nitekim “ona şair etiketini ilk yapıştıracak” olan da kendisidir.

Kundera en anti-lirik romanında Jaromil’in annesine temel bir rol biçmişse, bunu romanı kaleme almadan önce kendini birçok şairin hayatına eğilmeyi gerekli görmesine bağlayabiliriz. Onlarca biyografi okuduktan sonra hep aynı noktaya varıyordu: güçlü bir babanın yokluğu. “Şair, kadın evinden çıkar. Sözgelimi Alexander Blok’un, Rilke’nin ya da Oscar Wilde’inki gibi, hatta biyografisi beni hayli esinlendiren Çek devrimci şair Wolker’inki gibi genç şairlerini aşırı koruyan anneler vardır. Bir de Rimbaud’nunki gibi soğuk ama bir o kadar azarlayıcı anneler vardır.”⁸⁹ Hazırlık aşamasında şairlerin üstüne bu denli düşmesi Kundera’nın lirik çağda evrensel kaynaklar ararken basit tarihsel ve yerel çerçevenin ötesine geçme (1948’deki Prag Darbesi’yle sınırlı kalmama) arzusunun göstermektedir. Savını desteklerken de yerleri ve zamanları karıştırarak şunları yazabilmiştir: “Şairlerin doğduğu evlerde kadınlar hüküm sürer: Trakl’in kız kardeşi ve Yessenin ile Mayakovsky’ninkiler, Blok’un teyzeleri, Hölderlin’in büyükannesi ve Lermontov’unki, Puşkin’in dadısı ve öncelikle elbette anneler, babanın gölgesinin arkalarında sönük kaldığı şair anneleri.”⁹⁰ Kundera bu şair tanımını gülünç ve grotesk hale de getirecektir: “Şair, annesinin yol gösterdiği, kendini -içine nasıl girileceğini bilmediği- dünyaya sunan bir genç delikanlıdır.”⁹¹

89) Normand Biron’la söyleşi, a.g.y.

90) *Yaşam Başka Yerde*.

91) Normand Biron’la söyleşi, a.g.y.

6
KOMİK OLAN VE TRAJİK OLAN

1960'ların başlarında Kundera, ilk kısa hikâyeleri gün ışığına çıktıktan sonra artık bir romancı olacağını biliyordu. O döneme kadar sadece kısa metinler ortaya koymuşken daha uzununu denemeliydi. Önce sürekliliği 'sağlayacak' bir konu bulması gerekiyordu. 1961'de 1950'li yılların başlarında kendi sürgün yeri olan madenci kasabası Ostrava'ya gitti. Ostrava'daki arkadaşları ona sevgilisi için mezarlıktan çiçek çaldığı suçlamasıyla tutuklanan genç bir işçinin tuhaf hikâyesini anlattılar. "Bu hikâye hiç aklımdan çıkmadı," diye yazıyordu Kundera, "kendisi için aşk ile tenin ayrı dünyalar olduğu genç bir kadının kaderi hep gözümün önündeydi".⁹² Aynı zamanda ve belki de bu şehirle ilintili anılarından yola çıkarak, temeli aşk değil nefret olacak bir erotik ilişki tasav-

92) Şaka, "Yazarın Notu".

vur ediyordu zihninde. Nihayet çocukluğundan beri büyülediği, Moravya'ya ait bir folklorik tören olan Krallar Geçidi'nin anıları düşmekteydi aklına. İlk romanını bu birbirinden ayrı imgelerin üstüne kuracaktı.

Şaka iki ayrı dönemde geçer: Birincisi 1949'da, Prag Darbesi'nden kısa süre sonra; ikincisi, kitapta daha fazla ayrıntıya girilmeden belirtildiği gibi, on beş yıl sonra: "Çok yıllar sonra nihayet evimdeyim." İlk dönemindeki Kundera'nın çizdiği resim, Çekoslovakya'ya komünizmin gelişini çok ayrıntılı bir şekilde betimleme tarzı, bir ihbar ve baskı sisteminin kurulmasına eşlik eden coşku *Şaka*'nın siyasal kitaplar kategorisinde sınıflandırılmasına, yazarının da muhalif yazarlar arasında sayılmasına yeterdi. 1979'da belirttiği gibi, bu saptamaların ikisi de doğru değildi: "Bu insan değerlerinin kırılганlığıyla ilgili bir roman olmadığı gibi, bir siyasal rejimi mahkûm eden bir roman da değil. Bir romancının iddiası, gelip geçici bir siyasal rejimi hedef almaktan daha fazlasıdır."⁹³

Şaka'nın böyle yanlış bir şekilde algılanmasına Prag Baharı'nın yansımaları da katkıda bulununca Kundera'nın romanının nihayet siyasal etiketinden sıyrılması için 1989'da Kadife Devrim'in gerçekleşip, komünizmin fiilen yıkılmasını beklemesi gerekcekti. Aslında yanlış anlamaları engellemek için önceden her şeyi yapmış olmalıydı. 1966'da kitap henüz ülkesinde ya da Fransa'da yayınlanmamışken Antonin J. Liehm'e anlattığı gibi inisiyatifi ele almıştı: "Benim *Şaka*'mda [...] 1950'ler bana hitap ediyordu, çünkü Tarih o dönemde tekrarlanması imkânsız durumlarda ve beklenmedik açılarla, eşi benzeri görülmedik deneyimler yaşatıyordu ve bu da benim insanın kim olduğuyla ve durumuyla ilgili görüşlerimle şüphelerimi zenginleştiriyordu." On üç yıl sonra bu sorun hâlâ güncelliğini korurken, Kundera amacının ne olduğunu bir kez daha açıklığa kavuşturmakta fayda görüyordu: "Beni ilgilen-diren tarihsel betimlemeler değil, metafizik, varoluşsal, antropolojik sorunlardır [...] kısacası, somut bir tarihsel durumun tuttuğu projektörle aydınlatılan ebedi insanlar."⁹⁴

93) Normand Biron'la söyleşi, a.g.y.

94) A.g.y.

Bu yüzden Stalinist dönem insan deneyiminin yeni veçhelerini dışa vurdu muştı Kundera'ya göre. Romancı, Stalinist diktatörlük ile bütün diğer diktatörlük örnekleri arasında bir ayrım yapıyordu. Stalinist diktatörlük, ideoloji ile gerçeklik arasında açtığı paradoksal uçurumu gözler önüne sermekteydi. "Belirleyici sanatsal akım gerçekçilikti. Öte yandan, gerçeklikle uyuşan bir şey olması gerekiyordu. Gençliğin tapınması onurlucaydı. Ama hakiki bir gençlik yaşama imkânı alınmıştı bizim elimizden. [...] Sadece sevince izin veriliyordu, gelgelelim şaka yapacak halimiz de yoktu."⁹⁵ Kundera bu paradoksal deneyimden birkaç ders çıkarmıştır. Yalanlara sırt çevirmesini, anti-lirik bir tutum takınmasını ve romanlarının bazılarının temalarını, bilhassa *La Valse aux adieu*'nün (Ayrılık Valsi) temasını seçmesini dahi belirleyecek şekilde gizemleri ortadan kaldırmayı zorunlu görmesini sağlayan bu deneyimiydi: "Bugün diyelim çocukların masumiyeti, annelikte bençillik olmaması, çoğullaşma görevi, ilk aşkın güzelliğiyle ilgili bir şeyler dinlediğimde tüm bunların ne anlama geldiğini biliyorum. Ben dersimi yeterince almıştım."⁹⁶

Yazımına 1961'de başlanan *Şaka* Aralık 1965'te tamamlanmıştı. O tarihte manüskripti sansür komisyonuna gönderildi ve herhangi bir değişiklik yapılması isteği olmadan yayınına izin verilmeksizin bir yıl komisyonda bekletildi. Kundera'ya göre görünüşte uyum sağlatmaya yönelik, dönemin dikkate alınması gerektiğini hatırlatan bir tavidir bu: "1960'larda, Prag Baharı'ndan çok önce, sosyalist gerçekçilik ve bütün ideolojiler çoktan ölmüştü. Sadece dıştan canlı görünüyorlardı ve bunu da hiç kimse ciddiye almıyordu."⁹⁷ Dahası, 'mazide kalmış' bir çağın aşırılıklarını ele alan bir kitabın yasaklanması ihtimali, doğrudan güncel durumu işleyen bir kitaba kıyasla daha azdı.

Şaka Çekoslovakya'da 1967 ilkbaharında, Stalinizme eleştirel yaklaşan iki başka romanla (Çek Ludvik Vaçulík'in *Sekyra* [*La*

95) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

96) A.g.y.

97) Massimo Rizzante'yle söyleşi, "La mia Praga e i russi che ora non odio più", *La Repubblica*, 23 Aralık 2015; çeviri yazarındır.

Hache; Balta] ile Slovak Ladislav Mnacko'nun *Ako chuti moc* [*Le Gout du pouvoir*; Gücün Tadı]) aynı zamanda basıldı.⁹⁸ Basıldığı andan itibaren de dikkatleri üstüne çekti; nüfusu 15 milyondan az olan bir ülkede birkaç ayda 117 bin adet satılması hakikaten kayda değer bir durumdu. "Otuz sekiz yaşındaydım ve hiç tanınmayan birisiydim. Her biri üç günde satılan üç baskıya inanamaz gözlerle bakıyordum,"⁹⁹ diye hatırlayacaktı yazar, 1984'de. Kundera'nın *Gülünesi Aşklar*'ın ilk iki bölümünün 1963'te ve 1965'te yayınlanıp büyük başarı kazandığı Çekoslovakya'da zaten çok ünlü bir yazar olduğunu biliyor olsak bile bu inanamazlık bize fazla şaşırtıcı gelmeyecektir.

Kitap piyasaya çıkar çıkmaz vefalı arkadaşı Antonin J. Liehm romanı ülke dışında, öncelikle Fransa'da tanıtmak için harekete geçti. "1967'de seyahat edebiliyorduk. Kitabımı cebime koyup Paris'e gittim ve onu ortak arkadaşlarımın olduğu Aragon'a verdim. Çekçe bilmiyordu tabii, yine de ona *Şaka*'nın büyük bir roman olduğunu anlatabildim ve o da bana inandı. Benim için Claude Glimpard'la bir akşam yemeği ayarladı. Yemekte kitabı onlara özetledim; ikna oldular. Kundera'nın dünya edebiyatında kendine bir yer edineceğini en başından beri biliyordum. Her zaman başkalarından farklı bir yazar olmuştum. Artı, güzel yazıyordu. Çekçesi göz alıcıydı. Çekçe, basit görünmekle birlikte pek de öyle olmayan bir dildir. Kundera ironik bir yazardır; Hasek, Capek, hatta Kafka geleceğinden gelir. Dili tam Çek'tir. Saydığım yazarların hepsinin dili ironiktir, ama her biri farklıdır da. Büyük edebiyatın hepsi kısmen ironik dildedir."¹⁰⁰

Kitabın Fransızca'ya çevrilmesi için gerekli zaman dikkate alındığında, *Şaka*'nın Eylül 1968'de okul yılının başında yayınlanması planlanmıştı. Önsözü Aragon'un yazması kararlaştırılmıştı. Fakat Ağustos ayında Varşova Paketi birlikleri Çekoslovakya'yı işgal ettiler. Aragon, romanı bu olayların ışığında değerlendirmek amacıyla son dakikada metninde bazı değişiklikler yaptı. Böylece roman, yazarın amacına ihanet etmek pahasına bir gecede ün kazanıver-

98) André Vandevoorde, Plon, "Feux croisés", 1968, Fransızca çevirisi.

99) *Le Monde des livres*, 27 Ocak 1984.

100) Yazarla görüşme, Kasım 2017.

di. Kundera bu yanlış anlamayı şöyle açıklıyordu: “[Çekoslovakya’da] edebiyat eleştirmenleri kitabın siyasal yönüne fazla ağırlık vermemişler, varoluşsal içeriğine odaklanmayı tercih etmişlerdi. Anlayacağınız üzere, romancılık kariyerimin en başında kendi ülkemde çok iyi anlaşıldığımı hissettim. [...] Fransa’da da kitap olağanüstü beğenildi. Fakat Eylül 1968’in o haftalarında gazeteler Prag’daki Rus tanklarından başka bir şeyden pek bahsetmiyorlardı ve bu Çek romanı kendiliğinden okurların ve önemli eleştirmenlerin teveccühünü almıştı. Herkesin gözünde ben öncelikle bir tankın üstüne çıkmış askerdim ve herkes benim totalitarizme cesurca karşı koymamı alkışlıyordu. Oysa *Şaka*’yı kaleme alırken kendimi hiç de cesur hissetmemiştim. Benim iddiam siyasal değil, salt estetik nitelikteydi.”¹⁰¹

1968 sonbaharında Kundera romanının tanıtımı için Paris’e gitti. 31 Ekim’de ORTF’de Roger Grenier’nin başlık seçimiyle ilgili sorusunu şöyle cevaplamıştı: “*Şaka* somut bir şakayı anlatıyor – bir kartpostal – aynı zamanda Tarih’in trajik-grotesk karakterini gösteriyor.” Kundera daha sonra kişisel tarih ile kolektif tarih arasındaki ilişki konusuna döner: “Ben hep bir aşk romanı yazdığımı düşünmüştüm. Ne yazık ki bu kitap, bilhassa ülke dışında, siyasal bir roman sayıldı. Oysa bu kesinlikle yanlış. Elbette tarihsel koşullar belirliyor bu aşkı; benim fikrimce hayli benzersiz, öngörülmedik bir durum. Tarihsel koşullar da tamamen yeni sorunları gündeme getiriyor.” 22 Ekim’de France Culture’de Roger Vrigny’yle yapılan bir sohbetle romanının kültürel ve coğrafi köklerini onaylıyordu zaten: “Bu ‘şaka’ kelimesinin Çek karakteriyle de bir ilgisi olabilir. Çek karakterin en sempatik özelliği mizah duygusu çünkü. Eğer bir Çek ‘deha’sından bahsedebilirsek o da mizah dehasıdır. Hasek’in, Asker Şveik’in, vb. dehasıdır. [Mizah] ayrıca bürokrasiye karşı, fanatizme karşı, bu devrin dinsel zihniyetine karşı en kuvvetli silahtır.”

Beş ana karakterin (Ludvik, Kostka, Helena, Lucie ve Jaroslav) birbirleriyle kesişen hayatlarının anlatıldığı *Şaka*, bireysel düzey-

101) Massimo Rizzante’yle söyleşi, *La Repubblica*, a.g.y.

de olduğu kadar bir bütün olarak insanlık ölçeğinde de iyi olan insanın hiçbir şekilde kaderinin efendisi olmadığını gösterir. Eser boyunca etkisini hissettiğimiz bu ana fikri *Gülünesi Aşkılar*'da şöyle okuruz Kundera'dan: “Şimdiki zamanı kat ederken gözlerimiz bağlıdır. Çok çok yaşamakta olduğumuz şeyleri sezebilir ve tahmin edebiliriz. Ancak daha sonraları, gözlerimizin bağı çözüldüğünde ve geçmişi incelediğimizde ne yaşamış olduğumuzu fark eder, yaşadıklarımızın anlamına varırız.” Ancak *Şaka*'da ‘iş işten geçtikten sonra’sını anlamak bile değildir mesele. Buna rağmen insanın yabancılaşmasına getirdiğı bir açıklaması vardır yazarın. İnsan kendi başına geleni, hatta etrafında olan biteni kavrayamıyorsa Tarih’in ağına yakalanmış demektir. İnsan ezen makinenin kendi rasyonallitesi olduğunu bilmenin getirdiğı sığ avuntuya da prim verilmez. Yazara göre, Tarih son kertede uğursuz ve saçma bir farstan ibarettir. Bir kartpostala yazılmış masumca bir şaka yüzünden hayatı mahvolan Ludvik de kitabın sonunda bir aydınlanma ânında şunu merak eder: “Ya şaka yapıyorduydu Tarih? O anda benim için kendi şakamı silmemin imkânsızlığının, kendimin ve bütün ömrümün çok daha geniş (benim ötemde) ve hiçbir şekilde geri alınamaz bir şaka olduğunun bilincine vardım.”

Şaka'nın geçtiğı komünist düzende Tarih'in sınıfsız bir topluma ilerlemesi gereken bir anlamı vardır yine de. Bu messiyaniik determinizmden saptığı için başına dert açma riskini göze alan Kundera, Marksist tarih yorumunu bırakıp, ülke dışındaki en ünlü Çek yazarlarından Jaroslav Hasek'in yorumunu benimsemiştir. Tarihçi Bernhard Michel, “Hasek sınıflandırma dışıdır,” der. İlk cildi 1921'de yayınlanan *Aventures du brave soldat Chvéik*'ın (Aslan Asker Şveik'in Maceraları) uluslararası düzeyde kazandığı başarı, ülke dışında bu yazarın Çek edebi dünyasının başlıca figürlerinden birisi olduğu inancını doğurmuştu. “Aslında o bir marjinaldi. [...] Çek halkının Şveik'ta hoşuna giden şey modernliği değil, tam tersine, kadim bir halk bilgesinin, manzum masallarla halk yıllıklarının somut örneğini oluşturmayaıydı. Bütün Çeklerde uyuyan bir Şveik vardır. Yirminci yüzyılın ciddi krizlerinde bu tipleme bir model -ya da bir mazeret- işlevi görebilir: Güçlü olanlara

kafa tutmak yerine, yavaş yavaş gözden düşmesini sağlamak umduyla dolambaçlı yollara sapmak, reddedilen sisteme sahte bağlılık gösterilerinde bulunmak gerekir.”¹⁰²

Yirminci yüzyılın en büyük komik romanı diye nitelediği *Aslan Asker Şveik'in Maceraları*’nda Kundera’yı ayartan şey, savaş ve Tarih gibi en ciddi, ağır meselelerle saygısızca eğlenmesiydi: “Hegel’in ve Marx’ın oluşturduğu şekliyle Avrupa düşüncesi Tarih’i aklın somutlaşmış bir hali, ciddiyetin mükemmel bir hali sayar. Bu perspektiften bakıldığında, ciddi-olmayan şeye, gülünç olan şeye ancak Tarih’in dışında rastlanabilir ya da bunlar ancak Tarih’in ciddiliği çerçevesinde uygulama alanı bulabilir. Fakat cesur asker Şveik şeylerin bu düzenini hayli tersine çevirecektir. Şöyle sorar: Peki ya, olaylar zincirini makul olarak göstermek isteyen rasyonelleşme bir muziplikten ibaret olsaydı? Ya Tarih düpediz aptalca bir şeyse?”¹⁰³

Açılış bölümünü *Şaka*’ya adadığı *Un coeur intelligent*’da (Akıllı Bir Yürek) Alain Finkielkraut şöyle yazar: “Ludvik’in şakasından kaderin cilvelerine ve güdük yanlış anlamalarına kadar, bu yürek burkan komik romanın izlediği tam da bu çizgidedir.”¹⁰⁴ Denemeci bu oksimorondan hareket ederek, Kundera’nın kitabının mühim kalmış olmasını vurgular. Eleştirmenlerin iddia ettiği gibi bir siyasal roman, yazarın iddia ettiği gibi bir aşk romanı olan *Şaka* aynı zamanda (ve herhalde öncelikle) bir komik romandır; dramatik durumları işaret ederken sağlam ironik yorumlar ya da grotesk çalımlarla herhangi bir şikayet ya da acıma imasını dahi boşa çıkarır.

Trajik olanın komik yanına ışık tutma arzusunun en bariz örneği, son sözüyle Feydeau’ya layık olan Helena’nın başarısız intihar girişimidir. Ludvik, on beş yıl önce Parti’den atılan eski bir Komünist Gençlik önderi olan Pavel’den öç almak için onun karısı ve tesadüfen tanıştığı bir radyo muhabiri olan Helena’yı ayartmayı

102) Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Éditions Aubier, 2008.

103) “Le pari de la littérature tchèque”, *Liberté*, a.g.y.

104) Alain Finkielkraut, “Le sage ne rit qu’en tremblant. Lecture de *La Plaisanterie*”, *Un Coeur intelligent*, Stock/Flammarion, 2009.

tasarlar. İstedigini elde edince de onu birden ve hiçbir açıklama yapmadan bırakır. Umutsuz durumdaki Helena hayatını sona erdirmeye çalışır. Gizliden gizliye kendisine âşık olan asistanının cebindeki bir tüp barbüratı yutmaya karar verir. Ne yazık ki tüpün içinde sadece laksatif vardır. Kronik kabızlık çeken genç adam, etrafındakileri bağırsak tembelliği yerine uykusuzluktan mustarip olduğuna inandırmak için hapları ilaç kutusuna koymanın daha mantıklı olduğunu düşünmüştür. O yüzden Helena, beklediği romantik ölüm yerine kendisini utandıran ve gülünç duruma düşüren bir ishale karşı karşıya kalacaktır. İntihar teşebbüsü yarıda kalmış ve dokunaklı olduğu kadar zalimce bir sahneyle bitmiştir. Küçük düşürdüğü kadının peşindeki Ludvik onu pis bir arka tuvalette içini boşaltırken bulur. “Helena önümde pis kokan, ahşap bir klozete oturmuştu. Solgundu yüzü ama yaşıyordu. Korkmuş bir halde bana baktı; eteğini indirmeye çalışıyordu, ama gayret etmesine rağmen ancak butlarının yarısına çekebilmişti...”

Alain Finkielkraut bu pasajı yorumlarken doğru bir saptama yapar: “Gülünesi bir akıbet. Trajedi, trajik olma hakkından mahrum kalmış. Bir vodvile dönüşüyor ve bir tuvaletin ahşap oturmağında bayağı bir sonla bitiyor. Delice bir aşkın jesti de azan bağırsaklar oluyor.”¹⁰⁵

Var olan durumların gizemini kaldırmak, insanların gizli yüzlerini göstermek, insanların hayatlarını kavrayıp yönlendiremediklerini gözler önüne sermek: Bir yazarın işi budur. “Fakat niçin bu kadar insafsızlık ve zalimlik var?” diye sorar onun aleyhinde konuşanlar ve Kundera’yı en çok ‘sinisizm’inden dolayı eleştirirler. Yazarın, karakterlerine karşı her zaman müşfik olmadığı doğrudur. Genç bir lirik şair olarak bağlı olduğu yalan idealleri reddetmesinin ve açık davranmasının bedelidir bu. Aynı doğrultuda 1966’da, *Şaka*’nın yayınlanmasından önceki yıl, Antonin Liehm’le aydınlatıcı bir sohbete girerler: “Stalinizmin her şeyiyle hüküm sürdüğü zaman çıkan ilk kitabımda [...] Komünist’in insanları kalbinde taşıyan kişi olması gerektiğini ileri sürdüm. Fakat o dönemin seyri değişirken kendime bir kere daha şu soruyu yö-

105) A.g.y.

neltecektim: 'Aslında niçin, kısaca niçin, sevmemiz gerekiyor insanları?'¹⁰⁶

Komik olan boyutunu yüzeye çıkararak trajik olanla araya mesafe koymak pek çok bakımdan faydalı olsa bile sonu nihilizme de varabilir. Kundera bu riskin farkındadır: "Etrafınızdaki dünyanın ciddiye alınmaya değer olmadığını fark ederseniz insanı sersemleten sonuçlara varırsınız. Samimiyet saçma hale gelir. Hiçbir şeyi ciddiye almayan birisi niçin samimi olsun, deli mi bu? Niçin hakikati söylesin? Niçin erdemli olsun? Niçin ciddiyetle çalışsın? Hem kayda değer olmayan bir dünyada siz kendinizi nasıl ciddiye alabilirsiniz? Bu düpedüz gülünç olur! Dünyayı ciddiye alamayan bir hisse sahip olmak dipsiz kuyudur."¹⁰⁷

Bu tehlikenin farkında olan Kundera nihilistçe ayartmaya karşı kendini kollamaktan hiç vazgeçmeyecektir. Nitekim asla komik olanın trajik olan karşısında üstün olduğunu iddia etmez; bu iki gerçeklik kategorisini diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlanmış, ayrılmaz bir ikili sayar. 'Olayları trajik bir şekilde ele alma'ya yanaşmasa bile komik olanı kendi başına yüceltmekten de kaçınır: "Burada [Fransa'da] belirli bir düalizimde sürdürüyoruz hayatımızı; bir tarafta komik olan, diğer tarafta trajik olan. Sanki komik olanın ayrı bir alanı varmış gibi. Oysa ben komik olanı, her zaman belli bir görkemlilik, soyluluk boyutu içeren trajik olandan çok daha korkunç buluyorum. İnsan ömrünün sonuna gelip de, 'Hayatım trajikti,' gözleminde bulunabiliyorsa bu gözlem tatmin edicidir. Siz ömrünüzün sonunda hayatınızı gülünç ya da eğlenceli buluyorsanız o zaman da bu trajiktir. Trajik olan pek eğlenceli değildir. Komik olan trajiktir."¹⁰⁸

"Roman Sanatı" denemesinin altıncı bölümünü oluşturan "Yetmiş Üç Kelime" başlıklı sözlükçeye 'Komik', 'İroni' ve 'Gülüş' kelimelerini de katmıştır Kundera. Ne ki hep o niteliğiyle övülen bir yazar adına şaşırtıcı bir eksiklikle 'mizah' sözcüğü yoktur burada.

106) A.J. Liehm'le söyleşi, "Milan Kundera", a.g.y.

107) Normand Biron'la söyleşi, a.g.y.

108) Viviane Forrester'la televizyon söyleşisi, *Antenne 2*, 9 Kasım 1976 (www.ina.fr/video/CPB76065770).

“Ben mizahi bir yazar değilim. Ayrıca, mizah edebiyatı denen şeyden hoşlanmıyorum. Bu aldatmacaya giriyor.” Bu bir parça katı değerlendirmeyi ele veren *Saptırılmış Vasiyetler*’de mizaha, komediyle aynı esirgeyici erdemleri atfetmekteydi: “Mizah: dünyayı ah-lâki belirsizliğiyle, insanı da başkalarını yargılamakta kesin bir acizliğe düşmesiyle keşfeden ilahi aydınlanma.”¹⁰⁹

Kundera *Roman Sanatı*’nda komik olan ile trajik olanı açık bir şekilde karşı karşıya koyar: “Trajik olan insanın büyüklüğüyle ilgili bir yanılsama doğurarak avutur bizi. Komik olan daha zalimdir, her şeyin anlamsızlığıyla çok sert bir şekilde yüzleştirir bizi.” Sonra şöyle ekler: “Komedinin gerçek dehaları bizi en çok güldürenler değil, *meçhul bir komedi alanını* önümüze serenlerdir.” ‘İroni’ maddesinde şunları yazar: “Roman tanım gereği ironik sanattır: Romanın ‘gerçeği’ gizlidir, söze dökülmemiştir, söze dökülemez. [...] İroni irkildir. Alay ettiği ya da saldırdığı için değil de dünyanın belirsizliğini ortaya koyarak bizi kesinliklerden mahrum bıraktığı için.” Nihayet “Gülüş” maddesinde, gülüşün Avrupa edebiyatındaki tarihine kısaca değindikten sonar Gogol’ü aktarır: “Eğlenceli bir hikâyeye yakından bakarsanız giderek daha kederli hale gelir.” Bu kötümser gözlemleriyle de, “Gülmenin Avrupa’daki tarihi sonuna gelmekte,” sonucuna varacaktır.

Dolayısıyla ironi, komik ve gülüşün, gerçekliğin gizli yönlerini ifşa etmekte ortak bir yanları vardır. Ancak, komik olan ile gülüş bunu az çok uyum içinde yapırlarken (sözlük tanımının teslim ettiği üzere: komik: ‘güldüren şey’), ironi için aynısı söylenemez. Yazarın gerçeklikle yüzleşmek için kuşandığı bu silahlar mutlaka aynı insanlarca kullanılmaz her zaman. Kundera’da ironi, yazarın ayrıcalığıdır; ‘mitleri çözen’ bakışının keskinliğiyle temel bir bakış açısı olarak her zaman yazısının üstüne örtülmüştür. Öte yandan, yazar gülmez, ya da içinden gülmez: “Ben gülmeyi çok sevmem. Gülmekense insanları güldürmeyi tercih ederim,” diye itiraf etmişti 1980’de TF1’de.¹¹⁰ Yazarın bu tercihi, gülme tekeli okurlarına ve belki de karakterlerine bırakmak gibi bir sonuç doğuracaktı.

109) *Saptırılmış Vasiyetler*.

110) “Milan Kundera à bâtons rompus”, Georges Suffert’le söyleşi, TF1, Haziran 1980.

İronik perspektif, gerçekliği kendi karmaşıklığı içinde ve çelişkileriyle birlikte kavramamıza imkân tanıdığı ölçüde ideolojik, tek boyutlu ve buyurgan yaklaşımlara karşı bir panzehirdir. *Saptırılmış Vasiyetler*'de Kundera 'ironi'nin tanımını şöyle yapar: "İroni şu anlama gelir: Bir romandaki ifadelerin hiçbirisi kendi başına ele alınamaz; bu ifadelerin her biri başka olumlamlar, başka durumlar, başka hareketler, başka fikirler, başka olaylarla karmaşık ve çelişkili bir etkileşim içinde bulunurlar." Romanlarına gücünü ve bağlamını sağlayan özgün bir anlayıştır bu. *Roman Sanatı*'nda vurguladığı büyük karakterler muğlak değillerse de ikirciklidirler: "Kim haklıdır, kim haksız? Emma Bovary katlanılmaz mıdır? Yoksa cesur ve etkileyici mi? Ya Werther? Duyarlı ve asil mi? Yoksa saldırgan, kendini beğenmiş bir duygusal mı?" İroni, bakmada ve bakış açısında çokluğu yeğleyerek hakikat nosyonunu görelileştirir. Bu yüzden Kundera, 'tezli roman'ın büyük katili olarak, karakterlerin dile getirdikleri görüşlerini kendilerine ayırmakta fazlaıyla ısrarcıdır.

Bu yaklaşım kızdırıcı olabilir. Bazen bizler bu yaklaşıma bir sistem olarak bakma kolaycılığına kapılırız. Oysa ilke olarak ironi, bir duruş olmanın ötesinde, dünyayla aramızda umutsuzca, sonsuz derecede yıkıcı bir ilişki kurulmasını yansıtır. Kundera bu noktada Vladimir Jankélévitch'le aynı fikirdedir: "İroni, kurumların dışındaki zarfı yırtıp atarak bizi sadece içeriğe saygı gösterme konusunda eğitir; sadeleştirir, soyar ve damıtır; çileyi görünmeyen bir mutlak doğrultuda saflaştırarak gerekçeleri ortadan kaldırıyor-muş gibi yapar; talepkâr yönü kuvvetlidir ve bizi tüm saygısızlık biçimlerini denemeye zorlar, her türlü küstahlığı ağza almaya, kutsal olan şeylerin etrafında dolanmaya, giderek daha fazla özün özsellğine ve tinin tinselliğine odaklanmaya yönlendirir. Kısacası, ironi kurtarılabilecek olanı kurtarır."¹¹¹

İroni sizi (daha ziyade) gülümsetiyorsa, komedi (her zaman) güldürür. Bu son alıntıda, Freud'un 'haz ilkesi'nin 'gerçeklik ilkesi'nden intikamı diye vurguladığı nükte¹¹² ironiden daha belirgin-

111) Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1964.

112) Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Gallimard, 1988.

dir. İngilizler ve Yahudiler gibi bazı halklarda yerleşik bir tavır olan şaka Çeklerde de bir gelenektir. Kundera'nın 'Prag ruhu' diye adlandırdığı bir milli haslet: "Kafka'nın *Şato'su* ve Hasek'in *Aslan Asker Şveik*'i işte bu anlayışla yoğrulmuştur. Olağandışı bir gerçeklik duygusu. Sıradan insanın bakış açısı. Aşağıdan görülen tarih. Kışkırtıcı basitlik. Saçmadaki deha. Sonsuz kötümserliğin mizahı. Sözgelimi bir Çek göç etmek için vize başvurusunda bulunur. Görevli ona sorar: 'Nereye gitmek istiyorsunuz?' 'Fark etmez,' diye cevap verir adam. Bunun üzerine önüne bir dünya küresi çıkarılır. 'Lütfen, seçin.' Adam küreye bakar, dünyayı yavaşça döndürdükten sonra, 'Başka bir dünya yok mu?' der."¹¹³

Bazen basit bir şaka, umutsuzluk karşısında hayatta kalma ya da direnme arzusunu birkaç kelimeyle dile getirir. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda Prag Baharı'nın şiddetle ezilmesinden sonra halkın kapıldığı moralsizlikle ilgili uzunca bir paragraftan daha fazlasını anlatan bir hikâye vardır: "Sovyet işgalinden sonra bir adam Prag kaldırımlarından birinde hüngür hüngür ağlayan birisine rastlar. Adam ağlayan kişinin yanına gelir, 'Sizi çok iyi anlıyorum' der." Ancak Kundera için komik hikâye, asla absürdün sınırına varacak kadar abartıyla oynadığı zamanki kadar etkili değildir. Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*'de, Don Quixote'yi Sancho'ya karşı zalimce davranmakla suçlayan Nabokov'un belirli şakalarla ilintili bu özgürlük ve fantezi anlayışına karşı çıkacaktır: "Madam, kızınızın üstünden bir silindir geçti! – Pekâlâ, ama ben şimdi banyo yapıyorum. Kapının altından kaydırıverin onu.' Çocukluğumdan kalma bu eski Çek fıkrasından dolayı zalimlikle mi yargılanmam gerekiyor?"

İncelikli ya da düz, bir fıkra az ya da çok belirli kısıtlayıcı kurallara uygun olmalıdır. Daha az kuralları olan gülüş ise, bedenden geldiği için, her zaman kendince gülen kişinin iç benliğini 'ele verir'. Kendiliğinden, irade dışı ve kontrolsüzce yapılan bir hareket olarak ahlâkı ve hisleri dikkate almaz: Henri Bergson 1900'de

113) Olga Carlisle, "A Talk with Milan Kundera", *Literary Review*, Eylül 1985; çeviri yazarındır.

Le Rire (Gülme) adlı kitabında, “duygunun ya da sevecenliğin bir kenara bırakıldığı, kalbin bir ânlık duruşu; salt zekâyı hedefleyen bir tavır,” diye açıklamıştı. Kendiliğinden yapılan bir hareket olan gülme, bazen kimsenin hiç beklemediği bir yerde ortaya çıkar; gülmenin tonlamalarının paletiyse sonsuzdur. Mutlu, dostane gülüşler olduğu gibi hakir görücü, acı, hatta alaycı gülüşler de vardır. Çokbiçimli ve ahlâk dışı, genellikle sınırları ihlal edici olan gülme bize insanlar hakkında çok şey öğretir ve bu yanıyla, bazı kitaplarının başlıklarından da anlayacağımız üzere, onu romantik evreninin temel öğelerinden biri sayan Kundera açısından büyüycidir.

Kundera, romanlarında onu seks ve ölüm dahil hayatın her veçhesine yerleştirerek gerçek bir gülme tipolojisi kurmuştur. Romancı iki tür gülme arasında bir ayrım yapar: biri, sefilce ve yıkıcı gülüş; diğeri, ciddiyetin ağırlığını hafiflettiği ölçüde hayırlı gülüş. Birincisi İblis’in gülüşüdür, diğeri bazı meleklerin. Ancak burada, Kundera’ya göre, ne İblis ne de melekler haklıdır: “İnsan iki farklı metafizik tutumu belirtmek için aynı psikolojik görünüme, gülmeye başvurur. [...] Bu iki cins gülüş de hayatın zevkleri arasındadır, fakat ifrata vardırıldığında iki yüzü olan bir kıyametin yolunu da işaret ederler: Bir yüzünde, dünyanın anlamına vakıf, neşelerini paylaşmayan herkese tebelleş olmaya hazır fanatik meleklerin coşkulu gülüşü; diğeri yüzünde, bunun tam karşı hattında, her şeyin saçmalaştığını ortaya koyan gülüş vardır. İnsan hayatı bu iki uçurumun arasına sıkışmıştır: bir yanda fanatizm, diğeri yanda mutlak şüphecilik.”¹¹⁴

Kundera bu iki gülüşü arka arkaya sıralamasına rağmen şüphecilerden ve yıpratıcı mizahtan yanadır. Aslında bu eski Komünist Çekoslovakya yurttaşı her türlü fanatiklikten gelen gülmelere ve neşe gösterilerine ihtiyatla yaklaşıp bile ‘bürokratik insan’ın gülmediğini unutmış değildir: “Stalinist terör döneminde mizahın değerini öğrendim,” diye itiraf ediyordu Philip Roth’a. “O

114) Philip Roth, “Conversation avec Milan Kundera”, *Parlons travail*, a.g.y. içinde.

zamanlar yirmi yaşımdaydım. Stalinist olmayan birini, korkmaya-
cağım birini her zaman gülümseyişinden tanıyacağımı biliyor-
dum. Mizah duygusu, güvenilebilecek bir tanınma işaretidir. Ben
işte o zamandan beri, mizahını kaybetmiş bir dünyadan kor-
kuyorum.”¹¹⁵

115) A.g.y.

BİR ÇİÇEKLE OLDU BAHAR



“Ah, o aziz 60’lar: O zamanlar sinik bir şekilde şöyle konuşmayı pek severdim: İdeal rejim çürümekte olan bir diktatörlüktür; ezme aygıtı giderek daha kusurlu biçimde işler, ama her zaman eleştirel ve alaycı bir ruhu uyarmaya da hazırdır.”¹¹⁶ 2009’da, Çekoslovakya’da komünist rejimin yıkılmasından yirmi yıl sonra *Une rencontre*’da (Bir Buluşma) yayınlanan bu bir parça nostaljik satırlar Milan Kundera’nın hayatında özellikle verimli bir dönem, otuz ile kırk yaşları arasına denk gelmektedir. Fakat yine bu satırlar, yazarın bireysel yörüngesinin ötesinde, Stalinizmden miras alınan ideolojik kontrolde ısrar edilmesine rağmen Çek

116) Milan Kundera’nın 1978’de Josef Skvorecky’nin *Bohemya’da Mucize* kitabına yazdığı ön-sözden. Bu metin otuz yılı aşkın bir süre sonra *Bir Buluşma*’ya (Gallimard, 2009) dahil edilecektir.

kültürünün bütün alanlarının (özellikle edebiyat ile sinemasının) Prag Baharı'nın siyasal coşkusu haber veren türden tam bir zenginlik rönesansı yaşadığı bir tür altın çağa işaret etmiştir.

1960'larda kültürel hayattaki komünist kısılcacın görece biçimde gevşetilmesi, 1962'de 4 Aralık'tan 8 Aralık'a kadar süren Çekoslovak Komünist Partisi 12. Kongresi'nin bitiminde hissedilmişti ve o kongrede Parti'nin bir numarası olan Antonin Novotny, Stalin'in yerleştirdiği kişilik kültüne yönelik eleştirileri yinelemişti. Bu kongrede Sovyet delegasyonunun başında bulunan kişi, iki yıl sonra Nikita Hruşçov'un yerine SSCB'nin başına geçecek olan Leonid Brejnev'di. Sistemin zayıflamasına o dönem uydu ülkelerin bir kısmında olduğu kadar Sovyet aygıtı içindeki uyumsuzluklar da katkıda bulunacaktı. Örneğin ciddi ekonomik sorunlarla boğuşan Çekoslovakya'da geçerliydi bu durum. İlk başta gizli gizli yeşeren protesto dalgasının 1960'lı yılları kaplaması işte bu 'çürümekte olan diktatörlük' koşullarında gerçekleşecekti. Sosyalist gerçekçiliğin kanonlarına giderek daha az saygı gösterilen bir kültürel ortam filizlenmişti artık. Egemen estetik anlayışına daha az cepheden karşı çıkıp, onu mümkün olduğu kadar kenarda tutup bırakan bir anlayış revaçtaydı. Aynı dönemde, 1962'de, Louis Aragon, Roger Garaudy ve Pier Paolo Pasolini gibi Batılı komünist entelektüellerle sanatçılar ideolojik dogmatizmi eleştirmek amacıyla Prag'a geliyorlardı.

Çekoslovakya'da gerçek bir muhalif siyasal basın bulunmadığından, çok sayıda yayınlanıyor olup yaygın biçimde okunan edebiyat dergileri iktidardan özerkleşme arzusunun platformu işlevini görmekteydiler. Söz konusu dergilerin en tanınmışlarından *Svetova literature* (Dünya Edebiyatı), yabancı yazarların Çekçe çevirilerinin yapılması sayesinde iki yüz elli sayfanın üzerinde çıkan iki aylık bir yayındı ve uluslararası çaptaki edebi faaliyetlerin bir panoramasını sunuyordu. Derginin editörü Josef Skvorecky'ydı. Ayrıca, Brno'da basılan *Host do Domu* (Ev Sahibi) dergisi ile (satışa sunulduğunda bir saat içinde satılan) 130 bin tirajıyla haftada bir basılan, editörlüğünü eleştirmen Milan Jungmann'ın yaptığı *Literární noviny*'yi anmak gerekiyordu.

Kundera Fransızca olarak yazmaya geçtikten sonra bile, kapsamları edebiyat dünyasını aşan ve Çek toplumunun özgürleşme hareketinde büyük önem taşıyan bu dergilerin edebi niteliğini vurgulamaktan hiç geri durmayacaktır. *Literární noviny*'yle ilgili olarak 1983'te şu satırları yazmıştı örneğin: "Prag Baharı'nı hazırlayan yıllarda ana kürsümüz buydu. Yapı itibariyle, Amerika ve Avrupa'da basılan ve hepsi birbirine benzeyen *Time* tipi haftalık dergilerden pek farklı değildi. Gerçektenyse edebi bir dergiydi: Sanat üzerine uzun kronikler, kitaplar üzerine uzun eleştiriler yer alırdı. Tarih, sosyoloji ve siyasete ayrılan yazılar gazetecilerin değil, yazarlar, tarihçiler ve filozofların kaleminden çıkardı. Bizim yüzyılımızda böylesine önemli bir tarihsel rol oynayan ve rolünü hakikaten çok iyi yerine getiren başka bir haftalık Avrupa yayını bilmiyorum."¹¹⁷

Bazı Çek entelektüelleri 1960'ların başlarından itibaren, Stalinist dönemde gözlerden saklanmış olan Çek edebiyatının bütün kollarını canlandırmayı görevleri bildiler. Ocak 1963'te Prag Üniversitesi'nde Alman edebiyatı profesörü olup Parti'nin ideolojik aygıtının etkili mensuplarından Eduard Goldstücker'in girişimiyle, Prag'ın elli kilometre kadar kuzeyindeki Liblice şatosunda, bazı katılımcıların komünistlerce karamsarlığından dolayı 'burjuva' yazarı addedilen Franz Kafka'nın itibarının iade edilmesini istedikleri bir uluslararası konferans düzenlendi. Kundera o konferans için şunları yazacaktı: "Rus ideologlar bu itaatsizliği hiç unutmadılar. 1968'de Çekoslovakya'nın işgal edilmesini meşru göstermeyi amaçlayan resmi belgelerde, karşı-devrimin ilk işaretinin Kafka'nın itibarının iade edilmesi olduğu belirtiliyordu."¹¹⁸

Yine de bu konferansı komünist iktidara bir itirazda bulunma yerine, lanetli bir yazarın itibarını kurtarma (ve onu kovulduğu sosyalist ağıla geri sokma) çabası olarak yorumlayan tarihçi Bernard Michel bu bakış açısını pek doğru bulmamaktadır. Şöyle yazar Michel: "Bu konferansı bazen yazarın 'itibarının iadesi' ânu olarak anıyorlar, ki bu en hafifinden yanlıştır. Konferansın Çekçe metinlerini çok az araştırmacı okumuştur; bu bir edebi kolokyum değil,

117) "Un Occident kidnappé..." a.g.y.

118) "Prague, poème qui disparaît", a.g.y.

hemen hepsi de yazara düşman olan bir komünist ideologlar toplantısıdır. Goldstücker'in amacı Kafka'yı yeniden Marksist-Lenini-
nist ideolojiye katmaktı. [...]. Bir makalesinde şunu ilan etmişti
zaten: 'Ben *Der Heizer*'da (*Le Soutier*; Ateşçi) Kafka'nın işçi sınıfını
sembolize etmek istediği kanısındayım.'¹¹⁹

Nasıl yorumlanırsa yorumlansın bu konferansın peşinden, 27
ve 28 Mayıs 1963'te toplanan Çekoslovak Yazarlar Birliği kolok-
yumunda filozof Karel Kosik, Franz Kafka ile Jaroslav Hasek'in
resmi düzeyde tanınmamasını bir kez daha sorgulamıştı. Milan
Kundera da kendi adına Çekoslovak kültürünün tecrit edilmesin-
den yakınıyordu. Yetkililer böyle bir tepkiyle karşı karşıya gelin-
ce, herkesi Moskova'yla aynı konumu savunur hale getirmeyi di-
lediklerinden seslerini çıkarmadılar ve ertesi yıl, içlerinde 1948
Prag Darbesi'nden sonra İngiltere'de sürgünde bulunan Ivan Blatny
gibi yasaklı isimlerin de yer aldığı *Dictionnaire des écrivains tchè-
ques*'in (Çek Yazarlar Sözlüğü) yayınlanmasına izin verdiler. Çok
geçmeden müzisyenler, oyuncular ve yönetmenler de yetkililerin
ataletinden cesaret alarak bu dansa katılacaklardı. Birkaç yıl içeri-
sinde Prag birçok kabare görmüş oldu ve "edepsizce mizahlarıyla
pek neşeli havada" çok sayıda küçük tiyatro açıldı.¹²⁰

1963'te Prag'da sanat yönetmenliğini Jan Grossman'ın (ki bu
genç lise öğrencisi Kundera'yı 1946'da ilk başkente gidişinde kar-
şılayan aynı kişidir) yaptığı Balustrade Tiyatrosu (*Divadlo na záb-
radlí*), yirmi yedi yaşında genç bir oyun yazarı olan Vaclav Havel'in
ilk oyunlarından *Zahrani slavnost'u* (*La Fête en plein air*; Açıkhava
Partisi) sahneledi. Kafka'nın büyük hayranlarından olan Havel'in
tercihi, daha siyasal bir çağrışımla harmanlayarak Beckett ve Io-
nesco geleneğinde bir saçma tiyatrosuydu. Alaycı deyişler kullan-
maktan zevk alarak ve biraz üstü örtülü bir şekilde komünist bü-
rokrasiyi hedef almaktaydı. Prag Darbesi'nden sonra bütün mülk-
leri ellerinden alınan varlıklı bir aileden gelen Havel, Kundera'dan
farklı olarak, hiçbir zaman komünist olmamıştı ve çoğunlukla
siyasal tavır almaya kayıtsızlığından dolayı eleştirilmekteydi. Yine

119) Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, a.g.y.

120) *L'Ignorance* (Bilmemek).

Kundera'dan farklı olarak, 1989'da komünizm-sonrası Çekoslovakya'nın ilk cumhurbaşkanı olmadan önce tamamen muhalif rolünü üstlendiği Çekoslovakya'dan hiç ayrılmamıştı.

O ilk yıllarda Prag'daki tiyatro sahnesinin başka bir önde gelen siması, 1962'de Ulusal Tiyatro'da Kundera'nın *Anahtar Sahipleri*'ni sahneleyen Otomar Krejca'ydı. 1965'te bürokratik deli ceke-tini tamamen sırtından atmak isteyen Krejca, repertuarında daha akılda kalan oyunlar (Çehov, Musset) sahnelemesiyle dikkatleri çeken *Za Branou* (Kapı Arkası) tiyatrosunda kendi grubunu kurmuştu. Bu tiyatro 1972'de normalleşme sürecine kurban giderek kapatılırken Krejca da ülke dışına sürgüne gitmek mecburiyetinde kaldı. 1978'de Avignon Festivali'nde Beckett'in *En attendant Godot*'sunu (Godot'yu Beklerken) sahnelemişti.

Nefesi tıkanmış bir siyasal sistemin acizliğiyle de beslenen bu yeni yaratıcı itkiler kültürün bütün alanlarına yayılıyor olsa bile, etkisinin en görkemli biçimde görüldüğü yer sinemaydı. Öyle yenilikçi bir yeni genç sinema yönetmenleri kuşağı sahneye çıkmıştı ki bir 'Çek Yeni Dalgası'ndan bahsedebilirdik. Sinema 1930'lu yıllardan itibaren zaten Çekoslovak kültüründe ağırlıklı bir yer işgal etmişti ve bunu da özel olarak Barrandov stüdyolarının kurucusu, savaştan önce 300'e yakın insan istihdam eden ve yılda ortalama 8 uzun metrajlı film üreten Vaclav Havel'in büyükbabasına borç-luydu. 1945'de Edvard Benes hükümetinin attığı ilk adımlardan birisi, savaş yıllarından hemen sonra sektörü canlandırma amacıyla sinema endüstrisini ulusallaştırmaktı. 1947'de Prag'da Sinema Fakültesi (Famu) kuruldu ve Polonya'daki Lodz'la birlikte Avrupa'nın en iyi sinema okullarından birisi düzeyine geldi. Eski bir Famu öğrencisi olan Kundera 1952'den itibaren aynı okulda, yirmi yıl sonra kovuluşuna değin dünya edebiyatı dersleri verecekti.

1950'lerde Jdanovcu estetiğe tabi kalan sinema, özünde komünist iktidar adına bir propaganda aracıydı. Fakat ertesi onyılın başlarında yedinci sanat da bağımsızlık arzusuyla yanıp tutuşmaya başladı. Şubat 1963'te ilk Kurmaca Film Yönetmenleri Konferansı düzenlendi. Mayıs ayında Vojtech Jasny, bir kedinin dünyayı olduğu şekliyle görmesini sağlayan sihirli gözlükler taktığı meta-

forik bir hikâyesi olan *Az prijde kocour* (*Un jour un chat*; Kedi Gelince) filmiyle Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görüldü.

1960'lı yıllarda, az çok hepsi Kundera'ya yakın olan eski Famu öğrencileri yeni bir sinema estetiğinin temellerini attılar. 1963'te genç Milos Forman genç amatör şarkıcıların rekabetiyle ilgili bir film olan *Konkurs*'u (*L'Audition*; Seçmeler) yönetti. Forman, Çek Yeni Dalgası izleriyle çektiği filminin doğuşuyla ilgili aydınlatıcı bir açıklama yapacaktı: "Prag'da yeni açılmış olup kısa sürede en gözde yer haline gelen bir pop müzik kabaresiyle ilgili bir tür kısa belgesel filmi çekmeye başladık. [...] Benim orada gördüğüm en hayret verici şey, şarkıcı toplamak için düzenlenen seçmelerdi. Tek bir mikrofonun o genç kızlar üzerindeki etkisi muhteşemdi. Bu büyük metalik cihaz onlarda, kendilerine yoksun oldukları sesi ve güzelliği kazandıracak bir tür sihirli değnek izlenimi uyandırıyordu. Henüz ergenlikten çıkmamış, çirkin küçük kızlar hemen düpedüz vamp bir kadına dönüşüyor, sesleri uyumsuz olanlar yüksek sesle cırlamaya başlıyorlar, hastalık derecesinde çekingen olduklarından dumura uğrayanlarsa acımasız seyircilerin nasıl karşılayacaklarını merak ederek umutsuzca bir çabayla kendilerini ketleyen bütün engelleri yıkıyorlardı."¹²¹

Bu ilk denemesinden birkaç ay sonra Forman'ın ilk uzun metrajlı filmi *Cerny Petr* (*L'As de pique*; Maça Ası) sinemalarda gösterime sokuldu. *Maça Ası*'nın ana yapısı *Seçmeler*'le aynı doğrultuydaydı; hem etkileyici hem gülünç olan karakterleri aynı ironik ve katı bakışla işliyordu. Milos Forman, Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmeden önce iki sert ve nüktedan komedi daha yönetecekti: 1965 tarihli *Lasky jedne plavovlasky* (*Les Amours d'une blonde*; Bir Sarışının Aşkları) ile 1967 tarihli *Hori, ma panenka* (*Au feu, les pompiers!*; Koşun, İtfaiyeciler!). Famu'nun diğer genç yönetmenleri de çıkış filmlerini aynı dönemde hayata geçirmişlerdi: *Sedmik-rasky*'yle (*Les Petites Marguerites*; Papatyalar, 1966) Vera Chytilová, *Ostre sledovane vlaky*'yle (*Trains étroitement surveillés*; Sıkı Denetlenen Trenler, 1965) Jirí Menzel, *Intimni osvetleni*'yle (*Éclair-*

121) www.milosforman.com/fr/movies/konkurs.

rages intimes; Samimi Aydınlatma, 1965) Ivan Passer, son olarak *O slavnosti a hostesch*'le (*La Fête et les Invités*; Parti ve Konuklar, 1966) Jan Nemec. Bu genç yönetmenlerin filmleri, çoğunlukla doğal ortamlarda çekilmeleri ve sıradan hayattan özenle seçilmiş karakterleri yorumlayan profesyonel-olmayan oyuncuların ön plana çıkmaları dışında, tam siyasal bir dille konuşmadan komünist topluma yıkıcı değilse bile geleneksel olmayan bir bakış sunmalarıyla ortak bir bakış açısına sahiptiler. Tarihçi Emmanuel Loyer'in vurgulayarak belirttiği üzere: "Bu filmlerin kahramanları akılları aşk ilişkileriyle meşgul; trajik olan ile komik olanın Çeklere uygun tarzda iç içe geçtiği bir evrende şaşırılmış ve yönünü kaybetmiş genç erkeklerle kızlardır. Bu sinemanın ayırt edici özelliklerinden birisi gündelik hayatın grotesklidir. Söz konusu filmlerin başka bir yönü yorumların reddedilmesi, ısmarlama anlamların kabullenilmemesi ve seyircide uyandırdığı boşluk hissidir. Yorumlarla anlamlara fazlasıyla doymuş bir komünist toplumda bu boşlukta muhalif bir çekirdek vardır."¹²²

Edebiyat ile sinemanın doğal yakınlığı Yeni Dalga'yı, *Sıkı Denetlenen Trenler* adlı romanı Jiri Menzel tarafından uyarlanan Bohumil Hrabal gibi (yaklaşık yirmi beş yaş daha küçük) çağdaş Çek yazarların eserlerini öne çıkarmaya sürükleyecektir. "Forman, Menzel, Chytilova, Nemec gibi genç Çek film yönetmenleri kuşağının (1968 Rus işgalinden sonra sessizliğe gömülen ya da dağılan bu muhteşem grubu belki unutmamışsınızdır) ona [Hrabal'a] büyük bir hayranlık beslediklerini iyi hatırlıyorum. Hrabal'ın kitaplarına dayanan birçok film çekmişler ve ondan öncelikle özgürlükten vazgeçmemeyi öğrenmişlerdi; yeteneklerinin ağırlığı ve güçlü sempatileriyle Hrabal'ı (haklı olarak) ülkelerinin yaşayan en büyük yazarı katına çıkaracaklardı."¹²³

En iyi Çek sineması uzmanlarından sayılan Antonin J. Liehm'e göre: "1960'lı yıllarda genç sinemacılar Hrabal'ın metinleriyle öz-

122) Emmanuelle Loyer, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, Flammarion, "Champs Histoire", 2017.

123) Milan Kundera, Bohumil Hrabal'ın *Cours de danse pour adultes et élèves avancés*'ine (Yaşı Kemale Ermişler İçin Dans Dersleri) "Önsöz" (1964), Gallimard, 2011.

deleşmişlerdi. Hrabal'ın eserlerini edebi uyarlamanın başka bir biçimine çok uygun görüyorlardı: Yazılı eseri basitçe nakletmek ve koyu bir şekilde ona bağlı kalmak mümkün değildi artık. [...] Hrabal, karakterlerinin özgün ve tuhaf hayat anlayışları ortaya koyduğu bitmek bilmez monologlarla yabancılığı ve gündelik sihri ön plana çıkarmayı seviyordu. O buna 'aylaklık' adını veriyordu. [...] Ne kadar kenarda bırakılmış, yolunu kaybetmiş ya da yasaklanmış olursa olsun her bir insanın ruhunun derinliklerinde Tanrı'nın bir parçasını taşıdığına; 'dibe çökmüş bu küçük inci'nin'¹²⁴ ancak, konformizme ya da önyargılara kapılmadan dinlemesini ve dikkatle gözlemesini bilenlerce görülebileceğine kaniydi."¹²⁵

Hrabal, Charlie Chaplin'in filmlerine dair, "Hayatın trajik duygusu ile mizah ikiz kardeşlerdir; aynı vadiden çıkan iki yoldur", demişti¹²⁶ ve bu, *Şaka*'nın yazarının yadsımayacağı bir ifadeydi. Dünya sinemasını yakından takip eden Kundera kısa hikâyelerinden ikisinin, daha sonra ilk romanının beyazperdeye aktarıldığını görecekti. Kollarını sıvayan ilk kişi Hynek Bocan olmuştu. Kundera'nın bu eski öğrencisi 1965'te, ilk kitabı *Gülünesi Aşklar*'dan alınan bir kısa hikâye olan "Hiç Kimse Gülmeyecek"i uyarladı. Arka arkaya gelen traji-komik durumlardan oluşan bu hikâye senaryoya çok uygundu zaten. Yine de Bocan'ın yorumuyla ortaya çıkan film versiyonu yazarı ikna etmeye yetmedi. Daha sonra da şüphesiz hoşuna gitmeyecek bu tür başka örneklerden sakınmak için 1969'da Antonin Kačlik'in aynı adla uyarladığı *Ben Yas Tanrısı*'nın senaryo yazımına bizzat katıldı. Bu defa da sonuçtan o kadar hoşnut kalmıştı ki, film versiyonuyla baş edemeyeceği kanısıyla bu kısa hikâyesini *Gülünesi Aşklar*'dan çıkarmayı tercih etti.

Aynı yıl Jaromil Jireš'in çektiği *Şaka*, senaryosunu baştan sona Kundera'nın kaleme aldığı haliyle sinemalarda gösterildi. Roman-cı filmin artık Fransa'da yaşamakta olduğu bir zamanda, 1990'da-

124) 1965 yılında Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec ve Evald Schorm tarafından çekilen *Les Petites Perles au fond de l'eau* (Çekçe: *Perlicky na dne*) [Suyun Dibiindeki Küçük İnciler] filmine gönderme.

125) Anton' n.J. Liehm, *Le Cinéma de l'Est de 1945 à nos jours*, Cerf, 1984.

126) 1968 tarihli yayınlanmamış söyleşi, Ulusal Çek Edebiyatı Müzesi, Prag.

ki ilk gösterimi vesilesiyle *Le Nouvel Observateur*'de uyarlama eser ile Jires'in filme alış biçimini değerlendirdiği coşkulu bir yazı yayınlamıştır: "Bir romanın hacmi bir filmin hacminden kıyaslanmaz derece daha uzundur; o yüzden senaryoyu yazarken hikâyeyi kısaltmak, değiştirmek, sadeleştirmek ve yoğunlaştırmak zorunda olduğumu biliyordum. Ben bunun nasıl yapılacağını bildiğimden emindim; uzun zamandır yüzünü görmediğim sevgili dostum da diğer şeylerin nasıl üstesinden gelineceğini biliyordu; oyuncular (muhteşem oyuncular) seçip yönetmek, bir atmosfer yaratmak, filme ritmik bir düzen katmak ve aşırı erdemlilik ve duyarlılıkla duygusal yönlerini değiştirmek ona düşüyordu."¹²⁷

Kundera'nın beyazperdeye aktarılan son romanı 1988'de çekilen *L'Insoutenable Légèreté de être*'dir (Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği). Fransız yazar Jean-Claude Carrière'in uyarlayıp Amerikalı Philip Kaufman'ın yönettiği bu film romancının -tabii uyarlanışında hiç söz hakkı olmadığı için- en az sevdiği film olmuştur. Carrière şöyle hatırlıyor: "Yapımcı Saul Zaentz filmi yönetmesi için ilk teklifi Milos Forman'a yapmış. Fakat Milos, ailesi hâlâ Çekoslovakya'da yaşadığından onları tehlikeye atma riski bulunduğu gerekçesiyle teklifi geri çevirmiş. Milan İngilizce bilmediği için ben ilkin Fransızca bir versiyon kaleme aldım ve yazdığım metni yazara gönderdim. Karşılıklı önerilerde bulunduğumuz birkaç mektuplaşmamız oldu. Hatta filme ondan gelen ve kitapta olmayan birkaç cümle de koyduk. Öte yandan, Milan'ın hiç veto hakkı olmayacaktı. Bir kitaptan uyarlama yaparken yanınızda kitabın yazarından ziyade yönetmenin olması daha iyi sonuç verir."

Jean-Claude Carrière'in kendisinin de itiraf ettiği gibi uyarlama işinin karmaşık yönleri vardır: "Son kısım bana müthiş sorun çıkarıyordu. Tereza, Tomas'a söylemeden tekrar Çekoslovakya'ya döndüğünde ve Tomas onun yanına geldiğinde artık hafifliği bıraktığını, ülkesini ve karısını sandığından daha çok sevdiğini, içten içe talihsizliğe ve ölüme doğru çekildiğini anlarız. Fakat bu durum, beyazperdeye nasıl aktarılabilirdi? Filmin akışının son kırk dakikasında hiçbir şey olmaz. Aksiyon yoktur artık, sadece bir sü-

127) "Mon ami Jires", *Le Nouvel Observateur*, 29 Kasım 1990.

rü duygu. O yüzden *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adının bir filme uygun düşmediği kanaatine vardım ve değiştirmeyi istedim. Filme *Le Libertin* (Edepsiz) adını koymayı önerdim. Saul Zaents ise olaya pragmatik bir gözle yaklaşıp, 'Hayır, bu iyi bir ad. Aynen kalacak,' dedi. Haklıydı da."¹²⁸ Kundera ise otuz yıl sonra Kaufman'ın filmiyle ilgili görüşü sorulduğunda konuşmaya pek yanaşmayıp birkaç kesin cümleyle yetinecekti: "*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* filmini beğendim mi? Her durumda o benim filmim değildi. Belki iyi bir film, ama bana yabancıydı; örneğin, erotizmi: sinematografik orgazmların o iç karartıcı tekdüzeliği."¹²⁹ Bu talihsiz deneyimin ardından Kundera romanlarından film yapılması için bir daha kimseye izin vermeyecektir.

Milan Kundera on yıl sonra, Çekoslovakya'nın kamusal hayatından tamamen dışlanmışken ülkesinde tanınmış bir yazardı ve eserleri yetkililerce teşvik edilmese bile saygı görüyordu. Gerek şiir (*Son Mayıs*), gerek deneme ("Roman Sanatı ya da Vladislav Vancura'nın Büyük Epik Yolculuğu") ya da gerekse tiyatro (*Anah-tar Sahipleri*) alanında eserlerine verilen çeşitli ödüller bu saygının kanıtıydı. Sosyalizmin dönüşümüyle ilgili güncel tartışmalara eleştirel ama yapıcı görüşleriyle katılmaktan geri durmayan, sayılı bir komünist yazar ve entelektüeldi. Doğrudan siyasal nitelikte olmasa da katkılarıyla Parti içinde yüzleşme bağlamında kültürün rolünü sorguluyor; giderek daha fazla itirazlarla karşılaşan neo-Stalinistlerin temsil ettiği katı doktriner çizgi ile 'insan yüzlü sosyalizm' denilen anlayışı savunan reformist çizgi arasında bir yerde duruyordu.

Cumhurbaşkanı ve Parti'nin birinci sekreteri Antonin Novotny reformistlerin baskısı sonucunda denge sağlamaya çalışmaktan vazgeçmek zorunda kalmış, Stalinist unsurların çoğunu devlet aygıtından tasfiye etmeye yönelmişti. Ağustos 1963'te de 1952'deki büyük yargılamalarda mahkûm edilen yetmiş siyasi kişiliğin yanı sıra Rudolf Slansky ve Vlado Clementis'in itibarlarını iade etmek

128) Yazarla görüşme, Eylül 2017.

129) *Le Nouvel Observateur*, 1990. Akt. François Ricard, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin duyurusu, *Œuvre*, Cilt 1.

zorunda kaldı. Aynı zamanda Komünist Parti'nin önde gelen üyelerinden Slovak yazar Ladislav Mnacko *Kulturni zivot* (Kültürel Hayat) dergisinde toplumsal hayatta vicdanın yeniden öne çıkarılması çağrısında bulunan bir makale kaleme aldı. Sansürde 'buzların çözülüşü'nden faydalanan aynı Mnacko, yeni türde, roman ile röportaj arası bir kitap olan ve Stalinist döneme eğildiği *Reportages tardifs*'i (Son Röportajlar) yayınlatabilmişti. Yetkililerin geçmiş hataların mahkûm edilmesi gözüyle baktığı bir eser olan ve neticede fazla da kınanmayan *Şaka*'nın dört yıl sonra, 'engel çıkarılmadan' yayınlanmasını işte bu bağlamda kavramamız gerekiyor.

Şaka'nın yayınlanmasından üç ay sonra, 27 ile 29 Haziran 1967 tarihleri arasında, Prag'daki Vinohrady Sarayı'nın ortasında bulunan Kültür Evi'nin Mayakovsky salonunda boğucu bir sıcakta 4. Çekoslovak Yazarlar Kongresi toplandı. Sunuş raporunu takdim etmek Milan Kundera'nın sorumluluğundaydı. Romancı sunuşunun giriş kısmında, şair Jaroslav Seifert ve filozof Karel Kosik dahil olmak üzere çeşitli yazarlarca hazırlık toplantılarında taslağı hazırlanan bir çalışma belgesinden söz etti. "Lütfen, teorik bir bakış açısıyla havalı bir şeyler beklemeyin," diye uyarıyordu. "Ana fikir çok daha mütevazı ve çok daha iddialı; gelişmeye, edebiyatımızın sonraki gelişmesine katkıda bulunacağı izlenimini taşıdığımız temel bakış açılarında fikir birliği sağlamaya çalışmak," diye ekleyecekti. Bunun ardından, önceki dört yılın edebi ve sanatsal üretiminin bir dökümü geliyordu: "Umarım bu konuyu bir dizi başlıkla desteklemek zorunda kalmam. Nelerin basıldığını ve basılan her kitapta nasıl tercihlerin yapıldığını hepimiz biliyoruz. En önemlisi, çok çeşitli eserlerin -büyük sayılarla iyi nitelikli eserlerin- basılmış olması ve (çoğunlukla edebiyata ait olan, dolayısıyla bizi de ilgilendiren) sinema gibi bazı alanların ülkemizin tarihinde daha önce görülmedik ölçüde boy atıp yeşermesi. Çek ve Slovak edebiyatı ve muhtemelen genel olarak Çek sanatı açısından bu yıllar 1948'den, belki 1938'den beri en iyi yıllar oldu. Yani, otuz yılın en iyi yılları."

Kundera bu uzun girişinde Çek ulusunun tarihine, 'varlığının açıkça ortada olmayışı'na ve çok uzun olmayan bir zaman önce

“istemeden unutulmuş bir “dil”i, “yarı yarıya ölü bir halk”ı diriltmeye çalışan ‘canlandırıcı’ entelektüellere ayrıntılarıyla değindi. Bunların ardından, yirmi beş yıl sonra denemelerinde etrafıca işleyip geliştireceği bir temayı (dar ve geniş bağlamlar temasını) gündeme getirdi. Kundera’ya göre, Çek edebiyatı varlığını korumak için büyük Avrupa edebiyatları düzeyine çıkmalı, dar ve ‘taşracı’ bir özgüllikle yetinmemeliydi. ‘Hâlâ genç’ olan Çek edebiyatının büyük ülkelerin edebiyatıyla eş düzeyde olduğu iki büyük savaş yıllarının altın çağını hatırlamak yetmezdi. Nazizmin ve Stalinizmin hakim olduğu neredeyse bir çeyrek yüzyıl araya girmişti bu edebiyatın etkisini unutturmak için; “Çek ulusunu bir kere daha ve bu defa kalıcı olarak Avrupa’nın kültürel periferisine itecek bir trajedi”ydi bu. Son olarak da güncel duruma ve koşullara eğilen Kundera, 1960’ların kültürel patlamasının ülke halkının kaderini bir kere daha ellerine alması açısından eşsiz bir fırsat olduğunda ısrarcıydı. Tek bir koşulla, diye ekliyordu: Yaratıcıları kendilerini ifade etmekte tam bir özgürlüğe sahip olacaklardı. Söz arasında sansürcüleri iğnelemeyi de ihmal etmiyordu: “Belli ki bizler özgürlükten söz açar açmaz sıtmaya tutulmuş gibi sosyalist bir edebiyatta özgürlüğün sınırları olacağı itirazlarıyla ortaya atılanlar da yok değil.”¹³⁰

Kundera’nın konuşması dakikalarca alkışlandı. Merkez Komite üyesi ve Parti ideoloğu olan Jiri Hendrych ayağa kalktı ve burnundan soluyarak salondan ayrıldı. Kongre’nin devam edeceği üç gün boyunca konuşmacılar (gazeteci Antonin Liehm, romancı Ivan Klima, oyun yazarı Vaclav Havel) kürsüde birbirlerini takip ederek rejime karşı eleştirel itirazlarını sıraladılar. İtirazların en sivrisi romancı Ludvik Vaçulik’ten gelmişti. Konuşmasında kırk yıl geriye giden Vaçulik şunu vurgulayacaktı: “Benim açımdan burası geçmişle kişisel bir hesaplama gibi oldu. Ne düşündüğümü söylemem gerekiyordu, aksi takdirde ileriye bir adım atamazdım.” Gazeteci Jaroslav Formanek’in daha sonra yazacağı gibi: “Vaçulik’in sözleri açıkça komünist sistemin kalbini, sistemin mutlak iktidarını, bu iktidarın sinisizmini, hiçbir aykırı görüşe hoşgörüyü bakılmayışını hedef almakta ve Şubat 1948 ile komünist darbeden beri en cesur kamusal

130) www.pwf.cz. Çeviri yazarındır.

çıkışı temsil etmektedir. Vaclav Havel ya da Zdanek Urbanek gibi komünist-olmayan yazarlara gelince, onlar da yaptıkları konuşmalarında sanatçıları hedef alan kovuşturmaları mahkûm ettiler, Çek Yeni Dalgası'nın yönetmenlerini desteklediler, ayrıca Yazarlar Birliği'ne 'komünistlerin ideolojik sebeplerle yasakladıkları entelektüelleri yeniden saflarına almaları' çağrısında bulundular."¹³¹

Bu gözlemi Ivan Klima da paylaşmaktadır: "Sansür deneyimi hakikaten korkunçtu. Dahası, sosyalizme (adil ve özgür bir topluma) giden yolda ilerlemenin katı Stalinistlerin liderliğindeki bir Parti'yle mümkün olamayacağı hepimizin gözünde giderek daha açık hale geliyordu." Şair Alexandr Kliment'e göre, Parti aygıtı içindeki çürüme iklimini herkes görüp fark ettiği için bu isyan rüzgârı daha da kuvvetlenmekteydi: "Komünist yazarlar, Parti Merkez Komitesi'nden gelen bilgilerden haberdardılar. Merkez Komitesi'nin artık homojen bir nitelik taşımadığını, reformist kanat ile dogmatik kanat arasında bölünmüş olduğunu biliyorlardı. Ekonominin berbat bir durumda olmasından dolayı dogmatik kanat giderek güç kaybetmekteydi. Havaya bir değişim kokusu hakimdi."¹³²

Yazarlardan gelen salvolar, özellikle de bu itirazların hükümetin kültürel politikasının çerçevesini aşması, nasıl bir tutum takınacaklarını bilemeyen yetkilileri hayli zorlamıştı. 1967 sonbaharında rejimin şımarık yazarı olan Slovak Ladislav Mnacko, birkaç ay önce patlak vermiş Altı Gün Savaşı'nda Çekoslovak hükümetin izlediği İsrail-karşıtı tutumu mahkûm etmek için İsrail'e gitti. Tereddütle geçen haftaların ardından Merkez Komitesi, Liehm, Vaçulík ve Klima'yı Parti'den attı. Kundera küçük bir suçlamayla atılmaktan kurtuldu. Liehm'e göre Kundera'ya görece müsamaha gösterilmesi şaşırtıcı değildi: "Kundera'nın kabul edilebilir bir konuşma yaptığından hepimiz hemfikiridik. Konuşması cesurcaydı ve hiçbir taviz içermiyordu, fakat rejimi ipe çekme çağrısı yapmış da değildi. İlâveten, o zaten meşhur biriydi ve onu Parti'den atmak bir skandala yol açardı."¹³³

131) Akt. Jaroslav Formanek, "À bas la censure, camarades!", *Respekt/Courrier international*, 19 Aralık 2007.

132) A.g.y.

133) Yazarla söyleşi, Kasım 2017.

8

SESSİZ SAKİN DEVRİM



5 Ocak 1968'den aynı yılın 21 Ağustos'una kadar geçen 228 gün: Prag Baharı işte bu kadar uzun sürecektir. Ayaklanma olmadan, şiddete başvurulmadan, barikatlar kurulmadan, endişeyle karışık bir baş dönmesi ve umut atmosferinde geçen neredeyse sekiz ay. Antonin Liehm'in görüşünce bu sekiz ay, önceki yıllarda başlamış bir sürecin doruk noktasıdır: "Prag Baharı yavaş yavaş, 1968'den epeyce önce, az çok Stalin'in ölümünden itibaren başladı. Diyelim, 1950'lerin sonlarından itibaren. 1968, Prag Baharı'nın başlangıcı değildi. Sonuydu."¹³⁴ Prag Baharı'nı kendiliğinden bir devrimci patlama olmaktan ziyade 1960'ların başlarında, hatta komünistlerin iktidara geldiği 1948 gibi erken bir tarihte yükselen

134) Yazarla söyleşi, Kasım 2017.

bir dev dalganın herkesçe görülebilir hale gelmesi olarak değerdendiren Milan Kundera da paylaşıyordu bu bakış açısını. Kundera'ya göre, Çekler açısından tipik bir eleştirel gelenekle, yeraltından yürütölen uzun bir aşındırma süreciydi söz konusu olan: "Rejimin dogmalarını yavaş yavaş deviren bu eleştirel ruh 'Marksizme karşı Marx', ideolojik hezeyanlara karşı sağduyu olarak da tarif edilebilirdi. Bu ruh, sistemin yüzüne gülerek, sistemi kendinden utanır hale getirmişti; [...] halkın ezici çoğunluğunun desteğine sahip olarak, iktidarı ağır ağır ama geri döndürölemez bir biçimde giderek kendine ve kendi gerçeğine daha az inanılır bir duruma sokmuştu."¹³⁵

Prag Baharı'nın özgüllüğü, çoğu Çek ile Slovakın yanı sıra devlet aygıtının bir kısmının da, ilk baştaki hedeflerinden sapmış bir sözde-komünizm yerine, olması gerektiği haliyle 'gerçek' bir komünizm inşa etmek amacıyla desteklediği bir girişim olmasıydı. Neo-Stalinist karşıtlarının iddialarının tersine, beyhude bir umutla kalkışılan bir kapitalist karşı-devrim değil, komünist ütopayı gerçekleştirme ufkuyula tarihin bir nevi düzeltilmesi çabasıydı. Kundera'nın 'herkes için adalet cenneti' deyişiyile özetlediği bir ütopya, insanlığın bütün tarihinde görölmüş eski bir ironik rüyanın yansımasıydı: "Bütün insanlar her zaman bir cennete; içinde bülbüllerin şakıdığı, uyumun hüküm sürdüğü, dünyanın insanlara, insanların başka insanlara yabancı olmadığı, bilakis dünyanın ve bütün herkesin bir ve aynı maddeden yoğrulduğu o cennet bahçesine ulaşmanın özlemi içinde olmuşlardır."¹³⁶

Prag Baharı'nın öncülerinin çoğu (Dubçek gibi politikacılar, General Svoboda gibi askerler, Antonin Liehm gibi entelektüeller ya da Vaçulik veya Kundera gibi yazarlar), cennet projesine bağlılıkla geçen gençliklerinde içtenlikle komünist olmuş kişilerdi. Ta ki, "eylemlerinin kendilerine göre bir yol tuttuğu, bu eylemin kendini var eden fikre benzemekten çıktığı ve dünyaya kendisinin getirdiği kişileri umursamadığı yaban bir dünyaya fırlatılıp atılmışlar gibi tuhaf bir hisse kapıldıkları" güne kadar.¹³⁷

135) "Önsöz", *Miracle en Bohême*, de Josef Skvorecky, a.g.y.

136) *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*.

137) A.g.y.

Dışarıdan yönetilip yönlendirilen bir diktatörlük rejiminin ideallerine ihanet ettiğini gören Kundera sonunda, Stalinist dönemin en kötü anlarıyla ilişkilendirdiği 'lirik çağı'nı reddetmişti. Fakat buna dayanarak bir 'cennet' ihtimalinden vazgeçmiş değildi. Prag Baharı kuşağının tam olarak temsil ettiği nokta da işte burasıydı. "Bana öyle görünüyor ki Bohemya'da Tarih benzeri hiç görülmedik bir deneye kalkışmıştı. Bir grup insanın (bir sınıfın, bir halkın) eski reçetelere göre bir başka topluluğa karşı ayaklanması değildi söz konusu olan; bilakis, insanların (bir kuşağın erkekleriyle kadınlarının) kendi gençliklerine karşı ayağa kalkmış olmalarıydı. Bizzat kendi eylemlerini yakalayıp onu ehlileştirmeye uğraşıyorlardı ve bunu başarmalarına da az kalmıştı. 1960'lı yıllarda etkileri giderek çoğalıyordu ve 1968'in başında neredeyse karşı konulmaz bir güce ulaşmış durumdaydılar."¹³⁸

Antonin Novotny, Çekoslovakya'yı on beş yıl yönettikten sonra 1968 yılının sonbaharında istifa etmeye zorlanmıştı. Komşularından birisi, "Görevinden ayrıldıktan sonra evine döndüğünde ben de oradaydım," diye anlatıyordu. "Siyah Tatra'sıyla, ciltleri göğsüne bastırarak bizzat taşıdığı bütün kütüphanesini evine getirdi. Oysa hiçbir Çek'in zihninde onun bir tek kere bile kitap okuduğunu hatırlatan bir resim yoktu. ... Herhalde bundan böyle okuyarak, hep burun kıvrarak baktığı o rezil kalem sahiplerinin kendisini nasıl tahtından ettiğini anlamaya çalışacaktı."¹³⁹

Çoğu Stalinist lider gibi Novotny de entelektüellere her zaman düşman gözüyle bakan, onları gerekirse ortadan kaldırılmaları icap eden zararlı mahlûklar olarak gören bir politikacıydı. Milan Kundera'nın yazdığı gibi: "'Entelektüel' kelimesi, devrin siyasal jargonunda bir hakaretti. Hayatı anlamayan ve halktan kopuk bir kişiyi tarif ediyordu. O dönemde diğer komünistlerce asılan bütün komünistler bu hakarete layık görülmüşlerdi. Ayaklarını yere sağlam basmayı bilenlerin karşısında bu insanların akılları havada gezdikleri iddia ediliyordu. Bu yüzden, idam cezasının uygulanmasıyla toprak bir anlamda onların ayaklarını kabul etmemiş oluyor-

138) A.g.y.

139) Akt. Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*, Robert Laffont, 1968.

du ve onlar da yerin biraz yukarısında, havada sallanmış halde kalıyorlardı.¹⁴⁰

1967’de yazarlar Kongre’de hoşnutsuzluklarını dile getirdikten sonra, komünist iktidar artık onları darağaçlarına yollayacak güçte değildi. Novotny muhalif görüşlü yazarları dize getirmek için seslerini kesmeye çaba harcadıysa da başarılı olamadı. Devlet, Eylül ayındaki okulların resmi açılış döneminde, Liehm, Vaçulik ile Klima’nın Komünist Parti’den atılmaları ve Kundera’nın suçlanmasının akabinde, o zamana değin Yazarlar Birliği tarafından çıkarılmakta olan *Literarni noviny* dergisinin kontrolünü eline alıp yönetimini fiilen Kültür Bakanlığı’na devretti. Çekişmenin sözcülüğünü üstlenen *Literarni noviny* okurlarınca boykot edilince satışları birkaç hafta içerisinde 130 bin civarından 30 bine düşüverdi. Yazarlar Birliği’ne kafa tutmak ideolojik açıdan olduğu kadar mali açıdan da tehlikeliydi. Prag Operası’nın tam karşısında lüks bir binası olan bu güçlü sendikanın, yayıncıların ödedikleri kayda değer meblağlarla yüklü bir mücadele fonu vardı. Çok sayıda parasız ve muhtaç yazarın desteklenmesini sağlayan bir sandıktı bu.

Entelijensiyadan kopmuş olan yetkililer, asıl tehlikenin kendi saflarından çıkacağından pek şüphelenmiyorlardı. 1967 sonlarında komünist aygıt içinde ciddi bir kavganın tohumları atılmaktaydı. Slovak Partisi’nin birinci sekreteri Alexandre Dubček, Çekoslovak Partisi Merkez Komitesi’nin 30 Ekim tarihli bir oturumunda yumuşak ama kararlı bir ses tonuyla, Novotny’ye hitap ederek bitirecekti konuşmasını: “Sizinle aynı fikirde değilim, başkan yol-
daş. Sizin yaptığınız çözümleme bana doğru gelmiyor...” Bu iki kişi arasındaki anlaşmazlık apaçık bir şekilde ortadaydı. Dubček, Parti’nin bir numaralı kişisini özellikle Slovakya’yı ihmal etmekle eleştiriyordu. Sergilenen milliyetçi duygular Novotny’yi öyle kızdırmıştı ki, Slovakya’yı ziyaret ettiğinde Dubček’i yanına almayı açıkça reddetti. Aralarındaki uyuşmazlık o boyutlara ulaşmıştı ki, o günkü yirmi dakikalık konuşmasında Dubček, Slovakya’nın az gelişmişliği temasına dokunmanın yanı sıra çok hassas nitelikte bir mesele olan Parti’nin tutumuna da değinecekti: “Sınıfsal bir

140) *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*.

yenilenme dönemindeyiz. Artık sınıf mücadelesi yok. [...] Bizi karşı-devrimci güçler denli çok tehdit eden başka bir şey, kendi partimiz içindeki tutucu güçler, dogmatikler..." Son olarak da adını anmasa bile sert bir dille saldıracaktı Novotny'ye: "Onun artık sosyalizme bir faydası olmaz, sosyalizmi ileriye taşıyamaz, kısır bir yönetimi olduğu için sosyalizmi gerçekte frenleyen bir durumdadır..." Dubček'in saldırısı birbirine karşı tepkiler uyandırmış ve ilericiler ile tutucular arasındaki uçurumun derinleşmesine katkıda bulunmuştu. Ocak 1968'in başında Merkez Komitesi'nin yeni bir oturumunda Novotny'nin destekçileriyle Dubček'in destekçileri arasındaki kavga iyice şiddetlendi. 5 Ocak'ta, üç gün süren hararetli tartışmaların, karşı hamlelerin ve 'taraf değiştirmeler'in sonunda kazanan reformist kamp oldu. Devre dışı bırakılan Novotny, Parti'nin yönetimini Dubček'e teslim etmek zorunda kaldı.

Parti içi mücadeleleri genellikle kayıtsız bir şekilde izleyen sıradan insanlar, Novotny'nin görevinden ayrılışını takip eden haftalarda, özellikle de sansürün kaldırılmasından sonra sevinçlerini sokaklarda sergilemekte hiç tereddüt etmediler. Gelişmeleri Fransız dergisi *L'Express* adına takip eden usta muhabir Michel Salomon bir haberini şöyle yazmıştı: "O günlerde Prag'daki günlerim olağanüstü bir panayır havasında geçti. Venceslas Meydanı gece gündüz her saat insanlarla dolup taşıyordu. [...] Birbirlerine yabancı insanlar hemen gruplar oluşturuyorlar ve nefeslerini tutmadan tartışmalara dalıyorlardı. Gazeteler çıkar çıkmaz insanlar bayilere akın ediyorlardı. Gri kâğıda kötü basılmış, ama kısıtlanmaksızın yazmanın sevincini yeniden keşfeden gazetecilerin heyecanla kaleme aldıkları haberlerinin yer aldığı küçük formatta dört sayfalık o kötü gazeteleri yutarcasına okuyorduk. İyi bir Çekçe'yle yazılmış olup, 'kamp'ın başka ülkelerinde hâlâ revaçta olan ürkütücü 'Marksist' ağızdan vazgeçmiş *Rudé Pravo* bile okunabilir hale gelmişti."¹⁴¹

Kişilik kültürünü uygulamadan kaldırmaya istekli Dubček ilk elde ihtiyatlı davrandı. 20 Ocak 1968'e kadar, Klement Gottwald'ın yirmi yıl önce işçi milislere seslendiği balkonda bir kere olsun

141) Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*.

halkın karşısına çıkmadı. Çıktığında da kendisini dinleyen kalabalık o konuşmada ton değişimini hemen fark edecekti. Dubçek bir dizi sığ sloganla harmanlanan alışılmış komünist kalıplar yerine basit kelimelere başvuruyor, kalabalığa kalbiyle sesleniyor, onların yardımını istiyordu. Sanki halkı liderleriyle yeniden barıştırmak isteyen bir hava hakimdi sözlerine. Paradoksal olarak, ortodoks komünizmin saf bir ürünü olan bu aparatçık (ki 1955 ile 1958 yılları arasında Moskova'da Sovyet Komünist Partisi Merkez Komitesi Siyaset Okulu'nda öğrenim görmüş ve Demir Perde'nin dışına adımını bile atmamıştı), baskının hiçbir yere varmadığı sonucunu çıkarıyordu. İnsanlara özgürlükleri ve inisiyatifleri geri verilmeliydi. Bu da toplumun demokratikleşmesi, sansürden vazgeçilmesi ve ayrıca ekonomik sistemin baştan aşağı yenilenmesi anlamına gelecekti. Hantal planlama sisteminden dolayı felce uğramış haldeki Çekoslovak firmaları uluslararası piyasada rekabetçi güçlerine yeniden kavuşmak için kendilerini devlet denetiminden mümkün olduğunca azade hissetmeliydiler. Üstelik bu özgürleşme kapitalizme dönüş olmayacak, sosyalizmi kurtarmanın bir yolu olarak sosyalizme 'insani bir yüz' kazandırma imkânı sağlayacaktı.

Başka bir devrim: Dubçek'in niyeti siyaset ve ekonomi alanındaki kilit görevlere artık ideolojik bağlılıklarına bakılarak değil, vasıflarına bakılarak seçilmiş insanları yerleştirmekti. Dolayısıyla, reform programını hayata geçirmek için etrafına Ota Şık ('üçüncü yol' anlayışını gündeme getirenlerden biriydi) ve Radoslav Selucky gibi uzmanları toplamıştı. Öncelinden farklı olarak bir işçinin oğlu, kültürlü bir adam olan Dubçek entelektüellerden nefret etmemekle kalmıyor, onları müttefik kılmak da istiyordu. Kültürlerine bağlı olan Çekler, öncelikle yazarlar ve sanatçılar bu yetekte birinin ülkenin başına geçmesini sevinçle karşılamışlardı. Birkaç ay içerisinde, çerçevesi 1978'de Kundera tarafından çizilen, sıfırdan yeni bir toplum modeli kuracaklardı: "Ticari zihniyetin budalalığına düşmeden, kastların ve zenginlerle yoksulların olmadığı, görece bir eşitlik; aynı zamanda, ifade özgürlüğü, çoğulcu düşünce hayatı ve bu harekette her şeyin motoru işlevi göre-

cek, son derece dinamik bir kültürel hayat...” Yazarın daha sonra nostaljik bir duyguyla hatırlayacağı, kısacık süren bir bahtiyarlık: ”Bu sistemin ne kadar uygulanabilir olduğunu ve gelecekteki imkânlarını bilmiyorum; ama böyle bir sistemin ortaya çıktığı saniye, işte o saniye müthişti.”¹⁴²

Komünist sistemin işleyişini çok iyi bilen Dubçek projesini uygulamaya geçirmek için ‘kardeş ülkeler’in ve öncelikle Sovyetler Birliği’nin rızasına gerek duyduğunun da farkındaydı. O yüzden 29 Ocak’ta yeni politikasını, bir ay önce Novotny’yi acı kadere terk etmiş olan Leonid Brejnev’e anlatmak üzere Moskova’ya gitti. Yine 10 Nisan’da Çekoslovakya’nın SSCB ve diğer sosyalist ülkelerle ittifakı ve işbirliğini teyit etmeyi amaçlayan bir ‘eylem programı’ sundu. Binlerce heyecanlı Prag’lının toplandığı 1 Mayıs’ta halk Dubçek’i ve İkinci Dünya Savaşı kahramanlarından, yeni cumhurbaşkanlığına seçilmiş General Svoboda’yı (ki adının Çekçe’deki anlamı ‘özgürlük’tür) saatlerce alkışladı. Aynı ayın 4’ünde Dubçek, yeni hükümet başkanı Oldřich Černík’le birlikte bir kere daha Moskova’ya gitti. 1 Haziran’da Çekoslovak Komünist Partisi Merkez Komitesi grev hakkı ilkesini benimsedi. 5 Haziran’da Moskova’ya uçuşu sırasında, orada demokratik ve insani bir cumhuriyet kurmayı istediklerini ilan edecek olan yeni Ulusal Meclis’in başkanı Josef Smrkovsky’nindi.

18 Haziran’da Sovyet mareşali Yakubovsky, Varşova Pakti’na üye ülkelerin silahlı birliklerinin birkaç gün sonra düzenleyecekleri manevraları yönetmek üzere Prag’a geldi. Sovyet mareşalinin ülke topraklarına girmesi pek çok kişinin aklına Sovyetler’in 1956’daki Budapeşte müdahalesini ve bu müdahaleyle birlikte gerçekleştirilen katliamı getirecekti. Dubçek’in aklında da bu vardı, fakat o (kimilerine göre, naifliğinden) komünist düzeni kendi projesinin faydalı olacağına ikna edeceği kanısındaydı. Üstelik buna o denli inanmıştı ki, ne kendisi ne de etrafındakiler herhangi bir işgale karşı hazırlık yapmışlardı. Dubçek Çekoslovakya’da halkın desteğine sahip olsa bile aygıt içindeki en tutucu hiziple, iktidarı gönülsüzce devretmiş Novotny’nin eski destekçileriyle mücadele

142) “Önsöz”, *Miracle en Bohême*, de Josef Skvorecky, a.g.y.

etmek zorundaydı. Kundera *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde işte bu iç savaşı, birbirine karşıt iki komünizm anlayışının kapişmasını 'suçluluk' prizmasından bakarak irdeleyecekti: "1968 ilkbaharındaydı. Alexandre Dubçek iktidardaydı ve etrafında kendilerini suçlu hisseden, kusurlarını düzeltmek için bir şeyler yapmak isteyen komünistler vardı. Fakat masum olduklarını haykıran başka komünistler de öfkeli insanların kendilerini sanık kürsüsüne oturtmalarından korkuyorlardı. Her gün Rus büyükelçisine şikayette bulunup, destek olmasını istemekteydiler."

Esas olarak Dubçek'ten yana duran entelektüeller, sansürün kaldırılmasıyla yetkililerin yeni önünü açtıkları konuşma özgürlüğünden faydalanarak tartışmalarda yerlerini aldılar. 23 Mart'ta *Rudé Právo*, Parti denetim komisyonunun Liehm, Vaçulik ve Klima'nın itibarlarının iade edilmesini, ayrıca Kundera'ya karşı alınan disiplin tedbirlerinin kaldırılmasını öneren bir raporunu yayınladı. Aynı raporda Merkez Komitesi'nden, yazarları desteklediği gerekçesiyle Parti'den atılan Jan Proçazka'nın yeniden üyeliğe kabul edilmesi de isteniyordu. Kısa bir süre sonra, içinde Milan Kundera, filozof Karel Kosik ve şair Miroslav Holub'un da yer aldığı Eleştirel Düşünce Kulübü kuruldu. Yazarlar Birliği başkanı Eduard Goldstücker'e göre, kültür dünyası ülkede yeni yükselen hareketle birlik halinde olsa bile, entelektüellerin Prag Baharı'nın getirdiği özgürlük sürecinde oynadıkları rol Batı'da abartılmıştı: "Biz yazarlarla entelektüeller genel olarak katalizör işlevi gördük. Fakat şunu eklemek gerekir ki, evvelden beri inişli çıkışlı olarak sürdürdüğümüz ve 1963'ten sonra yeni bir ivme kazanan ifade özgürlüğünün genişletilmesi yönündeki taleplerimiz Komünist Parti'nin yönetim kadrolarında, hatta -Çeklerin entelektüellere gösterdikleri geleneksel saygıya bağlı olarak- sıradan militanlar arasında giderek daha fazla ilgili dinleyiciler buluyordu. Stalinizmin anti-entelektüel eğilimleri hiçbir zaman bu ulusal geleneği alt edememişti."¹⁴³

143) Proçazka'nın sözlerinin yanı sıra Goldstücker'in sözleri de, Prag Baharı sırasında hazırlanan Michel Salomon'un *Prague, la révolution étranglée* (Prag, Boğulan Devrim) başlıklı kitabında aktarılmıştır.

Kundera'nın yakın arkadaşı olan Yazarlar Birliği başkan yardımcısı Jan Proçazka da entelektüellerin Prag Baharı'nı körüklemedeki rolünü küçük gösterme eğilimindedir. Proçazka'ya göre barutu ateşleyen fitil, entelektüellerin isyanından ziyade yetkililerin beceriksizce yaklaşımlarıdır: "Her şey toplumumuzun hatalarını düzeltmeye, feci ekonomimizi eski durumuna getirmeye, vb. yönelik çok teorik, çok soyut içerikte sessiz sakin tartışmalarla başladı. Aslında en başta olaylarda ağırlığını en çok hissettiren etki, Novotny ve destekçilerinin entelektüellere karşı yürüttükleri histerikçe kampanyaydı..." Aynı Proçazka, Prag Baharı'nın aktörlerinin büyük çoğunluğunun yaptığı gibi Marksistliğini sürdürürken, sosyalizme 'insani bir yüz' katacak çok partili bir sistem kurulması gerekliliğinde de ısrarcıydı: "Ben gerçek muhalefeti olmayan, fiili bir iktidar çekişmesi öngörmeyen bir demokrasiye inanmıyorum. Bizim ülkemizdeki siyasal gelişmelerle ilgili bir hükme varmak için birkaç aylık, hatta bir yıllık bir döneme güvenilemez. Ancak temel yapısında köklü bir değişiklik gerçekleştiremezsek ülkemizin içinden daha yeni çıktığı siyasal 'Orta Çağ'a dönmesi uzun sürmeyecektir."

Orta ve Doğu Avrupa'daki diğer 'halk demokrasileri'nin liderleri Çekoslovakya'daki patlama ülkelerine sıçramasın ve kendilerini iktidardan devirmesin diye Dubçek'in benimsediği yeni hatta kuvvetle karşıydılar. En kaygılı durumdaki Doğu Almanya'nın bir numarası, tam bir Stalinist olan Walter Ulbricht, Sovyetler Birliği'nin geriye dönüş sinyalinin vereceği umuduyla 1 Haziran 1968'de Moskova'da Leonid Brejnev'le biraraya geldi. Brejnev ise ayak sürüyordu. Bunun hemen ardından belirsizliğin hakim olduğu bir dönem geldi. Bratislava'da olduğu gibi Prag'da da bir askeri darbe ihtimaliyle ilgili söylentiler çoğalıyordu. İşte bu koşullarda 27 Haziran'da, Ludvik Vaçulik'in kaleme aldığı *Literarni Listy*'de "İki Bin Kelimelik Manifesto" yayınlandı. Vaçulik'in metni bir yıl önceki Yazarlar Kongresi konuşması kadar sert olsa bile ılımlı bir girizgah yapması o ânki serbestleşme sürecinin kıvılcımının rejim

üyelerince yakıldığını düşündürmekteydi: “Biz demokratik içerikli bir rönesansın -öyle bir gelişme yaşansa da- ancak komünistler olmadan, hatta onlara karşı gerçekleştirilebileceği görüşüne karşıyız; böyle bir beklenti hiç yerinde olmayacağı gibi, akılcı da değildir. Komünistlerin oldukça yerleşik kurumları vardır; gerekli olan şey bu kurumların ilerleme eğilimlerine destek vermesidir.” Vaçulik bu ilkeyi esas alarak, ilk komünizm ideallerinden sapıp, ülkenin toplumsal bağlarını koparanları mahkûm etmeye kadar vardırıyordu savını: “Liderlerin yanlış çizgisi Parti’yi, hükmetmeye can atan egoistlerin, kurnaz korkakların ve vicdansız insanların toplandığı bir güç örgütüne dönüştürdü. [...] Dürüstlük karşılıksız kalırken, yetenekler değerlendirilmedi. [...] İnsanlar arasındaki ilişkiler bozulurken çalışma hayatında en ufak bir neşe belirtisine rastlanmıyordu.”

Hainlerin olayların akışını tersine çevirme dileğiyle hâlâ yerlerinde durduklarına dikkat çeken Vaçulik, yönetici kademelerinde yer alan kişilerin baştan aşağı değiştirilip yenilenmesi çağrısında bulunmuştu: “Biz güçlerini kötüye kullananların, kolektif mirası ayağa düşürenlerin, sahtekârca ya da kaba davranışlar sergileyenlerin görevlerinden alınmalarını talep ediyoruz...” Vaçulik son olarak da Çekoslovakya’ya yönelik tehditlere ve bu tehditlere nasıl karşılık verilebileceğine değinmişti: “Yabancı güçlerin iç gelişmelerimize müdahale etme ihtimali son zamanlarda hepimiz açısından ciddi bir endişe kaynağı oldu. Bu güçler karşısında bütün yapabileceğimiz yerimizde sıkı durmak ve herhangi bir girişimde bulunmamak. [...] İlkbahar artık bitti. Bir daha gelmeyecek. Bu kış her şeyi öğrenmiş olacağız.”

Milan Kundera dahil her çevreden yüz kadar tanınan kişi ve binlerce Çekoslovak yurttaşı tarafından imzalanan, yazarının ihtiyatlı seslenişine rağmen radikal bir içerikteki “İki Bin Kelimelik Manifesto”, Parti’nin yeni yönetimini sıkıntıya sokmuş ve bazı tarihçilerin görüşünce Sovyetler’in konumunu güçlendiren bir etkiye bulunmuştu. Manifesto üç ayrı günlük gazetede yayınlanır ya-

yınlanmaz Çekoslovak Komünist Partisi'nin en tutucu unsurları aleni olarak 'iç savaş çağrısı'ndan bahsedecek denli galeyana kapıldılar. On beş gün sonra Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin yayın organı olan *Pravda*'da bu manifesto 'karşı-devrim platformu' diye ilan edildi.

14 Temmuz 1968'de Varşova Paketi'na bağlı beş üye (SSCB, Polonya, Macaristan, Bulgaristan ve Doğu Almanya) Polonya'nın başkentinde Çekoslovakya'daki durumu değerlendirmek üzere bir araya geldiler. Toplantının ardından Prag'daki liderlere hitaben, gelişmeler karşısında daha tetikte durma çağrısı yapan bir uyarı mektubu yayınlandı: "Sizin ülkenizde son aylarda gelişen olayların seyri, emperyalist karşı-devrim merkezlerinin desteklediği güçlerin sosyalist sistemi hedef alan cepheden bir saldırıya kalkıştıklarını gösteriyor. [...] Siz bu tehlikeyi görmüyor musunuz? Yerinizde sağlam durup sosyalizm davasına ve ittifakın yükümlülüklerine sadık olduğunuzu belirten açıklamalar yapamaz mısınız?" Beş Ülke'nin kendilerine yönelik uyarı mektubunu reddeden Dubçek 18 Temmuz'da gülümseyen ve güvenli bir yüz ifadesiyle televizyona çıkıp, uygulamaya koyduğu programı sürdürmeye kararlı olduğunu belirten bir konuşma yaptı ve satır arasında bu programda ilerleme kaydedilmiş olduğunu da ekledi: "Uzun sessizlik yıllarının ardından her birimiz kendi görüşümüzü ifade edebiliyoruz ve sosyalizm bütün halkın eseri olmaya başlıyor..."

Halk içinde hesaplaşmanın olumlu bir yolda ilerleyeceği yönünde yaygın bir kanı vardı ve insanlar içtenlikle 'ikinci bir Budapeşte'nin imkânsız olduğuna inanmayı istiyorlardı. Entelektüeller de kendilerini kandırmamak için en iyimser öğeleri teşvik etmekteydiler. Bu koşullarda 26 Temmuz'da *Literární Listy*'de oyun yazarı Pavel Kohout'un kaleme aldığı "Yurttaşlara Çağrı" basıldı: "Bize işlemediğimiz suçlar atfediliyor. İçimizde olmayan ve hiç olmamış niyetlerden dolayı şüpheleniyorlar bizden. Hak etmediğimiz misilleme tehditleri sallanıyor başımızın üstünde, fakat tüm bunlar hangi biçimde olursa olsun, bumerang gibi bizi yargılamam-

ya kalkanları da vuracak, iyi niyetli gayretlerimize son verecek ve her şeyden önce tüm dünyadaki sosyalizm fikrini trajik olarak ve yıllar boyunca kirletecek.”

Bu etkileyici sesleniş, berrak bir şekilde anlaşılır olmasının ötesinde, yurttaşları, krizi bitireceği umulan müzakereleri yürütmek için Sovyet Partisi'yle biraraya gelmek üzere olan Çek Komünist Partisi'nin yönetimini desteklediklerini göstermeye davet etmektedir. Böylece muazzam çaplı bir imza kampanyası başlatılır. İnsanlar Prag sokaklarında, özlemlerini savunanları desteklediklerini belirtmek amacıyla kuyruklar oluşturup, çağrının yazılı olduğu kartonların üstüne isimlerini ve mesleklerini yazarlar. Merkez Komitesi merkezine bu tür binlerce imzalı duyuru gönderilecektir.

29 Temmuz ile 1 Ağustos tarihleri arasındaki görüşmeler Slovakya'da, SSCB'ye birkaç kilometre mesafedeki Cierna nad Tisou sınır istasyonunda yapılır. Dondurucu bir hava vardır. Öyle ki 'yoldaşlar' arasındaki öpüşme geleneğini tekrarlamak yerine el sıkışmakla yetinilir. İki kamp arasında son çare olarak düşünülmüş bu görüşmeler bir sağırılar diyalogu şeklinde geçer. Sovyet heyetinin başında Parti genel sekreteri Leonid Brejnev ile Politbüro üyeleri Alexis Kosygin ve Mikhail Suslov vardır. İlk andan itibaren, aylardır bıkılmadan tekrarlanan aynı bilindik kalıplara başvurulur: Çekoslovakya'daki gelişmeler bütün sosyalist bloğu tehdit etmekte. Sonuç olarak bu toplantıda liderlerden açıkça 'karşı-devrim'i bastırmaları istenmiştir.

Dubçek, Çernik (başbakan) ve Svoboda (cumhurbaşkanı) tarafından temsil edilen Çekoslovaklar bu isteğe karşılık olarak her şeyin denetimleri altında olduğu cevabını verirler. Muhataplarının kendilerine hiç güvenmediğinin farkında olan Dubçek, Parti ile yurttaşlar arasındaki ilişkilere, artık dayatarak değil ikna ederek çözülmesi gereken güven sorununa nasıl yaklaştığını açık bir dille izah etmeye yönelir. Sovyet heyeti Dubçek'in her söylediğini kayıtsızca dinler. Dört gün boyunca Çekoslovaklar reform programlarını kabul ettirme konusunda ufak bir adım dahi atamazlar. İki

heyet 1 Ağustos'ta, diğer kardeş partilerce de onaylanması gereken ve çok zayıf olduğu kadar belirsiz içerikteki bir uzlaşmaya vararak ayrılırlar.

Görüşmelerden bitkin düşen ama güvenini kaybetmeyen Dubçek, açıkça dile getirilmese de en azından biraz süre kopardığı kanısındadır. O yüzden ertesi gün ulusal radyoda yaptığı konuşmada, içindeki iyimserliği yurttaşlarına iletir: "Čierna'da yaptığımız görüşmelerin sonuçlarını hoşnutlukla karşılayabiliriz. Biz verdiği-miz sözleri tuttuk. Çekoslovakya halkı için Ocak 1968'de önümü-ze açtığımızdan başka bir yol yoktur. Sovyet yoldaşları, ülkemizi sosyalist istikametten ayırmayacağımızı icraatlarımızla kanıtlama-ya her zaman hazır olduğumuza ikna ettik."

9
UZUN KIŞ

20 Ağustos 1968 Salı günü, başkent Prag'a on kilometre mesafedeki Ruzine havaalanı. Akşam karanlığından beri Sovyet Aeroflot'a bağlı bir jumbo jet pistin ucunda bekliyor. Saat 11 civarında Kızıl Ordu paraşütçüleri kısa sürede alanı ele geçiriyorlar. Kremlin'in iki gün önce Çekoslovak deneyine son vermeye karar verdiği muazzam bir askeri operasyonun ilk adımları bunlar. Sonraki saatlerde Polonya, Beyaz Rusya ya da Doğu Almanya'daki üslerinden yüzlerce uçak havalandırken bin kadar Sovyet tankı Çekoslovak sınırını geçiyor. Esas olarak Sovyetler'den oluşan, ayrıca Polonyalılar, Bulgarlar, Doğu Almanlar ve Macarların da olduğu Varşova Paktı ordularından 500 bin asker birkaç günlük bir zaman diliminde bütün ülkenin denetimini ele geçiriyorlar.

İşgal haberi duyulur duyulmaz Çekoslovak Merkez Komitesi üyeleri acil bir toplantı yaptılar. Komite'nin radyo bildirisinde bu müdahale "Çekoslovak yönetimine bilgi verilmeden yapılan, uluslararası hukuka aykırı bir eylem" olarak ilan edildi. Yurttaşlara sakin olmaları ve herhangi bir direniş göstermemeleri çağrısı da eklenmişti bildiriye. Gece boyunca ağır uçaklar başkent üzerinde yaptıkları uçuşları sürdürdüler. Sabaha karşı saat 4'te işgalci askerler Merkez Komitesi'nin merkezini ele geçirdiler. Dubçek ve arkadaşları itile kakıla tutuklandı: "Makineli tüfeklerin tehdidiyle saatlerce elleri havada, yüzleri duvara dönük tutuldular; ne kılmıdayabiliyorlar ne de tek bir söz söyleyebiliyorlardı." Daha sonra bilinmeyen bir yere götürüleceklerdi.¹⁴⁴

21 Ağustos sabahı halk, "İvan, defol!" sloganlarıyla tankları kuşatarak sokaklarda toplanmaya başladı. Göstericilerin bazıları, nerede bulunduklarını bile pek biliyor gibi görünmeyen istilacılarla diyalog kurmaya çalıştılar. Aynı esnada Sovyet Tass Haber Ajansı'ndan yapılan bir açıklamayla bu müdahale, sözde Çekoslovak halkının yardım çağrısı üzerine gerçekleştirilmiş gibi gösteriliyordu. Ertesi gün Prag'ın Vysocany bölgesindeki bir fabrikada 14. Çekoslovak Komünist Partisi Kongresi acil ve gizli bir şekilde toplanırken, Dubçek'in yandaşları Moskova'yı destekleyen üyeleri Merkez Komitesi'nden çıkardılar. 23 Ağustos Perşembe günü, ele geçirilmekten kurtulan General Svoboda inisiyatifi ele alarak, ülkenin gelecekteki güçlü adamı Gustav Husak'ın da içinde yer aldığı bir heyetin başında mevcut duruma bir çözüm bulmak amacıyla Kremlin'e gitti. İlk geldiğinde saygıyla karşılanan Svoboda, Dubçek'i görmek isteyince saatlerce bir odada kilitli tutulacaktı.

Prag Baharı'nın lideri tutuklandığı andan itibaren inanılmaz bir fiziksel ve psikolojik baskı altına alınmıştı. Öyle çökmüştü ki sonunda Sovyetler'in koşullarını kabul etti. Çeklerde kalıcı bir travmaya yol açan bu olayı Kundera *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde şöyle nakledecekti: "Zorla kaçırma, dört gün Ukrayna dağlarında tutma, infaz tehditleri, sonra Moskova'ya nakil; müzakere

144) Michel Salomon, *Prague, la révolution étranglée*.

masasına gelip oturması için yüzünün iyi görünmesi, traş olması, giyinmesi ve kravat takması emri.”

27 Ağustos sabahı Dubçek, 22 Ağustos'ta yapılan 'yeraltı' kongresinin yok sayılmasını, sansürün geri getirilmesini, muhalif grupların bastırılmasını, reformistlerin tasfiye edilmesini ve işbirliği yapanlara karşı misillemeye girişilmemesini hükme bağlayan 'Moskova Protokolü'nü imzaladı. Aynı akşam da Prag'a dönüp bir konuşma yaptı. Dubçek'in kederli konuşmasını, liderlerinin teslim olmasından dolayı afallamış olan, ama öncelikle perişan halinden dolayı dehşete kapılmış milyonlarca Çek dinledi: "Aşağılanmış bir halde geri dönüp aşağılanmış bir halka hitap etti. Ağzını bile açamayacak derecede küçük düşürülmüştü. Cümlelerin ortasında ısırtıp çekercesine duraklamalarını hiç unutmuyacaktı Tereza. Gücü tükenmiş miydi? Hasta mıydı? Uyuşturulmuş muydu? Yoksa sadece çaresizlikten miydi bu hali? Dubçek'ten geriye bir şeyler kaldıysa konuşmasındaki o nefes bile alamadığı; kulaklarını radyolarına yapıştırmış bütün bir halkın karşısında yutkunup durduğu uzun, ıstıraplı sessizlikleri kalacaktı.”¹⁴⁵

Kundera'nın kitapları içinde *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, konusu o olmasa da ana çerçevesini onun oluşturduğu; kitabın büyük kısmı Çekoslovakya dışında geçmesine rağmen okumayı bitirdiğinizde aklınızda onun kalacağı büyük Prag Baharı romanıdır. 1968'de Fransa'da *Şaka* çıktığında Kundera, insanlara kitabının siyasal bir roman olmadığını kabul ettirmeye çalışmak zorunda kalmıştı. Oysa 1984'te romanın yazarının sadece Prag Baharı'nı yazmış olduğu da kimsenin aklına gelmeyecekti. Aradan on beş yılı aşkın bir zaman geçmişti. Kundera bu süreyi, tuzağına düşmeden Tarih'i kurmaca amaçlarla kullanmaya hasretmişti. Her zaman belirttiği gibi, tarihsel bir durum romancıyı ancak insani varoluşu, insanın çelişkilerini (Davud'un Golyat'la savaşı) ve ikilemlerini (geri çekilmek ya da direnmek, kalmak ya da sürgüne gitmek) irdeleme imkânı tanırса ilgilendirirdi.

145) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

Prag Baharı'nın ezilmesi 1956'da Budapeşte ayaklanmasının bastırılmasına kıyasla daha az kurbanla¹⁴⁶ sonuçlandıysa bunda halkın tutumunun büyük payı vardı. Tanklarla karşı karşıya kalan Çekler en baştan itibaren 'samuray'dan ziyade 'go oyuncusu'na daha yakın bir strateji benimsediler. Milyonlarca 'aslan asker Şveik' kurnazca ve alay ederek yansıtıyordu itirazlarını. Şehirlerde ve kırlarda yol tabelalarını, sokak ve yer isimlerini öyle kaldırdılar ki, yönlerini kaybeden ve hangi yoldan gideceklerini bilemeyen yabancı askerler çember gibi dönüp duruyorlardı. Şayet işçilerin saldırılarına uğramıyorlarsa, zırhlı araçları kullananların etrafı seksi hareketlerle onlarla gülüp alay eden mini etekli genç kızlarla sarıldı. İşgalin ilk günlerinin ruh hali baş dönmesine yakındı. Fakat bu, Prag Baharı dönemindeki gibi ümitli bir baş dönmesi değil, burnundan soluyan bir sarhoşluk haliydi. "Ruslara duydukları nefret alkol etkisi yapıyordu," diye yazmıştı Kundera. "Sarhoş edici bir nefret şenliği idi. Bohemya şehirleri alaycı sözler, şiir epigramları, herkesin cahil palyaçolar diye yüzlerine sırttığı Brejnev ve ordusunun yerildiği karikatürlerle donatılmıştı."¹⁴⁷

Sovyetler belli ölçülerdeki bir sinisizmle ve şüphesiz kendi aleyhlerine bir askeri darbeyi kışkırtmasın diye Dubçek'i zorla kaçırdıktan sonra sekiz ay daha görev başında tuttular. Dubçek de istifa etme yolunu seçmeyecek ve en çok bu tutumuyla eleştirilecekti. Prag Radyosu'nda babasını savunan oğullarından biri, 21 Ağustos'un kırkinci yıldönümü vesilesiyle şunları söylemişti mesela: "Babamın ÇKP birinci sekreterliği görevinden istifa etmemesinin sebebi, kendi varlığının Sovyet işgalinin halktaki etkisini bir ölçüde yumuşatma işlevi gördüğünü düşünmesiydi (kendi olmasa bu etkinin çok daha ağır olacağı kanısındaydı)."¹⁴⁸ Kendisine çok az bir hareket alanı tanınmış olan Dubçek, iktidarı bırakmadan önce ülkesine sadakatının nişanesi olarak önemli bir reformu kabul ettirmeyi başardı. Çekoslovakya 27 Ekim 1968'de kabul edilen bir anayasa maddesiyle Çek Sosyalist Cumhuriyeti ile Slovak

146) Son verilere göre (Radio-Prague, 2018) 137 kişi hayatını kaybetmişti.

147) *Varolmanın Dayanılmaz Hafızlığı*.

148) Akt. Jaroslav Gissübelova, "Alexander Dubcek: un heros ou un lâche?", Radio Praha (Fransızca), 21 Ağustos 2008.

Sosyalist Cumhuriyeti'nden oluşan iki özerk devlete bölündü ve böylece Prag Baharı'nın az sayıdaki taleplerinden birisi yerine gelmiş oldu.

Sovyetler'in müdahalesinin şiddetine rağmen Çekoslovakya'da otoriter rejimin yeniden tesis edilmesi kısmı ölçülerde kalacaktı. Kundera bu sayede, komünist Çekoslovakya'da yayınlanacak kitaplarının sonuncusu olan *Gülünesi Aşklar*'ın kendi onayladığı Çekçe basımını yapabildi. Prag Baharı'nın sona ermesinden sonra seyahat özgürlüğü henüz kaldırılmadığı için çok sayıda entelektüel sürgüne gitmeyi tercih etmişlerdi. 1968'in sonunda Fransa'ya yerleşen Antonin Liehm yakınlarda bu konuda şunları yazmıştı: "Çekoslovakya'dan kendimi tehlikede hissettiğim için ayrıldım. Kundera bir ân rejim değişikliğini kaldırabileceğine inandı. Eserleri sayesinde bir derece koruma altında olduğu kanısındaydı. Doğrudan bir tehdit almıyordu. Sadece onun kitaplarını yayınlamayı bıraktık. Ülkeden hemen ayrılmadığı için suçlayamayız onu, zira yeni durumun uzun sürmeyeceğinde hepimiz hemfikirdik."¹⁴⁹

Kundera Ekim 1968'de *Şaka*'nın Fransızca basımının tanıtımı için Paris'e gittiğinde kendisine soru yönelten gazetecilere karşı beklentileri boşa çıkaran bir iyimserlik içindeydi. 22 Ekim'de France Culture'de Prag Baharı'nın ruhunun diri tutulabileceğine hâlâ inandığını söylüyordu: "Birkaç gün önce bir gazetede Çek yazarların çoğunluğunun göç ettiklerini okudum. Durum pek öyle değil. Ben şahsen göç etmek isteyen bir Çek yazar tanımıyorum. Dubçek'in dediği gibi, insan yüzlü, demokratikleşmiş bir sosyalizm davasının kaybedilmediğine ya da henüz kaybedilmediğine inanıyorum. O yüzden hepimiz ülkemizde kalıp çalışmayı düşünüyoruz. İnandığım başka bir nokta, kültür ve edebiyat alanında yıllardır elde ettiğimiz özerkliğin, dört beş yıldır sahip olduğumuz özgürlüğün süreceği yönünde."

Aragon'un önsözünde bu Prag Baharı sonrası etkenlere genişçe yer veriliyordu. Kundera'nın bu tür yorumlara karşı duyguları hep bir müphemlik içerecekti. 1985 basımına bir "Not"ta büyük Fransız yazarın edebi kariyerinde nasıl belirleyici bir rol oynadığına

149) Yazarla görüşme, Kasım 2017.

işaret ederken, “Onsuz Şaka Fransa’da asla gün ışığına çıkamaz ve Çek edebiyatından adım silindiğinde kaderim başka bir yolda çizilirdi,” diye hakkını teslim ediyordu. Yine de “Önsöz”ü okuduğunda öyle bir huzursuzluk hissetmişti ki sonraki basımlarda onu çıkarma gereği duyacaktı.

Aragon Şaka’yı büyük bir eser olarak gördüğünü yazsa da Kundera romanına duyulan bu şevkin kendince kötü sebeplere dayandığı kanısındaydı. Özellikle canının sıkıldığı yan da Aragon’un metninin siyasal bir ton taşıması ve bu önsözdeki roman anlayışının kendisinininkinden çok uzakta olmasıydı. Özetle, buradaki lirik uçuş kendi evrenselci niyetleriyle uyuşmuyordu: “Evet, bugün, yarın ve çok daha ileride, Milan Kundera’nın Şaka’sı gibi kitaplarla, romanın zaman içinde açtığı patikayla, isimleri gazetelerde yer almayan ve dünyayı alt üst eden değişimlerin yeşermesini sağlayan sıradan insanların gündelik hayatını anlayıp takip edebileceğiz.”

Fransız Komünist Partisi Merkez Komitesi üyesi olan Aragon, çoğu Batılı komünist entelektüel gibi Sovyet müdahalesini onaylamadığını en baştan söylemişti. Yazdığı önsözde de, yapmacık bir şaşkınlığın hayal kırıklığıyla el ele gittiği terimlerle üstüne basa basa vurguluyordu bunu: “İşte şimdi, gecenin sonunda, radyomuzun başında, sürekli yanılsamalarımızın çürütülüşünü dinliyoruz. [...] Ben orada başka bir Biafra¹⁵⁰ yaşanacağı ihtimaline inanmayı istemiyorum. [...] Yine de bu şiddet yolunun sonunda berrak bir ışık göremiyorum.” Tankların Prag sokaklarında ilerleyiş görüntülerini aklından çıkaramayan Kundera ise buradaki kehanetvari analize katılıyormuş gibi görünmeden edemiyordu. Kaderin kurnaz bir cilvesiyle, kurtulmakta çok zorlanacağı bir hafta olan ‘angaje yazarlar’, hatta muhalifler arasında yer alma riski taşıyordu çünkü.

Bir başka yanlış anlama da şuydu: Kundera Paris’teyken birçok yorumcunun, hâlâ kimsenin zihninden çıkmamış olan Fransız 68 Mayıs’ı ile Prag Baharı arasında paralellik kurduğuna, oysa iki olayın hiçbir ortak yanlarının bulunmadığını izah etmeye koyuldu-

150) Nijerya’nın ayrılıkçı eyaletlerinden Biafra’da süren savaşa ve bunun ardından, 1967-1968’de yaşanan açlığa anıştırma yapılıyor.

ğunda da kendisine inanamaz gözlerle bakıldığına tanıklık edince dehşete düşecektir. Şaşkınlığı o boyuttadır ki sonraki yıllarda, özellikle Haziran 1969'da tamamladığı ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*'de bu konuya geniş yer vermiştir. Kundera'ya göre, Paris Mayıs 68'i ' lirik çağ'ın en bariz tezahürlerinden birisidir. Şayet iki olay arasında mutlaka bir bağ kurulması isteniyorsa, bu yakınlık Cohn-Bendit'in ve Dubçek'in baharları arasında değil, kendi gençliğinde olduğu komünist militan ile Gay-Lussac Sokağı'nın genç isyancılarının körleşmesi arasında kurulabilirdi. Zaten bu yüzden *Yaşam Başka Yerde*'de Prag'da 1 Mayıs 1948'de atılan sloganlar ile yirmi yıl sonra ası Sorbonne'da atılan sloganlar birbirlerinin yerine konabilirdi. İki olayda da lirik duruşa içkin aynı yüceltilmiş radikalizmi fark ederiz: "1968'de binlerce Rimbaud, ardına dizildikleri ve dünyanın eski efendileriyle herhangi bir şekilde uzlaşmayı reddettikleri kendi barikatlarını kurmuşlardı. Kurtuluş ya tam olacak ya da hiç olmayacaktı."¹⁵¹ İki olayın da ortak yönü, mutlak olana susamışlık ve gerçekliğin inkârıydı: "Bir kilometre ileride, Seine'in öbür kıyısında dünyanın eski efendileri hayatlarını sürdürüyorlardı ve Quartier Latin'deki gürültü patırtılar onlara çok uzak bir şey gibi geliyordu. Rüya gerçekliktir, diye yazmışlardı öğrenciler duvarlara, fakat doğru olan bunun tam tersiydi sanki: Bu gerçeklik (barikatlar, kesilmiş ağaçlar, kızıl bayraklar) rüyaydı esas."

Kundera 1978'de Josef Skvorecky'nin kitabı *Bohemya'da Mucize*'ye kaleme aldığı önsözde, Mayıs 68 ile Prag Baharı arasındaki derin farklılıkları ayrıntılı bir şekilde yeniden ele alacaktı. Birincisi, kuşak farklılığıydı. Prag Baharı'nın kıvılcımını yakanlar çocukluktan yeni çıkmış genç insanlar değil, deneyimli yetişkinlerdi: "Prag Baharı'nda gençlik elbette önemli bir rol oynadı, ama bu ağırlıklı bir rol değildi. Aksini iddia etmek, Prag Baharı'nı sonradan bir bakışla, dünya çapındaki öğrenci isyanları dalgasına dahil eden, uydurma bir mit olur. Çekoslovakya'daki hareket, genç Fransız protestocuların iddia ettikleri şekilde devrimci lirizmin kusurlarından sakınmalarını da sağlayan, olgunlaşmamış kişilerin eylemlerinin sonucu değildi." Kundera'nın vurguladığı gibi, Prag

151) *Yaşam Başka Yerde*.

Baharı işte bu yüzden, tarihsel sebeplerden dolayı, “ılımlı unsurların yürüttüğü bir halk isyanı”ydı. “Burada ‘ılımlılık’tan bahsediyorsam belirli bir siyasal anlayışı değil, derin köklere sahip bir insani refleksi kastediyorum; her şekliyle radikalizm, çoğu Çekin bilinçaltında en kötü hatıralarla ilintili bir alerjiyi uyandırıyordu çünkü.” Son olarak Prag Baharı, Fransa’daki ayaklanmaya göre dört kat daha uzun sürmüştü. Sonuçta Çek liderler yeni bir toplumun taslağını çıkaracak; somut ve kurumsal çabaların şiirden ve lirizmden daha faydalı olduğunun anlaşıldığı bir süreci yürütecek vakti bulmuşlardı. Burada ortaya çıkan paradoksa Kundera da parmak basmaktaydı: “Özgürlükçü sosyalizmin -çok kısa bir süre hayat bulsa dahi- tek başarılı kazanımı, devrimci coşkuyla değil, şüpheci berraklıkla elde edilmişti.”

Kış aylarının başında Prag’a dönen Milan Kundera *Listy* dergisinde bir önceki yılın olaylarından çıkardığı dersleri anlattığı “Un destin tchèque” (Bir Çekin Kaderi) başlıklı bir yazı yayınladı. Kundera bu yazısında, iki ay önce Paris’te başına gelen kişisel bir deneyiminden yola çıkıyordu: “Geçmişe dönüp baktığımda, çeşitli tartışmalar ve röportajlarımda açıkça yurtseverce bir dil kullandığımı görünce şaşırmıştım. Birden neremden fırlamıştı bu dil? Yabancı bir ülkede beni kendi yurdumu övmeye kışkırtan bir yurttaşlık disiplini miydi bu tutumumun kaynağı? Hayır, bende öyle bir disiplin yoktu. Tutumumdaki değişikliğin kaynağı geçen yıl yaşadığımız inanılmaz deneyimdi. Gerek ülke içinde gerekse ülke dışında içine girdiğim sayısız sohbet ve konuşmada her zaman aynı sonuca varmıştım: Böyle bir sınavın altından ancak istisnai bir ülke kalkabilirdi ve ben de bu ülkenin ne kadar sağlam duruşlu, ne kadar akılcı ve o ölçüde birleşik olarak hareket etmeyi başardığını biliyordum.” Kundera’nın değindiği Ağustos ayı, ülkesinin işgal edildiği ay, özellikle de güce başvurma imkânı olmayan Çeklerin işgalciye ayak diremek için bin türlü barışçı yol icat ettikleri ondan sonraki haftadır. “Paris’te küçük bir binada bir çatı katı dairesi görüyorum, Aragon’un öfkeyle köpüren sesini, galiz küfürlerini işitiyor, ülkemin kaderini aklına getirince kedere boğulan yüzünü görüyorum, tekrarlayıp durduğum övgü dolu söz-

leri duyuyorum: ‘Görüp tanık olduğum en iyi haftaydı.’ Orada, bu ifadenin saçma ve garip gelmesinden korkmuştum. Ne de olsa aniden bütün ülkenin bir ân için kendi görkemliliğini, inanmaktan vazgeçmiş olduğu büyüklüğünü gördüğü bir haftaydı.”¹⁵²

Kundera yazısında Çeklerin ‘insan yüzlü sosyalizm’ anlayışını uygulamaya başladıkları birkaç aylık zaman dilimine değinirken, çoğunlukla arka plana itilmiş, fakat kendisine kalırsa belirli koşullarda insanlık tarihinde belirleyici bir rol oynayabilecek ‘küçük ülkeler’ temasına eğilmişti: “Guatemalalılar, Estonyalılar, Vietnamlılar ve Danimarkalıların seslerinin Amerikalılar, Çinliler ve Ruslarınkiler kadar sık duyulacağı bir dünyanın daha iyi ve daha mutlu bir dünya olacağına inanıyorum ben.”¹⁵³

Kundera aynı doğrultuda, Çekoslovakya’nın Prag Baharı sırasında sergilediği örnekle dünyada merkezi bir yere oturduğunu ileri sürmekte duraksamıyordu: “Sonunda (ve sosyalizm tarihinde ilk defa olarak) gizli polis her köşe bucağa el atmadığı, düşüncesini yazarak ve sözle ifade etme özgürlüğü sunan, dinleyen bir kamuoyu ve ona dayalı bir siyaset alanı olan, insanların korkmadan ve özgürce modern bir kültür geliştirmeyi amaçladıkları bir sosyalizm yaratma girişimi – Çeklerle Slovakların kendilerini Orta Çağ’ların bitiminden beri ilk defa olarak dünya tarihinin merkezinde buldukları ve dünyaya mesajlarını ilettikleri bir girişimdi bu.”¹⁵⁴

Bu bir parça tumturaklı sözlerin ötesinde, dikkatimizi Kundera’nın mevcut durumu çözümlediği ve beklenmedik umudunu ifade ettiği satırlara verebilirdik: “Çatışma elbette tasavvur ettiğimizden daha ağırdı ve yeni, daha sert bir süreçten geçmiştik. Fakat ben bunu, şimdilerde mızımız insanların yapmaya eğilimli olduğu gibi, ulusal bir felaket şeklinde nitelemeyi kabul etmiyorum. Hatta şunu söylemeye cüret edeceğim ki, yaygın olan kaniya rağmen, Prag Sonbaharı’nın etkisi Prag İlkbaharı’ninkini aşacaktır. Hiç kimsenin beklemediği bir şey gerçekleşmiştir çünkü: Yeni politikanın ruhu çatışmaya baskın gelmiştir. Şimdi tabii ki geri çekil-

152) “Un destin tchéque”, Listy, Aralık 1968, www.academia.edu. İngilizce’den çeviri yazarındır.

153) Akt. ve çev. Martin Rizek, *Comment deviant-on Kundera?*

154) A.g.y.

miş durumda bu ruh, fakat dağılmadı, çökmedi. Devlet polisini yeniden tesis ettirmedi, doktriner anlayışın entelektüel hayatı kösteklemesine rıza göstermedi, kendinden vazgeçmedi, ilkelerine sırt çevirmedi. [...] Geleceğe muazzam bir umutla bakmamızı sağlayan şey de bu.”

Kundera'nın bu sözleri Vaclav Havel'le arasında hararetli bir polemğin çıkmasına yetmiştir. Şubat 1969'da, bu makalenin yayınlanmasından birkaç yıl sonra, onunla hiçbir zaman candan bir yakınlığı olmamış oyun yazarı, *Tvar* 2 dergisinde Kundera'nın tezlerini çürütmeye soyundu. En başından itibaren Prag Baharı'nın başarılarının *Şaka*'nın yazarının belirttiği şekliyle ifade edilmesine itiraz ediyordu Havel: “Şayet bu doğru olsaydı hiç kimse (henüz) düşüncelerinden dolayı demir parmaklıklar ardına konmamış, federalizm uygulamaya konmuş ve izcilik kaldırılmamış,¹⁵⁵ gerçekten demokratik bir toplumun (düşünce ve toplanma özgürlüğünün, çoğulculuğun, egemen bir dış politikanın) temelleri atılmış olurdu.” Daha ağır olanı, Havel'in Kundera'nın Prag Baharı'nı Çekoslovakya'yı dünya tarihinin merkezine yerleştiren bir olay olarak önemli bulmasını ‘abartılı bir yanılsama’ ve ‘taşra mesiyanizmi’ şeklinde damgalamasıydı. Küçük ülkelere atfedilen bu rolün yanı sıra gerçekliğin de bu şekilde büyütülmesi yalnızca gülünç olmakla kalmıyordu, aynı zamanda devamıza herhangi bir fayda getirmediği gibi, zarar bile getirebilirdi Havel'e göre: “Kundera'nın çerçevesini çizdiği anlayış doğrultusunda (yerini bulamamış, sevimli, akıllı, acı çeken ve acı çekmeye yazgılı, kendi özellikleriyle dünyanın en önemli yeri ve bu yüzden sefil komşularının onu cezalandırdığı, kendisine de bir tek ahlâki üstünlüğün kaldığı küçük bir Çekoslovakya'yla) hareket edecek olsaydık, ‘kaderimiz’e dair bu bir parça kiç yaklaşımla hareket edecek olsaydık (Çeklere özgü tarzda olsun olmasın) eleştirel düşünce geleneğimizden bile olabileceğimiz gibi, bizi onyıllardır felç eden milliyetçi körlüğün dibine yuvarlanmamız işten bile olmazdı.”¹⁵⁶

155) Şubat 1948'den sonra yasaklanmış olan Junak izci hareketi Prag Baharı sırasında yeniden faaliyete başlamış, fakat ondan sonraki yıllarda yeniden yasaklanmıştı.

156) Vaclav Havel, “Un destin tcheque?”, *Tvar* 2, Şubat 1969. Çeviri yazarındır.

Kundera'nın Havel'in bu alaycı eleştirisine ertesi ay *Host do Domu*'da çıkan cevabı incitici niteliktedir. Yeni yazısı "Radicalisme et exhibitionnisme"yle (Radikalizm ve Teşhircilik) oyun yazarının art niyetle sıralanmış argümanlarını birer birer çürütür. Bu yetmezmiş gibi, konuyu siyasal alandan çıkarıp meselenin özüne getirerek, Havel'i yönlendiren dürtülerin psikolojik bir çözümlemesiyle *ad hominem* (şahsi) bir saldırıya girer. "Şayet umudunu kaybetmişse," der Kundera, "bu aslında umutsuz olduğundan değil, bilakis harekete geçmeye can attığı, gösteriş yapmasını sağlayacak 'riskli' bir tavır sergilemek istediği içindir". Bunun arkasından sıra, Havel'in sözde-radikalizminde gizli, o bayağı teşhirciliğin uzun bir çözümlemesindedir: "Umutsuz bir durum onurlu bir insanda kendisinin bir suçu olmadığını ortaya koyma isteği uyandırır. Her onurlu insan en koyu diktatörlük yönetiminde bile sistemi onaylamadığını, kimseye bir faydası dokunmasa ve bu tutumundan -kendini mahvetme ihtimali hariç- hiçbir şey çıkmasa bile en azından bir kere ifade etmeyi diler, çünkü bu tavrı onun açısından geriye kalan tek şeyi (yüzünü) kurtarmanın yoludur. Fakat bunun tam tersi yönde bir tercih de söz konusudur: Gösteri yapmaya meraklı bir insan mevcut bir durumu umutsuzca diye yaftalamaya eğilimliyse, bunun sebebi onu taktik etkenleri dikkate alma yükümlülüğünden ancak umutsuzca bir durumun kurtaracak ve kendini ifade etmesinin, kendini sergileme gerekliliğinin önünü açacak olmasıdır."¹⁵⁷

Bu polemik Prag Baharı'nın ezilmesinin ardından Çekoslovakya'da nasıl bir belirsizlik ikliminin hüküm sürdüğünün iyi bir örneğidir. Bugünden bakıldığında Kundera'nın değerlendirmesinin, Havel'in de kavrayışının yanlış olduğu açıkça ortadadır. Kundera ile Havel'in arasındaki görüş farklılıklarının niyet edilmeyen sonuçları da olacaktır. 1975'te Kundera yedi yıl önce aklına bile gelmeyecek şekilde, ülkesinden göç etmek zorunda kalmıştı; Havel ise sürgüne gitmeyi kabul etmeyecek, 1989'da rejimin yıkılışına kadar komünizme muhalefetin simgesel lideri konumuna gele-

157) "Radicalisme et exhibitionnisme", *Host do Domu*, Mart 1969 (www.acedamia.edu). İngilizce'den çeviri yazarındır.

cekti. O dönemde *Listy* dergisinin baş editörü olan Milan Jungmann'a göre, Kundera kendisini Havel'le karşı karşıya getiren bu polemikten o denli etkilenmişti ki, son iğneleyici yazısından sonra bir daha politikaya hiç bulaşmamaya karar vermişti.¹⁵⁸ Nadir rastlanan derinlikteki bu polemğin ardından 1969 ilkbaharında bir yazar olarak 'olağan' hayatına geri döndü ve vaktini ikinci romanının (*Yaşam Başka Yerde*) manüskriptini tamamlamaya, bugüne değin Fransızca olarak yayınlanmayan ve Korkuluk Tiyatrosu'nda (*Divadlo Na zábradli*) sahnelenen *Ptakovina* (Budalalık) adlı bir komedi yazmaya ayırdı.

Kundera'nın o zaman farkında olmadığı şey, Çekoslovakya'daki yazarlık kariyerinin sona ermek üzere olduğuydu. Siyasal bir gözle bakıldığında 1967'ye kadar benimsediği, iktidarı doğrudan karşısına almadan, onu 'yapıcı' bir tarzda eleştirmekte somutlanan 'ılımlı' çizginin artık savunulamaz bir noktaya geldiğini henüz anlamamıştı. Kundera'nın çözümlemesinin aksine, Prag Baharı'nın başarısızlığı 'ulusal felaket' olacaktı. Çek entelijensiyası 'işbirlikçiler' ile 'muhalifler' arasında bölünerek bütünlüğünden çok şey kaybetti. Halkın hayal kırıklığıysa muazzam boyutlardaydı. 16 Ocak 1969'da Venceslas Meydanı'nda kendini yakarak öldüren öğrenci Jan Palach'ın intiharı gibi ümitsizce yapılan eylemler güncel durumun ne denli sancılı olduğunu göstermekteydi. Sonraki aylarda, Moskova'ya sadık kalan komünist ortodoksi yeniden siyasal sahnenin ön cephesindeki yerini aldı ve ülkenin üstünü kurşuni bir örtüyle kapattı. 17 Nisan 1969'da Çek Komünist Partisi Merkez Komitesi plenumunda Alexander Dubček'in yerine birinci sekreterliğe Gustav Husak getirilirken, Dubček de birkaç ay sonra Çekoslovakya'nın Türkiye büyükelçiliğine atandı. Dubček gibi Slovak olan ve 'ortacı' olduğunu, yani muhafazakârlar ile ilericiler arasında bir konumda durduğunu iddia eden Husak yıllar ilerledikçe Prag Baharı'nın reformist kazanımlarının üstüne kalın bir çizgi atıp, Sovyetler Birliği'nin yeminli destekçisi olduğunu kanıtlayacaktı.

158) Milan Jungmann, "Kunderovské paradoxy" ("Les paradoxes de Kundera"), *Svedectví*, No: 77, 1986.

Ocak 1970'de Husak'ın ekibi Parti içinde geniş bir tasfiyeye başlayarak 'normalleşme' (bürokratik jargonda önceki duruma dönmeyi öngören bir terim) politikasına hız verdi. İçlerinde Milan Kundera dahil çok sayıda entelektüelin de bulunduğu 30 bini aşkın üye Parti'den atıldı (Kundera aynı zamanda Yazarlar Birliği'nden de çıkarılmıştı). Aynı yılın 12 Aralık'ında Çek Komünist Partisi Merkez Komitesi "Bir Kriz Hareketinden Dersler" başlıklı, bu tasfiyeyi meşru göstermeyi amaçlayan bir bildiri yayınladı. Aslında Haziran 1967 ile Ağustos 1968 tarihleri arasında yaşanan ve bir karşı-devrim girişimi diye sunulan olayların bir tekrarıydı söz konusu olan: "Anti-komünist çevrelerin tüm girişimleri burjuva fikirleri canlandırmayı, kapitalizmle ilgili yanılsamalar uyandırmayı, milliyetçiliği ve anti-Sovyet eğilimleri geliştirmeyi, Parti'nin öncü rolü, işçi sınıfının önderliği ve devrimci mücadeledeki sınıf anlayışını sorgulamayı hedefliyordu." Uzun bir iddianame gibi kaleme alınan bu bildirinin ortasında bir cümle özellikle dikkat çekmekteydi: "Yazarlar Birliği 4. Kongresi'nde başını Antonin Liehm, Pavel Kohout, Milan Kundera, Karel Kosik, Ludvik Vačulík ve Jan Procházka'nın çektiği sağcı yazarlardan oluşan bir grup, halktan destek toplayacakları beklentisiyle revizyonist ve anti-sosyalist nitelikte bir kürsü oluşturma çabası içindeydiler."

Suçlanan kişiler kademe kademe kamusal hayattan dışlandıkları gibi, işlerinden çıkartılan ya da daha alt kademelere tayin edilen yüz binlerce insan gibi mesleklerini yerine getirmeleri de engelleniyordu. Dolayısıyla Kundera'nın kitapları da süreç içerisinde kütüphanelerde ve kitapçılarda bulunmaz olmaya başladı. Çek toplumunun gelirlerini kaybeden elit kesimi, bazen komik denebilecek 'tuhaf işler' yaparak hayatta kalmaya zorlandılar. Yazar Bohumil Hrabal da yayıncılık faaliyetini sürdürmeye çalışmıştı, fakat 1976'da 'samizdat' (yeraltı) yayını olarak çıkan *Une trop bruyante solitude* (Çok Gürültülü Bir Yalnızlık) adlı romanında anlattığı şekilde bir nevi havanda su döverek.

Kundera entelektüellerin bu şekilde aşağılanması *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde şöyle değinmişti: "Rus işgalinin ar-

dından hepsi işlerini kaybettiler ve cam silicisi, park değnekçisi, gece bekçisi, kamu binalarına ısıtma cihazı takıcısı ve en iyi ihtimalle -o da torpilleri varsa- taksi şoförü olarak çalıştılar.” Romanda Tereza, eski bir basın fotoğrafçısı olarak, Rus tanklarının fotoğraflarını çektiği için cezalandırılır ve bir otelde barmeidlik işi bulur: “Bu oteli, kendi işlerini hemen hemen aynı zamanlarda kaybeden arkadaşları sayesinde bulmuştu. [...] Muhasebe bölümünde eski bir teoloji profesörü, resepsiyonda bir büyükelçi vardı.” Şantaj kurbanları olarak, geçmişteki hatalarını inkâr etmeleri karşılığında görevlerinde tutulanlar için de başka bir senaryo hazırlanmıştı. Tanınmış bir cerrah olan Tereza’nın kocası Tomas’ın başına gelen de buydu; Prag Baharı sırasında yazılmış masumca bir siyasal yazısını geri çekmeyi kabul etmediği için hastaneden kovulmuştu.

Rejimden ‘sağcı yazar’ damgasını yiyen Milan Kundera bu cadı avından kurtulamadı. 1972’de yirmi yıldan beri öğretmenlik yapmakta olduğu Famu’dan kovuldu. Daha sonra, binlerce entelektüel gibi hayatta kalma sorunuyla yüz yüze geldi. “İşimden atıldım; öyle ki sanki yaşamıyordum artık. Fakat geçimimi de bir şekilde sağlamam gerekiyordu. Taksi şoförlüğü bile yapamazdım. O kapı bile kapalıydı benim için. Nasılsa bir yolunu bulmam gerekiyordu,”¹⁵⁹ diye anlatmıştı daha sonra bu günlerini. Bir arkadaşı sayesinde yıllarca, haftalık bir astroloji dergisinde takma isimle yazılar kaleme almıştı. “Büyük Yaroslav Hasek köpek satıcısı ol-duysa [...] ben niçin astrolog olmayaydım? [...] Kendimi idare edecek kadar kazanıyordum ve iş de eğlenceli ya da kayda değer bir şey değildi. Keyfimi yerine getiren tek şeyse kendi varoluşumdu; tarihten, edebiyat kitaplarından silinmiş bir insanın, sosyalist bir ülkedeki yüz binlerce genç insana astrolojinin büyük hakikatini anlatmak üzere hayret edilesi bir dirilişle yeniden hayata dönen bir ölünün var oluşu.”¹⁶⁰

Astrolog Kundera’nın yazdıkları gerçekten yaygın bir kesim tarafından okunuyor ve alanın en kıdemlileri dahil her eğilimden

159) Televizyon dergisi *Antenne 2*, 24 Eylül 1981.

160) *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*.

insanca beğeniyle takip ediliyordu. Kundera'nın dostu olan yazar Claude Roy bu saçma durumu şöyle nakletmişti: "Parti'nin önemli liderlerinden birisi haftalık astroloğun tahminlerini heyecanla takip ediyordu. Yazarın yorumları o kadar isabetli çıkıyordu ki Parti yetkilisi ona şahsen danışmak istemişti. Bir arkadaşı ikisi arasında aracılık yapmayı kabul etti. Milan'a okkalı bir ücret ödendi. Maskeli Milan'ın kaygılı ve ahmak bürokrati avutmasını sağlayan falcılığı hayatının en komik olaylarından birisidir."¹⁶¹

Komünistlerin baskısı sonraki yıllarda daha da şiddetli bir hal almıştı. Kundera'ya göre, "Hiçbir tarihçinin kayda geçirmeyeceği bir gerçek, Rus işgalinden sonraki yılların cenazeler devri olduğudur; daha önce ölüm vakalarındaki sıklık asla o dönemdeki gibi artmamıştı".¹⁶² Tehditler, tacizler, şantaj, zorbalık – Husak'ın emrindeki siyasi polisin hayatlarını zorlaştırarak muhalifleri pasifize etmesi için her yol mübahtı. Otuz sekiz yaşında hayata veda eden şair Jiri Pistora gibi bazıları sonunda kurtuluşu intiharda bulacaklardı. Romancı Jan Pročazka ağır bir iftira kampanyasına hedef olmuştu; polisin kaydettiği özel telefon konuşmaları radyodan seri halinde yayınlanıyordu. Sonunda hastalığa yenik düştü. Milan Kundera *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde arkadaşının son günlerini şöyle anlatır: "Vücudunda muhtemelen bir süredir sakince uyuklayan kanseri aniden bir gül gibi çiçek açiverdi. Ameliyatı yanında polis varken yapıldı ve polis romancının akıbetini anladığında ilgilenmekten vazgeçip onu karısının kollarında ölmeye bıraktı." 1977'de aralıksız polis takibatına uğrayan Husserl'in öğrencisi büyük filozof Jan Patočka ise yıpratıcı sorguların ardından hastanede beyin kanamasından ölmüştü.

Kundera 1979'da *Le Monde*'a verdiği bir röportajda bu kıyımın altında yatan sebeplerle ilgili duygularını anlatmıştı. Ona göre, Prag'a komünistleri yerleştiren Sovyetler'in amacı yalnızca siyasal muhaliflerini ortadan kaldırmak değil, aynı zamanda onları hafıza-

161) Claude Roy, *La Fleur du temps* (1983-1987), Gallimard, 1988.

162) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

lardan silerek ek kültürünü temize çekmekti. *Le Monde*'a şöyle konuşuyordu Kundera: “On yıl boyunca Fransa’da Malraux, Aragon, Lvi-Strauss, Soulages, Godard ve Messiaen gibi adları hiç duymadıgımızı, [...] ya da Fransız yurttaşlarının Ren Char’ın şiirlerini ya da Beckett’in oyunlarını elle çoğaltıp gizlice dağıttıkları gerekçesiyle hapse atıldıklarını tasavvur edin. Bu tablonun büyük bir siyasal çatışmanın tali önemdeki ve tesadüfen ortaya çıkması sonucu olduğu şeklinde yaygın bir kanı vardır. Peki, bir de farklı bir açıklama üzerinde düşünmeye çalışalım: Prag Baharı’nın ezilmesi ek kültürünün -üstelik kasti bir şekilde- yok edilmesine kusursuz bir gerekçe sağlamamış mıdır?”



Ağustos 1968'den sonra 70 bin Çek sürgüne gitti. Paris'te ve daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde ders veren Antonin Liehm gibi entelektüeller, yasaklı Çek eserlerinin yayınlanmasında uzmanlaşan bir yayınevi kurduğu Toronto'ya (Kanada) yerleşen Josef Skvorecky gibi yazarlar. Ayrıca bilimciler, doktorlar, araştırmacılar... Milan Kundera'ysa Çekoslovakya'da kalmayı tercih etti. Belki siyasal tabloya daha az 'kötümser' bir açıdan baktığı, ama öncelikle ülkesine içtenlikle bağlı olduğu, başka bir yerde yaşama fikrini aklı almadığı için vermişti bu kararı.

Kundera o sırada, Eylül 1967'de evlendiği, eski televizyon sunucusu karısı Vera Hrabankova'yla yaşıyordu. Birlikte Bartomejska Sokağı'ndaki bir apartmanın dördüncü katında bir stüdyo-

da oturmaktaydılar. İronik bir durumdur ki, KGB'nin Çek muadili olan gizli servis STB'nin, eskiden Cizvitlere ait bir apartmanın zemin katındaki, Vaclav Havel dahil çok sayıda muhalifin tutuklandığı merkezi de aynı sokaktaydı. Kundera herhangi bir baskıyla karşılaşmadı. Sadece adı kamusal hayattan silindi. Kültürel topluluğa dahil bir sima, gerek romanların gerekse çeşitli dergilerde yayınladığı düzenli makalelerin yazarı bir gecede meçhule karışmıştı. Prag küçük bir şehir olduğundan bu durum ilk başta görece kalıyordu; sokaklarda ve kafelerde kimse yanına yaklaşmasa bile onu tanıyanlar çıkmıyor değildi. Zaten bu deneyim çeşitli anılar şeklinde, özellikle artık bir cam silicisi olan ünlü cerrah Tomas'ın yeni mesleğini icra ederken eski hastalarınca bir şişe şampanya ya da brendiyle karşılandığı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde yer alacaktı. "O dönemde insanlar hâlâ bir tür dayanışma sarhoşluğu içerisinde Çek entelektüellerinin kovuşturmalara uğramalarına tepki gösteriyorlardı. [...] Rus görevlilerin aileleri ülkeye yerleşmeye gelmişti; kovulan gazetecilerin yerlerini alan İçişleri Bakanlığı yetkilileri radyodan tehditler savuruyorlardı; Tomas bir partiden öbür partiye koşarcasına Prag sokaklarında bir şaraptan öbürüne sürüyordu. Bu onların büyük tatilleriydi."

İlk birkaç ayın dalgınlığı geçmiş ve toplumdan dışlananlar kendi aralarında bir yardımlaşma ağı kurmuş olmalarına rağmen Kundera koyu bir yalnızlık içindeydi. Şaşırtıcı bir şekilde bu deneyimden belli ölçülerde zevk alıyordu. François Ricard'ın açıkladığı gibi: "Kendini aniden içinde bulduğu yasaklı yazar hali, kendisini okurlarından koparsa bile, aynı okurların bir yazara (bilhassa meşhur olmuş bir yazara) uyguladıkları baskıdan da kurtarmıştı; birdenbire bir mucize olmuş gibi, yalnızca siyasal iktidarın ve edebiyat eleştirisinin değil, aynı zamanda okurlarının çatısı altında durmaktan da kurtulup tamamen özgürleşmişti. Kendisi için de ülkesi için de artık bir gelecek umudu görmediğinden, kendisi ve sanatı haricinde ne herhangi birine ne de herhangi bir şeye karşı yükümlülük, borç ya da sorumluluk duymaktaydı."¹⁶³

163) François Ricard, "Önsöz", Milan Kundera, *Œuvre*.

Kendi ülkesinde okursuz bir yazar durumuna düşen Kundera yine de edebiyat yapmaya devam etti. Çekoslovakya'dan ayrılışından önceki beş yılda iki roman ve bir oyun kaleme aldı. Yazdığı bu eserlerin güncel siyasetle hiçbir ilintisi yoktu. Haziran 1969'da tamamlanan *Yaşam Başka Yerde*'de siyasal çağrışımlar eksik kalmasa bile kesinlikle Prag Baharı'yla ilgili değildir, fakat Çekoslovakya'da komünizmin ilk yıllarına değinerek varoluşçu bir arketipe, lirik bir şaire odaklanmaktadır. 1972'de tamamlanan *Ayrılık Valsi* siyasal arenadan daha da uzaklaşıp, *Gülünesi Aşklar*'da işareti verdiğ i sefahat oyunundan yola çıkar. Diderot'nun *Jacques le Fataliste*'i (Kaderci Jacques) üzerine bir çeşitleme olan *Jacques et son maître* (Jacques ile Efendisi) Kundera'nın Fransız edebiyatıyla, bilhassa on sekizinci yüzyıl edebiyatıyla kurduğu çok kuvvetli bağı ilk defa ortaya koyan bir eserdir.

İlkel olarak komünist sansürün gazabını üstüne çekecek hiçbir yanı bulunmayan bu üç eser Çekoslovakya'da yayınlanamasa bile kendisine yeni bir okur kitlesi bulur: Fransızlar. 'Normalleşme' yılları fiilen Kundera'nın statüsünü kitapları ülke dışında çevrilmemiş bir Çek yazar olmaktan, ana dilinde yayınlanmayıp Fransızca'ya çevrilerek basılan bir yazara çevirdi. Fransa artık onun kitaplarının çıktığı ilk ülkedir. Kendisinin söylemekten hoşlandığı gibi, Kundera'yı "Çekçe konuşan Fransız yazar" yapan da budur.

Prag'dan yola çıkan hayırsever 'kaçakçılar' sayesinde Kundera'nın müsveddeleri çevrilmesi ve yayınlanması için Fransa'ya götürülür. Bu ülke iç i sürgününde romancıyı dünya edebiyatından çok sayıda kişi ziyaret eder: Meksikalı Carlos Fuentes, Arjantinli Julio Cortazar, Kolombiyalı Gabriel Garcia Marquez, Amerikalı Philip Roth gibi romancılar; bunlar Kundera'nın kendilerine hayranlığını hiçbir zaman gizlemeyeceği yazarlardır. 1968'de Paris'te ilk kalışı sırasında dostluk kurduğu Gaston Gallimard'ın oğlu Claude'u da unutmamak gerekir. Gallimard'ın diğ er oğlu inisiyatif i ele alır ve Kundera'nın kitaplarının hiçbir i Fransızca'da başka bir yayıncı tarafından basılmaz.

1970'te çıkan *Gülünesi Aşklar* Kundera'nın, daha sonra yazılmış olmasına rağmen *Şaka*'nın üstünden iki yılı aşkın bir süre geç-

tikten sonra Fransa'da yayınlanan ikinci kitabı oldu. Gelen eleştiriler, yazara gösterilen saygıyı pekiştirmekle birlikte, *Şaka*'da takdirle karşıladıkları siyasal eleştiriden çok uzak tonundan dolayı bir parça kafa karışıklığını yansıtıyordu. Bunun tek istisnası, Claude Roy'un 25 Aralık 1970 tarihli *Le Monde des livres*'de, Kundera ile Fransız Aydınlanma edebiyatı arasındaki yakınlığı saptayan ilk kişi olarak hayranlık duyulması bir öngöründe bulunmasıydı: "Kundera, görünüş oyununun büyük aktarıcılarında, takdire şayan anlatıcı-gizem çözücülerden, kısa öykülerin Diderot'sundan ve 18. yüzyılın büyük 'ahlâki masal' yazarlarının takımyıldızından oluşan aileye aittir. Laclos, oğul Crébillon, hikâyelerindeki Sade, *Point de lendemain*'in (Yarın Yok) Vivant Denon'u. Evet, o kaprisli cazibe, hikâyenin zarafeti ve nüfuz etmenin zalim ışığı, sinisizmin keskinliği, cömertlik silahı ve yazmanın soğuk latifliği: Oldukça karanlık bir yüzyılda Milan Kundera, Aydınlanma Çağı'nın yazarları-ahlâkçılarının mutluluğunu yeniden keşfeder."

Gülünesi Aşklar'ın çevirmeni François Kérel'di. 1926 doğumlu olan Kérel, Kundera'nın *Şaka* ve (1968) ve *L'Immortalité* (Ölüm-süzlük, 1990) hariç Çekçe kaleme alınmış tüm romanlarını¹⁶⁴ Fransızca'ya çevirmiş olan kişidir. Çek diline yakınlığı savaştan hemen sonraki yıllara kadar uzanır. Langues-O'da Rusça eğitim almasının ardından, 1947 sonbaharında Prag'da öğrenim görmüştü. İktidarda komünistlerin olduğu bir yıl boyunca başkentte kalmıştır. Çek yazarları, özellikle Jan Otcenasekn'in eserlerini (*Citoyen Brysh* [Yurttaş Brysh] ile *Roméo et Juliette dans les ténèbres* [Romeo ve Juliet Karanlıklar İçinde]) çevirmeye 1950'li yılların ortalarında başlamıştır. "Edison" adlı şiirinin Fransızca'ya uyarlanışında Vitezslav Nezval'le birlikte çalışırken, o sıralar henüz bir şair olan Milan Kundera'yla tanışır: "O hep olduğu gibiydi: mizah ve ironi saçan bir kalem."¹⁶⁵

Kérel ile Kundera 1963'te birbirlerini yeniden görürler. Şiiri bırakmış olan Kundera ilk kitabı *Gülünesi Aşklar*'ı yeni çıkarmış-

164) François Kérel 1969'da Gallimard'ın yayınladığı *Anahtar Sahipleri*'nin de çevirmeni olacaktı.

165) Yazarla görüşme, Şubat 2018.

tır. Kitabı bavuluna koyan Kérel, Fransa'ya gittiğinde bazı kısa hikâyeleri çevirir ve sonuçsuz kalan bir çabayla onları yayınlamaya uğraşır.¹⁶⁶ 1968'de *Şaka*'nın Fransızca'ya çevrilmesi gündeme geldiğinde Kundera arkadaşını arasa da bulamaz. Kérel Fransa'dan ayrılıp, Birleşmiş Milletler'de tercümanlık yapmaya başladığı New York'a taşınmıştır çünkü. Çek çevirmenlerin sayısı fazla olmadığından, ibre Prag'daki Fransız Enstitüsü'nün eski direktörü Marcel Aymonin'e kayar (Kundera yirmi yıl sonra bu çeviriyi, metne sadık kalmadığı için yayından kaldırtacaktır).

Öyle bir niteleme yapılırsa anti-Stalinist bir kitap olan *Şaka*'nın çevirisinin, 1950'lerin başlarında kendini inanılmaz bir olayın ortasında bulmuş olan Aymonin'e emanet edilmiş olması da hayli eğlencelidir. Aymonin 1951'de, Stalinist terörün ortasında Çekoslovakya'da siyasi mülteci olmak istemişti. Daha sonra bu yaklaşımını Fransız büyükelçiliğine bir açık mektupla izah edecek, Fransız Enstitüsü'nü Fransa adına bir casus merkezi olmakla suçlayacaktı.¹⁶⁷

François Kérel, Çekçe versiyonundan okuduğu *Şaka*'nın başarsının ardından *Gülünesi Aşklar*'ın kalan kısa hikâyelerinin de çevirisini yapmak için Kundera'yla temasa geçti. İkilinin işbirliği on beş yılı aşkın bir süre devam etti. "Çevirinin hepsini New York'ta yaptım," diye anlatıyordu daha sonra çevirmen. "Milan'ın Çekoslovakya'da olduğu dönemde sadece mektuplarla iletişim kurduk. Bu kitap için çok az yazıştık. Çeviri metni çıkar çıkmaz gördü. Muhtemelen metninde bazı yerlerle oynamak istediği için, belki de çevirisinden dolayı sonraki basımlarda değişiklikler yaptı. Ondan kısa süre sonra çevirdiğim *Yaşam Başka Yerde*'nin ilk basımında korkunç bir hata yaptım; Kundera'nın belirttiği gibi tam bir yanlış anlamadan kaynaklanıyordu bu. Kendime öyle kızmıştım ki Çekçe'den çeviri yapmaya devam edip etmeyeceğimi bile bilmiyordum."¹⁶⁸

Claude Gallimard'ın valizinde Prag'dan getirilen *Yaşam Başka Yerde* Fransa'da 1973'te çıkacaktır. Yazar bu ikinci romanıyla Ya-

166) Bkz. 5. Bölüm, s. 77.

167) Fransız yetkililerce gıyabında mahkûm edilen, daha sonra 1960'larda cezası affa uğrayan Aymonin, kariyerini Nanterre Fakültesi'nde Çekçe öğretmenlik yaparak sona erdirdi.

168) Yazarla görüşme.

bancı Kitaplar dalında Medici Ödülü'ne layık görülünce sonbaharda Paris'e dönme fırsatına kavuşur. Romanın başarısı yazarın hem kişisel hem edebi anlamda zor günler yaşadığı bir zamanına denk gelmiştir. Kundera'nın babası 1971 ilkbaharında yetmiş dokuz yaşında ölmüştü ve babasının yası Kundera'nın eserlerinde derin izler bırakacaktı. İçinde bulunduğu ruh hallerini pek ele vermek istemeyen Kundera yine de *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda sevgili babasının hastalığına ve çektiği çilelere değinmekten kendini alamaz. Mayıs 1971'de yaşanan bir sahne, dönemin siyasal iklimiyle şahsi bakış açısını harmanlayarak yansıtmıştır. Ludvik Kundera'nın bahçeyi gören penceresinden resmi bir törenle ilgili yayının sesleri duyulur. Boynunun etrafına kırmızı bir eşarp sarmış olan Parti'nin bir numarası Gustav Husak 'onurlu izci' unvanını almaktadır. Baba bilincini kaybetmiş görünmektedir. Fakat doktor odadan çıkınca Milan babasını uyusuk halinden bir parça çıkarmayı başarır. Aparatçikin konuşmasını dinlerken birlikte gülerler:

"Husak'ın sesi elma ağaçlarının arasında ulaşıyordu bize: 'Çocuklarım! Gelecek sizsiniz!'

"Kısa bir duraklamanın ardından devam etti: 'Çocuklarım, asla arkanıza bakmayın!'

"Babama göz kırparak, 'Pencereyi kapatayım ki şu bet sesini duymayalım!' deyince, başıyla onaylayıp, sonsuz güzellikteki gülümsemesiyle baktı bana.

"Birkaç saat sonra ateşi birden yine yükseldi. Atına atlayıp günlerce doludizgin dolaştı. Beni bir daha hiç görmedi."

Ludvik Kundera hayata veda etmeden önce normalleşme süreci zaten bütün hızıyla devam ediyordu ve Milan kitaplarının Çekoslovakya'da yeniden yayınlanacağı ümidine kapılmıştı. Ne de olsa bir şekilde hayatta kalmanız gerekir. Bir yönetmen dostunun teklifiyle, Dostoyevsky'nin *L'Idiot*'unun (Budala) sahne uyarlamasını kaleme alma karşılığında birkaç kuruş kazanabilirdi. Kundera kitabı yeniden okuduğunda böyle bir işe hazır olmadığını fark etmişti. "Dostoyevsky'ye alerjim vardı zaten. Belki de ülkesi Ruslarla dolu olduğu ve Dostoyevski'den daha Rus bir yazar olmadığı için. Onun büyük bir yazar olduğunu biliyorum, ama uyarlamayı

yazamadım.¹⁶⁹ [...] Aşırı jestler, bilinmez derinlikler, göze batan duygusallıkla kaplı bir evren itici gelmişti bana.”¹⁷⁰

Tuhaftır ki, büyük Rus’u bu şekilde geri çevirmesi Kundera’da en çok beğendiği yazarlardan biri olan Fransız Denis Diderot’ya karşı bir şefkat hissi uyandıracaktı: “Çare olarak kendimi Diderot’ya gömdüm. Bunlar hayatımın en kederli yıllarıydı; bana yardım edip beni kurtaran Fransızlardı – Fransa’daki arkadaşlarım, Fransa’daki okurlarım, editörüm, Fransa’daki meslektaşlarım ve bunlar içinde elini bana uzatan Diderot. Onları hiç unutmayacağım.”¹⁷¹

Kundera sonuçtan pek beklentisi olmadan, Dostoyevski’nin kitabı yerine en sevdiği romanlardan *Kaderci Jacques*’ı uyarlamayı teklif eder. Dostoyevski’yle daha ilgili olan arkadaşı bu teklifi kibarca reddeder. Fakat fikir bir kere zihnine yerleşmiştir. Kundera bunun üzerine kendisi arzu ettiği için, Diderot’nun romanının hiç sevmeyeceği bir tür olan uyarlamasına girişmek yerine Temmuz 1971’de, babasının ölümünden iki ay sonra tamamladığı *Jacques ile Efendisi* adıyla bir tür methiye çeşitlemesi kaleme alır. Çekçe yazılıp Kundera’nın kendisi tarafından Fransızca’ya çevrilen bu oyun Fransa’da ilk olarak Eylül 1981’de temsil edilir. Bir televizyon söyleşisinde kendisine, Aydınlanma Çağı gibi tamamen Fransızlara özgü bir metne niçin bu kadar bağlı olduğu sorulduğunda hep benimsediği bir fikirle şu karşılığı verir: “Bu Fransızlara özgü bir çağ değil, Avrupa’ya özgü bir çağ. Rus işgalinin Çekoslovakya’da nasıl derin bir anlam taşıdığını hakikaten kavramanız gerekiyor. Küçük bir Batı ülkesinin toptan ve vahşi bir şekilde Batı’dan koparılıp Rus uygarlığına dahil edilmesi söz konusuydu. Öyle bir zamanda Batı’ya özlem duymak çok doğal bir yönelimdi. *Batı nostaljisi* derken aslında yanlış anlaşılma riskini göze alıyorum. Size göre Batı, bugünkü rejim olan tüketim toplumdur. Bana göreyse Batı, Batı Tarihi’dir, Batı kültürüdür. Yine bana göre, koparıldığımız bu Batı kültürünün en somut örneği Diderot’nun Fransa’da hak ettiği değeri göremeyen bu harika romanıydı.”¹⁷²

169) Televizyon dergisi, *Antenne 2*, 24 Eylül 1981.

170) “Introduction à une variation”, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981.

171) N. Biron’la söyleşi, a.g.y.

172) Televizyon dergisi, *Antenne 2*, 24 Eylül 1981.

Kundera Fransa'da *Kaderci Jacques*'ın Diderot'nun *Le Neveu de Rameau*'sunun (Rameau'nun Yeğeni) gölgesinde kalan bir eseri olduğunu görünce çok şaşırıştır. Oysa *Kaderci Jacques* onun gözünde büyüleyiciliğini hep korumuştur: "Bu romana ve onun özgürlükçü, akılcı, alaycı, ironik, berrak ve itiraz eden ruhuna hep deli olmuşumdur."¹⁷³ *Kaderci Jacques* Kundera'yı rahatlatıyor ve neşelendiriyorsa, bunun sebebi talihsizliğin, budalalığın ve ağırkanlılığın hüküm sürdüğü Prag Baharı-sonrası Çekoslovakya'da okuyana sadece özgürlük, zekâ, canlılık, oyunculluk ve hafiflik vadeden bu romanın kendi koşullarının tam tersini temsil ediyor olmasıdır. Dahası, yazar Diderot'yla ciddi konular hakkında ciddileşmeden konuşmanın yolunu gösteriyor ve bunun mümkün olduğunu kanıtlıyordu. Böyle bir özgürlüğe nasıl ulaşıldı? 1976'da kendisine bu soruyu yönelten Viviane Forrester'a verdiği cevap şöyleydi: "Teknikte ne kadar ustalaşırsanız kendinizi o denli özgür hissedersiniz. Tekniği devreye sokmanız lazım. Belki de en çok sevdiğim yazar olan Diderot'ya bakın. *Kaderci Jacques*'ın son derece karmaşık bir kurgusu vardır: konu dışına çıkmalar, hikâyelerin kesişmesi, vb. Fakat bu kurgu teknik bir virtüözlük müdür, yoksa tamamen özgürce oynanan bir oyunun hazzı mı? Bence ikisi de."¹⁷⁴

Kundera, Diderot sayesinde bütün sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da özgürlüğün kısıtlamalardan doğduğunu anladı. Müzik öğrenimiyle çocukluğundan getirdiği kompozisyona ve mimariye verdiği önemin kaynağı da buydu. Babasından dolayı çok küçük yaşlardan beri müzikle haşır neşir olduğu gibi, doğaçlama pratiğine kafa yormasını sağlayan iyi bir caz uzmanıdır. En büyük doğaçlamacıların büyük teknisyenler olduklarının bilincindeydi. Kundera işte, kendi çalışmaları üzerinde belirleyici etkisi olan bir estetik anlayışın temellendiği bu bilimsel diyalektiği bulmuştu Diderot'da: "Bu muhteşem düzensizliğin kaynağı ince ince dokunmuş, hayranlık duyulması bir kompozisyona mı bağlıydı, yoksa salt doğaçlamanın getirdiği esrimeden mi ileri geliyordu? Burada baskın olanın doğaçlama olduğuna şüphe yoktu; ancak benim kendime doğal olarak

173) N. Biron'la söyleşi, a.g.y.

174) Viviane Forrester'la televizyon röportajı, *Antenne 2*, 9 Kasım 1976.

yönelttiğim soru, bu esrik doğaçlamada muazzam bir mimari ihtimalin; son derece ölçülüp biçilmiş, bir katedralin en görkemli mimari fantezisinde bile kendini ister istemez belli eden karmaşık, zengin bir yapı ihtimalinin içerili olduğunu anlamamı sağladı.”¹⁷⁵

Kundera *Jacques ile Efendisi*’ni yazdığında oyunun hiçbir zaman sahnelenmeyeceğine inanmıştı. Oysa yanılıyordu. Çekçe’de ilk olarak Aralık 1975’te, kuzey Bohemya’da küçük bir kasaba olan Usti nad Labem’de, yazar ismi olarak Çek Yeni Dalgası’nın bir yönetmeni, senaryo yazarı ve oyuncusu olan Evald Schorm yazılarak oynanacaktı. Yetkililer bu aldatmacadan hiçbir zaman şüphelenmediler. Kundera’ya göre: “Diderot’nun kendisi bir gizemleştirme ustasıydı. Yaptığım onun da hoşuna giderdi.”¹⁷⁶ Oyun Eylül 1981’de Théâtre des Mathurins’de sahnelenene kadar Paris halkına sunulmayacaktı. Oyunun sahnelenmesi ile metnin yayınlanması arasındaki süre şaşırtıcı derecede uzundu: *Jacques ile Efendisi*’nin manüskripti Gallimard’a daha 1973’ün başında ulaşmıştı. O yıl yirmi beş yaşında genç ve tanınmamış bir Fransız yönetmen olan Georges Werler Prag’a gitmiş ve Fransa’da sahnelemeyi tasarladığı *Anahtar Sahipleri*’nin yazarıyla görüşmek istemişti: “Kundera’yla oyunun siyasal içeriğini konuşmak arzusundaydım. Anlamadığım ve kendisinin açıklığa kavuşturmasını istediğim yerleri bulduğundan Kundera’yla temas kurdum. Anlaştık ve beni havaalanından aldı. İlk izlenimim çok nazik biri olduğuydu. Beni başka bir yerden esip ona iyi gelen bir nefes gibi karşıladı.”¹⁷⁷ Georges Werler Prag’da kaldığı birkaç günde şehri Kundera’yla beraber dolaştı: “Bana Kafka’nın yaşadığı Rue des Alchimistes’i gösterdi. Çevrede gezinirken sürekli Prag halkının mizah duygusundan bahsediyordu. Duvarlarında mermi delikleri görülen Parlamento’yu geçtik. Burasının sakinlerinin Ağustos 1968’den beri parlamentolarına, Prag’ı işgal eden birliklerin komutanı olan Sovyet subayı Mareşal Grechko isminden yola çıkarak ‘Grechko Freski’ adını verdiklerini anlattı bana.”¹⁷⁸

175) Saptırılmış Vasiyetler.

176) Akt. François Ricard, a.g.y.

177) Yazarla görüşme, Eylül 2017.

178) A.g.y.

Genç Fransız en çok şaşırtan durum, mihmandarının şehir içi gezilerinde ve halk içine karıştıklarında aşırı ihtiyatlı davranmasıydı: “Hiç evine gitmedik, hep bir başkasının evinde görüştük. Tarafsız sahada. Bir gün beni Otomar Krejca’yla bir restoranda öğle yemeğine davet etti ve garsonlar masamıza yaklaşınca sustuğunu görünce çok şaşırdım. Bir otomat gibi, üstelik cümlelerin ortasında, sohbetimiz Fransızca sürüyor olsa bile. Bir tür refleksti yaptı. Bana komik geldiği için sebebini sordum. ‘Hepsi muhbir,’ diye açıkladı. Şehirden ayrılmadan *Jacques ile Efendisi*’nin manüskriptini verdi. Dosyayı valizime koydum. Benim adıma korkuyordu. Benimse bir risk aldığım aklıma dahi gelmemişti. Görevim dosyayı Gallimard’da çok önemli bir mevkide bulunan oyun yazarı Simone Benmussa’ya teslim etmektir.”

Kundera tiyatrodaki son girişimi *Jacques ile Efendisi*’ni yazmakta olduğu 1971 yılı civarında, neredeyse eşzamanlı olarak, son olacağını düşündüğü ve geçici olarak “Sonsöz” adını koymaya niyetlendiği yeni bir roman üzerinde de çalışmaktaydı. İlk başta kendi ülkesinde okursuz bir yazar olmanın keyfini sürse de, kültürel bağlarından kopuk bir halde yazmayı sürdürmeyi düşünmekte zorlanıyordu. Çek-olmayan okurları onun nezdinde hâlâ bir soyutlamadan ibaretti. Birçok yönü benzeyen *Jacques ile Efendisi* gibi bu üçüncü romanı (ki François Kérel’in önerisiyle *Ayrılık Valsi* adını verecekti) Prag Baharı’nın ezilmesinden sonra bütün ümitleri sona ermiş bir halde beyhude bir ayakta kalma çabasıydı. Politika-dan yorulmuş ve muhalefet yolunu tutmayı da benimsemeyen bir ruh halinde, tek pusulası olarak seçtiği yaratıcılıktan haz alarak Diderot tarzında bir tür liberten vodvil kaleme almıştı. François Ricard bu romana önsözünde şunları yazıyordu: “Bu romanın iddiası en özgür ve en eğlenceli romantik oyuna maruz bırakarak trajik olanı aydınlatmak ve komik olana genellikle parıldayan bir ciddiyet katmak...”

Gülünesi Aşklar’ın temasını, özellikle kısa hikâyesi “Kollok-yum”un temasını yeniden ele alan *Ayrılık Valsi* aşk oyunları hakkında bir çeşitlemedir. *Ayrılık Valsi*’nin olay örgüsü gece bir hastanede değil, arka arkaya beş gün küçük bir kaplıca şehrinde ge-

çer. Karakterler belli ki bulvar tiyatrosunun klişeleridir: metresini hamile bırakmış, sadık olmayan bir koca; bebeği aldirmaya yanaşmayan bir metres; kendisini inciten kocasını şaşırtmayı uman, fakat bir restoranda 'üç bıçkın delikanlı' tarafından baştan çıkarılmasına göz yuman aldatılmış ve kıskanç kadın. Ancak, yavaş yavaş, vodvil mekanizması belirsiz karakterlerin ortaya çıkmasıyla birbirine girer: Kısırlıktan mustarip hastalarına hepsi kendisine benzeyen yeni bebekler doğurtan öjenist jinekolog Dr. Skreta; yaşlı bir Amerikalı hasta ve mistik, hem bir aziz hem bir Don Juan olan Bertlef; bir zamanlar rejimin idam ettiği en iyi arkadaşının kızı olan vasisinin kendisine âşık olduğu, eski bir aktivist mahkûm Jakub. Fantezinin akla yatkınlığa, ironinin didaktik amaçlara baskın çıktığı amansız bir döngüde, zalimlik ile şefkat karışımı ruh halleriyle sergilenen bu karakterler çeşitli felsefi konular (çocuk doğurmanın ya da üremek istememenin sebepleri, kutsallık, sorumluluk, insanların tereddüt etmeden komşularını ölüme gönderme eğilimleri, müstehcenlik ve arzu, güzellik ve saflık, aşk ve dostluk) üzerine bitmek bilmez tartışmalara girerler. Bu konuşmalarda her zaman aynı gözlem, erkek ve kadın bakış açılarının birbirleriyle uzlaşmaz niteliği ön plandadır.

İlk iki romana benzemeyen *Ayrılık Valsi*, klasik repertuardan bir metin gibi zaman ve yer birliğine sahiptir. Bu biçimsel kısıtlamaya ek olarak, müzikal kompozisyonundan ödünç aldığı bir çeşitlemeden faydalanarak bir yarık açar: "Ben her zaman epik ilkeyi müzikal ilkeyle katlamaya çalışırım. Sözgelimi, *Ayrılık Valsi*'ne bakalım. Romanın fonunda epik bir hikâye gerilimle ilerler. İlk elde müzikal bir kompozisyon söz konusudur: kendini tekrarlayan, değişen, dönüşen, geriye dönen motifler vardır ve romanın başka bir yerinde yansıması, çeşitlemesi, cevabı olmayan tek bir cümle bulamazsınız."¹⁷⁹

Ayrılık Valsi, Claude Gallimard eliyle çeviriyi gerçekleştiren François Kérel'e ulaşır. Fakat çevirmen tesadüfen bu çalışmasını bir ay Viyana'da yürütmek durumundadır: "Otobüse atlayıp Kundera'yı görme fırsatını buldum. O sırada memleketi olan Brno'da

179) N. Biron'la söyleşi, a.g.y.

yaşıyordu. Evi gösterişli bir villaydı. Sanırın siyasal atmosferinden dolayı Prag'dan ayrılmıştı. Birlikte yirmi dört saat geçirdik. Zaten bitirmiş olduğum için çeviri hakkında epey sohbet ettik. Çokça içtik, kitabın başlığını tartıştık. Eminim hâlâ bir sürü arkadaşının olduğu bu şehre çok bağlıydı.”¹⁸⁰

Ayrılık Valsi Kundera'nın Çekçe kaleme alınmış ve tamamen Çekoslovakya'da geçen son romanı olacaktır. François Kérel'e ithaf edilen bu roman 1976'da, yazarın Bretagne'a yerleşmek üzere ülkesinden ayrılmasından kısa süre sonra basılır. Kitap aynı yıl Amerika Birleşik Devletleri'nde *The Farewell Party* (Veda Partisi) adıyla ve müzikal referansı kaybolmuş, sefihliliği budanmış bir şekilde yayınlanır. Bu semantik nüans o zamanlar yazarı rahatsız etmez. Fakat kitapları gün geçtikçe daha fazla dile çevrilen, Çekçe konuşan bir Fransız yazar olarak çeviri sorunuyla da daha fazla karşılaşmaya başlayacaktır.

Kundera sonraki yıllarda kendisini çok uğraştıracak olan bu sorunun farkına 1980'de, Alain Finkielkraut'un bir söyleşi sırasında, sonraki romanlarında “yalın ve berrak olduğu” halde *Şaka*'da niçin ‘süslü ve barok’ bir üslûba başvurduğunu sormasıyla varır. Finkielkraut'un sorusuyla işkillenir ve daha önce hiç yapmadığı bir şekilde Marcel Aymonin'in çevirisini okumaya koyulur. Gençliğinde Frankofon birisi¹⁸¹ olarak çevirinin değerini saptayabilecek yeterliliktedir. Beş yıldır da Fransa'da yaşadığı için Fransızca'ya dair bilgisi hayli ilerlemiştir. Okurken afallamış bir halde bu ilk çeviri için şunları yazar: “Özellikle ikinci bölümden itibaren çevirmen (oh hayır, sonraki kitaplarımı üstlenen François Kérel değildi) kitabı çevirmemiş, kendisi yeniden yazmış.”¹⁸² Tanınmamış bir genç Çek romancının ilk kitabını çevirmekten sorumlu olan Aymonin belli ki metni ‘güzel Fransızca üslûp’un kurallarına daha bir uydurarak aktarmakla doğru yaptığını düşünmüş. Kundera'nın ‘güzelleştirici metaforlar’ dediği deyişlerin aşırı ölçüde kullanılmasının sebebi buydu: Şöyle ki, özgün versiyonda “Ağaçlar

180) Yazarla görüşme.

181) Kundera, François Kérel'e Fransızca'yı Choderlos de Laclos'un *Les Liaisons Dangereuses*'ini (Tehlikeli İlişkiler) okuyarak öğrendiğini söylemişti.

182) Yazarın 1985 tarihli basıma notu.

renkliydi” olan ifade, Aymonin’in kaleminde “Ağaçlardan bir renk cümbüşü saçılıyordu” olmuştu. Daha ciddi, Kundera çevirmeni ni serbest bir yorumla ana karakterini çarpıtmakla eleştiriyordu: “Romanın üçte ikisinde anlatıcı olan Ludvik ağırbaşlı ve kesin bir dille konuşur; çevirideyse her ne pahasına olsun eğlenceli bir hava katmak için argoyle karışık, ağdalı ve arkaik kelimeler sıralayan özentili bir komedyene dönüştürülmüştü (benim metnimde kadınlar çıplakken, onun metninde kadınlar Havva kılığındaydı).”¹⁸³

Kundera 1980’de, eskiden gerçeküstücü harekete yakın olan André Breton’un eski arkadaşı Claude Courtot’nun yardımıyla uzun ve titiz bir çalışmaya, 1968 tarihli ilk çeviriyi baştan sona gözden geçirmeye koyulur. Söz konusu olan eserini geri almaktır. Basitçe yeniden kurulmuş cümlelerden tutun Fransız okuru ilgilendirmedeği gerekçesiyle atılan bazı yerlere kadar tüm kitabı Çekçe orijinaline uygun olacak şekilde değiştirip düzeltmekte tereddüt etmez. Örneğin, kitabın dördüncü kısmında geleneksel Moravya müziğine ayrılmış en az yüz kırk cümleyi çıkarır. 1985’te *Şaka*’nın yeniden basılması vesilesiyle başka değişiklikler de yapılır ve bu yeni basımın kapağında şu ibare okunur: “Claude Courtot ve yazar tarafından tamamen gözden geçirilen, son versiyon.”

Gülünesi Aşklar ile *Şaka* Çekçe olarak kaleme alınıp yayınlanmış kitaplardı. Dolayısıyla, daha sonra yazılıp basılan eserlerinden farklıydılar. Kundera 1973’ten itibaren, kitaplarını ilk okurlarınıninkinden farklı bir dilde kaleme alan bir yazar olarak tuhaf bir durumda bulmuştu kendini. Artık eserlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş çeviri konusuna verdiği önemin kaynağı da buydu. İşte metnin bu şekilde baştan sona yeniden düzenlenmesinin yazım tarzına da yansımaları olmuştu. François Ricard’ın belirttiği gibi, Kundera artık okurunu düşünerek değil, çevirmeni düşünerek yazıyordu. Bu açıdan çevirmeniyle, yani Fransa’da yazacağı ilk iki romanda (1979 tarihli *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* ile 1984 tarihli *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*) işbirliği yapacağı François Kérel’le uyum içinde çalışması en idealiydi.

183) A.g.y.

“Milan’ın Fransa’ya geldiği ândan itibaren çeviri konusunda pek çok defa iletişim kurduk,” diye hatırlıyordu Kérel. “Telefonla durmadan konuşuyorduk. Sohbetlerimiz Fransızca olduğu kadar Çekçe de geçiyordu. Bir dilden öbürüne atlıyorduk. Genelde o benimle Çekçe konuşurken çok rahat değildi. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* için çalışırken neredeyse her gün konuşmamız icap ediyordu. Bazen günde iki üç defa arardık birbirimizi. Telefonda konuşurken sayfaları piyanonun üstüne koyardım. Milan’ın bütün itirazları, değişiklikleri, düzeltmelerini not alırdım. Bu notlar ya çeviriyle ya da doğrudan metinle ilgili olurdu. Yazılı haberleşmelerimiz de oldu. Bazen dört beş sayfa yazardım ona. O da yaptığı değişiklikleri yazardı. Bazen uyuşamazdık. Bazı konularda sorunları karşılıklı görüşerek hallettik. Çevirilerimden her zaman memnun kaldı, ancak benden kaynaklanan bazı beceriksizlikler veya hatalar olmadı değil. Ben orijinal metne çok yakın bir çeviri yaparım. Noktalamaları tane tane tuttururum. Bir keresinde, ‘Senin çevirilerinde kendi cümlelerimi tanıyorum; bir eldivenin parmaklara oturması gibi asıllarına uyuyorlar,’ demişti bana.”¹⁸⁴

184) Yazarla görüşme.

11

SÜRGÜN



Ayrılık Valsi'nin yazımı 1972'de tamamlandı. Romandan bir sahnede Jakub, vasisi olduğu Olga'ya, ertesi gün ülkeden temelli gideceğini söylemeye gelir. Yabancı bir üniversitenin daveti üzerine yetkililerden gitme izni de aldığı için Jakub'un gidişi kesinlikle gizli bir olay değildir. 1975'te Kundera'nın kendisinin yaşadığına benzeyen bu episodda bazı okurlar otobiyografik izler aramayı isteyeceklerdir. Yazar ise bunu her zaman kesin bir şekilde reddetmiştir: "İnsanlar genellikle Jakub karakterinde kendimi ve göç etme planımı anlattığımı düşünüyorlar. Oysa ben bu romanı göç etmenin hiç aklımda olmadığı ve kendimin kesinlikle memleketleri dışında yaşamayacaklardan biri olduğuma inandığım bir zamanda yazdım."¹⁸⁵

185) *Ayrılık Valsi*'nin Çekçe basımı üzerine yazarın notu.

Ayrılık Valsi yayınlanmadan önce beş yıl bekler. Kundera bu romanın yazma kariyerinin sonunu getireceğini düşünür. Var olmadığınız ve insanların sizi okuyamadığı bir ülkede yazmaya devam etmenin manası nedir? “Hayatımın en kederli dönemi” diye andığı bu zamanda, ilk başlarda kimseye hesap vermeyecek olmaktan büyük keyif almasına rağmen, kendisini unutmamış görünen tek kişinin düzenli olarak Prag’a ziyaretine gelen Claude Gallimard olduğunu belirtir. Yayıncı büyük bir yazarın edebiyattan vazgeçmenin eşiğinde durduğunun farkındadır. Kundera 1973’te *Yaşam Başka Yerde*’yle Yabancı Kitaplar dalında Medici Ödülü’nü almak üzere Paris’e gider. Paris’te çok sıcak bir şekilde karşılanır ve birçok insan kendisine o sırada ne yazmakta olduğunu sorarlar. Çekoslovakya’daki durumunu iyi bilen Claude Gallimard da ona, okurları artık ağırlıkla Fransızca’da olduğundan, çalışmalarını bir yazar olarak Fransa’ya gelip sürdürmesini teklif eder. Kundera kendi ülkesinde ‘buzların çözüleceği’ umudunu henüz kaybetmemiş olduğu için bu teklifi garipser. Editör aşırı vurgulu bir yönü olan ‘göç etme’ kelimesini kullanmaktan imtina ederek yazarın bu konuyu düşünmesini istemekte ısrarcıdır. Dostunun henüz bağlarını koparmaya hazır olmadığını bilincindedir. Prag’a dönen Kundera entelektüellerle yazarların ülkesindeki durumlarının giderek kötüleşmekte olduğunu görür. Açıkça savaştan bitap düşmüş bazı yazarlar eserlerini gizli yollarla, ‘samizdat’ (yeraltı) yayınları şeklinde dağıtmaya başlamışlardır. Kendisi de onları mı örnek almalıdır? Bir süre bunu düşünür, fakat bu defa da muhalif statü-stüyle bir cendere içinde kalmaktan korkar.

Milan ile Vera sonunda ayrılmaya karar verirler. Fakat *Ayrılık Valsi*’ndeki Jakub gibi göç etme kararı değildir bu. Kendilerine sunulan tekliften faydalanarak bir süreliğine temiz hava almaya çıkmak gibidir. 1975 yazında Yukarı Bretagne’daki Rennes II Üniversitesi yazara iki yıllıkına genel edebiyat ve karşılaştırmalı edebiyat kürsüsünde yardımcı profesör kadrosu teklifinde bulunur. Dolayısıyla, sınırlı bir süre için gidiş söz konusudur. Kundera teklifi hiç duraksamadan kabul eder. Bu davet çifte ülkeden yasal yolla ayrılma imkânı tanıdığından, Çekoslovak yetkililerden bir çıkış vizesi alırlar. Fransa’ya gelişinin üstünden bir yıl geçmeden de bir

Alman gazeteciye şunları söyleyebilecektir: “Benim Çekoslovakya’ya geri dönme hakkım var. Bu benim açımdan son derece önemli. Kalıcı bir göçmen olmak beni yıkar. Öte yandan, sadece çalışabileceğim yerde durabilirim ben. Ve bu, şu anda Fransa’da Çekoslovakya’dan daha çok mümkün.”¹⁸⁶

20 Temmuz 1975 Pazar günü, Vera’yla birlikte bir Renault 5’e binip Batı’ya doğru hareket ettiler. Kundera ömrünün ilk kırk altı yılını geçirdiği ülkesine bir daha dönemeyeceğini biliyor muydu acaba? Muhtemelen hayır. “Karım ve ben yanımıza dört bavul ve birkaç koli kitap alarak arabayla ayrıldık. Bütün götürdüğümüz buydu.” Birkaç aylığına gidiyorsanız bu yeterli bir bagaj, fakat geri dönmeceğinizden eminseniz pek fazla bir şey değil.

Ağustos ayı başında Kundera’lar Rennes’e gelirler. 1983’te Daniel Rondeau’ya şöyle yazacaktır: “Çok güzel Fransız kasabalarından geçtik, muhteşem katedraller gördük. Sonra yolculuğumuzun ilk çirkin şehrine girdik, ama gerçekten çirkindi ve burası Rennes’di.”¹⁸⁷ Böylesine olumsuz bir ilk izlenimle geceyi Saint-Malo’da geçirmeye karar verirler. Ve bu hayal kırıklığının üstüne, mimar Georges Maillols’un beş yıl önce yaptığı, Bourg-l’Évesque bölgesinde bir gökdelen olan Tour des Horizons’un on üçüncü katına yerleşirler. “Ertesi sabah güneş beni uyandırdığında o geniş pencerelerin doğuya, Prag’a doğru baktığını fark ettim.” *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*’ndaki bir pasajda geçen bu itiraf tam sürgünlere özgü bir melankoliyi fısıldamaktadır aslında. Kundera’ya göre bu duygunun silinmesi fazla sürmez. 1984’teki bir sözü şöyledir: “Rennes’deki yıllarımız çok mutlu geçti; Fransa’yı taşradan keşfetmek daha kolaydı. Dili ve alışkanlıkları daha hızlı öğreniyorsunuz.”¹⁸⁸ Fransız edebiyatı profesörü ve eski meslektaşı Bernard Hue’ye 5 Mayıs 1994 tarihli mektubundaya şunu yazacak kadar ileri gitmişti: “Sıklıkla hayatımın asıl nostaljisinin Prag’dan ziyade Rennes’e düğümlendiğini görüyorum. Buna kendim de çok şaşırıyorum.”¹⁸⁹

186) Andreas W. Mytze’yle görüşme, *Europäische Ideen*, No: 20, Haziran 1976.

187) *Libération*, Nisan 1983. Bkz. *Trans-Europ Express* (Seuil, 1984), “Kundera, un Européen à Paris” başlığıyla.

188) Antoine de Gaudemar’la görüşme, *Lire*, Şubat 1984.

189) Akt. Bernard Hue et Marc Gontard, *Écrire la Bretagne*, Presses universitaires de Rennes, 1995.

Rennes’de “Kafka ve Orta Avrupa’nın Kültürel Geleneği” başlıklı bir semineri yöneten Kundera ilk işi olan öğretmenliğe dönmüştür. Öğrencilerinin hepsi daha sonra onu, derslerini titizlikle hazırlayıp anlatan mükemmel bir öğretmen olarak hatırlayacaklardır. Fransızca’sı henüz ustalaşmadığından derslere hazırlanması uzun zamanlarını almaktadır. Ekim 1975’te akademik yılın başında *Ouest-France*’dan bir gazetecinin sorusuna kısa ve öz bir cevap vermiştir: “Rennes, işinize yoğunlaşabileceğiniz bir şehir.”¹⁹⁰ Meslektaşlarının zihninde de kibar ama oldukça mesafeli bir adam olarak kalmıştır. “Milan çok sessiz sakin birisiydi. Kimseyle pek teması olmazdı,” diye hatırlıyor Bernard Hue.¹⁹¹ İspanyol edebiyatı profesörü Albert Bensoussan da, “Bu acılı göçmeni neşelendirmek kolay değildi,” diye not düşecekti.¹⁹²

Kundera bir kere daha sıradan bir öğretmen sıfatıyla, en azından bir ‘uygulamacı’ olarak edebiyatla iç içe olduğu kanısındadır. Derslerine yoğunlaşarak, tanımadığı bir ülkeyi keşfetmeye yönelerek, artık siyasal muhaliflerin hedefi olmadığı bir hayatın tadını çıkararak şuraya buraya çiziktirdiği birkaç not dışında yazmaktan vazgeçmiş görünmektedir. Bu koşullarda Çek yazarı ülkesinden ayıran mesafenin artık bir kazanım olduğu inancıyla onu kalemını yeniden eline almaya teşvik edense Claude Gallimard’ın sarsılmaz azmi olacaktır.

Kundera’yla karısı 1976 yazında Fransa’daki ilk tatillerini Morbihan kıyısı yakınlarında Belle-Île-en-Mer’de geçirdiler. Muhteşem bir atmosferde Kundera günde birkaç saat olmak üzere yeniden yazmaya vakit ayırmaya başladı. Edebi bir projeye girişmeyi dört yıl olmuştu ve sanki her şeye en başından başlıyormuşçasına kendisini romana götüren aynı kısa formatı seçmişti. *Gülünesi Aşk-lar*’ın üstünden on beş yılı aşkın bir zaman geçince Fransa’daki yazı serüvenini başlattığında eğlenmekten başka bir amaç gütmekten novella yazmaya dönmüştü.

Kundera Rennes’deki iki yıllık hocalık süresi bitmeye yaklaşıırken ülkesine geri dönme sorunuyla karşılaşır. 1977’den itibaren

190) *Ouest-France*, 28 Ekim 1975.

191) Yazarla konuşma.

192) Bernard Hue ve Marc Gontard, a.g.y.

muhalefet, Gustav Husak hükümetine karşı mücadelesinde, içlerinde yazarlar Vaclav Havel, Pavel Kohout, Jaroslav Seifert, Ludvik Vačulík, Jiri Kolar, Jan Trefulka ve filozof Jan Patočka gibi isimlerin olduğu 200’ü aşkın Çek entelektüelinin imzaladığı bir dilekçe olan “77’ler Bildirisi”yle yeni bir kavşağı dönmüştür. Bu bildiriyle komünist rejim, Helsinki’de iki yıl önce kabul edilen ve hükümetin onayladığı İnsan Hakları Konferansı’nın ilkelerine saygı göstermeye çağrılmaktadır. İmzacıların talepleri ifade, görüşünü açıklama, örgütlenme ve toplanma özgürlükleri dahil olmak üzere yurttaşlık haklarının yeniden tesisidir. Yine bu bildiriyle gizli polisin halkı gözetlemesi ve bu yolla boğucu bir atmosfer yaratılması mahkûm edilmektedir. Bazı yabancı gözlemciler bu çıkışın Prag Baharı’nın ruhunun dirilmesini temsil ettiği kanısındadırlar. Oysa 1968’de yaşanan olayların tersine, yeni hükümet henüz politikalarını herhangi bir şekilde yumuşatmaya hazır değildir. Dolayısıyla rejim bu özgürleşme taleplerine daha yoğun bir baskıyla karşılık verecek, aralarında Vaclav Havel’in de bulunduğu Bildiri’nin on liderini yıkıcılık teşebbüsünden hapishaneye yollayacaktır.

Koşulların böyle olması Kundera’yı ülkeye dönme vaktinin henüz gelmediğine inandırır. Eski arkadaşlarının tehdit aldığını ya da hapiste olduğunu da bildiğinden şayet geri dönerse her ân tehlikede olacağını öngörür. Her şeyden önce bu düşmanca atmosferin yaratıcı özgürlüğünün önünde bir engel olarak duracağını bilincindedir. O yüzden Çekoslovakya’daki gelişmelere bakarak Fransa’da kalma süresini uzatmaya karar verir. Amerikan üniversitelelerinin ısrarlı davetlerine rağmen Rennes Üniversitesi’ne bir yıl daha görevine devam edebileceği onayını alarak Bretagne’da kalmayı tercih eder. Aynı dönemde edebi çalışmalarına yeniden başlamıştır. Son birkaç ayında kaleme aldığı kısa hikâyelerini yeniden okuduğunda, yazdıklarının belli bir düzene sokulursa bir romanın bölümlerini oluşturabileceğini fark eder.

Kundera’nın Fransa’da yazılmış ve iki ülkeyi kapsayan (olayların Çekoslovakya ve Fransa’da geçtiği) ilk kitabı *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*’nda ilk defa, hem kurgusal karakterler hem de bazen yazarın kendisi aracılığıyla sürgün figürü öne çıkacaktır. Kalışının

geçici olacağına inanmasına rağmen Rennes'deki dairesine iyice alışmış olan Kundera bu vesileyle ayrılığı ve onun getirdiği acıyı yaşar. Uzaktaki dostlarını düşündüğünde de aynı hislere savrulmaktadır: “Bir teleskopun merceği gibi yüzleri bana yaklaştıkça gözlerime yaş doluyor.” Ayrılık salt mekânsal bir olgu da olsa, insanları ve şeyleri ulaşılamaz bir mesafede tutarak kişinin zamanla ilişkisini de dönüştürmektedir. Sürgündeki kişi varlığını idame ettirmek için sürekli hatırlanmak zorundadır, aksi takdirde unutulur gider.

Ayrılık Valsi'nde Jakub karakteri göç etmeden önce hatıralarını biriktirmeye çalışırken Kundera zihnin geçmişi yeniden kurmasına değinmektedir: “Ülkesini terk etme fikrini özümsemeye çalışıyordu. Geçmişteki hayatını hatırlamaya çalışıyordu. Geçmişini özlemle baktığı uçsuz bucaksız bir manzara, akıl almaz uzaklıkta bir manzara gibi görme gayretindeydi. Ama bunu beceremeyecekti.” *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'ndaysa, garsonluk işi bulduğu “Batı Avrupa'da bir taşra şehri”ne (ki burası Rennes olabilirdi) göçmüş bir Prag'lı olan Tamina karakterini yarattı. Tamina çifte kayıpla yüz yüzedir: Ülkesini kaybetmiş, kocası ölmüştür. Göçmen yanı bir gün ülkesini yeniden görmeyi umut edebildiği halde, dul yanı eşin kaybının telafi edilemeyeceğini bilmektedir ve iki ayrılık aynı sonuçta birleşmiştir. Zaman içerisinde bir insanı ya da bir yeri kaybetme imgesi bulanarak birbirine karışır, ta ki hafızasından çıkana kadar. Freud'a göre, insanların sevilen şeyin kaybına katlanmalarını ve bu yüzden yeniden sevebilecek hale gelmelerini sağlayan şey ‘yas çalışması’dır.

Gelgelelim, geçmişten kopmayı reddettikçe Tamina'nın arayışı tersine döner. Kavgası unutulmaya karşı bir kavgadır. Kocasının imgesini canlı tutmak amacıyla (artık hayatta olmayan bir adamın hatlarını ardı ardına dokunuşlarla yeniden çizmek için önündeki kişinin yüzünü zihninde yeniden şekillendirip bir robot portresini oluşturarak, hatta en zor yanı olan boşlukları doldurmak için belirli bir dönemin tüm olaylarını tarihsel sırayla çıkartarak) hatırlama tekniklerine başvurmasının sebebi budur. Bunun için on bir küçük defter satın alır; defterlerin her biri kocasıyla birlikte oldu-

ğu ve evlilik hayatının 'zabıtları'nı tutacağı yıllara aittir: "İlkin zamanın akışı içerisinde köşe taşları işlevi görebilecek hatıraları yakalamayı, zihninde yeniden kurduğu geçmişin ana çerçevesini oluşturmayı denedi," diye yazıyordu Kundera. "Birlikte çıktıkları tatilleri, örneğin. On bir defa tatile gitmiş olmalıydılar, ama sadece dokuzunu hatırlayabiliyordu. İki tanesi ebediyen silinmişti aklından."

Tamina'nın unutulmaya karşı kavgasında sergilediği yöntemsel çabası bu mücadelenin bir hafıza çalışması gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Geçmişin muhafaza edilmesi açısından temel önemdeki bu zihin jimnastiği, salt bireysel bir çabanın ötesinde, çoğunlukla kolektif bir pratiktir. Kundera bu eğilime özellikle ülkesini terk etmiş olanlarda rastlamaktadır: "Hafızanın iyi işlemesi için kesintisiz eğitilmesi gerekir: Hatıralar arkadaşlar arasında tekrar tekrar konuşulmazsa unutulur giderler. Aynı ülkeden gelen kişilerin toplandığı kolonilerdeki göçmenler, aynı hikâyeleri hiçbir şekilde unutulmaz kılacak ölçüde birbirlerini kusturuncaya kadar anlatırlar."¹⁹³

İnsan Kundera'nın eserlerine bakarken unutulma temasını bir sürgün olarak kendi durumuna bağlamaya çalışır. Bununla birlikte, böyle bir biyografik perspektif romancıyı müthiş kızdırmaktadır. Aslında bu tema daha önce, Çekoslovakya'dan ayrılışından hayli önce yazılan *Şaka*'da yer almıştır. Ludvik romanının başında, on beş yıl önce âşık olduğu Lucie'nin çalıştığı bir kuaföre girer. Geçmişin beklenmedik biçimde zihnine çöküşü onda çok geçmeden belirsizlikle karışan bir rahatsızlık uyandırır: "Onu izledim ve az önce hayretler içinde fark ettiğim kimliği yavaş yavaş silinip gözden kayboluverdi."

Bireyin zamanın geçişiyle ilişkisini basitçe psikoloji alanıyla sınırlı tutmak yanlış olur. Kundera'da unutulmanın gerçek boyutu metafizikseldir ve bunu Philip Roth'un karşısında açıkça dile getirir: "İnsan varoluşuyla ilgili büyük bir sorunla yüz yüze: 'ben'in kaybedilmesi olarak ölüm olgusu. Fakat buradaki 'ben' nedir? O, hatırladığımız her şeyin yekünüdür. Ölümde bizi dehşete düşüren geleceğin kaybı değil, geçmişin kaybidir. Unutulmak hayatta her

193) *Bilmemek*.

zaman önümüze çıkan bir ölme biçimidir.”¹⁹⁴ İnsan ömrü boyunca bu varoluşsal kaygıyı bastırmak için hatıralarına başvurur. Kundera’ya göre, ne hafıza ne de muhayyile geçmişi yeniden kurabileceğinden beyhude bir gayrettir bu. *Saptırılmış Vasiyetler*’de bu yüzden umutsuz mu umutsuz bir sonuca varacaktır: “Ne yaşadığımızı bilmeden ölürüz.”

Milan Kundera üç yıldır Fransa’da yaşıyordur artık. Yine de bu durum Çekoslovak ya da diğer sosyalist ülkelerin komünistlerinin fırsatını bulduklarında ona eziyet etmelerini önlemez. Gerçekten, henüz resmen bir göçmen olmasa bile ‘kapitalist’ bir ülkede yaşıyor oluşu romancıyı hain katına koymaya yetmektedir. Başına küçük küçük olaylar gelmiyor değildir. Bunun bir örneği, Sicilyalı entelektüellerin üç yıl önce kurdukları Mondelo Ödülü’nün 1978’de *Ayrılık Valsi*’yle Kundera’ya verilmesi vesilesiyle yaşanır. Ödül töreni için Palermo’ya geldiğinde şaşkınlıkla, şair Yevgeni Yevtuşenko’nun başında bulunduğu etkili Sovyet heyetinin aleyhine bir dümen çevirdiklerini fark eder. Henüz Batı’da ‘Buzların Çözülüşü’nün yazarı olarak tanınmayan Yevtuşenko dahil olmak üzere Sovyet heyetindekiler ‘halk düşmanı’nın onurlandırıldığını görmek yerine jüriye romancı Yuri Trifonov lehine baskı yaparlar. Ödülün yine de Çek yazara verilmesi için İtalyan yazar ve gazeteci Leonardo Sciasca’nın müdahale etmesi gerekecektir.

Kundera 1978 yılı ortalarında o dönem için en siyasal romanı olan *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*’nı yazmayı bitirir. Bu kitabı yazmasının sebebi artık dizginlerinden kurtulmuş olması mıdır, yoksa bu, ülkesinin insanlarıyla bir dayanışma göstergesi midir? *Şaka ile Yaşam Başka Bir Yerde* geçip gitmiş bir çağa, Stalinizm çağına eğilmiş romanlarsa *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı* tam tersine o dönemin Çekoslovakya’sını ele almaktadır. Romancının ana hedefi olan, ülkenin bir numarası Gustav Husak ‘unutuluşun cumhurbaşkanı’, Çek kültürünü tasfiye eden kişi olarak resmedilir. “Ruslar onu 1969’da iktidara getirdi,” diye yazar Kundera. “1621’den beri Çek halkının tarihinde bu çapta bir kültür ve entelektüel katliamı görülmemiştir. [...] Bu bakış açısıyla Husak’ın üniversitelerle bilim

194) Philip Roth, “Conversation avec Milan Kundera”, *Parlons travail*.

kurumlarından 145 Çek tarihçiyi kovmuş olması bence özellikle kaydedilmesi gereken bir durumdur.”

Ekim ayında Jean Daniel'in yönetimindeki *Le Nouvel Observateur*'de, 1979 ilkbaharında yayınlanmasından önce romanın bazı bölümlerine yer verildi. Yaz sonunda da Kundera'ya, Prag'daki yetkililerden, 24 Ağustos'ta kendisi hakkında bir karar alındığını belirten bir mektup ulaştı. Söz konusu kararla yazarın Çekoslovak yurttaşlığı elinden alınıyor, fiilen ülkesine dönmesi de engellenmiş oluyordu. Kararın gerekçesi, SSCB'yle ilişkilerinde Çekoslovakya'nın çıkarlarına zarar vermiş olmaktı. Ayrıca, birkaç ay önce *Le Monde des livres*'de çıkan yorumlarından dolayı eleştiriliyordu. Tarih'te 'unutuluş' terimini ele aldığı buradaki söyleşisinde, kendi bakış açısıyla Rus emperyalizminin sökün edişi gözünü baktığı Sovyetler'in Çek kültürünü kökünden silme girişimini mahkûm ediyordu Kundera: “İnsanlar rejim değişikliklerine rağmen hayatta kalırlar. Fakat bir ulusun kültürünü, yani hafızasını ve özgünlüğünü çekip almak onu ölüme mahkûm etmekle eşdeğerdir. Bu uzun bir süreçtir, fakat mutlaka etkisini gösterir. [...] Çek kültürünün tarihinden geriye, Rus totalitaryanizmin ruhunun hazmedip bütünleşebildiği neredeyse tek bir şey kalmamıştır. Dolayısıyla, (on dokuzyüzyılın büyük Barok döneminde kök salan) bütün Katolik gelenek ortadan kaldırıldığı gibi, (içerdiği tüm sapkın, bilinemezci, şüpheli, ahlâksız yönlerle birlikte) Avrupa ateizminin ruhu da yok edilmiş, 'Batı sapkınlıkları' (Kafka'nın eserleri, gerçeküstüçülük, yapısalcılık, vb.) sansür edilmiş ve modern ulusal bilincin temeli olan her şeyin izi silinmiştir; 1918'de Çekoslovak Cumhuriyeti'nin kurucusu olan T.G. Masaryk'in devasa kişiliği gibi felsefi ve sosyolojik eserleri de tarihten kazınmıştır.”¹⁹⁵

Gülüştün ve Unutuşun Kitabı'nda Çekoslovak komünist rejimini eleştirirken lafını esirgemeyen, sert bir Gustav Husak portresi çizmesi gibi bu sözler de etkileyicidir. Yazarın hâlâ ülkesinde yaşamakta olduğu dönemde düşünülemez olan bu tonda konuşma özgürlüğü, Kundera'nın kendini açıkça ifade ederken naifçe hareket etmediğini, bunun kendisi açısından sonuçlarının neler olacağını

195) *Le Monde des livres*, 19 Ocak 1979.

çok iyi bildiğini düşündürür. Gazetelerin de geniş yer verdikleri yurttaşlığının Kundera'nın elinden alınması üzerine Fransız kurumlarının, özellikle siyasal sebeplerden dolayı yasaklı yazara dair kaygıları iyice artmıştır. Bunun sonucunda, Rennes Üniversitesi'yle sözleşmesinin sona erdiği 1979 akademik yılı başında prestijli bir okul olan, Paris'te Raspail Bulvarı'ndaki École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) tarafından işe alınır. Bretagne'dan başkente giden Kundera yıllarca yaşayacağı Montparnasse bölgesine taşınır. 1 Temmuz 1981'de kültür bakanı Jack Lang'in tavsiyesiyle Milan Kundera, yeni cumhurbaşkanı seçilmiş François Mitterand'ın onayıyla Fransız vatandaşlığına kabul edilir. Rutin tebrik ve teşekkür faslından sonra şöyle der Kundera: "Fransa benim kitaplarımın yurdu oldu. Yani bir anlamıyla ben kitaplarımın yolunu takip ettim."

Fransızların uzun süre görmezlikten geldikleri diğer Orta Avrupalı yazarlardan (Polonyalı Witold Gombrowicz ya da Romen Emil Cioran) farklı olarak Fransa, Milan Kundera'yı kollarını açarak kucaklayacaktı. Dostu Alain Finkielkraut'a göre: "Kundera Şaka'nın başarısıyla, ayrıca halkının ezilmişliğiyle taçlanmış olarak geldi Fransa'ya. Fransız okurların gözleri, o zamanlar acının başkenti olan Prag'daydı. Kundera Fransa'ya geldiğinde zaten ünlenmiş biriydi. Önüne kırmızı halı sermedik, ama Rennes Üniversitesi'nde bir iş bulduk ona. Fransızlar tabii ki çok sıcak karşıladılar kendisini. Bu durum da ona paradoksal bir şekilde sürgün hakkında konuşma imkânını tanıdı. Melankolik bir sürgün tarifi yapmanın aksine kiç'e takıntısından dolayı sürgünün kendisi açısından bir talih olduğuna işaret etmişti. Bu sabit bir tavır değildi yine de, her sıradan sürgün için geçerli olamazdı. Bende geçerli değildi mesela; Polonya'dan 1930'ların başlarında ayrılmış olan babam Paris'teki ilk yıllarında çok sıkıntı çektiğini, geceleri yatağında hep ağladığını anlatmıştı bana."¹⁹⁶

Kendini bir kurban olarak görmeyi kabullenmeyen Kundera, 'sürgün'ü gerek kendi nezdinde gerekse eserlerinde ne kadar po-

196) Yazarla görüşme.

zitif bir bakışla işlediğini vurgulamaktan geri kalmayacaktır. “Benimle ilgili herkesin tekrarladığı, neredeyse ülkesinden gönderilmiş biri olduğumu vurgulayan belirli bir klişe hakim. Bu trajik bir durum olarak kabul edilir. Trajiktir, ama tüm insani durumlar ne mutlu ki paradoksaldır. Bizi her zaman paradokslar kurtarır. Benim durumumdaki paradoks ilk yurdumu kaybetmem, fakat Fransa’da çok, çok mutlu olmam. Bir romancı olarak çalışmalarımda muazzam bir zenginleşme görüyorum kendimde. Dil konusunda bile geçerli bu; sizin diliniz sürekli olarak çevrildiğiniz dille karşı karşıya bir yerde duruyor, sanki iki dil birbirlerine aynada bakıyorlarmış gibi. Dolayısıyla kullandığınız her kelimeyi semantik bakımdan en doğru şekliyle kullanmış oluyorsunuz. Ben kendimi hiçbir açıdan yoksullaşmış olarak görmüyorum, bilakis zenginleştiğimi biliyorum.”¹⁹⁷

Yeni yurdunu bu denli benimseyince Kundera’nın önüne her zamankinden daha keskin bir sorun, dil sorunu çıktı. Birkaç yıl geçtikten sonra Fransızca bilgisi o derece ilerlemişti ki soruna yeni bir ışıktaki bakıyordu artık. Cioran gibi doğrudan Fransızca yazmaya koyularak ana dilinden vaz mı geçmeliydi? 1980’de romancı François Nourissier bunu tercih etmesini önermişti kendisine. Fakat yazar bu öneriyi kesin bir tepki gösterecekti: “Ben başka bir dille çalışmayı düşünemem. Bunun için çok yaşlıyım. Bir deneme yazarken, evet, ama roman yazarken değil.”¹⁹⁸ Kundera 1987’de Amerika’da çıkan *Salmagundi* dergisinde denemecinin dili ile romancının dili arasındaki bu ayrımı yeniden dönmüştü: “Fransızca düşünebilme düzeyim çok iyi; hatta bugün için Çekçe’den ziyade Fransızca çalışmayı tercih ederim. Sözgelimi bir deneme kaleme almak istesem ve hangi dilde yazacağımı seçmekte özgür olsam Fransızca’yı seçerim. Söyleşilerde ana dilimle mi yoksa benimsediğim yeni dilimle mi konuşacağım benim tercihime bıraktığımda da Fransızca’yı seçerim. Öte yandan, Fransızca’da en ufak bir espri bile yapamam; komik olması gereken bir hikâye bir-

197) “Apostrophes”, *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

198) “Milan Kundera à bâtons rompus”, Jean-Paul Roux’nun belgeseli, TF1, 1980.

den acayip bir hal alıp yavanlaşabilir. Düşünmek ile anlatmak iki farklı işlem. Sonraki romanımı Fransızca olarak yazmak istediğimi biliyorum da bunu yapabileceğime aklım yatmıyor.”¹⁹⁹

İki dil arasında gerilmiş bir ipin üstünde cambaz gibi yürüyen sürgünün gözünde ana ölçüt kendi kimliğidir. Sürgün ne zaman en çok kendisi olmaktadır? İlk diliyle konuştuğunda mı, yerleştiği ülkenin diliyle konuştuğunda mı? Bulgar kökenli Fransız psikanalist ve yazar Julia Kristeva bu ikilemi şöyle tarif eder: “Ana dilini konuşmaz olduğunda. Sesleri zihnine yerleştiren mantık onu hatıralarından, [...] çocukluğunun acı tatlı uykusundan, sizi terk etmese bile solup giden dilinizden koparır. Artık başka bir enstrümandaki becerilerinizi geliştiriyorsunuzdur. [...] Bu yeni dilin bir virtüözü de olabilirsiniz. [...] Yeni dilin sizin yeniden dirilişiniz olduğu hissine kapılırsınız, ta ki kendinizi duyduğunuzda bu yanılsama paramparça olana [...] sesinizin melodisi size acayip gelene kadar.”²⁰⁰

Kristeva’nın ıstırap olarak, ‘öteki olmak’ın etimolojik anlamıyla bir yabancılaşma olarak tanımladığı, yani bir insanın kendisine ‘yabancı’ demesiyle anlatılan durumu Kundera aşk terimleriyle, Fransızca’yı fethedilecek bir kadın olmakla kıyaslayarak ele almayı; başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûm, uyarıcı bir girişim olarak görmeyi tercih eder: “Fransızca konuşurken hiçbir şey kolay değil; fiillerin kendiliğinden aklıma gelmesinin bana bir faydası yok. Her cümle bir fetih, temsil, kafa yorma, icat, serüven, keşif, sürpriz; atacağım her çalım zihnimi tamamen ortaya koymayı gerektiriyor. Fransızca hiçbir zaman doğduğum yerin dilinin yerine geçemeyecek; ilk dilim benim tutkularımın dili. Kendimi on dört yaşında bir çocukken, umutsuzca Greta Garbo’ya âşık olarak tasavvur ediyorum o dilimde. Halimle eğlenen Garbo da zavallı ufaklığa bakıp kahkahasını koyveriyor. Titrek bir sesle fısıldıyorum: ‘Ben seninle yatmak istiyorum, başka hiç kimseyle değil. Beni birazcık olsun isteyemez misin?’ Greta Garbo kıkırdamaktan vazgeç-

199) Joran Elgrably, “Conversations with Milan Kundera”, *Salmagundi*, Saratoga Springs, No: 3, Kış 1987.

200) Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, 1998. Akt. Ana Maria Alves, “Pour une définition de l’exil d’après Milan Kundera”, *Carnets de l’APEF*, 2017 içinde.

miyor: 'Seni mi? Ah! Hayır, hayır, hayır, sahiden olmaz.' Fakat bu ret aşkı yoğunlaştırıyor. Fransızca dili beni ne kadar az severse, ben o kadar büyüleniyorum."²⁰¹

Kundera'nın biri kökeninden, diğeri tutkusundan gelen iki dili arasında bir köprü kurulmuştur: vaktinin büyük kısmını harcadığı çeviriler. 1985'ten itibaren iki yılı aşkın bir sürede, tüm romanlarının Fransızca versiyonlarını gözden geçirmeye koyulur. Amacı Fransızca metnin "Çekçe metin kadar aslına uygun olması"dır; öyle ki eserlerinin başka dillere çevrilmesi söz konusu olduğunda dileyen Fransızca versiyonu da esas alabilsin, Çekçe versiyonu da. İki dil arasında bu kusursuz özdeşliği yakalayabilmek için de orijinal metinde hiçbir belirsizlik kalmamalı, yerel özellikler ayıklanmalı ya da başka dile taşınabilir bir kesinlikte çalışılmalıdır. O yüzden Kundera'dan bahsederken Celine ya da Proust anlamında 'üslûp'tan söz etmek zordur. İlki, yazı sanatındaki 'yoğun duygular'dan söz ederken ikincisiyse yazarı kendi dilinde bir yabancı dil yaratan kişi olarak tanımlamaktadır."²⁰²

Kundera böyle özgül bir durumu kendisi amaçlamış değildir. Yazmanın formunu umursamadığından değil, bilakis, kendisine göre formun (biçimin) öncelikle anlamın hizmetinde olması gerektiğinden. Bu gereklilik biçimsel güzelliğin zararına işlemeyeceği gibi, tam tersine, ona katkıda da bulunur. Kundera'nın çalışmalarının en iyi yorumcularından Kvetoslav Çvatik'in belirttiği üzere: "Her kelimenin tam yerine oturmasını, cümlelerdeki ritmin, tonlamanın ve temponun doğruluğunu bu denli takıntı haline getirmiş ya da yersiz çağrışımların oluşmasına karşı bu denli hassas başka bir yazar tanımıyorum. [...] İfadenin belirgin olmasından bu denli kaygılanmak, semantik düzlemde mutlak bir tekanlamlılık, dildeki anlaşılmazlığı, müphemliği ve belirsizliği ortadan kaldırır (ve bu hiçbir şekilde bir bütün olarak metnin belirsizlikten arınmış olması gerektiği anlamına gelmez)."²⁰³ Aynı doğrul-

201) André Clavel'e mektup; akt. *Journal de Genève*, 17-18 Ocak 1998.

202) "Güzel kitaplar bir tür yabancı dille yazılır. Hepimiz her kelimeye anlamını yükler ya da en azından genellikle bir yanlış anlamaya varan imgesini oluştururuz. Fakat güzel kitaplarda yaptığımız bütün yanlış yorumlar güzeldir" (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954).

203) Kvetoslav Çvatik, *Le Monde Romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, 1995.

tuda François Ricard da Kundera'nın düzyazısını "ağırbaşlı, duru, salt retorik bir etkiyi gözetmekten azade olduğu kadar süslemesiz, tümüyle berraklığın, kısa ve özlü ifadenin ve semantik doğruluğun gerekliliklerine uygun" şeklinde tanımlayacaktır.²⁰⁴

Alain Finkelkraut'a göre, Kundera'nın yazısının özelliği 'aşırı sadeliği'nden gelmektedir: "Belki de *modern kılma* kaygısından kendini kurtarmış olduğu içindir bu." Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*'de bu sadelik, bu 'estetik gayeden sıyrılmışlık' hakkında yazar: "Benim dilim şeffaf olduğu kadar basit, kesin olmalıdır; bütün dillerde böyle olmasını arzu ederim."²⁰⁵ Takıntı derecesindeki kesinlik arzusu bazen yazarı doğru kelimeyi aramak için uzun bir süre düşünmeye yöneltir. *Gülünesi Aşklar*'ın kısa hikâyelerinden "Edouard et Dieu"nün (Edward ile Tanrı) ilk çevirisini gözden geçirirken şunu okur: "Vücudu bu pasif direnişe son verdi; Edward'ınki kalkmıştı!" Bu ifade canını sıkar. "Mutsuz bir halde bu 'kalkmıştı' kelimesinin üstünde yüz defa durdum. Çekçe'de Edward 'heyecanlanır'. Aslında ne 'kalkmıştı' ifadesi tatmin ediyordu beni, ne de 'heyecanlanır' demek. Sonra birden aklıma geldi; şunu demeniz lazımdı: 'Edward'ınki doğruldu!' Niçin bu basit fikir daha önce hiç gelmemişti aklıma? Bu kelime Çekçe'de olmadığı için. [...] Çekler 'sertleşti' demek yerine 'kuşu kalktı' demeye meylederler."²⁰⁶ "O yüzden 'doğrulamak' kelimesi üzerinden François Kérel'le uzun uzun tartıştığımız bir konuya dönüştü bu müdahale. François 'doğrulma'yı kullanmak istiyordu, fakat benim gözümde bu uygun değildi, çünkü son derece terbiyeli bir çerçevede kalan Kundera'nın dilinde bayağı kelimelere yer yoktu."²⁰⁷

1990'da Kundera'nın Çekçe olarak kaleme alınmış son (ve ayrıca, Çekoslovakya dışında yayınlanan ilk) romanı *Ölümsüzlük* çıktı. Gallimard kendisine başvurduğunda François Kérel takvimi aşırı dolu olduğu için çeviriyi yapamayacağı cevabını vermişti. Ki-

204) François Ricard, "Önsöz", *l'Œuvre*.

205) "La Frontière invisible", Guy Scarpetta'yla söyleşi, *Le Nouvel Observateur*, 15 Ocak 1998.

206) *Roman Sanatı*.

207) Yazarla görüşme.

tabın künyesinde “Çekçe’den çeviren: Eva Bloch” ibaresinin olması kafa karıştırıcıdır. Çevirmenin kimliği merak konusudur: Kimsenin adını duymadığı ve anlaşıldığı kadarıyla çevirdiği başka bir kitap da olmayan bu Eva Bloch kimdir? Hemen aklımıza müstear isim geliyor. Öyleyse, bu hamlenin arkasında kim vardır? François Kérel’e kulak verelim: “Ben kesinlikle Eva Bloch’un Milan’ın kendisi olduğundan şüpheleniyorum.” Yazarın gizemli kılmaktan haz duyduğunu aklınızda tuttuğunuzda pekâlâ makul bir hipotez gibi geliyor kulağa.

Doğrudan Fransızca yazmak Kundera’nın 1980’lerin başlarından beri yaptığı bir şeydir. Özellikle *Le Débat* dergisinde yayınlanan makaleleri (“Prague, poème qui disparaît” [Prag, Kaybolan Şiir], 1980; “Kaçırılan Batı”, 1983) Fransızca olarak yazılmıştır. Bunu çok geçmeden, daha önce ayrı ayrı yayınlanmış metinleri birleştiren iki kitap olan *Roman Sanatı* (1986) ile *Saptırılmış Vasiyetler* (1993) takip edecektir. Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*’in peşinden Fransızca yeni bir deneme üzerine çalışmaya başladı. Konusu bu defa Aydınlanma’nın iki yazarıydı: Choderlos de Laclos ile Vivant Denon: “Birkaç sayfa geçince sıkıntıdan boğuluyormuş duyusuna kapıldım,” demişti editörü Antoine Gallimard’a. “İçimi rahatlatmak için eğlencesine bu denemeyi büyük bir şakaya çevirdim. ‘İçinde hiçbir kelimenin ciddi olmadığı’ en hafif romanım *La Lenteur* (Yavaşlık) 1995’te böyle ortaya çıktı. Fransızca olarak kaleme aldığım ilk romanımdı.”²⁰⁸

Dolayısıyla Kundera’nın, sonunda ‘Fransızca konuşan’ bir Fransız romancı olabilmesinin yolunu açmak için edebi türleri ayıran sınırları geçmesi gerekmişti. *Yavaşlık* aslında (bir hikâyesi ve karakterleri olan) bir romandır, fakat aralara Kundera’nın Fransız edebiyatının en güzel metinlerinden biri saydığı Vivant Devon’un liberten hikâyesi *Yarın Yok* üzerine düşünülmüş uzun pasajlar serpiştirilmiştir. Ayrıca bunun, Kundera’nın edebi kariyerinin en

208) “Entretien [avec Antoine Gallimard]”, *Bulletin Gallimard*, Mart-Nisan 2003. Akt. François Ricard, a.g.y.

önemli iki seçiminin kökünde aynı oyuncu yaklaşımın, yani sıkıntıdan kurtulmak için eğlendirici bir tarz arayışına karşılık geldiğinin de altı çizilir. Anılan seçimlerden birincisi, 1960'ların başlarında roman uğruna şiirden vazgeçme kararıydı; ikincisiyse, otuz beş yıl sonra, romanlarını başladığı ândan itibaren Fransızca olarak yazma tercihi. François Kérel yazarın tek yazım dili olarak Fransızca'ya geçmesini başka bir avantaj, Çek kökenli Fransız yazar adına önemli bir üstünlük olarak, çeviri problemini kökünden çözme tercihi olarak değerlendirmiştir.

12
VAROLUŞ ÜSTÜNE BİR TEFEKKÜR

Komünist Orta Avrupa'dan kapitalist Batı Avrupa'ya, ideolojinin tiranlığından piyasanın tiranlığına, bir dilden başka bir dile bir çırpıda geçmek, o alt üst oluşları yaşayan bir insanın mutlaka kimliğini sorgulamasına yol açar. Başka etkenlerle birleştğinde bu sorgulama iyice derinleşir. Çekoslovak göçmen Milan Kundera da kafasını ütölüyerek onu kampını seçmeye zorlayanların ağzını kapatmayı öğrenmektedir:

“Siz bir komünist misiniz, Bay Kundera?”

“Hayır, ben bir romancıyım.”

“Siz bir muhalif misiniz?”

“Hayır, ben bir romancıyım.”

“Solda mı duruyorsunuz, yoksa sağda mı?”

“İkisinde de durmuyorum. Ben bir romancıyım.”²⁰⁹

Tam anlamını ancak onu kendi dönemine, 1970’lerin sonunun atmosferine yerleştirerek idrak edebileceğimiz hayranlık uyandırıcı bir diyalogdur bu. İdeolojinin neredeyse her şeyin üstünü örtüp kapattığı bir ülkeden çıkagelen yazar Fransa’ya (68 sonrası onyıla) ayak bastığında, ‘apolitik’ olduğunu iddia eden bir birey için, özellikle tanınan bir kişi için, hemen ürkütücü bir gerici damgası yapıştırılma riskini göze almadan sol/sağ siyasal ikiliğinden kaçınmanın imkânsız olduğunu kavrar. Bu her şeyi siyasallaştırma eğilimi Kundera’ya dayanılmaz gelmektedir: “Şundan daha ahmakça bir cümle bilmiyorum: ‘Her şey politiktir.’ Bu, totalitarizmin ifadesidir.”²¹⁰

Bu kestirme tarif, radikal içeriğiyle, Kundera’da hâlâ bir muhalif görmeyi sürdüren bazı Fransız eleştirmenlerde belli bir şüpheyile karşılanacaktır. Oysa yazar ısrarcıdır ve sözlerinin altına imzasını atmaktadır. 19 Ocak 1979’da *Le Monde*’la yaptığı bir söyleşide, ismini hak eden bir sanatçının sanatını herhangi bir siyasal davanın hizmetine koşamayacağını ileri sürerek yerleşik düşüncelere bir kere daha saldırmıştır: “Angaje olduğu söylenen (yani, bir siyasal programa tabi kalan) sanat gerçekliğin üzerine gitmez, sadece gerçekliği önceden uydurulmuş bir yorumun altına gizler. Böyle bir sanatçı, soyut bir sistem uğruna somut hayatı yok saymaya, insanı salt toplumsal işlevine indirgemeye ve sanatı hesaplanamaz şeylerden mahrum bırakmaya niyetli kudretli ve alçakça bir eğilimin parçası olur. İster şu tarafı ister öbür tarafı tutsun, siyasal bir davanın hizmetindeki sanat bu genel uyuşukluğa katkıda bulunmaktan öte bir işlev göremez.”

Kundera büyük yazarları hor görmek anlamını taşısa bile angaje bir sanata ve edebiyata duyduğu nefreti hiçbir zaman saklamayacaktır. 1984’te kendisine George Orwell’la ilgili fikrini soran Bernard Pivot’a cevap verirken 1984’ün yazarını aşağılamakta tereddüt etmez. Bu görüşünün temelinde yatan sebepleri ortaya koyarken değerlendirmesinin çerçevesini çizmenin her şeye rağmen iyi olacağı kanısındadır: “Ben tezli, didaktik, bize ders öğreten, tezle-

209) *Saptırılmış Vasiyetler*.

210) “Kundera à bâtons rompus”, a.g.y.

rin bir yansıması olan edebiyattan iğreniyorum. Orwell'a karşı hep *a priori* (önsel) bir alerjim olmuştur. Kaldı ki romanlarında bulunabilecek ve romanlarının kendileri kadar sevmediğim denemelerinin olağanüstü berrak dilini hep beğenerek okudum. Sözünü ettiğim alerjiye bende, her şeyin siyasallaştırıldığı, edebiyatın her zaman bir şey adına kullanıldığı Prag'da ortaya çıktı. Sanatın propaganda niteliği vardı orada. Bizse çok doğru fikirlere hizmet eden edebiyattan bile nefret etmeye başlamıştık. Edebiyatın özerk olmasını istiyorduk.²¹¹

Ne zaman kendisine siyasal eğilimi ya da milliyeti sorulsa Kundera hiç değişmez biçimde aynı kestirme cevapla, "Ben bir romancıyım," diyerek bir adım kenara çekilmeyi tercih etmektedir. 'Romancı' statüsü onun nezdinde bir kimlik işlevi görecektir artık. Romancının böyle 'alan dışı' bir statüyü sahiplenmesi kendisine hem bizim onu içine kapatmayı istediğimiz kategorilerden kurtulma, hem de ve paradoksal olarak kendisini edebi bir zaman ve uzam içinde takdim etme imkânı tanıyacaktır. Kundera'ya göre, salt Avrupa'lılara ait bir icat olan 'roman'ın tarihi bir dizi keşiften ibarettir. *Roman Sanatı*'nda bu keşiflerin her birini bir öncüye bağlar: Cervantes'le macera; Samuel Richardson'la duyguların gizli hayatı; Balzac'la insanın Tarih'te kök salışı; Flaubert'le gündelik hayatın meçhul toprakları; Tolstoy'la insan davranışlarındaki akıldışılık; Proust'la insanın elinden kayıp giden geçmişteki anlar; Joyce'la yakalanamayan şimdiki an; Thomas Mann'la mitlerin rolü; Kafka'yla insanın dünyada hangi tuzaklara düşebileceği, vb. keşfedilip irdelenmiştir.

Romanın bu kronolojik tarihi içerisinde Kundera iki ana dönemi ayrı bir yere koyar: Kompozisyonda ve hayal gücünde aşırı özgürlükle karakterize edilen ilk evrenin temsilcileri, hepsine özel bir yakınlık duyduğu Cervantes, Diderot, hatta Rabelais'dir. *Gargantua* hakkında *Saptırılmış Vasiyetler*'de şöyle yazmıştı: "Her şey oradadır: muhtemel olan ve olmayan, alegori, yergi, anekdotlar, gerçek ve fantastik yolculuklar, âlimce tartışmalar, salt söz ustalığı

211) "Apostrophes", *Antenne* 2, 27 Ocak 1984.

ğına dayalı dokundurmalar.” On dokuzuncu yüzyılın şafağında başlayan ikinci evre, Balzac-tipi romanın soyluluk beratını edindiği ve (psikolojik gerçekçilik, ayrıntılı şekilde betimlenen karakterler ve olay örgüsü, keza olayların geçtiği yerler dahil) sıkı kurallara uyulması gereken kodların oluşturulması dönemidir.

Modern romanın ortaya çıkışı -Kundera’nın gözündeki- üçüncü bir dönemi başlatır. Roman çağdaş dünyanın evrimiyle bütünleşirken belli bir biçimsel özgürlüğü canlandırır ve ilk aşamanın oyun zevkini yeniden keşfeder: “Günümüzün romancısı on dokuzuncu yüzyılın mirasçısı olarak ilk romancıların o harika heterojen evreni ve bu evrendeki neşeli özgürlüklerine dair kıskançça bir nostalji hisseder.”²¹² Elbette aynı nostaljiyi kendisi de hissetmektedir. Modern romancıları büyük atalarıyla birleştiren bağı bir yeniden fetih olarak, unutulmuş estetik ilkelerin yeniden keşfedilmesi (özellikle de konu dışına çıkma hakkı) olarak sunar Kundera; felsefi düşüncelerin nakledilmesinin özüne bir giriş, ciddiyet havasına bir reddiye söz konusudur burada. Son olarak, yine Kundera’nın bakışıyla, tüm bu romancıların esas meziyeti “okurun karşısına gerçeklik yanılmasıyla çıkma mecburiyetine, yani romanın bütün ikinci yarısı dönemine yön veren zorunluluğa itiraz etmektir”.²¹³

Kundera kronolojinin bu şekilde kopmasının üstüne ‘küçük’ ve ‘büyük’ bağlam arasındaki ayrımı bindirir. Sınırlı bir coğrafik, kültürel ve dilsel alana indirgenen ‘küçük bağlam’ Çekoslovakya gibi küçük ülkelere özgüdür. Büyük bağlam ise dünya edebiyatına kucak açar (bu, Goethe’nin *Weltliteratur*, yani ‘dünya edebiyatı’ olarak tasavvur ettiği anlayıştır). Küçük bağlam, ‘büyük’ kültürlerle (Fransız, Rus, Alman kültürlerine) ait olsalar bile önde gelen bir yerdeki bazı sanatçıları küçümsemeyi, hatta onları görmezlikten gelmeyi getirir. Bu engeli dengeleyen öge, onayladığı ve bu haliyle muhtemelen evrensel kültürü zenginleştirecek olan dünya bakışının özgünlüğüdür. Kundera’nın 1966 gibi erken bir tarihte Antoinin Liehm’le söyleşinde dile getirdiği türde bir Çek kültürel ikile-

212) Bu açıklamayı, yazarın kendi romanlarını tanımlamasına yönelik bir çaba olarak yorumlamak saçma değildir.

213) *Saptırılmış Vasiyetler*.

minin ortaya çıktığı yer burasıdır: “Şimdiki sorun dünyanın geri kalanını yakalamakla [...] ya da yeni bir şey keşfetmekte başarılı olacaksak, kendimizi kendi adımıza ifade etmekle yetinip yetinmememiz gerektiğidir.”²¹⁴

Kundera bu uzamsal-zamansal eksenin neresinde durmaktadır? Dünya önünde her zamankinden daha açık durduğundan coğrafik bakımdan izlediği rota kayda değerdir. Brno’da doğup daha sonra Prag’a gelmiş bir taşra yazarıyken, Fransa’da dünya çapında ün kazanmadan önce ülkesinde bilinen bir yazar olmuştur. Tarihsel açıdan, kariyerinin ilk aşamalarındaki lirik romantizmi onu romanın ikinci dönemine daha fazla bağlasa bile, modern sanat zevkiyle (ve kökenlere bakma eğilimiyle) üçüncü aşamayla bağlanmaktadır. Kendisi bu sürekliliği aşağıdaki gibi özetleyecektir: “Bir romancı olarak (roman) tarihinde, yani bir yolun ortasında kendimi hep benden önce gelenlerle, hatta (daha az ölçüde) benden sonra geleceklerle diyalog halinde buldum.”²¹⁵

Kundera tezli romanın ve psikolojik romanın sınırlarını çok erken bir döneminde görmüştü. Kundera’nın edebi iddiası çok daha büyüktür: Ona göre, bir romancı olmanın özü diğerlerinin arasında bir edebi türü seçip uygulamakta ya da toplumun işleyişine veya ruhun salınımlarına dair çözümlemelerde ustalaşmakta değil, varoluşu irdeleyip keşfetmekte yatar. Zaman aşırı derecede siyasallaştığında ve angaje edebiyat norm haline geldiğinde, bu varoluşsal roman anlayışı birçoklarının gözünde modası geçmiş ya da bir çaresizlik itirafı şeklinde görünür. Oysa Kundera bu tür eleştirilerle yüz yüze geldiğinde, kendi yaklaşımının yıkıcı gücünü ortaya koyacaktır: “Roman çağımızın siyasal ideolojilerinden birine uymayı reddederse ya da giderek daha kütleşen ideolojik basitleştirmelerden birinin içinde yer almaya yanaşmazsa bunu tarafsız kalmak olarak değil, bir meydan okuma olarak görmek gerekir. Romanın kabul edilegelmiş değerler dizgesini, kabul edilegelmiş ‘normal’, ‘sistemli’ ve ‘genelgeçer fikirler’le ilgili yorumları tersine çevirmesinin sebebi budur.”²¹⁶

214) A. Liehm’le söyleşi, a.g.y.

215) *Saptırılmış Vasiyetler*.

216) N. Biron’la söyleşi, a.g.y.

Yorumları eleştirmenlere bırakırken kendileri kitap yazmakla yetinen diğer romancılardan farklı olarak her defasında, ister (bilhassa EHESS'deki asistanı Christian Salmon aracılığıyla) söyleşiler yaparak olsun isterse denemeler (*Roman Sanatı*, *Saptırılmış Vasiyetler*) kaleme alarak, eserlerini açıklama ihtiyacı duymuştur Kundera. Narsisizme düşmeden kitaplarını açıklamak için de onları durmadan en fazla borçluluk duyduğu romancıların (Franz Kafka, Robert Musil ve Hermann Broch) eserleriyle karşılaştırmıştır. Bir roman zanaatkarı olarak entelektüel yaklaşımını gözler önüne sermeye tutkulu bir ilgi duymuş ve 'öğretim ve araştırma görevlisi' statüsüne rağmen romana hiçbir zaman akademik bir soğuklukla yaklaşmamıştır.

Romana aşkla bağlanmış olmanın ötesinde, sanat ve edebiyat üzerine ziyadesiyle ortaya koyduğu düşüncelerinde tek bir takıntıyı paylaşır durur: yanlış anla(şıl)ma takıntısı. Burada söz konusu olan, başkalarının kendi kitaplarını yanlış bir şekilde algılamaları ya da kavramalarından kaynaklanan yanlış anlamalardır. Bazen romanlarındaki karakterler arasında ortaya çıkan yanlış anlamalar, örneğin *Şaka*'daki yanlış anlama saçma bir şekilde karakterinin bütün kaderini mahvedecektir. O yüzden Kundera sadece bir yanlış anlama kurbanı değil, aynı zamanda kendisi bir yanlış anlama kurgulayıcısıdır. Denemeleri ve söyleşilerinde kendi eserlerini en az çözümleyebilecek konumda durduğunu iddia etmekle birlikte, hataların ve yanlış anlamaların izlerini sürmekten hiç vazgeçmez, bunların berrak bir şekilde kavranmalarını sağlamaya uğraşır, belirli karakterler ve belirli durumlarda niyetlerinin ne olduğunu apaçık bir şekilde sergilemeye çalışır. Yanlış anlamaların temeli, ona göre, dilin kendisinde yatmaktadır ve kelimelerin özündeki nüvelerdir, ki bu da her zaman yazarı bir yeniden tanımlama sorunuyla karşı karşıya getirecektir. Hem denemelerinde (*Roman Sanatı*'ndaki "Yetmiş Üç Kelime") hem romanlarında (*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ndeki "Yanlış Anlaşılmış Kelimeler") sözlükçe kullanmaya başvurması bundan dolayıdır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde âşıklar arasındaki iletişimin imkânsızlığını göstermek için *kadın*, *sadakat*, *ihanet*, *müzik*, *aydınlık* ve *karanlık* kelimeleri-

nin Sabina ile Franz'ın nazarındaki anlam farklılıklarını sıralayan bir sözlükçe geliştirmiştir.

Çok yönlü bir hikâyesi olan *Şaka*'da insanlar arasındaki ilişkilerin temelinde yatan yanlış anlamalar öne çıkarılır. Aynı durum Ludvik ile Helena'nın yatmalarında da geçerlidir. Helena'ya göre bu cinsel ilişki büyük bir aşk hikâyesinin parçasıysa, Ludvik'e göre yirmi yıl önce Parti'den atılmasında parmağı bulunan Helena'nın kocasından öcünü almasının bir yoludur sadece. Yanlış anlama ise karşılığını Helena'nın (başarısız) intihar teşebbüsünde bulur. Romanın dört ana karakteri ayrıca, her biri sistemi kendi kişisel evrenleriyle ilişkilendirerek komünizmi anlatırlar bize: Moravya kültürüne tutkuyla bağlı Jaroslav komünizmde patriyarkal bir geçmişe duyulan bir nostaljiyi görürken, Hristiyan mistiği Kostka "komünist ütopyanın İncil'e eklendiği kanısındadır".²¹⁷

Kundera romancılarla ilgili olarak bazen onların "varoluşun haritasını çizdikleri"ni söyler. Burada 'varoluş' derken tam olarak neyi kastetmektedir? Kelimeleri hiçbir zaman yerli yersiz kullanmayan Kundera'ya göre 'varoluş'un kesin tanımı şöyledir: "‘Var olmak’ dünya-da-olmak'tır. Dünya insanın parçası, insanın boyutudur. Varoluş meydana gelen şey(ler) değildir; varoluş insanın muhtemel hallerinin alanı, insanın olabileceği, olma becerisinin olduğu her şeydir."²¹⁸ 'Dünya-da-olmak' ifadesiyle, Çek romancının kendi eserleri üzerindeki etkisini hiçbir zaman yadsımadığı *Être et Temps*'ın (Varlık ve Zaman) köşe taşlarından, Heideggerci *Dasein*'in ('orada-olmak') kipliklerinden biri olan '*In-der-Welt-sein*' (dünya-da-ol-mak') kavramına atıfta bulunmaktadır. Martin Heidegger romanlara pek ilgisi duymuyor olsa bile Kundera, filozofların tutumları ile büyük romancıların tutumları arasında bir yakınlaşma olmasa da bir uyum bulunduğunun ayırdına varmıştır: "Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da çözümlediği ve erken dönemindeki bütün Avrupa felsefesinin görmezlikten geldiği bütün büyük varoluşsal temalar dört yüzyıllık Avrupa romanında açılmış, ortaya konmuş ve aydınlatılmıştır."²¹⁹ Heidegger ve ondan önce, onun üs-

217) Krş. Milan Kundera'nın *Saptırılmış Vasiyetler*'deki yorumları.

218) *Roman Sanatı*.

219) A.g.y.

tadı, fenomenolojinin babası Edmund Husserl gibi Kundera da dünyayı çözülmesi gereken bir sorun olarak görmektedir. Heidegger'in metafiziğe yönelttiği 'varlığın unutulması' eleştirisini kendi üstlenir. Alman filozofa göre, hakikatin üstü örtülüdür ve -bilim ile teknolojinin artık yapamayacağı- bu örtüyü kaldırmak sanata düşer.

Kitapları besbelli felsefi bir kapsamda olmasına rağmen Kundera kendisinin ne bir filozof, ne de felsefi romanlar yazarı olduğu iddiasındadır. Sadece romancı olarak *edebi* ontolojik serimleme geleneğini sürdüren, felsefi arayışlardan bağımsız biçimde dünyayı serimleme kaygısı güden bir kalemdir. Bu bakış açısıyla 'unutulmuş varlık'ın ilk 'kâşifler'inden birisi de Cervantes'tir. Dolayısıyla Christian Salmon ona romanlarının 'fenomenolojik' karakterinden bahsettiğinde hemen itiraz etmiştir: "Kötü değil bu sıfat, ancak ben onu kullanmayı kendime yasaklıyorum. Sanatın yalnızca felsefi ve teorik akımların bir türevi olduğunu öngören öğretmenlerden çok korkarım. Roman bilinçdışını Freud'dan, sınıf mücadelesini Marx'tan, fenomenolojiyi (insanlık durumlarının özünün araştırılmasını) fenomenologlardan önce bilip irdelemiştir. Tek bir fenomenolog tanımamış olan Proust'ta nasıl muhteşem 'fenomenolojik betimlemeler' vardır!"²²⁰

Kundera'ya göre, roman her türlü sistemsel anlayışa dirençli bir tür olarak 'varlık'ın keşfinde felsefeden üstün bir yerde durduğunu kanıtlamıştır: "Filozoflar hipotezleri sınarlar, romancılar ise ortaya koyarlar. [...] *Kaderci Jacques* fikirler diline tercüme edilemez. [...] Şunu açıkça belirteyim: Ben felsefeyi bir filozof gibi değil, bir romancı gibi yapmak istiyorum. 'Felsefi roman' teriminden de gerçekten hoşlanmıyorum. Tehlikeli bir terim bu, çünkü tezlerin, eğilimlerin ve isteklerin gözler önüne serilmesini öngerektiriyor. Nedir varlık? Nedir kıskançlık? Hafiflik? Baş dönmesi? Zayıflık? Aşk heyecanı?"²²¹

Romandaki bilgelik, dünyayı hiç kesin bir cevap vermeden karmaşık ve belirsiz bir varlık şeklinde düşünmek olacaktır. Dolayısıyla burada söz konusu olan, ufukta tek bir hakikat gören totali-

220) A.g.y.

221) Antoine de Gaudemar'la söyleşi, *Lire*, Şubat 1984.

ter evrenle bağdaşmaz biçimde belirsizliğin bilgeliği, görelî gerçeğin bilgeliğidir. Zihnindeki bu eğilim, felsefenin gerçekliği bir sistem çerçevesinde düzenlenmiş soyut kavramlara indirgeme eğilimiyle bağdaşmayacaktır. Zaten bir düzen oturtma isteği demek, metafiziğin yenilgisi anlamına gelecek ve 'varlığın unutulması'na yol açacaktır. Yine de Kundera, Heidegger'in hayranı olsa da, filozofun roman tarihinde içerili olan 'varoluşsal bilgelik' hazinesini görmezlikten gelmesine yazıklanmaktadır. Romandaki düşünce, felsefedeki düşünceden farklı olarak her zaman için "sistem dışı, disiplinsizce ve deneysel" bir çizgide ilerler. Bu üç karakteristik özellik, Kundera'ya göre, varlığı çeşitliliği ve çelişkileri içerisinde kavramış tek filozof olan Nietzsche'de bulunur: "Nietzsche'nin sistematik düşüncesi reddetmesinin başka bir sonucu vardır: temada muazzam bir genişleme; gerçek dünyayı bütün kapsamı içerisinde görmeyi engelleyen farklı felsefi disiplinleri ayıran bölmeler yıkılır ve ondan sonra insanda olan her şey felsefi düşüncenin nesnesine dönüşebilir. Bu da felsefeyi romana yaklaştırır: İlk defa olarak felsefe, yalnızca epistemoloji, estetik, zihnin fenomenolojisi, aklın eleştirisi, vb. üzerinde değil, *insani olan her şey* üzerinde düşünülmektedir."²²²

Romancı -filozof gibi- varoluşun gizemlerini irdeler. Fakat romancının kullandığı araçlar farklıdır. Burada aklımıza, fikrin "bütün yaratıcı etkinliklere yön verdiği"ne, fakat bunu apayrı formlarla yaptığına işaret eden Gilles Deleuze gelir. İkisi de kendi usullerince ve kendi alanlarında gerçekliği kavramak için kendilerine özgü silahlarıyla savaşırlar. Filozof *kavramlar* (Heidegger'in *Da-sein*'i) icat eder, müzisyen *efektlere*, içinden taşan oluşumlara başvurur; halbuki romancı "onları deneyimleyenlerin hayatta kalmasını sağlayan algılar ve duyular dizisi"²²³ olarak ortaya çıkan 'algılar'ı²²⁴ yaratır. Fakat bu ayrımın ister istemez kompartmanlaştırma anlamına gelip gelmediğini kim söyleyebilir? Bu yüzden Deleuze, 'anlaşılr', 'görölür' ve 'işitilir' kılma edimlerinin arasında var olan ilişkiler ve geçişler üzerinde ısrar etmeye özen gösterir.

222) *Saptırılmış Vasiyetler*.

223) Bkz. *L'Abécédaire*, Gilles Deleuze (lettre "I", comme Idées [*İdeaların İ'si*], DVD de Pierre-André Boutang (Claire Parnet'yle), Éditions Montparnasse, 1989.

224) Gilles Deleuze'ün uydurduğu bir terim.

Dolayısıyla, her ikisi de Herman Melville tarafından yaratılan Bartleby ve Kaptan Ahab gibi roman karakterlerini kendi alanlarının büyük filozofları olarak görmekten çekinmez.

Kundera felsefi fikirlerin soyutlanmasının karşısına bir roman karakterini, görelî gerçekliğin bir ögesini elinde tutan kişiyi çıkarır. Romanesk düşünce, diye yazar, “etrafımızdaki fikirler sistemlerinde görülen yarıkları arar; her birini sonuna dek takip etmeye çalışarak, düşüncenin bütün patikalarını (özellikle karakterler aracılığıyla) irdeler”.²²⁵ “Bir karakter nedir?” diye sorar romancı. Canlı bir varlığın taklidi, hatta yazarın çifte yansıması mıdır? Her koşulda, diye cevap verir Kundera, karakter hayalî bir kurgu, eylemleriyle düşünceleri varoluştan parçalar taşıyan bir ‘deneysel ego’dur. “Roman kendi başlangıçlarıyla yeniden bağ kurar. Don Quixote’yi canlı bir varlık olarak düşünebilmek neredeyse imkânsızdır. Yine de bizim hafızamızda ondan daha canlı bir şekilde yer etmiş hangi karakter vardır ki?”²²⁶

Kundera’ya göre, her roman -romanın ortaya çıkışından berittek bir hedef gütmüştür: ‘benlik bulmacası’nı çözmek. Yazarın genellikle ego’yla, hatta varlık’la karıştırdığı bu benliğin ancak dünyayla tikel ilişkisiyle kavranabileceği önermesinden yola çıkan Kundera kendi karakterlerini gerçekliğe bakış açıları şeklinde değerlendirir. Bu da nihayetinde ancak, -öznel tanım gereği- herkesin algısı aracılığıyla şekillenecektir. Zerdüşt’e güneşe, “Yayacağın ışık kalmasaydı hâlâ mutlu kalabilir miydin, ey büyük yıldız? On yıldır mağaramın tepesinde parlıyorsun; ben, kartalım ve yıldızım olmasaydı ışığın da yorardı seni, yörüngenden de çıkardın,”²²⁷ dedirten Nietzsche’de olduğu ve daha sonra Sartre gibi varoluşçu düşünürler arasında görüldüğü şekilde Kundera’da varoluş her zaman özden önce gelmektedir. Sadece bu sav bile eserlerinde işlediği ‘varoluşsal tefekkür’ü aydınlatmaktadır. Dolayısıyla, Kundera’nın kitaplarında herhangi bir şekilde nesnellik, gerçekliğe benzer bir şey ya da -angaje yazarlarda görüldüğü gibi- apaçık bir ha-

225) *Saptırılmış Vasiyetler*.

226) *Roman Sanatı*.

227) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Prolog), Fransızca’dan çev. Maurice Betz, Gallimard, 1947.

kikat aramak beyhudedir. Tam tersine, Kundera'nın çalışmalarında roman bir dizi -genellikle çelişkili- hipotezden meydana gelir.

Bu perspektiften bakıldığında, 'deneysel ego' aracı, Kundera'ya -psikolojik portreye kıyasla- çok çeşitli bakış açılarını sunma üstünlüğü sağlamaktadır. Yine de Kundera'nın romanlarında karakterlerini kullanışı zaman içerisinde bir başkalaşım geçirmiştir. *Şaka*'da çeşitli seslerin yer aldığı, örneğini bir kadına tecavüz edilmesinin altı farklı karakterce anlatıldığı ve karakterlerin her birinin olayı kendi yorumlarınca aktardıkları Akira Kurosawa'nın filmi *Rashômon*'da (Raşomon) bulacağımız bir kompozisyonu seçmiştir. Kundera'nın birinci tekil şahısla kaleme alınmış tek romanı olan *Şaka*'da kendi isimleriyle konuşan dört karakterin her biri ya belirli bir olay ya da tanıdıkları bir kişiyle, ya da daha genel olarak dönemin siyasal ortamıyla ilgili farklı bir bakış açısını dile getirirler. Kundera romanının kuvvetli yanı, herhangi birinin ya da hiç birinin lehine olmadan çeşitli bakış açılarını, çelişkili hipotezleri sunmasıdır okura. İşte bu yaklaşım, önsel olarak belirlenmiş gerçekleri ortaya koymayı tasarlayan tezli romana sırtını dönmektedir. Kundera'nın gözündeysen, bilakis, "roman, ahlâki yargının askıya alındığı bir alandır: Burada yalnızca roman karakterleri gelişip serpilebilirler ve bunu, önceden var olan bir gerçeğe göre iyinin ve kötünün örnekleri olan ya da birbirlerine karşı nesnel yasaları temsil eden bireyler olarak değil, kendi ahlâklarına, kendi yasalarına dayanan özerk varlıklar olarak yapabilirler".²²⁸

Kundera'nın özerk olmalarını övdüğü tüm bu roman kişileri sıfırdan mı yaratılmışlardır? Ne ölçüde yazarın şahsi deneyiminin bir yansımasıdır? Kundera bu kapsamda bir soruyla karşılaştığında romancının otobiyografi tuzağından kurtulmayı nasıl becerdiğini şöyle anlatır: "Elbette yazdığınız her satır kendi hayatınızla ilintilidir. Roman yazarın şahsi tutkularından doğar, fakat ancak yazarla göbek bağı kesildiğinde ve sizin hayatınızı değil, hayatın kendisini sorgulamaya başladığında gerçekten yola koyulabilir. Kıskançlıktan bahseden bir romancı, kendisi kıskançlığın içinde yuvarlanıyor olsa bile bunu bir varoluş sorunu olarak kav-

228) *Saptırılmış Vasiyetler*.

ramalıdır, şahsi bir sorun olarak değil. Ben yazmak için bizzat tecrübe etmediğim durumları tasavvur etmeye ve benim gözümde pek çok deneysel egoları olan karakterleri işlemeye gerek duyarım. Bu yüzden bir roman, hiçbir şekilde otobiyografik nitelik taşımamakla birlikte, her zaman son derece şahsidir: Siz karakterlerinizde kendi başınıza gelmesi muhtemel durumları, olabildiğiniz ya da olabileceğiniz varlıkları görürsünüz. Bu hem kadın hem erkek karakterler açısından geçerlidir, fakat bunun otobiyografiyle yakından uzaktan ilgisi yoktur.”²²⁹

Kundera her karakterine, onların özerkliğini daha iyi ortaya koyuyormuş gibi, dünyayla kurdukları ilişkinin özünü yansıtan bir ‘varoluş kodu’ verir. *Roman Sanatı*’nda açıkladığı üzere, bu kod birkaç anahtar kelimeden oluşur. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde Tereza’nın varoluş kodu *beden, ruh, baş dönmesi, zayıflık, saf aşk, cennet* kelimelerinde somutlanırken, Tomas’ınki *ağırlık/hafiflik* karşıtlığı etrafında döner. Varoluş kodu bir çifte de atıfta bulunabilir. Şöyle ki, Sabina ile Franz’ınki bir çift olarak hayatlarını çevreleyen pek çok sınırlama gibi kelime-kavramlardan (*kadın, sadakat, ihanet, müzik, bilinmezlik, aydınlık, yordam, güzellik, yurt, mezarlık, kuvvet*) oluşmaktadır. Buradaki zorluk, söz konusu kelimelerin her birinin başkasının varoluş kodunda farklı anlamlar taşımalarıdır. Kundera bu şekilde bir kere daha yanlış anlamanın kaynağına iz sürecektir.

Kundera ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*’den sonra her karakterin birinci tekil şahısla çösesli anlatısını terk edip, üçüncü tekil şahsın sistematik kullanımı formülüne geçmişti. Bu şekilde ‘ben’den ‘o’ya geçişin benimsediği roman estetiği üzerinde temel önemde bir yansıması olacak, kendisine okurlarına hitap eden bir yazar olarak konuşabilme imkânı tanıyacaktır. Dolayısıyla karakterlerinin eylemleri ya da davranışlarıyla ilgili yorumlarda bulunabilecek, hatta bazen romanında başka olması muhtemel gelişmeleri değerlendirebilecektir. *Yaşam Başka Yerde*’de altıncı bölümün başlangıcı bunun harika bir örneğidir: “Herkes kendisinin

229) Antoine de Gaudemar’la söyleşi, *Lire*, Şubat 1984.

tek ve biricik varoluşu dışında başka hayatları yaşayamamaktan şikayetçi; siz de gerçekleşmemiş bütün ihtimallerinizi, bütün başka mümkün hayatlarınızı yaşamayı isterdiniz. [...] Romanımız da size benzer. Romanımız da olabileceği ve olmadığı başka romanlar olmak isterdi. İşte bu yüzden, durmadan başka mümkün ve kurulmamış gözlemevlerinin hayalini kuruyoruz. Örneğin, kendi gözlem noktamızı ressamın hayatına, kapıcının oğlunun hayatına ya da küçük kızıl saçlı kızın hayatına yerleştirdiğimizi farz edin...”

Romancı okura, hiçbirisinin insanı mutlak hakikate götürmesi mümkün olmayan başka ihtimalleri, başka varoluş potansiyellerini gösterir. Bu yaklaşımını İngiliz romancı Ian McEwan’la bir tartışmasında dile getiren Kundera böylece romanda kendisine atıfta bulunmak gibi bir rol oynadığını ve kendi karakterleriyle temas kurduğunu açıkça ifade eder: “Bir romanda düşünen bir ses duymak isterim, ama bu bir filozofun sesi olmamalı. Romancının yöntemi bir çözüm bile önermeden sorun neyse onun özünü ararken daha da derine inmektir. [...] Ben karakterlerim hakkında her şeyi bildiğimi iddia ediyor değilim. Kaldı ki bir dostum hakkında da her şeyi bilemem. Ben farazi bir düzlemde yazıyorum. En iyi arkadaşımız hakkında konuşuyor olsak bile bir gözlem yapmak hâlâ bir kestirimde bulunmayı gerektirmektedir.”²³⁰

İlk iki romanı Kundera’nın bu roman tekniğini geliştirmesini sağlamıştı. Üçüncü romandan itibaren de hikâyenin akışına müdahaleleri giderek daha görülür olmaya başladı. Bir Cassandra gibi Ruzena’nın aşığı Frantisek’e hitaben konuştuğu ve sebepleri bir lanet değil de her zaman apayrı bir yanlış anlamadan kaynaklanan en kötü talihsizlikleri sıraladığı *Ayrılık Valsi* buna örnektir: “Benim zavallı Frantisek’im, bütün ömrünü hiçbir şey anlamadan geçirecek ve sadece aşkının sevdiğin kadını öldürdüğünü bileceksin; gizli bir dehşet işareti gibi bu bilgiyi hep aklında taşıyacak, sevdiklerinin başına izah edilemez felaketler getiren bir cüzamlı gibi dolaşacak ve ölene kadar etrafına bela saçacaksın.”

230) Ian McEwan, “Interview with Milan Kundera”, *Granta Magazine*, Mart 1984. İngilizce’den çeviriler yazara aittir.

Kundera beş yıl sonra *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda okuru durmadan romana dahil eder ve okuru, ‘benliğin muamması’nın aydınlatılmasına fiilen katılan kendi başına bir karaktere dönüştürür. Romanın akışının büküldüğü yerlerde ortaya atılan ve tek amacı gerçekliğin hangi kapsamda ve aynı zamanda görelî, karmaşık ve müphem kaldığını kanıtlamak olarak görünen pek çok soru bunun kanıtıdır: “Beni iyi anla...”, “Evet, bu doğru, ama bu açıklamanın ikna edici olduğuna inanmıyorum” (s. 939);²³¹ “Evet, o öyle” (s. 941); “Başka bir şekilde ifade edersek” (s. 961); “Anlattığım şeyi daha bir belirginleştirmek istiyorum” (s. 971); “Evet, fark ettiniz...” (s. 999); “Yazma tarihi kursu görmekten kurtaracağım sizi...” (s. 1010). Okura yönelik bu ısrarlı seslenmeler genellikle emir kipiyle (birinci ve ikinci çoğul şahıs olarak) yazılırlar, fakat yazarın *Şaka*’da niyetini açıkça ortaya koymak için ‘ben’ aracılığıyla kullandığı bir bildirme kipi de söz konusudur: *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda, “Hesapladım ki her saniye iki ya da üç kurgusal karaktere isim konuyor,” diye yazar. “O yüzden bu sayısız vaftizci Aziz Yohannes’ler kalabalığına katılmakta hep tereddüt ediyorum. Ne yaparsam yapayım karakterlerime birer isim vermek mecburiyetindeyim.”

Fakat her şey bir yana, Kundera bir romancının “kendi adına konuşmaktan utanan” (*Roman Sanatı*) birisi olduğunu her zaman ekleyip teyit etmesine rağmen, *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda ilk defa bir karakter olarak boy göstermiş, okura ömrünün sonundaki babasıyla ilişkisi, hatta 1970’lerin başlarındaki astrologluğu konusunda birçok özel ayrıntı aktarmıştır. Ya oportünizminden ya da narsisizminden dolayı özel hayatını dile getirmeme tutumundan geri adım atmıştır. İlk bakışta bir paradoksu andıran bu durum gerçekte rol yapmaktan; edebî itirafların güvenilirliğine her zaman son derece eleştirel bir gözle bakmış yazarın kurnazlığından başka bir şey olmayabilir. Bunun kanıtı olarak da Ian McEwan’la yaptığı sohbetinden alınan şu bölümü gösterebiliriz: “Yüksek politikada meydana gelen şeyler insanın başına özel hayatta da gelir. George Orwell, siyasal iktidarın hakikatin nasıl ol-

231) Bibliothèque de la Pléiade’teki Œuvre’ün 1. Cildi’ndeki sayfa numaralarına göre.

masına ve neyin unutulması gerektiğine karar verdiği bir dünyayı anlatmıştı. Fakat bir romancı olarak ben başka şeylere de ilgi duyuyorum. Her birimizin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kendi hikâyemizi anlatıyor olmamızla da ilgiliyim. Hepimiz durmadan kendi biyografilerimizi yazıyor, sürekli olarak olayları farklı ve kendimize uyan bir şekilde değiştiriyoruz. Kendimizi yatıştırıp gönlümüzü okşayan şeyleri seçip, bizi alçaltabilecek şeyleri silecek seçimler yapıyor ve olayları buna göre yoğuruyoruz.”²³²

Karakterlerin varoluşun o zamana değin keşfedilmemiş bir yönüyle ilgili yeni bir şey söyleyebilmeleri için hâlâ buna uygun, elverişli bir konuma yerleştirilmeleri gerekmektedir. Kundera’nın dostu ve çağdaşı olan Philip Roth’a göre, karakterleri aşırı, varlığını en çok ele verecek durumlara sokmak modern romanın özelliğidir: “Anlaşılan bende kendilerini uç durumlarda bulan kişiler hakkında yazmaya yönelik bir eğilim var. Fakat bunu söylerken sadece yazmanın nasıl bir şey olduğundan bahsediyorum. Ana karakterin ya da önemli karakterlerinden birisinin uç bir durumda olmadığı bir kitap tasavvur etmek zordur. Yazar da kişileri uç durumlara sokmaktan hoşlanır. Peki, niçin? Çünkü herkes kendi açısından uç bir duruma sokulur ve bu koşullarda o kişinin teste tabi tutulduğunu, koşullarının çerçevesinin bizim gözümüzden çok açık bir şekilde ortaya çıktığını gözlemleriz. Yirminci yüzyıl edebiyatında bunun, yani sözü edilen aşırı durumun, konunun kendisine dönüşmesine çok rastlandığına inanıyorum.”²³³

Kundera’nın tarih anlayışı da aynı perspektifte konumlanır ve kendisi bu konumu “hayatlarımızı dışarıdan istila edip yıkan bu düşmanca, bu insani olmayan güç...”²³⁴ şeklinde tanımlar. Kundera’ya göre, tarih bir dizi büyük olaydan meydana gelmez; tarih, insan varoluşunun sarsıntılarla ilerleyen bir boyutudur. Bu yüzden yazdıklarının tarihsel roman olduğunu hiçbir zaman kabul etmemiş; romanlarına varoluşun keşfedilmesine yönelik bir araç olarak değil, tarihteki bir kesitin basit bir yansıması gözüyle bakmıştır. *Yaşam Başka Yerde*’nin genç şairi Jaromil’in gelişimini Çekos-

232) Ian McEwan, “Interview with Milan Kundera”, a.g.y.

233) François Busnel et Adrien Solan, *Philip Roth, biographie d'une œuvre*, belgesel, 2018.

234) *Saptırılmış Vasiyetler*.

lovakya'da komünizmin gelişi ya da Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nin karakterlerini Prag Baharı bağlamında işlemeye karar verdiğinde amacı tarihsel bir devrin izini sürmek değil, bu özel koşulların genel atmosferi yeni bir perspektifle aydınlatığına işaret etmektedir.²³⁵ "Bu zamanı resmetmenin bizim açımızdan fazla bir önemi yok," diye yazıyordu. [...] "Bu yılları seçtiysek şayet, dönemin bir portresini çizmek istediğimiz için değil, Rimbaud'ya ve Lermontov'a sunuldukları gibi şiire ve gençliğe de sunulan benzersiz bir tuzağı andırdıkları içindir. Roman da kahramana kurulan bir tuzaktan başka ne olabilir? Umurumda mı dönem resmi çıkarmak!"²³⁶

Kundera nasıl kendisini bir filozof olarak görmüyorsa tarihçi olarak görmeyi de istemez. Bunu açıkça dile getirmekten de hiçbir zaman vazgeçmez: Tarihe bir romancı olarak, bilhassa unutulmuş ya da küçümsenmiş olaylara ışık tuttuğunda genellikle beklenmedik bir açıdan bakarak yaklaşmaktadır. Bu bakımdan tipik bir örnek olan *Ayrılık Valsi* şüphesiz, tarihsel anıştırmaların en az sayıda olduğu, fakat eski komünistlerin bir kaplıca kasabasının sakin sokaklarında sokak köpeklerini kovaladıklarını gördüğümüz herhalde tek eseridir. Kundera bu sahneyi aslında anekdot değeri olmayan sebeplerle unutamamıştır: "1968'de Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgal etmesinden sonraki yıllarda resmi bir emirle gerçekleştirilen köpek kıyımlarının ardından halkı hedef alan bir terör dönemi geldi. Değeri biçilmez antropolojik önem taşıyan bu olay tamamen unutulmuştur ve bir tarihçi için de, bir siyasal bilimci için de önem taşımamaktadır."²³⁷

Kundera bir öğretmen ve denemeci olarak bir entelektüeldir; bir romancı olaraksa bir sanatçı. Kundera söz konusu olduğunda bu iki kategori birleşme eğilimindedir. Edebiyat ve özel olarak roman sanatı üzerine eserlerine değinen sayısız sözde, gerek felsefi gerekse tarihsel, dilbilimsel, estetik ya da antropolojik nitelikteki

235) Eugene Ionesco karakterler arasındaki ilişkilerin sosyo-politik bağlamı konusunda şunu yazar: "Kundera'da baskı bireysel ilişkilerin, aşkın ve erotizmin arka planında söz konusudur. Bu baskı bireysel ilişkilere yansır; yeni toplumsal süperego insanların psikolojisini alt üst eder" ("Dissidence, littérature et vérité. À propos de Milan Kundera", *Commentaire*, No: 11, Sonbahar 1980).

236) *Yaşam Başka Yerde*.

237) *Roman Sanatı*.

makaleleri ve özgün denemeleriyle kitap bölümlerinde yazma edimine derinlikli ve sürekli bir şekilde kafa yorduğuna dair çok sayıda kanıt bulunur. Kundera'nın entelektüel roman anlayışı kendi eserlerini hangi ölçüde etkilemektedir? Daha somut olarak, Kundera *Roman Sanatı*'nda ya da *Saptırılmış Vasiyetler*'de belirli durumlar ya da karakterlerle ilgili ortaya koymak istediklerini çözümlediğinde bunu *a posteriori* (sonsal olarak) mı yapmaktadır, yoksa nereye gittiğini önceden bilmekte midir? Kısacası, entelektüel yaklaşım Kundera'da sanatsal yaklaşımdan önce mi gelir? *Roman Sanatı*'nın bir paragrafında, ilk kısa hikâyelerinden "Kolokyum"un kahramanı, çapkın Havel karakterine döndüğünde cevap verilmiştir bu soruya: "*Gülünesi Aşklar*'da Havel'in hikâyesini kaleme alırken dönemin bir Don Juan'ından ya da artık sona ermekte olan Don Juanlık serüveninden bahsetme niyetim yoktu. Sadece eğlenceli bulduğum bir hikâyeyi yazıyordum. Hepsi bu."

Oyunun ve hayal gücünün hazzı (ki ona göre, romancının başlıca motivasyonu bu olmalıdır) ile düşüncenin ve fikirlerin hazzı arasında her zaman mütereddit kalmış bir yazardır Kundera. 1976'da Rennes'de ziyaretine gelen Viviane Forrester'a açıkça belirttiği gibi, kendi iddiası bu ikisini sürekli birbirine karıştırıp harmanlamaktadır: "Aslında birbirine taban tabana zıt iki şey çok çekiyor beni. Bir yanda dizginlerinden boşanmış, hayali, sorumsuzca fanteziler; öte yanda bunun tam zıttı, buz gibi bir çözümleme, gerçekliğin zalimce tasviri. Birleştirilemeyen bu iki şeyi uç uca tutturmak her zaman çok zor bir sorundur. Bir kimyagere düşen bir iştir. Benim her romanım fantezi ile berraklığın birliğini sağlamaya yönelik bir girişimdir. Edebiyatı bu ikisinin birleşmesine son derece nadiren rastlanır. Bana göre, her edebi eserde çok ciddi bir yan, çok edici bir insan çözümlemesi, ama aynı zamanda bir oyun vardır."²³⁸

238) Viviane Forrester'la televizyon röportajı, *Antenne 2*, 9 Kasım 1976.

13
CİNSEL BİRLEŞMELER ANTOLOJİSİ

Gülüştün ve Unutuştun Kitabı romanının Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni yayınlandığı 1980'in sonunda Milan Kundera *New York Times Book Review* için arkadaşı Philip Roth'la söyleşti. Cinselliğe takıntılı olduğu gerekçesiyle defalarca suçlanmış olan *Portnoy's Complaint*'in (Portnoy'un Feryadı) yazarı, Çek yazara eserlerinde cinselliğin oynadığı rolü sorar: "Senin neredeyse bütün romanların ve neredeyse romanlarının her bölümü," gözleminde bulunur, "sonuca büyük cinsel birleşme sahneleriyle varıyorlar. [...] Seks senin romancılığında ne kadar önemli?"²³⁹ Kundera genellikle yaptığı gibi konuyu ilk olarak daha genel bir bağlam olan romanın hikâyesine oturtur: "Cinselliğin artık bir tabu olmadığı, sa-

239) Philip Roth, "Conversation avec Milan Kundera", a.g.y.

dece anlatıldığı bu devirde cinsel itiraf korkunç sıkıcı bir hal aldı. Lawrence ve hatta müstehcen lirizmiyle Henry Miller bile ne kadar eskidi! Öte yandan Bataille'da, herhalde lirik olmadıkları ve felsefi nitelik taşıdıkları için üzerimde kalıcı bir izlenim bırakan bazı erotik pasajlar yer alıyor.” Kundera daha sonra seks sahnelerinin nasıl, kitaptan kitaba takip ettiği varoluşu keyfetme gayretine dahil olduğunu açıklamaya girişir: “Bende her şeyin büyük erotik sahnelerle sona erdiğini söylerken haklısın. Fiziksel bir aşk sahnelerinin karakterlerin özünü hemen açığa çıkaran ve durumu özetleyen çok kuvvetli bir ışık tuttuğunu hissediyorum ben.”

Yazarın burada atıfta bulunduğu, *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'ndaki Hugo'yla sevişen Tamina'nın, genç âşığı onun vücuduyla boğuşurken kendisinin kayıp kocasıyla tatilini hatırlamaya çalıştığı pasajdır: “Kibar Hugo bir süredir üstünde vahşice gidip gelirken Tamina onun tuhaf biçimde kollarının üstünde doğrulduğunu ve kalçalarını her tarafa salladığını fark etmişti. [...] Hugo'nun gayretli çabalarını görmek istemiyordu ve başını çevirdi. Düşüncelerini kontrol edip, dikkatini not defterlerine vermeye çalıştı.”²⁴⁰ Kundera'ya göre bu örnek, durumun gülünçlüğüne ötesinde, yine bir yanlış anlamaya dayalı olan cinsel birleşme temsiliinin nasıl okurun gözünde karakterleri aydınlatıldığını örneklemektedir: “Erotik sahne, bütün temaların birleştiği ve en dibe gömülü sırların yerleştiği odak noktasıdır.”²⁴¹

Ocak 1984'te, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin piyasa çıkması vesilesiyle Bernard Pivot, Milan Kundera'yı o dönemde Fransa'da en fazla seyredilen edebiyat programı olan “Apostrophes”ta konuk etti. Pivot'nun Fransız-Çek yazara hatırlattığı konulardan birisi, romanlarının hiç değişmez öğelerinden birinin erotizm ve cinsellik olduğuydu: “Bir romancı olarak siz cinsel eylemden ziyade, sevişmeden önce ya da sonra gelişen olaylarla, ayrılıkla, melankoliyle daha ilgili görünüyorsunuz...” Romanlarında seks sahnelerinin işlevine değinen Kundera'nın itirazıysa şöyleydi: “Benim edebiyatta cinselliğin, erotizmin bu büyük istilasına karşı bazı iti-

240) *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*.

241) Philip Roth, “Conversation avec Milan Kundera”, a.g.y.

razılarım var. Beni büyüleyen bir şey değil bu. Yine de erotik durumlar beni fazlasıyla cezbediyor, ancak sadece söz konusu erotik durum benim gözümde daha fazla anlam taşıyorsa. Bir şeyi açığa çıkardığı ölçüde. Cinsel edimin kitaplarımda çok sık yer almadığına dikkat çektiniz. Bu tam doğru sayılmaz. Hatta romanlarımdaki pasajlardan bir cinsel birleşmeler antolojisi bile çıkartabilirim. Bahsettiğim aşk sahneleri her zaman için beklenmedik bir ifşayı, örneğin kadın ile erkek arasındaki bir güç mücadelesinin ortaya konmasını içerir. O yüzden *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Sabina ile Frantz arasında bir sevişme kısmı vardır. Sabina sevişirlerken birden Frantz'a bakar ve o iri yarı, kaslı erkeğin kendisinin emzirdiği kocaman bir hayvan yavrusu olduğunu hisseder. Kadınlara tapan bu feminist erkek aşk ediminde öyle erkekçe olmayan bir karaktere sahiptir ki Sabina aniden, bir aydınlanma ânında, Frantz'la devam etmenin imkânsız olduğunu fark eder.”

Kundera'nın romanları seks sahneleriyle dolu olmasına rağmen asla kelimenin tam anlamında erotik değildir. Alain Finkielkraut şu noktayı vurgular: “Kundera'nın kitaplarında erotizmden ziyade erotizm üzerine düşünceler yer alır. İnsanın erotik deneyimle nasıl ilişki kurduğunun sorgulanması söz konusudur. O yüzden Kundera'nın derdi okuruyla dalaşmak değildir. Kundera'da seks daha ziyade ifşa edicidir.”²⁴² Cinsellik bu örnekte insanların başka insanlarla ilişkilerinin karmaşıklığını, temelde bu ilişkinin açığa vurduğu müphemliği anlamakta ayrıcalıklı bir araçtır. Kundera'ya göre, dahası her şeyi apaçık bir seks olamaz: *Ölümsüzlük*'te ileri sürdüğü şekliyle, “Belirsizlik ne kadar güçlüyse heyecan da o derece artar”. Kundera bu belirsizliği, çocukların erken yaştan beri oynadıkları eski bir doktorculuk oyununda bile saptar. Doktor rolündeki küçük bir oğlan çocuğu küçük bir kız çocuğunu muayene eder. Oğlan tıbbi muayene bahanesiyle cinsel meraktan değilse de muhtemel bir hastalığı teşhis etmek için kızı soyar. Söylenecek bir şey bulamayınca küçük kız sakınmaksızın oyuna devam eder: “Bu oyundaki erotik doz gizemli olduğu kadar muaz-

242) Yazarla görüşme.

zamdır,” diye yorumlar Kundera. “Çocukların ikisi de nefes nefesdirler. Küçük oğlan doktor olmaktan hiçbir zaman vazgeçmez ve küçük kızın külotunu çıkararak ona sen diye seslenir.”

Yetişkinler, özellikle erkekler, heyecan ve arzu uyandırma çabalarında çocukluktan itibaren cinsel hayatlarında öğrendikleri rolleri yerine getirirler. Kundera’nın dikkat çektiği gibi, erkek, zihninde cinsel partnerinin bütün erkeklerle değilse bile başka erkeklerle de ulaşabileceği bilgisini tutmaktadır. Kadını bir fahişe mertebesine indirmek erkeklik libidosunu uyandırıyormuş gibi, ketleyici anne imgesini de parçalayarak kendini bütün kudretiyle ortaya koymaya yönelir. Harold Pinter tiyatrosunda sıklıkla gördüğümüz bu sapkınca ve müphem oyunu Kundera ilk kurgu eserinden itibaren sahnelemektedir. *Gülünesi Aşklar*’ın kısa hikâyelerinden “Le Jeu de l’autostop”da (Otostop Oyunu) iffetli ve utangaç bir kız âşığıyla tatile çıkar. Kız yolda bir benzin istasyonunda tuvalete gittikten sonra, doğrudan sevgilisinin beklediği arabaya dönmek yerine meçhul bir otostopçu rolüne soyunur. Delikanlı kızdan arbasına binmesini isterken, kız kışkırtıcı hareketlerle cazibesini oğlanı ayartmak için kullanır. Durumun belirsizliğiyle birleşen bu rol değişimi genç erkekte heyecan ile tiksinti karışımı, ikisi birbirini besleyen çelişkili duygulara yol açar: “Genç adam arkadaşının bu kadar kolayca hafif kadın davranışları sergilemesine gidererek içerliyordu; bu karakteri o denli iyi bir şekilde yapabiliyorsa, diye söylendi kendi kendine, demek ki gerçekte bu kız da onlar gibiydi. [...] Giderek yüzünü buruşturarak bakıyordu ona. Gerçi hissettiği sadece tiksinti değildi. *Zihnen* ne kadar yabancı bulursa onu *fiziksel olarak* o kadar çok arzuluyordu.”²⁴³

Samimiyet ile müstehcenliğin, cazibe ile iticiliğin iç içe geçtiği bu çelişkili erotik bale *Yaşam Başka Yerde*’de de görülür. Cinsel ilişkiye başlangıç olarak doktorculuk oyununun başka bir çeşidinde Jaromil’in sadece ‘kızıl saçlı’ olarak anılan, sohbetleri sırasında göğüslerine dokunsun diye doktora gelmiş gibi kalbinin üstünde bir sızı varmış numarası yapan âşığını görürüz. Otostop çekme oyunundaki gibi çift olma duygusunu daha yoğun hissetmek için iki

243) *Gülünesi Aşklar*.

âşığın her biri, kendi süperego engellerini aşmalarını sağlayacak bir karakteri benimserler. Böylece genç kız güya bir fahişeymiş gibi rol yaparken Jaromil romantikçe davranmayı bırakıp, partnerinin gerçek yüzünü fark edince kaba bir varlığa dönüşüp aşağılanmış bir âşık konumuna geçer. Bu can acıtıcı oyun arzusunun koşulu olarak dayatılmıştır: “Başını kaldırdı, çıplak kıza baktı ve canını acıtan bir sancı hissetti, çünkü onu başka bir erkeğin, doktorun ona baktığı gibi görüyordu. [...] Jaromil burnundan soluyordu: Yabancı ellerin dokunuşunu hissedince arkadaşının yüzünün nasıl bir hal aldığını görüyordu; nasıl bir cilveyle karşı geldiğini görüyor, onu dövesi geliyordu; ancak tam o zaman uyarıldığını fark etti, kızın külodunu parçalarcasına çıkardı ve onunla birleşti.”

Jaromil’in heyecanını körükleyen, aynı zamanda acısını ve öfkesini arttıran şey, üçüncü bir kişi (ve kesinlikle hayali) olarak aşk oyununa soktuğu, fakat gerçekte onun yerini alan bir şehvetli doktorun ‘kızıl saçlı’yı kışkırtmasıdır. İki kişi arasındaki arzusun onsuz serpilemeyeceği bir aracı kişi gerekliliği, varoluş kâşifi olarak Kundera’nın çok istekli olduğu ontolojik keşiflerden birisidir. Bu yapıya Shakespeare’in ya da Dostoyevski’nin eserlerinde, özellikle *L’Éternel Mari*’de (Ebedi Koca) çokça rastlanır. Arzusunun bir koşulu olarak bu aşk üçgeninin teorisini, 1960’ların başlarında, Kundera’nın roman üzerine kaleme alınmış en iyi deneme saydığı *Mensonge romantique et vérité romanesque*’in (Romantik Yalan ve Romansal Hakikat)²⁴⁴ yazarı, antropolog ve filozof René Girard kurmuştur.

“Bütün çatışmalarımızın, bütün krizlerimizin kökeninde,” diye yorumlar René Girard, “bu ‘arzu üçgeni’ yatar. Bu arzu (ki ‘metafiziksel arzu’ diye de adlandırılır) ‘ötekine göre’ arzudur, yani kişinin olduğu haliyle başkası olma arzusudur. Kişinin sahip olduğu nesne kendi başına kıymetli ya da özel olarak ilginç bir şey değildir; burada önemli olan, kişiye (onu arzu edilebilir, karşı konulmaz bir duruma getiren) ötekinin sahip olmasıdır (ya da olma ihtimalidir). Dolayısıyla bütün arzularda bir *özne*, bir *nesne* ve bir de *aradaki* (özneye neyin arzulandığını bildiren kişi) vardır. Bu açı-

244) Grasset, 1961.

dan bakıldığında bütün arzular bir üçgendir. [...] Bu arzu teorisinin önermesi, aslında, bütün arzuların ötekine duyulan arzunun bir taklidi (*mimesisi*) olduğudur. René Girard burada, falanca öznenin falanca nesneye duyduğu arzunun tekil, biricik, eşsiz olduğunu öngören 'romantik yanılısama'nın tam zıttını ortaya koyar. Özne aslında hâlâ 'kendi' arzusunu arzu nesnesinin (güzel bir kadının, nadir rastlanan bir nesnenin) uyandırdığı yanılısamasına kapılmış durumdadır, oysa gerçeklikte arzusunu uyandıran, hayranlık duyduğu ve sonra genellikle onu kıskanmaya varan bir modeldir (ortada olan ya da olmayan bir şey). Bu yüzden biz, yaygın olan inancın tersine, neyi istediğimizi bilmeyiz, arzumuzu hangi nesneye (hangi kadına, hangi yiyeceğe, hangi ülkeye) yöneltmek istediğimizi de bilmeyiz. Bütün yapabileceğimiz ancak, geriye dönüp bakarak, seçimimize -hiç öyle bir durum söz konusu olmadığında bile bilinçli bir tercih olduğunu varsayıp- bir anlam katmak olur ('Seni bin kişi arasından seçtim')."²⁴⁵

Özne, nesne ve aradaki kişi arasındaki bu üçlüye Kundera'nın romanlarında çokça rastlanır. *Gülünesi Aşklar*'daki hikâyelerden "Le Docteur Havel, vingt ans après"de (Doktor Havel Yirmi Yıl Sonra) genç bir gazeteci bir genç kıza göz koymuştur. Bir görüşmede tanıştığı Doktor Havel'in çapkın ününü bilen genç adam, daha ileri adım atmadan önce uzmanın 'onayı'nı almak ister: "Bu durum genç adam açısından, yapacağı seçimde, beğenisinde bir onay ifadesi anlamına gelecek ve böylece ustasının gözünde çiraklıktan yol arkadaşlığına yükselecek, dolayısıyla kendi gözündeki önemi artacak ve nihayet genç kız, genç adamın gözünde daha değerli bir hale gelecekti." Yaşlı Don Juan'ın hükmü şöyle gelir: "Unutmayın, dostum, gerçek balıkçı küçük balıkları suya geri atar. [...] Taşralı beğenisinin yanlış bir şekilde güzel olarak gördüğü, kadının yüzeysel hoşluğudur. Oysa kadınların gerçek erotik güzelliği diye bir şey vardır. Ama elbette bu güzelliği ilk bakışta fark etmek aslında bir sanattır." Bir hata yaptığına inanarak kendine kızan genç adam arzu nesnesinden vazgeçer.

245) "Le désir triangulaire", www.rene-girard.fr.

Kundera, René Girard'la tanışmasını sağlayan bir radyo programında görüşlerinin uyuştuğunu vurgularken bu pasajı şöyle yorumlamıştır: “Siz her zaman başka birisinin esinlendirdiği arzudan bahsediyorsunuz. Ben ‘Doktor Havel Yirmi Yıl Sonra’ adlı bir hikâye yazdım; bu hikâyede erotik oyunlarının genç bir takipçisiyle karşılaşan namli bir kadın avcısı görülür. Genç gazeteci model aldığı bu ihtiyar çapkının yargılarına o denli güvenmektedir ki kendisine gösterdiği kadınların peşine düşer. Büyük Don Juan da o kadar sadisttir ki, delikanlıya hep kesinlikle çirkin olan kadınları tavsiye eder ve güzel bir genç kız çıktığında, ‘Hayır, buna değmez,’ der. Gazeteci onun her dediğine uyar. Sizin yazdıklarınızın neredeyse bir karikatürü bu. Sizin kitabınızı daha önce okumuş olsaydım, herhalde bu beni biraz ketlerdi. O yüzden şu anda çift keyif duyuyorum; sizi okumaktan ve sizi çok geç okumuş olmaktan dolayı.”²⁴⁶

Kundera ondan sonra *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*’nda, ‘hayatın büyük sırrı’ diye adlandırdığı olgudan bahsederken, mimetik arzuyu ayartma fenomeninin mekanizması olarak gösterecektir: “Kadınlar yakışıklı erkek aramazlar. Kadınlar güzel kadınlara sahip olmuş erkeği ararlar.” *Şaka*’da üçgen mekanizması zaten çok açık bir dille anlatılıyordu. Ludvik’in Helena’yla birleşmesinde sorun Helena değil, kadının gözünde başına gelen bütün talihsizliklerin sorumlusu olan kocası Pavel Zemanek’tir. Ludvik’in Helena’yla kucaklaşınca yaşadığı bu duygulanımın kaynağı, beden ile ruhun hayret uyandırıcı bir şekilde ayrılmasıdır: Öç alma nesnesi olarak üçüncü bir kişinin gizli kapaklı varlığını hisseder ve bu birleşmeyi bitirmeye niyetlenir: “Ruhum bir kadının bedenini gördü. [...] Bu beden yalnızca, burada olmayan birince genellikle aynı şekilde görülüp sevildiği için bir anlam taşıdığını biliyordu; o yüzden bu bedene, burada olmayan üçüncü kişinin gözleriyle bakmaya çalışıyordu; o yüzden kendini o üçüncü kişinin aracısı haline getirmeyi istiyordu. [...] Ruhum o üçüncü kişinin aracısı olmakla kalmıyor, bunun yanı sıra bedenime onun yerini almasını emrediyordu...”

Şaka’daki bu episodda, her biri üçgenin bir ucunda yer alan üç karakter isimleriyle belirtilmiştir. Fakat, René Girard’a göre, mi-

246) “Le Bon Plaisir”, *France Culture*, 11 Kasım 1989.

metik süreç daha evrenseldir ve farklılaşmamıştır. Bir nesneye arzu duymanın ortaya çıkması için, 'başkaları'nın söz konusu nesneye (o nesne mutlaka öyle algılanmasa bile) bakışına gerek duyulur. Varoluşsal bir halka olarak bu 'bakış' anlayışına Kundera'nın bütün eserlerinde rastlanır. Buna örneğin *Gülünesi Aşklar*'ın, başkalarının kendisini kız arkadaşının yanında nasıl algıladığına bakarak arzusunun gerçekliğini doğrulayan genç gazetecisinde rastlarız. "Çünkü, kendisine de kız arkadaşının gözleriyle bakılmasının dışında, ikisi de başkalarının (ve etraflarındakilerin) gözleriyle görülüp değerlendiriliyorlardı ve genç adam çevresinin kız arkadaşını beğenmelerinden çok memnundu; kız arkadaşının şahsında kendi seçimi, beğenisi ve konumunun değerlendirildiğini biliyordu çünkü. Fakat tam da başkalarının yargısı söz konusu olduğundan kendi gözlerine güvenmeye fazla cesareti yoktu; bilakis, o zamana kadar çevresindekilerin söylediklerine kulak verip söylenenleri benimsemekle yetinmişti."

Kundera daha ilerideki çalışmalarında, her bireyin başkasına bağımlılığı konusuna daha ağırlık vererek dönecektir. Nitekim bu doğrultuda dört tür 'bakış'ı birbirinden ayırt eder: "Birincisi, herkesin, yani tanımadığı gözlerin dahi kendisini seyretmesini arzu eden insanlar vardır. Bunlar şöhret sahibi, adı çıkmış insanlardır. İkincisi, tanıdıkları somut kişilerin kendisine bakmalarını isteyen insanlar vardır. Sürekli kokteyller ve akşam yemekleri tertip eden kişilerdir bunlar. Üçüncüsü, sevdikleri birinin bakışı olmadan yaşayamayanlar vardır. Dördüncü kategoriyse, kendilerini yanlarında olmayan kişilerin huzurundaymış gibi hisseden insanlar vardır. Bunlar hayalperestlerdir. Örneğin ben, şimdi aramızda olmayan babamın dikkatli gözleri altında yaşayabilirim."²⁴⁷

Alain Finkielkraut'a göre: "Kundera cinselliğin insan deneyiminin başlıca boyutlarından biri olduğuna inanıyor. Kendisinin irdeleyip peşine düştüğü şey de insanın bu yeteneği; çünkü ona göre roman bir keşif. Cinsellik aracılığıyla insanlık hakkında neyi keşfederiz? Sorun bu."²⁴⁸ Kundera cinsellikten varlık hakkında bir

247) "Apostrophes", *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

248) Yazarla görüşme.

şeyler öğrenmek için de, arzunun fiziksel ifadesi olan uyarılmadan başlayarak her yönünü ele alır ve karakterlerinin yaşadıkları erotik durumlar aracılığıyla arzunun kökenlerine inmeye çalışır.

Kundera'nın cinsel ilişkiye giriş olarak değindiği çeşitli cinsel oyunlar arasında sorgulanan bir tanesi de tecavüz fantezisi. Açıkça ifade edilmeyen tecavüz *Şaka*'da üstü kapalı olarak, bir önceki cinsel saldırının yarattığı travmanın etkisi altındaki Lucie'nin Ludvik'i reddetmesiyle hissettirilir. Lucie'nin kendisini reddetmesi Ludvik'in şiddetle tepki göstermesini körükler: "özellikle de onun beni sevdiğini bilmem bana bu karşı koyuşunu sapkınca ve akıl almaz bulmama yol açıyor ve beni öfkeden delirtiyordu; [...] üstüne çullandım; bütün kuvvetimi kullanarak eteğini yukarı çekmeyi, sutyenini yırtmayı ve çıplak göğsünü kavramayı başardım."

Fiziksel hayal kırıklığından doğan bu kaba hareket diğer kitaplarda daha zihinsel ve daha sapkınca bir biçime bürünür; paradoksal bir şekilde erkeği heyecanlandıran artık tecavüz değil, kadının küçük düşmesinin doruğu sayılan başarısız olma. O yüzden *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'nda erkek karakterlerden Jan bir tür 'nihayetine ermemiş alem'den bahseder. Genç bir kız aklında hepsiyle sevişme fikriyle bir grup erkekle karşılaşır. Fakat kendisini soyduktan sonra partnerlerinin onu hiçbir yerine dokunmaksızın divana yatırıp bağlamaları heyecanını yok eder. "Kıza her açıdan bakıyorlardı. O da kendisini tecavüze uğramış gibi hissediyordu."

Burada sanki tecavüz fantezisinin kadının fiziksel bütünlüğüne yönelik bir saldırı olmaktan ziyade, aşağılanmasından gelen hazza ağırlık verildiği düşünülebilir. Bu yaklaşımın başka bir örneği, aynı kitapta Sabina'nın aşığının karşısına iç çamaşırlarıyla, başında bir melon şapkayla çıktığı pasajdır: "Melon şapka artık bir şakaya karşılık gelmiyordu; şiddet anlamına geliyordu; Sabina'ya uygulanan, kadınlık onurunu hedef alan bir şiddet. [...] İç çamaşırları dişiliğinin göz kamaştırıcılığını koyulturken sertliği hissedilen erkek şapkası onu yok sayıyor, ona tecavüz ediyor, onu gülünçleştiriyordu. Tomas'ın tamamen giyinik olarak yanı başında olması seyrettikleri şeyin hiç de şaka olmadığını, alçaltılma anlamına geldiğini açıkça ortaya koyuyordu. Sabina ise bu aşağılanmayı red-

detmek yerine cüretkârca ve gururla, sanki herkesin önünde tecavüz edilmesini bizzat istiyormuş gibi katılmıştı bu oyuna ve en nihayet sabrı tükenince de Tomas'ı yere yıkıvermişti.”

Bu sahnede ima edilen, Sabina'nın tecavüz ihtimalini heyecanlı bulmasıdır. Tecavüze uğrayan bir kadının bundan hoşlanabileceğini öngören ve *Ayrılık Valsi*'nde Olga karakterinde görülen cinsiyetçi klişeyi akla getiren bir faraziyedir bu: “Tecavüze uğrayan ve aniden kendinden geçercesine -karşı koydukça o kadar güçlü biçimde- zevk aldığını fark eden bir genç kız gibiydi.”

Gülüştün ve Unutuştun Kitabı'nın başka bir pasajında tecavüz teması, Jan'ın arkadaşı Edwige'ye “tecavüzün erotizmin bir parçası olduğu”nu anlatmaya çalıştığı bir diyalogda görülür yeniden. Benimsediği bu düşünce ona ebedi ve değişmez görünmektedir: “Bu tarih içimizdedir bizim ve ondan kurtulmamız mümkün değildir. [...] Kadın kendini verir, erkek alır. Kadın kendini örter, erkek onun elbiselerini çıkartıp soyar. Bunlar içimizde taşıdığımız dünyevi imgelerdir!” Genç kadının modası geçmiş sayıp aptalca bulunduğu imgeler. Jan da insan cinselliğindeki bu eski klişelerin mutlak zorunluluğunu ortaya atarken şöyle der: “Sen kesinlikle haklısın. Fakat ya kadın bedenine duyduğumuz arzu tam da bu aptalca görüntülere ve sadece onlara bağlıysa? O eski aptalca görüntüleri içimizden sildiğimizde bir erkek bir kadınla hâlâ sevişebilecek midir acaba?”

Tecavüz üzerine, bir romanın karakterlerince dile getirildiği ölçüde ortaya konan bu düşünceler ister istemez yazarın görüşünü yansıtır değildir. Dolayısıyla bu tecavüz fantesine Kundera'nın da katıldığı sonucuna varmak acelecilik olacaktır. Yine de *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'ndan alınan bir pasaj bunun aksini gösterir yöndedir. Anlatılan müstehcen ve cinsel sahnelerden birinde karakterlerden birisi kendisi, diğeryse onun sayesinde astrolog işini bulduğu bir arkadaşıdır. Prag Baharı'nın ezilişinin üstünden birkaç ay geçmiştir. İki arkadaş yetkililer tarafından öğrenilirse başlarına dert açabilecek, gizli toplantılar için borçla alınmış bir dairede buluşurlar. Aniden bağırsakları bozulan genç kadın biraz helada kalır. Bir kadının bedensel fonksiyonlarını kaybettiği bu

durum yazarda şiddetli bir cinsel uyarılmayı tetikler. “Heladan depoyu dolduran suyun şırıltısı geliyordu ve birden içimde onunla delice sevişme arzusu kabardı. Daha kesin bir ifadeyle, delice bir ona tecavüz etme arzusuydu bu. Üstüne atılmak ve onu dayanılmaz biçimde heyecan veren çelişkileri, kusursuz elbiseleri, başkaldıran bağırsakları, akli ve korkusu, gururu ve utancıyla sıkı sıkı kucaklama arzusu.”

‘Siyasaten doğruculuk’ destekçilerinin bu epizod karşısında infiale kapıldıkları söylenmektedir. Kitap 1979’da basıldığında böyle bir durum söz konusu olmamışsa bile Kundera’ya -ve onun kadınları küçültten yaklaşımına- kesin bir kadın düşmanı şöhreti kazandırmıştır. Alain Finkielkraut’a göre, işte bu yüzden Fransız-Çek yazar Nobel Edebiyat Ödülü’nü asla alamayacaktır: “Bu suçlama bir yanlış anlamaya bağlıdır. Kundera’yı göstermelik bir yargıyla mahkûm ettiler. Gerçi kitaplarında belirli tipte bir pathos, onu tiksindirici kılan bir kadın histerisi yok değildir. Fakat Kundera bunu genelleştirmeyecek kadar dikkatlidir ve en etkileyici, sevimli ve olumlu karakterleri kadındır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’ndeki Sabina, *Ölümsüzlük*’teki Agnès, *Şaka*’daki Lucie. Fakat feministler, sosyalist gerçekçiliğin bir tür feminist versiyonunu istedikleri için onun kadınları alaycılıkla resmetmesini affetmediler. Onlara göre, bütün kadınlar olumlu karakterler olmalıydı, ki Kundera’da böyle değildir. O yüzden Philip Roth gibi Milan Kundera da uzun yıllar Nobel listesinin dışında tutulmuştur.”²⁴⁹

Kundera’nın aleyhindeki kadın düşmanı suçlamaları kendisini çok hırpalayan bir derecede tekrarlanacak, yine de o bu iddiaları çürütmekle uğraşmak yerine, kendi düşüncesini berrak bir şekilde ortaya koymaya odaklanacaktır. Kundera hiçbir konuda özür dilemeden ya da hiçbir yazdığını inkâr etmeden, cinsiyetler arasındaki ilişkiyi tarif etmek üzere iki tip insanı birbirinden ayırır. “Kadınlığa hayran olan ve hayran olduğu şey üzerinde tahakküm kurmayı isteyen” *maço* ile bunun tam tersine, “baba ile annenin temsil ettiği erkeklik arketipi ve dişilik arketipiyle uyumlu ya da

249) Yazarla görüşme.

uyumsuz bir ilişki kuran [...] dişilikten dehşete kapılıp fazla dişil nitelikler sergileyen kadınlardan uzak duran” *kadın düşmanı*.²⁵⁰

Kundera’nın romanlarında sıklıkla görülen temalardan bir başkası, kadınların sadık olmayan erkeklere karşı duydukları kıskançlıktır. Bunun tersine, erkeklerin sadık olmayan kadınları kıskanmalarına eserlerinde fiilen hiç rastlamayız. Dolayısıyla bu perspektif, yazarı iki erkek kategorisi daha ortaya koymaya yöneltir: romantik ve çapkın. Romantik erkeğin kaypak davranıp serüvenlerini çoğaltma derdine düşmesinin sebebi, düşlerinde tasavvur ettiği kadını aramasıdır. Arayışlarında sürekli hayal kırıklığına uğrayınca girişimlerini fetihlerini çoğaltarak değil, başka kadınları aldatarak ama her seferinde idealindeki kadına tam uyan birini bulma umudundan da vazgeçmediği için sürdürür. Çapkın erkekte bu özelliklere rastlanmaz; çapkın erkeğin çokeşliliği herhangi bir hayal kırıklığıyla ilintili değildir. Önceden kafasında kurduğu bir ideal olmadan gerçek bir kadın aşığı olarak kadınlığı birinden ötekine, bütün çeşitliliğiyle keşfetmenin peşindedir. Romantik erkekten farklı olarak da ideal kadın aramaz, ama bu özelliklere sahip olmasını istediği kadınları çok daha fazla sever. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’ndeki Tomas’ın durumu böyledir: “Tomas kadınlara saplantılı değildi; onun saplantısı her bir kadının hayal gücüyle anlaşılamayan yanlarıydı; bir kadını diğer tüm kadınlardan ayıran o milyonda bir benzemez yönlerineydi.”

Kundera en romantik, hatta en inançlı feministlerin bile (şüphesiz idealist bakışlarında bir erdem gördüklerine inandıkları için) bahaneler bulmaya eğilimli olduklarına, oysa sefih kişilerin doyumsuz meraklarının onların -ve genel olarak toplumun- nezdinde doğası gereği skandalvari bir nitelik taşıdığına dikkat çeker – yoksa bunu üzüntüyle mi anar? Yazar *Roman Sanatı*’nda Fransızların bu tipolojiyi kavramakta zorlandıklarının da altını çizer: “*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde iki tip kadın avcısından bahsedebiliriz: lirik çapkınlar (her kadında kendi ideallerini arayanlar) ve epik çapkınlar (kadınları kadın dünyasının sonsuz çeşitliliğinde arayanlar). [...] Ne yazık ki bu lirik ve epik anlayışları Fransızların o

250) *Roman Sanatı*.

denli uzağındadır ki, ben Fransızca çeviride lirik çapkının romantik düzücüyü, epik çapkının da düzücü hovardaya dönüştüğünü kabullenmek zorunda kaldım. En iyi çözüm buydu, ama beni bir parça üzdü.”

Lirizmden tiksınmesinin Kundera'yı kendisini libertenler kategorisinde sınıflandırmaya götürdüğünü tahmin etmek kolaydır. Kendisi aşk hayatı konusunda her zaman sessiz kalmışken, ona yakın olan bazı kişilerin doğruladığı gibi bir ‘hovarda’ olduğuna şüphe yoktur. Alain Finkielkraut’a kulak verecek olursak: “Cinsellik onun hayatında büyük bir yer tutuyordu. Kendisi büyük bir çapkındı. Bunu hiçbir zaman saklamadı. Kadınların çok beğendiği güzel bir yüze sahip. Şahsen bundan hiç bahsetmedi bana, ama eserlerinden kolaylıkla çıkarılabilecek bir şey bu.”²⁵¹ Antonin Liehm de aynı doğrultuda bir saptama yapar: “Milan bir çapkındı. Kadınları severdi, kadınlar da ondan hoşlanırlardı. Yine de bu, çok sağlam bir bağla Vera’yla evlenmesini engellemedi.”²⁵²

Kundera’nın libertinizmi benimsemesinin başka bir sebebi, bu terimin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda yalnızca cinsel ilişkilere ve aşka özgürleşmiş bir açıdan bakılması değil, aynı zamanda felsefi bir tutumu temsil etmesiydi. Liberten olan kişi hayatını ateizmin sınırlarında sürdürmek için Tanrı’ya inanmaktan ziyade akla dayanmayı tercih ediyordu. ‘Tarihsel’ liberten arketipi tartışma götürmez biçimde Don Juan’dır ve bu karakter Kundera’nın bütün eserlerinde görülür. Yazarın karakterinden büyülenmesine *Gülunesi Aşklar*’da da rastlarız. Bununla birlikte, romancı Don Juan’dan çok sık bahsetse bile bunun sebebi onu övmek ya da model almaktan ziyade Don Juan’lara artık rastlanmamasına kederlenmek içindir. Nitekim, Don Juan öldü, der; ahlâkın serbestleşmesinin onu öldürdüğünü söyler. Daha kötüsü, efsanevi ve yıkıcı boyutunu kaybettiği gibi, can sıkıcı bir bayağılığın kaba bir tüketicisine dönmüştür: “Günümüzde Don Juan’ın talihsizliği Don Juan olmanın imkânsızlığında yatar. ‘Ne olsa gider’ dünyasında, cinsel devrim dünyasında büyük fatih Don Juan büyük bir kadın kolek-

251) Yazarla görüşme

252) A.g.y.

siyoncusu halini almıştır. Fakat büyük fatih ile büyük koleksiyoncu arasında devasa bir farklılık vardır. Eski Don Juan adetlerle yasaları yıkan birisiydi. Büyük koleksiyoncuysa kadın toplamak artık modanın bir parçası olduğundan adetler ve yasalarla uyum içerisinde. Neredeyse kadın biriktirmemizin şart olduğu gibi bir durum söz konusudur! Bugünün Don Juan'ı trajik boyutundan mahrum kalmıştır; sefihliği artık cüretkârca değildir; serüvenleri gülünçleşmiştir.²⁵³

Alain Finkelkraut'un ileri sürdüğü gibi, şayet Kundera'nın en güzel karakterlerinden bazıları kadınsa, bu kadınların (Lucie, Tamina, Tereza) hemen her zaman kurban olduklarını yazar maalesef hatırlamıyor. Kundera'yı yalnızca dar anlamıyla kadın düşmanlığından dolayı değil, iki cinsi karikütarize etmese bile indirgemeci yaklaşımından dolayı da kınayan Bangladeşli romancı Teslime Nesrin'in yaptığı bir saptamadır bu. Teslime Nesrin başarılı bir ithamla, büyük bir yazar saydığı kişinin aktardığı kadınlık hakkındaki klişeleri birer birer çürütür: "Biz güzel kadınlara sahip olan erkekleri arıyor değiliz. Doğru değil bu. Kundera kadar zarif ve modern bir insanın, kadınların duygusal, erkeklerinse rasyonel varlıklar olduklarını varsayan; erkeklere kuvvetli ve saldırgan oldukları için eril, kadınlaraysa güzel ve çekingen oldukları için dişi roller atfeden bu patriyarkal, kadın düşmanı ve cinsiyetçi teoriye hâlâ inanabilmesine bir anlam veremiyorum. Yine aynı teoriye göre, kadınlar zayıf, ürkek, mızımız, aptal, kafası karışık, bağımlı ve salak varlıklardır! Gerçekteyse bu nitelikler ve kusurlar herhangi bir cinse özgü değildir, zira kadınlar pekâlâ erkekler kadar kaba, barbar, sapkın ve kötü kokan insanlar olabilirler; doğaları gereği edilgin ya da barışçı kişiler değillerdir. Doğaları gereği insandırılar ve başka bir şey olamazlar. Kundera'daki erkekler duygularını ele verirlerse uysal ve yıkıcı yaratıklara dönüşeceklerine inanırlar. Kundera'nın kitaplarında kadınlar sadık, fakat erkekler hemen her örnekte sadakatsizdirler. Tersî duruma pek rastlanmaz. Kundera'nın kadınları bu şekilde karakterize etmesi beni de-

253) N. Biron'la söyleşi, a.g.y.

rinden üzüyor. Yine de ve duyduğum kedere rağmen Kundera'nın hikâyeleri beni hem bildiğim hem bilmediğim bir dünyanın içine çekiyorlar. Ve bu, merakımı çelen bir dünya.”²⁵⁴

Kundera'nın da Nesrin'in de aynı fikirde oldukları en azından bir nokta var: İnsan duyguları, o hisleri yaşayan kişinin cinsiyetiyle ilintili değildir. Ne yazık ki romancı, bunu göstermek için seçtiği örnekle kendi kadın düşmanlığını teşhir etmek isteyenlerin değirmenlerine su taşır. *Ayrılık Valsi*'nde Dr. Skreta şu soruyu sorar: “Dünyada en koyu kadın düşmanlarının kimler olduklarını biliyor musun?” Bu soruya jinekologtan kışkırtıcı bir cevap gelir: “Kadınlar. Beyler, şimdiye değin tek bir erkek bile kadınlardan onların kendi cinslerinden ettikleri kadar nefret etmemiştir. Kadınlardan niçin bizi yanlarına çekmeye çalıştıklarını sanıyorsunuz? Sadece diğer kız kardeşlerine kafa tutabilmek ve onları aşağılayabilmek için. Tanrı insanlığı çoğaltmak için kadınların kalplerine başka kadınlardan nefret etme hissini aşıladı.” Kundera *Roman Sanatı*'ndaki sözlükçesinde daha az buyurgan ve daha çözümleyici bir dille bu düşüncüyü ele almıştır. “Kadın Düşmanı” maddesinde, hem kadınlar hem erkekler için geçerliliği bulunduğunu varsaydığı bir terimle ‘kadınlardan korkan’ kelimesini [jinofob] ortaya atmıştır: “Kadınlardan korkanlar kadar erkek düşmanı (‘erkek’ arketipiyle uyuşmayanlar) olanlar da vardır. Bu tutumlar insanın varoluşunun farklı ve oldukça meşru halleridir. Ak/kara ikilemini esas alan feministler hiçbir zaman erkek düşmanlığı meselesini gündeme getirmemişler ve kadın düşmanlığını basit bir hakaret derekesine indirmişlerdir. O yüzden biz de bu yaklaşımın psikolojik içeriğinden uzak durup, sadece ilginç olan yönüne eğildik.”

Feministlere göre, cinsel tahakkümün başlıca sonucu kadınların ‘şeyleştirilmesi’, özellikle de kadın avcılarının saldırılarına maruz kaldıklarında ‘nesneleştirilmeleri’dir. Kadınların silahsız olmak bir kenara, yem oldukları bu oyunda ‘bakış’larının keskinliği sayesinde üstünlüğü ele aldıklarına inanan Kundera bu bakış açısına temelden itiraz etmektedir. Bu savını örneklemek için de inşaat alanından ödünç aldığı bir metafora başvurur: “Sanki birden

254) Didier Jacob, “Tout le monde se lève pour Kundera”, *L’Obs*, 6 Nisan 2014 içinde.

çekicin gözleri olmuş da bakışlarını çekiçleri çivi çakmakta kullanan duvarcı ustasına çevirmiş gibidir. Duvarcı ustası çekicin kötü bakışlarıyla karşılaşınca kendine güvenini kaybeder ve çekici başparmağına indirir. Usta çekicin efendisidir, ama yine de ustaya üstün olan çekiçtir, zira alet nasıl kullanılması gerektiğini çok iyi bilirken o aleti kullanan usta bu bilgiye ancak yaklaşabilir.”²⁵⁵

Kadın düşmanı kadınların yanı sıra ‘zayıf cins’ kuralının başka bir istisnası, dişiliklerini yadsımaksızın erkeklere karşı yırtıcı davranışlar sergileyen liberten kadınlardır. *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda Karel ve karısıyla üçlü ilişkiye giren Eva karakterinde görürüz bunu ve Kundera birkaç satırla, okurun aklına *Tehlikeli İlişkiler*’deki Madam de Merteuil’i getiren bir portre çizer: “Eva tatlı bir erkek avcısıydı. Ama evlenmek amacıyla tavlıyor değildi erkekleri. Erkekler nasıl kadınları tavlıyorsa o da aynı şekilde ağına düşürüyordu erkekleri. Aşk yoktu gözünde, sadece arkadaşlık ve tenzellik. [...] vakti geldiğinde evlenecek olursa, kocası bir arkadaş olacaktı gözünde, her şeyi yapmasına izin vereceği ve ondan hiçbir şey istemeyeceği bir arkadaş.”

Kadınlardan bahsettiğinde Kundera’nın en anlaşılmaz tarafı, eski klişeleri en incelikli, en zekice düşüncelere; ayrıca en genel geçer sözlere ve en özgün gözlemlere uydurabilmesidir. Öyle ki, bazen “Kundera kadın düşmanı bir yazar mıdır?” sorusu bütün anlamını kaybeder görünür. İngiliz romancı Jonathan Coe bu kısır açmazdan kurtulabilmek için mantıklı bir şekilde ‘kadın düşmanı’ terimini bırakıp, ‘erkek merkezilik’ nosyonuna tutunur: “Kundera’nın kadınlardan nefret ettiğini ya da onlara karşı sistemli bir düşmanlık beslediğini düşünmediğim için ‘kadın düşmanı’ terimini kullanmaktan sakınıyorum. Fakat anlaşılan o dünyaya yalnızca erkek perspektifinden bakıyor ve bu da bir romancı ve denemeci olarak kusursuz başarılarla ulaşmasını engelliyor.”²⁵⁶

255) *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*.

256) Jonathan Coe, “How important is Kundera today?”, *The Guardian*, 22 Mayıs 2015.

14

ÇOKSESLİLİK



Önce babasından, sonra öğretmenleri Pavel Haas ve Vaclav Kaprál'dan eğitim alan Milan Kundera'nın önünde müzisyen kariyeri uzanıyordu. Yirmi beş yaşına kadar vaktinin büyük kısmını beste yapmaya hasretmişti. Adını hak etmeye değer gördüğü ilk bestesi piyano, viola, klarnet ve davulların olduğu bir kuartetti. Kendisinin daha sonra anlatacağı gibi,²⁵⁷ bu kuartetin yapısı gelecekteki romanlarının mimarisini de haber vermekteydi: yedi bölümde çokseslilik, birleştirici temalarla bağlanan içerikte enstrüman ve tarz türdeşliği.

Genç delikanlı umut vadeden bir başlangıç yaptığı halde azimli davranamamıştı. Antonin Liehm'e anlattığı gibi, müzikten vazgeç-

257) *Roman Sanatı*'nda Christian Salmon'la görüşme.

mekten ziyade müzik icracılarına karşı bir tutumu söz konusuydu burada: “Biliyorsun, ben ateşli bir müzik âşığı olarak kaldım, ama bu benim ilk gençliğimden beri müzik dünyasına karşı bir antipati duymama engel olmadı. Müzik dehası olağanüstü düzeyde bir zekâyla parıldamıyor. İnatçı müzisyenlere pek nadir rastlanmaz ve benim babam da etrafımdaki bu insanlardan çok zarar gördü. Hayatımı öyle bir topluluğun içinde geçirme düşüncesi tüylerimi diken diken etmiştir hep.”²⁵⁸

Müzikten uzaklaşan Milan, kuzeni Ludvik’in etkisiyle kendini edebiyata verir. Mantıklı bir şekilde müziğe en yakın edebi tür olarak şiiri seçer. Gerçekten, müzik çalışmaları sırasında edindiği ritim ve melodi bilgisiyle şiir yazmaya on yılını ayırdı. 1960’larda romancı ve denemeci olmak üzere şiiri bıraktığında müzik defterini kapatmış görünüyordu. Yine de müzik, eserlerinde ya içerikte ya da öncelikle biçimde kendisini bir şekilde hissettirmektedir. 1984’te Bernard Pivot’la konuşurken kendisi de kabul etmiştir bunu: “Müziğe ihanet ettim, ama romanlarımı kurarken de peşimi hiç bırakmadı müzik.”²⁵⁹

Bestelediği kuartet gibi *Şaka*’da da yedi bölüm vardır. *Ayrılık Valsi* hariç ilk altı romanında yapı bu şekilde kurulmuştur. 7 sayısına sistemli biçimde başvurması bir batıl inanç izlenimi uyandırabilir, ki romancı da bunu şu şekilde açıklamıştır: “Konu bundan biraz daha derinlikli aslında. Sayıların sihirli olmayan, bilakis tamamen rasyonel bir anlamı var. Bir romanı iki, dört ya da sekiz kısma ayırırsanız roman bölünmeye, iki parçaya bölünmeye meyleder. Öyle bir durumda ortaya yeterince iyi örülmüş, birleşik, sıkı bir roman çıkmaz. Gerçek bir bütünlük sağlanması için yapının bölünmez olması gerekir. Asal sayıların anlamı buradadır. *Şaka* da *Yaşam Başka Yerde* de iki ya da üç parçaya ayrılamaz; sıkı bir yapıları vardır. Bu aynı zamanda bir oran ve sayı konusudur. Eserin biçimine bu açıdan bakmanın romancılardan ziyade bestecilere özgü olduğunu da kabul ederim.”²⁶⁰

258) Üç Kuşak, a.g.y.

259) “Apostrophes”, *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

260) N. Biron’la söyleşi, a.g.y.

Kundera roman kurgusuna daha çok bir müzisyen olarak, özel olarak da bir kitabı yazmaya başlamadan önce yapıyı zihninde tasarlama becerisine dayanarak yaklaşmaktadır. Kendisine bakılırsa, işte bu süreç görsel olmaktan ziyade sessel bir süreçtir: “Ben romanı işitiyorum, onun kompozisyonunu işitiyorum. Aragon her zaman kendi romanının nasıl biteceğini hiç bilmediğini söyler. [...] Bir romancı açısından çok tipik bir durumdur bu. Halbuki ben, ki herhalde bu benim hatam, romanımın nasıl biteceğini her zaman bilirim. [...] Ben bir romanda temponun belli bir biçimde dağıldığına inanırım. Bu anlamıyla romanı her zaman işittiğimi söyleyebilirim ve ilk aklıma gelen fikir daima ritmik olur.”²⁶¹ Romandaki bu müzikal algı herhangi bir dolayım gerektirmeden, akıl yürütmenin bir ürünü olmaktan daha ziyade sezgiseldir. Şayet ilk romanları -biri istisna- yedi kısımdan oluşuyorsa bunun sebebi önceden kabul gören bir kurala duyulan saygı değildir. “Bir romanın matematiksel yapısı,” diye ısrar eder, “hesaplanmış bir ölçü değildir; bilinçdışından gelen bir buyruk, bir saplantıdır.”²⁶²

Kundera’nın neredeyse bütün romanları ortak bir müzikal ilkeye, çoksesliliğe göre; Robert’ın tanımıyla, “çeşitli seslerin, her parçanın bağımsız olarak işlendiği (yatay yazım), fakat diğerleriyle birleştiğinde bir bütün meydana getiren çeşitli parçaların birleşimi”yle tasarlanırlar. Romancı bu çokseslilik ilkesini eserlerini yazdıkça daha karmaşık ve rafine hale getirecektir. Metnin yedi bölüme ayrılması *Şaka*’yla başlar; birçok yerde konu dışına çıkılmakla birlikte, aynı olay örgüsü ve birbiriyle ilintili karakterler etrafında görece basit bir şeması vardır. Her karaktere monologlar biçiminde bir ya da daha fazla bölüm ayrılır (Ludvik’e üç, Helena’ya bir, Jaroslav’a bir, Kostka’ya bir bölüm); Ludvik, Helena ile Jaroslav’ı biraraya getiren son bölümse kitaptaki tek koro bölümüdür. Yazara göre, bu asimetrik yapı her karakterin farklı bir ışıkla sunulmasını sağlar: “Ludvik içten (kendi monoloğuyla) ve dıştan (başkalarının monologlarıyla portresi çizilmiş halde) aydınlatılmış

261) Viviane Forrester’la söyleşi, *Antenne* 2, 9 Kasım 1976.

262) *Roman Sanatı*.

olarak kendini apaçık bir şekilde görür). [...] Her karakter yoğun ışıkla ve farklı şekillerde aydınlatılmıştır.”²⁶³

Kundera ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*'ye kitabı yedi bölüme ayırmaya karar vererek değil, altı bölüm olmasını tasarlayarak başlar. Fakat ortaya çıkan sonuç kendisini tatmin etmez: “Hikâye beni sıkımtı anlaşılan. Birden romana, kahramanın ölümünden üç yıl sonraya dair bir hikâye daha sokma fikri geldi aklıma. Son-
dan bir önceki, yani ‘Kırk Yaşındaki Adam’ başlıklı altıncı bölüm olacaktı bu. Artık her şey en başından itibaren kusursuz görünüyordu.”²⁶⁴ François Ricard bu eklemedeki cüreti şöyle yorumlar: “En çarpıcı buluşlardan birisi, romanın sonuna doğru, hiçbir şekilde öngörülemeyen ve Jaromil’in geçmişiyle bağı bulunmayan bir episodun araya sokulmasıdır. [...] Gizemi askıya alan, zaman-
sal ve anlatsal sürekliliği koparan ve o bölüme kadar hiç bilinmeyen bir karakteri araya sokan bu bölüm, gerçekte metnin tümüne, sanki bir pencere açılmış da romanın hararetli dünyasına taze bir hava ve yeni bir ışık katmış ve bir anlığına apaydınlık hale getirmiş gibi beklenmedik bir denge ve rahatlama getirmektedir.”²⁶⁵

Sonradan eklenmiş olan bu kısa bölüm bütün metnin sindirilmesini kolaylaştırmışsa şayet, bunun sebebi -şimdi geriye baktığımızda görüyoruz ki- olay örgüsünü daha bir anlaşılır kılmasıdır. Ek olarak bu bölüm, Jaromil’in kontrpuanı denebilecek yeni bir karakterin (Kırk Yaşındaki Adam) ortaya çıkışıyla genel dengeyi kuvvetlendiren bir etkiye sahiptir. İdeolojisi alçakça bir muhbirliğe varmış genç heyecanlı şairin karşısında, her türlü duygusallığa dirense de bir çapkının olgunluğu ve şefkati durmaktadır. Kitabın nefes almayı, mola vermeyi sağlayan bu kısmı yazara öyle bir haz vermiştir ki, bunu (kendisi açısından o aşamada yeni olan, fakat sonradan sistemli biçime dönüşecek şekilde) okuruyla paylaşma ihtiyacı duymuştur: “Bizim romanımızda da bu bölüm, meçhul bir kişinin aniden nezaket ışığını yaktığı sakın bir mola ânıdır. Gözümüzün önünde o ânı biraz daha uzatalım...”

263) A.g.y.

264) A.g.y.

265) François Ricard, a.g.y.

Jaromil'in sevgilisinin âşığı olan Kırk Yaşındaki Adam romanda başka bir yerde görünmemesine rağmen olay örgüsüne yabancı kalmaz. Oysa aynı durum kitabın ikinci bölümündeki karakter olan, hayali niteliğinden dolayı hikâyenin geri kalan kısmıyla bir bağı bulunmayan Xavier için geçerli değildir. Aslında Kundera burada ilk defa bir hayali, yani kendisi açısından romantik düşünmenin özünde yatan ve sonraki romanlarında da yer vereceği bir öğeyi kurguya katmaktadır. Burada akla gelen, *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda Tamina'nın çocuk adasındaki hayali ya da *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde araya giren Tereza'nın hayalidir.

Arka arkaya gelen bu çoksesli romanların arasında *Ayrılık Valsi* bir tür parantezi ya da arayı temsil eder. Kundera en çok bu romanı kaleme alırken keyif aldığını belirtecektir. Yine bu roman, Prag Baharı'nı takip eden durgunluğun ortasında gerekli bir ara söz gibi görünmektedir. Kundera'nın aynı dönemde Diderot'ya duyduğu borcu karşılayan *Jacques ve Efendisi*'ni yazıyor olması tesadüf sayılmaz. Şüphesiz *Ayrılık Valsi*'nde de bu yakınlık hissedilmişti. İlk Avrupalı romancılarına yönelen Kundera bu kitabı eğlenmek amacıyla, hafif ama ciddiliği eksik etmediği bir metin olarak tasarlamıştı. Alain Finkielkraut'un vurguladığı gibi: "Kundera'da derinlik ile hafifliği birleştirmeye yönelik kalıcı bir ilgi vardır. Derinlik ağırlığa dönüşmemelidir."²⁶⁶ Eğlenme isteği romancıya apayrı bir olay örgüsü kurdurmuş, eserine atipik bir biçim kattırmıştır. Beş güne denk düşen beş bölüme ayrılmış olan *Ayrılık Valsi* Kundera'nın kurmaca eserlerinde apayrı bir yere sahiptir: "Konu dışına çıkılmayan, tek bir malzemedен kurulan, aynı tempoda anlatılan, son derece teatral ve stilize, vodvil formunu esas alan, tamamen türdeş bir kitaptır."²⁶⁷

İşte bu biçimsel denemeler Kundera'nın aradığı çok sesli formülünü geliştirdiği dördüncü romanı olan *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda yeni bir doruk noktasına ulaşmıştır. Üstelik bu neredeyse tesadüfi bir buluş olmuştur. Ondan önce edebiyatla işinin kalma-
dığına ikna olmuş bir ruh haliyle yıllarca elini kaleme değdirmeye

266) Yazarla söyleşi.

267) *Roman Sanatı*.

miştir. Nekahat dönemindeki bir hasta gibi, Fransa'ya taşındıktan kısa bir süre sonra, aklındaki *Gülünesi Aşkılar* doğrultusunda bir kısa hikâyeler kitabı yazma fikriyle yavaş yavaş yeniden çalışmaya başlamıştır: “İkinci kısa hikâyemi bitirdikten sonra anladım ki, giriştiğim şey kompozisyon birliğiyle bağlı bir kitap, bölümleri bir kısa hikâyeler derlemesindeki gibi bağımsız olmayacak, fakat her biri önceki bölümleri yeni bir açıdan aydınlatacak, o yüzden ancak son bölümün kitaba tam anlamını katacağı bir kitaptı. Yazdığım müsvedde üzerine ne kadar düşünürsem yazdığım metnin -romanı anlayıp kavrama şeklimle- bir roman olduğundan o denli emin oluyordum.”¹²⁶⁸

Sezgi ve tesadüf Kundera'nın sonraki romanlarının yapısını belirleyen çoksesli romanın gelişmesinde kesinlikle rollerini oynuyorlarsa, bu keşif de yazarın aynı alandaki öncellerinin girişimlerinin kapsamlı bir bilgisini öngerektirmektedir. Kundera'nın işaret ettiği, Cervantes'ten beri bütün romancıların hikâyenin doğrusal yapısını kırmaya çalıştıklarıdır. Zaten bu amaçla ilk başta anlatıları 'iç içe geçirme' tekniğini, olay örgüsüyle ilintisiz konu dışına çıkmaları romana yedirme yordamını bulmuşlardır. Kundera bu sürece örnek olarak *Don Quixote*'den, İspanya'nın derinliklerinde kaybolmuş bir tavernada bütün karakterlerin diğerlerinden daha kaçıkça davrandıkları ve hikâyelerinin inanılmaz bir şekilde iç içe geçtiği bir pasajı seçer. Oyuncu ve grotesk bir şekilde konu dışına çıkmalara *Kaderci Jacques*'ta da rastlarız.

Çok daha sonraları yine birçok yazar aynı şekilde (Dostoyevski'nin aynı zaman diliminde geçip, ortak karakterlerle birbirine bağlı üç bağımsız hikâyeden meydana gelen *Ecinniler*'de yaptığı gibi) doğrusalıktan kurtulma kaygısıyla romanlarına çeşitli sesler ve çeşitli hikâyeler katacaklardır. Daha sonra sıra, 1930'ların başlarında anıtsal üçlemesi *Somnanbules*'le (Uyurgezerler) sadece hikâyeleri değil, farklı edebi türleri de (roman, kısa hikâye, haber, şiir ve deneme) birbirine kesiştiren Hermann Broch'un büyük yeniliğine gelecektir. Kundera ise Broch'a duyduğu hayranlığa rağ-

268) Yazarın *Gülünesi Aşkılar*'ın ilk Çekçe basımına notu, 1991.

men ve onun tarihsel önemine selam durmakla birlikte bu türün sınırlarının bilincindedir: “*Uyurgezerler*”in üçüncü romanı beş öğeden, beş türdeş hattan oluşmaktadır. [...] Yine de bu hatlar, aynı anda işlenmelerine, sürekli birbirleriyle değişmelerine (yani, çok açık bir ‘çokseslilik’ amacı gütmelerine) rağmen bölünmez bir bütün oluşturmazlar; başka bir ifadeyle, çokseslilik amacına sanatsal bakımdan ulaşılammış olarak kalınır.”²⁶⁹

Yedi bölümlük *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*’nın yalnızca dördüncü ve altıncı bölümlerinde bir ortak karakter vardır: Fransa’ya göçmüş olan Çek garson Tamina. Diğer bütün bölümler tek kişinin öne çıktığı anlatılar şeklinde okunabilir. Kısa hikâyeler gibi bu bölümlerin kendi karakterleri ve bir olay örgüleri vardır: Gençliğinde bir kadına yazdığı aşk mektuplarını bugün geri almaya çalışan Mirek (Birinci Bölüm: “Kayıp Mektuplar”); karısı ve metresiyle üçlü sevişme planı evde annesinin bulunmasından dolayı bozulan Karel (İkinci Bölüm: “Anne”), vb. Her hikâyenin bu kendine yeterliliği, Christian Salmon’un *Roman Sanatı*’nda yapacağı gibi, şu soruyu akla getirir: “Bu hâlâ bir roman mıdır?” Kundera bu soruyu meşru olarak kabul eder: “Roman görünümünü kaybetmesinin sebebi olaylarda birliğin kalmamasıdır. Oysa onsuz bir roman tasavvur etmek zordur.” Yine de *a priori* kusurlu olan bu yoklukta gösterişli bir yan bulur ve böylece romanda çoksesliliğe nasıl baktığını ele verir: “İlke şöyle işler: Aynı hikâyede karakterler itibarıyla de ilişkiler itibarıyla de birbirleriyle ilintili olmayan ve her biri ayrı edebi tür (deneme, hikâye, otobiyografi, fabl, düş) meydana getiren çeşitli hikâyeler anlatırsınız. Tüm bu öğeleri birleştirmek, hepsi birbirinden ayrı öbeklerin tamamen doğal bir akışla sonunda tek bir bütün olarak algılanacakları şekilde gerçek bir simyacılığı gerektirir.”²⁷⁰ Sonra, düşüncesini daha da derinleştirir: “*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*’nda bütündeki tutarlılık ancak değişkenlik gösteren birkaç temanın (ve motifin) birleşmesiyle sağlanır. Bu bir roman mıdır? Benim fikrimce, evet.”²⁷¹

269) *Roman Sanatı*.

270) Antoine de Gaudemar’la söyleşi, *Lire*, Şubat 1984.

271) *Roman Sanatı*.

'Tema' kelimesinin kullanımı çeşitli sorular doğurur. Kundera 'tema'yı müzikal anlamda, bir eserin ona dayandığı ve bestecinin periyodik biçimde değiştirerek ele aldığı bir temsil dizisi olarak mı anlıyordur, yoksa genel olarak edebi anlamda mı? Muhtemelen ikisi birden. "Bir tema," der, "varoluşsal bir sorgulamadır. Bir roman birkaç temel kelimeye dayanır. [...] *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda bu seri şöyle işler: Unutulmuş, Gülüştün, Melekler, Gülüştün ve Unutuştun, Sınır. Bu beş ana kelime romanın akışı içerisinde çözülür, üzerinde düşünülür, tanımlanır, yeniden tanımlanır ve böylece varoluş kategorilerine dönüştürülmüş olur."²⁷² Şunu ekleyelim ki, her tema motiflerle alt bölümlere ayrılmıştır; sözgelimi, *Yaşam Başka Yerde*'de soğukluk motifi. "Yazmaya başladığımda Jaromil'in donarak ölmesi gerektiğini belli belirsiz biliyordum. Bu bir simge değildi, iyi açıklayamadığım bir takıntıydı. Soğukluk fikri bütün hikâyede gösterir kendini; motif olarak romanın değişik yerlerinde tekrarlanır. Bu, müzikal kompozisyonudur. Belirli bir kalıp vardır ve bu kalıp çeşitlemeli olarak yinelenir."²⁷³

Dolayısıyla temanın, birleştirici rolünü eksiksiz bir şekilde yerine getirebilmesi için eserin özünde, her seferinde farklı bir yolla tekrarlanması gerekir. "Müzikal düşüncenin ilkesi tekrarlama ve çeşitleme ilkesidir. Sözgelimi, bir sonata bakın. *A* teması, *b* teması, *c* teması vardır. Temaların her birini değiştirir, sonra yeniden *a* temasına dönersiniz, vb. Müzikal kompozisyonun ilkesi, bir motifi ortaya attığınızda eser boyunca onu hiç aklınızdan çıkarmamakta yatar. O kalıba yeniden dönmeniz ve sonra bir kere daha değiştirmeniz gerekir. Bir müzikal kompozisyon, romanın bilmediği büyüklükte bir bütünselliktir. Çünkü orada çoklu bütünsellik söz konusudur."²⁷⁴

Kundera kitaplarını müzikal kompozisyon ilkelerinden esinlenerek kurarken bu bilinçli tercihini esas alır. Bu anlamıyla müzik Kundera'da yalnızca romanlarını tematik bir açıdan birleştirme işlevini değil, bunun yanı sıra bölümlenme ve ritmini belirleme iş-

272) A.g.y.

273) *Liberté*, "Milan Kundera" özel sayısı, Cilt: 21, No: 1, Ocak-Şubat 1979.

274) "Apostrophes", *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

levini de görür. Müzikteki her temel öğeyi edebi alana taşıyarak kendine özgü bir roman estetiği yaratacaktır: “Bir ana bölüm bir harekettir. Alt bölümler ölçülerdir. Bu ölçüler süre olarak kısa, uzun ya da düzensiz olabilir. Buradan tempo sorununa geliriz. Romanlarımdaki her bölüm müzikal bir işaret taşıyabilir: *moderato*, *presto*, *adagio*, vb.”²⁷⁵

Kundera *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nda denediği bu yedi özerk bölümlü kurgu modeline genel hatlarıyla neredeyse on beş yıl sadık kaldı. 1995’te *Yavaşlık*’la Çekçe yazmayı bırakıp Fransızca’ya geçti ve yeni tip bir kurgu benimsedi: “hikâyenin esası (160 sayfa), geniş iç bölümlere yer vermeme, başlığı olmadan ya da sayfayı bitirmeden yaklaşık elli küçük bölümle kesintisiz bir zincir gibi düzenleme”.²⁷⁶ Artık bir Fransız romancı olunca formatını değiştirmekle birlikte romanlarını kurarken müzikal kompozisyondan esinlenmeyi de sürdürecekti. *Le Nouvel Observateur*’de Guy Scarpetta’ya açıkladığı gibi: “Çek romanları biçim olarak sonata benziyorlardı: birbirine zıt çeşitli hareketlerin yer aldığı geniş bir kompozisyon. *Ölümsüzlük*’te bu biçimi sona erdirdim. O romandan sonra yapmam gereken şey kapıyı kapatıp yordamımı değiştirmekti. *Yavaşlık*’ı yazarken hemen başka bir biçime zıpladım. Sonat sanatından füg sanatına geçtim.”²⁷⁷

Nasıl bir formül uygularsa uygulasin Kundera, anlatıda süreklilik olması kaygısından, karakterler arasında mantıksal bağlar yaratma yükümlülüğünden kurtulunca romana çerçevesini veren temaları değiştirebilecek duruma gelir – örneğin, istisnai şekilde Çek olan litost’u yani “kendi sefaletimizin gösterisinden doğan ve aniden keşfedilmiş bu kederli hali”.²⁷⁸ Bu şekilde temalarını, genellikle (felsefi düşünme yönteminden başlayarak) kurmaca-dışı sayılan malzemelerle zenginleştirir. Alain Finkielkraut’a göre: “Kundera’nın ta-kıntısı roman ile denemeyi birleştirmektir. O yüzden kendisini en yakın bulduğu iki yazar Broch ile Musil’dir. Öte yandan, romana düşünce katma tarzı tamamen Kundera’ya göredir. Saydığım bu ya-

275) *Roman Sanatı*.

276) François Ricard, a.g.y.

277) “La frontière invisible”, *Le Nouvel Observateur*, 15 Ocak 1998.

278) Krş. *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*’nın 5. Bölüm’ü.

zarlarla aynı takıntıya sahip olsa bile bunu kendi 'bildiğince' yapar. Anlatı ile düşünce serdetmeyi birbirinin yerine koyarak kısa bölümler halinde yazmayı benimser. Burada taşıyıcısı, dünyaya bakışıdır. Dünyaya kafa yorar. Herhangi bir tez geliştirmede için filozof sayılmaz, fakat romana felsefeyle aynı iddiayla bağlanan bir kişidir. O yüzden biz onu bir filozof sayarak okuyabiliriz.²⁷⁹

Christian Salmon'un Kundera'ya söylediği gibi, romanlarına yedirilen düşünceler karakterlerce değil, yazarın -onu bazen belirsiz bir konumda bırakan şekilde- kendisince dile getirilirler. Kundera ister istemez kendi görüşünü yansıtmadığı sürece romandaki bu zamansız müdahalelerin azalmasını önemsemez: "Konuşan ben bile olsam benim düşüncem bir karakterle bağıntılıdır. Karakterin tutumları hakkında, onun olaylara bakışı hakkında onun adına ve onun yapabileceğinden daha derinlemesine kafa yormak isterim."²⁸⁰ Aldığı cevaptan yarı ikna olan Salmon, serdedilen bu düşüncelerin bazılarının herhangi bir karakterle ilintili olmadığı itirazında bulunur. Kundera da bu itirazı kabullenmek zorunda kalarak kötü niyet belirtisi göstermeden kendini haklı çıkarır: "Bu doğru. Zaman zaman doğrudan, bir yazar olarak, kendim gibi konuşmak hoşuma gidiyor. Böyle bir durumda her şey tona bağlı oluyor. İlk kelimeden itibaren benim düşüncem oyuncu, ironik, kışkırtıcı, de-neysel ya da sorgulayıcı bir tona bürünüyor."²⁸¹

Kundera çoksesli tekniğiyle -ve 'düşünen- bir roman ortaya çıkarmak amacıyla- pek çok felsefi düşünceyi romana katıyorsa bile, üslup açısından bakıldığında burada onun şairlik geçmişinden izler de bulunabilir. "Kestirmeden gitmeyi, yoğunluktan keyif almayı, süslemeye güvenmemeyi modern şiire borçluyum... Bunu akılda tutarak, eski bir mektubu okumak için çekmecelerini karıştıran birisi gibi ancak nostalji nöbetlerinde okuyabiliyorum ve bu da kesinlikle bir özet okuma oluyor."²⁸² "Her bölümün bir bütün olmasını seviyorum," der. "Bir şiir gibi, bir ileri hamle, sonra geri çekiliş. Her bölümün kendi başına anlamı olmalı ve salt bir

279) Yazarla görüşme.

280) *Roman Sanatı*.

281) A.g.y.

282) "Kundera lit de préférence les philosophes", *La Quinzaine littéraire*, No: 411, 16 Şubat 1984.

anlatı zincirinin parçası olmakla kalmamalı. Fakat dahası, bu seçimim benimsediğim roman estetiğine de denk düşüyor. Anlaşılan her biri ayrı bir bütün oluşturan kısa bölümler okuru, anlatı seline kapılıp sürüklenmektense, durup düşünmeye teşvik ediyorlar.”²⁸³ Alain Finkielkraut’un Flaubertvari diye nitelendirdiği bir edebi niyettir bu: “Flaubert’te olduğu gibi Kundera’da da şiire şiir adına tutunmama arzusu vardır. Flaubert düzyazının şiirle aynı düzeyde, onunla aynı uyumda, aynı derecede talepkâr olmasını istiyordu. Üslubunun bununla hiç ilgisi olmamasına rağmen Kundera da aynı türden bir iddiaya sahiptir. Kundera da düzyazısına şiirsel bir yoğunluk katmak ister. Onun az satırlı paragraflarla yazma tercihi buna delalettir. İki ya da üç sayfalık bir paragraf her kelimenin kıymetli olduğu ve başka kelimelerle uyum sağladığı kapalı bir bütün olmalı ve bu yüzden de düzyazıda bir şiir gibi okunmalıdır.”²⁸⁴

Müzik Kundera’nın gözünde romanlarının biçimsel yapısını aldığı sanat iken, romancı için de hiç kesilmeyen bir kafa yorma nesnesidir. Hakikaten çok az sayıda yazar kitaplarında müziği onun kadar sıklıkla ele almıştır. Kundera’nın tarzı genellikle bir müzikologunkine benzer: Düşüncelerini sıralarken onları elle yazılmış müzikal notalar şeklinde belirtmekte duraksamaz. Başka örneklerle yaklaşımı daha tarihseldir. Fakat ne bir müzikolog ne de bir müzik tarihçisi olduğundan, öncelikle ona, konusuna eğilen bir romancı ve denemeci olarak yaklaşmak gerekir. Kitaplarındaki müzikle ilgili pasajlar romantik bir olay örgüsünün parçası olarak işlenir ya da hem kurgusal hem düşünsel bir tarzda ele alınan başka konuların arasına serpiştirilir. Bunun bir örneğini, olay örgüsüyle en ufak bir ilgisi bulunmadığı halde, üstelik görünür bir zorunluluk yokken, aniden Moravya müziğinin özgüllüğüne atladığı *Şaka*’nın 4. Bölüm’ünde görürüz. Bu müzikal yönelim bazı yabancı yayıncılara o denli anlamsız gelmektedir ki, bu içerikteki bazı yerler örneğin romanın 1969’daki ilk İngilizce çevirisinden yaza bile bildirilmeden çıkarılacaktır.

283) Antoine de Gaudemar’la söyleşi, *Lire*, Şubat 1984.

284) Yazarla görüşme.

Peki, bu 'konu dışına çıkmalar'ın sebebi nedir? *Şaka*'yı kaleme almaya başladığında taşralıların Prag'tan uzaklaştırılmaları yüzünden bir Çek yazar olmaktan ziyade Moravyalı yazar olarak kalmasının ve büyüdüğü yurdu hakkında yazma isteği duymasının dışında, Moravya folklorunda büyüleyici gördüğü yan kendi kökenlerini kuşatan gizemdir. İster kültürel pratikleriyle ilgisi isterse bireysel kaderini kuşatması sebebiyle olsun, gizem *Şaka*'nın temelini oluşturan temalardan birisidir. Yazar müzikolog elbisesini giyindiği Jaroslav'ın sesi aracılığıyla Moravya halk müziğinden esintiler toplamaya koyulur. Barok saray müziğinden farklı olarak, yükseltilmiş bir kuartet içeren lid modunda yazılmıştır. Bu modal ve harmonik tekillik Batı müziğinin kanonlarına meydan okumaktadır. "Moravya ezgileri tonalite bakımından akla hayale gelmez bir karmaşıklık sergiler. Armonik yapıları bilmecemsidir. Minörle başlayıp majörle biter, farklı tonlar arasında tereddüt geçiriyormuş izlenimi uyandırır. [...] Ritmik düzende de aynı belirsizliğe sahiptirler. [...] Onların ritmini bizim sistemimizle müziğe uygulamamız mümkün değildir."

Kundera, Moravya müziğinin yapısal muammasını çözmek amacıyla, Moravya'nın seküler yalnızlığında antik Yunan'a kadar uzanan bir pagan kökenin bulunduğu hipotezini geliştirir. Yıllar sonra *Saptırılmış Vasiyetler*'de, bu atipik müziğin kökenini bir kere daha merak ederek söz konusu gizeme geri dönecektir: "Bu şarkılar nasıl doğdu? Kolektif olarak mı yapıldılar? Hayır, bu sanatın kendine özgü yaratıcıları, kendi şairleri ve köy bestecileri vardı, fakat eserleri bir kez dünyaya yayılınca, onları takip etme ve değişikliklere, bozulmalara ve sonsuz dönüşümlere uğramalarına karşı koruma imkânından yoksundular." Avrupa'nın en eski sanatı ve hiç de ikincil düzeyde bir fenomen sayılamayacak olan müzik Kundera'nın eserlerinde bir çeşit pusuladır. Müziğin tarih boyunca ve çağdaş toplumdaki yeri açısından geçirdiği dönüşümlerin incelenmesi diğer sanatları (özellikle edebiyatı) daha iyi kavrama imkânı tanımmasının yanı sıra, dünyanın durumunu da bir ölçüde yansıtacaktır.

Kundera'nın kaleminden en sık dökülen üç müzisyen Beethoven, Leos Janáček ve Igor Stravinsky'dir. Romancı Beethoven'ı "mü-

ziğin en büyük mimarı” sayar (Beethoven’ın Opus 111 piyano sonatından da çeşitli defalar yaratıcı dehasının örneği olarak bahsedilir). Beethoven’ın müziği çeşitli kitaplarında (bilhassa Tereza ile Tomas’ın buluşmasında belirleyici bir rol oynayan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde) tekrarlanan bir motifse, modernizmiyle Stravinsky’nin ve Janáček’in müzikleri de roman anlayışını esinlendirmiştir. İnsanın modern dünyadaki varoluşunu kavramak Kundera’ya ‘bir eksilti ve yoğunlaştırma tekniği’ getirir. Janáček’le aynı estetik çizgide bulunduğu yer de burasıdır. Ona göre, Brno’lu yurttaşının en büyük erdemi, Romantisizm’den beri yürürlükte olan müzikal kompozisyon klişelerine, özellikle orkestrasyon dolgularına ve diğer işe yaramaz eserlere karşı isyan etmesidir. Janáček tüm bu girizgâhtan doğrudan konuya girmekte faydalanır. “Geçişler yerine ani bir yan yana geliş, çeşitlemeler yerine tekrar ve her zaman şeylerin tam kalbine dokunma: Yalnızca özsel bir şey söyleyen nota kalıcı olma hakkına sahiptir. Romanda da az çok aynı durum vardır: Roman da ‘teknik’ kaynar. [...] Ben ‘Janacekyen’ bir çizgideyim: roman tekniğinin otomatizminden, romandaki söz kalabalığından kurtulmak ve onu yoğunlaştırmak.”²⁸⁵

Stravinsky’nin müziğinin de Kundera’nın roman anlayışında yansımaları olmuştur, fakat bu etki, teknik sebeplerden ziyade sanata yaklaşımına bağlıdır. Kundera’nın romanları arkadaşlık, aşk ve bir bütün olarak duygusal ilişkilere kapsamlı biçimde eğilirken, yine de ender istisnalarla herhangi bir şekilde duygusallıktan arınmıştır. Batı kültürünün özünde, dipten ilerleyen bir musibet misali nefret ettiği ve kiç’in kaynaklarından biri saydığı bir duygusallık yatar. “Avrupa uygarlığının akla dayandığı varsayılır. Fakat Avrupa’nın pekâlâ bir duygu uygarlığı olduğu, duygusal insan (*homo sentimental*) diye adlandırmak istediğim bir insan tipini doğurduğu da söylenebilir.”²⁸⁶

Kundera sanat tarihinde (özellikle müzikte) görülen bu duygu zorbalığına ışık tutmuştur, fakat farklı biçimlerde ve değişik ölçülerde. Dolayısıyla, Johann Sebastian Bach’ın müziği dinleyicinin

285) *Roman Sanatı*.

286) *Ölümsüzlük*.

duygularını ayağa kaldırıyor olsa bile hareketlenen bestecinin değil, dinleyicinin kendi duygularıdır. Onlara göre sanatın misyonu kendi hislerini iletme olduğu için romantiklerde her şey değişir. Stravinsky bu anlayışa kesin bir dille karşı koymuştu: “Müzik herhangi bir şeyi (bir hissi, bir tutumu, psikolojik bir hali) ifade etmekte güçsüz kalır. [...] Müziğin varlık sebebi hisleri ifade etme becerisinde yatmaz.”²⁸⁷ Bu tür saptamaları Stravinsky’ye ‘kalpsiz’ unvanını kazandıracak, hatta filozof ve müzikolog Theodor Adorno’nun ondan ‘dünyaya kayıtsız’ diye bahsetmesine yol açacaktır.²⁸⁸ Öfke içindeki Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*’de okuru böyle dayatıcı bir yargıya karşı sesini çıkarmaya davet etmektedir: “Bir gün sonunda bu budalaca duygusal engizisyonundan, Kalp’in Terörü’nden kurtulacak mıyız?” Bu dogmatizme karşı, Stravinsky’nin sanatsal projesinde, aşkı mükemmel ve yüce bir değer haline getiren pagan müzikle, yani Hristiyanlıktan öncesi müzikle yeniden bağlantı kurma arzusunu görmeyi tercih eder. O yüzden, *Sacre du printemps*’a (Bahar Ayini) bu tam Nietzscheci bakışı “Apollonvari bir Dionysosçu esrime portresi” diye nitelemektedir Kundera.

Kundera 1989’da Philippe Sollers’e yazdığı bir mektupta,²⁸⁹ ilk başta roman tarihinde işe yarar diye geliştirdiği iki evre teorisini müzik tarihine uyguluyordu. Tıpkı modern romancının ‘roman’ın yaratıcılarının ilk baştaki niyetlerini yeniden keşfetmenin yollarını araması gibi, modern müzisyenler de Barok-öncesi çağın büyük öncülleri olan ilk evre müzisyenlerini yeniden keşfedeceklerdi. 1950’lerde hangi müzisyenleri dinlediğini sorduğumuz Stravinsky’nin cevabı bu yüzden şaşırtıcıydı: Modern müziğin ustası Pérotin, Dufay ya da Guillaume de Machaut gibi Orta Çağlar’ın bes tecilerini sayıyordu.

Başka bir örnek, müzikologların burun kıvırdıkları bir on altıncı yüzyıl bestecisi olan ve Kundera’nın bize -gündelik hayatın seslerini müziğine taşıma eğiliminden dolayı- “kuşların cıvıltısı, kadınların gevezeliği ve sokakların gürültüsü”nden bahsettiği, daha derin müzik bekleyenlerin de eğlenceli ama yüzeysel buldukları

287) Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie* (1935), akt. Kundera, *Saptırılmış Vasiyetler* içinde.

288) Akt. Kundera, a.g.y.

289) “Sur l’histoire de la musique européenne”, *L’Infini*, ilkbahar 1989.

Clément Janequin'dir. Peki ama, "Derin olan nedir?", "Derin olmayan nedir?" diye sınırlendiğini duyarız Kundera'nın. Janequin'in sanatı (dört yüz yıl sonra konuşulan dil üzerine çalışmalarıyla Janacek'in sanatı gibi) "insan *ruhunun*"²⁹⁰ dışında ve yalnızca doğanın gürültülerinden oluşan değil, konuşan, haykıran, şarkı söyleyen insan seslerinden de meydana gelen bir ses evreni"ne ışık tutmaktadır.²⁹¹ Kundera, sanattaki duyarlılığın önemini sorgulamaya yönlendirilmiştir. İçini dökmek, üzüntüleri ve sevinçleri bir kenara bırakmak, ona göre, böyle bir tutumun tanıklık ettiği narsisizmin ötesinde, ölümcül olduğu kadar boştur da. *Duygusal insan*'ın inandığının tersine, insan dertlerinden kaçışı kendi içinde değil, dışında bulur: *Saptırılmış Vasiyetler*'de, "Sanki bir ruhun ağlayışı," diye yazar, "ancak doğanın duyarsızlığıyla yatıştırılabilir. Bilerek söylüyorum: 'doğanın duyarsızlığı'. Çünkü duyarsızlık avutucudur; duyarsızlık dünyası insan hayatının dışındaki dünyadır; sonsuzluktur."

Orta Çağlar'ı bu şekilde anmakla birlikte Stravinsky'nin müziğinde geriye dönük herhangi bir öge yoktur. Rus besteci kayıp bir cennet uğruna nostaljiye sırtını döner. Resim, edebiyat ya da müzikteki bütün modern sanatçılar gibi kaybolmuş olabilecek ve yeniden bulunmasıyla paletini zenginleştirecek bir renk arayışındadır sadece. Stravinsky'nin 'üçüncü evre'si müzik tarihine yeni bir şey kazandırmakla ilgilidir. Kendisini eleştirenlerin üslûpsuzluğa benzeteceği, megalomanyakça bir projedir bu. Stravinsky'nin yaratıcılığını takdir ederken, hem dünya çapında hem konstrüktivist nitelikteki o dinamikte, ölmeden önce son bir yaratıcı sıçramayı da fark eden Kundera'ya göreyse böyle bir suçlamada bulunmak saçmadır. *Saptırılmış Vasiyetler*'de şöyle yazar: "Zihnimde bir imge dolanıyor. Bir halk inancına göre, ölmek üzere olan bir insan ikinci can çekişinde geçmişteki bütün hayatının gözlerinin önünden geçtiğini görürmüş. Stravinsky'nin eserlerinde Avrupa müziği bin yıllık hayatıyla hatırlandı; sonsuz ve rüyasız bir uykuya dalmadan önceki son düşüdü bu."

290) Vurgu bana aittir.

291) *Saptırılmış Vasiyetler*.

Stravinsky 1971'de öldüğünde müzikte çok şey değişmişti. Adını bile kaybetmişti. Müzik 'klasik' iken 'modern' olmuş, daha sonra 'çağdaş'a dönmüştü. Giderek azalan bir elit kesime hitap eden, deneysel ve anlaşılması zor nitelikteki Varèse, Stockhausen, Ligeti, Xenakis ya da Penderecki gibi 'yaratıcılar'ın müziği sahnenin ortasından çıkmışlardı artık. Ama orta yerden çıkan müziğin kendisi değildi. Bilakis, müzik daha önce hiç olmadığı kadar göz önündeydi: "Asansörlerde, sokaklarda, bekleme odalarında, jimnastik salonlarında, walkmenlerin kulaklıklarında çın çın sesi geliyordu müziğin." Herkese dayatılan, her zamankinden daha güçlü teknik aletlerle çoğaltılıp yayılan müzik, meçhul ve biçimsiz söylentilere boğulmuş, gürültü ortasında anlaşılmaz bir şekilde ölmeye yüz tutmuştu ona göre: "Rock, caz, opera parçaları, bestecinin kim olduğunu bilmeden her şeyin iç içe geçtiği akış [...], başlangıç-son ayrımını yapmadan [...], müziğin ölmekte olduğu kirli müzik akışı."²⁹²

Kundera müziğin yaklaşan ölümünü kederle ve nostaljiyle izliyor olsa bile, henüz insan varoluşunun çeşitliliğini keşfetme kaynaklarını tüketmediğine inandığı için romanın ölümünü ilan edenlere her zaman karşı çıkmıştı. "Romanın bu anlamıyla müziğin mirasını toplamaya adanmış bir sanat olduğu anlaşılıyor," diye yazar, edebiyat eleştirmeni Bertrand Vibert. "Şayet müzik romana bir model oluşturunca, roman da bunun karşılığında, geçmişini yâd etmeye mahkûm bir sanatın yerini alabilecek durumdadır. Roman, modern dünyanın budalalığını ve çirkinliğini gözler önüne serse bile, kendi güzelliğinin yolunu keşfetmeyi sürdürebilir. Ve bu doğrultuda, karakterlerin somutlaştıracağı müziğin, temanın ve düşünüp kafa yorma nesnesinin sorumluluğunu üstlenir."²⁹³

292) *Bilmemek*.

293) Bertrand Vibert, "D'un humanisme antilyrique: 'la bêtise de la musique' selon Milan Kundera", *Recherches and Travaux*, No: 78, 2011, "La Haine de la musique", Université Stendhal, Grenoble III.

15
'KAFKOLOGLAR'A KARŞI

“Nasıl yazılacağını bilmek için nasıl okumanız, nasıl okunacağını bilmeniz için de nasıl yaşanacağını bilmeniz gerekir,” demişti Guy Debord.²⁹⁴ Bütün büyük yazarlar gibi Milan Kundera da büyük bir okurdur. Daha eski ya da daha yeni dönemden, aynı ülkeden ya da uzak diyarlardan şairler, romancılar ya da filozofları o kadar iyi bilmektedir ki kitaplarının çoğunda onlara yer verir. Hatta Kundera bazen onlara kendi yarattığı (gerek hayali gerekse uydurma) zeminlerde kurgusal karakterler olarak sahne açar.

Sözelimi *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*’nın 5. Bölüm’ünde Prag’lı bir öğrenci, üyelerinin adları Voltaire, Goethe, Lermontov, Yessenin ya da Verlaine, Petrarca ve Boccaccio olan “Edebiyatçılar Ku-

294) Guy Debord, *La Véritable Scission dans l’Internationale*, Champ libre, 1972.

lübü”nün düzenlediği bir geceye gider. Ünlü yazarların bu isimleri sayesinde, diye kabullenir Kundera, edebi dünyaya girdiğinde tanıdığı ve nostaljik duygularla aklına getirdiği arkadaşları olan gerçek insanları gizlemiş olur. Arkadaşları orada kalmış olmasına rağmen kendisi Çekoslovakya’dan yeni ayrılmıştır. “Onları çok fazla seviyorum ve hepsine telefon rehberinden rastgele seçilmiş rastgele isimler vermekte tereddüt ediyorum. Yüzlerinin farazi bir ismin maske ardına saklanması gerekse bile, onlara birer hediye, süsleme ya da övgü olan isimler veriyorum.” Daha yakından baktığında eski arkadaşlarını anması zehirli bir hediye gibi görüldüğünden bir parça belirsiz bir niyet açıklaması sayılabilir bu. Çünkü çoğu, sıradan insanlarla aynı rezilce ihtiraslara sahip Olympus tanrılarını andıran bir şekilde yalancı, kavgacı ve sarhoş kişiler olarak temsil edilmektedirler. Bu portreler niçin övücü olmayan bir dille çizilir? Kundera’nın prestijli isimler koyarak takdis ettiği bu yazarların hepsi -Boccaccio’yu istisna tutarsak- şöyle ya da böyle şair kişilerdir. Onlarla alay ederek bir zamanlarki şair haliyle hesabını kestiği apaçık ortadadır. Kaydettiği ilerlemeyi ölçmenin bir yoludur belki bu: Saydığı isimler yerlerinde kalmışlardır ve ufak tefek meselelerle ilgili birbirleriyle didişmeyi sürdürmektedirler; kendisi de bir romancı ve varoluş kâşifi olmak için gençliğin lirik şiirlerine sırtını dönmüştür.

Kundera Çekçe olarak kaleme aldığı son romanı *Ölümsüzlük*’te biraz farklı bir tonda, Goethe ile Hemingway’in ölümlerinden sonra buluştuklarını hayal eder. Bu iki yazar arasındaki parçalara ayrılmış diyalog – zaman, tarz, dil – ölümsüzlük etrafında döner. Bu dolambaçlı yol üzerinde Kundera, kendi soyunun düşünüyü kurmaktadır. Hemingway ölümünden sonra insanların, kitaplarını okumaktan ziyade biyografilerdeki özel hayatından konuşmayı tercih etmiş olmalarından yakını. Goethe ölümsüz olmak için her şeyi yaptıktan sonra onu suçlayabilecek tek kişinin kendisi olduğunu ileri sürer. Amerikalı yazarın, Kundera’nın konumunu açıkça ele veren inkâr şu sözlerde yatar: “Saçmalık, kitap yazıyordum, hepsi bu [...]. Kitaplarım ölümsüz olsun, başka hiçbir şey istemem. Onları öyle yazdım ki tek bir kelimesini bile değiştiremeyecekler.

Onları kötü hava koşullarına dayanıklı hale getirmek için her şeyi yaptım. Ama bir insan olarak, Ernest Hemingway olarak ölümsüzlük umurumda değil!" Goethe bu tavrı pervasız bulur ve bir kez öldükten sonra kendini 'çöpçüler'e karşı korumanın yeterli olmadığını savunur: "Ama hayattayken daha dikkatli olmalıydınız. Şimdi yapacak fazla bir şey yok." Yaklaşık yüz elli sayfa sonra iki yazar aynı konudaki tartışmalarına devam ederler. Hemingway şu karamsar sonuca varmıştır: "Muhtemelen yakında kitaplarımız, okunmayacak. [...]. Ama insanlar hayatınızın en küçük detayları hakkında gevezelik etmekten asla vazgeçmeyecek."

Aynı eserde Kundera, aynı tema üzerinde tarihsel Goethe'nin tarihselliği hakkında bir çeşitleme yapmaya cüret eder. Alman Romantisizminin öncüsü ile genç kızlık soyadı Brentano olan Bettina von Arnim arasındaki ilişkiyi detaylarıyla anlatır. Goethe'nin birkaç defa buluştuğu genç kadın ona ateşli mektuplar göndermeyi bırakmaz. Yazarın ölümünden sonra, gelecek nesiller için onun ilham perisi olmak ve böylece görkeminin bir kısmını kendine yontmak amacıyla yazışmalarını yeniden kaleme alacak kadar ileri gider. Çok daha belirsiz bir bağlantıyla Kundera'ya inanacak olursak, "bir kelime yığını dışında, aslında hiçbir şey olmamıştır ve aşk hikâyelerinin neden bu kadar ünlü olduğunu merak ederiz. Ve işte cevap: Genç kadın çok ünlüdür, çünkü Goethe başından beri aşktan başka bir şeyle ilgilenmektedir." Romancı biraz daha ileride gizem perdesini kaldıracaktır: "Gerilimi uzatmayacağım, en başından beri söz konusu olan aşk değil ölümsüzlüktü."

Bunlar romanları olsun denemeleri olsun kitaplarında en sık rastladığımız yazarlardır. Edebiyatta Kundera'yı en fazla büyüyenler kâşiflerdir. Bunun sebebi belki kendisinin de onlar gibi olmak istediği içindir. O yüzden sanatının büyük icatçıları saydığı bu isimlere duyduğu minneti dile getirmekten hiç vazgeçmez: Cervantes ("Mutlu Aylaklık"²⁹⁵), Rabelais ("Hayal gücünün görkemli neşesinde sonsuza dek kaybolan cennet"²⁹⁶), Sterne ve Diderot

295) "L'héritage décrié de Cervantès", *Roman Sanatı*.

296) "Milan Kundera, gardien des lettres tchèques", *Le Monde*, 27 Nisan 1984, güncelleme: 28 Ağustos 2009. Tam liste için bkz. www.lemonde.fr/le-monde-2/article_interactif/2009/08/28/milan-kundera-gardien-des-lettres-tcheques_1232677_1004868_2.html.

(“Bir oyun olarak Romantik biçim”²⁹⁷). Kundera’nın yakındığı bu ilkel öforinin ardından, oyun ve buluşların dışlandığı kodlanmış bir edebiyatın (natüralizmin olduğu kadar romantizmin de kıyafetlerini giyen veya politik bir bağlılığı yansıtan) ağırlığı gelecekti.

Yüzyılı aşkın bu uzun tünelden sonra, on dokuzuncu yüzyılın sonunda mucitlerin devri tekrar gelir. Dostoyevski histerisinden hiç haz duymayan Kundera, Rus edebiyatını kesin bir şekilde reddederken genellikle sıraladığı duygusal ve tarihsel sebeplere rağmen, Tolstoy’u da roman sanatının nasıl yenileneceğini bilen yazar saymaktadır: “Tolstoy herhalde akıldışılığın insan davranışlarındaki rolünü kavrayan ilk yazardı. [...] Anna Karenina’nın ölümünden önceki pasajları yeniden okuyun. Anna aslında istemediği halde kendini niçin öldürdü? Yazar bu kararı nasıl verdi? Bu sebeplerin anlaşılması için Tolstoy, Anna’nın *bilinç akışının* bir fotoğrafını çeker. Bir faytondadır; zihninde parça parça ve hiçbir mantığa oturmayan düşünceleriyle sokakta boş boş gezmektedir. *Anna Karenina*’daki bu birkaç sayfaya baktığımızda iç monoloğun asıl yaratıcısı Joyce değil, Tolstoy’un ta kendisidir. Nadiren fark edilen bir gerçektir bu.”²⁹⁸

Kundera *Saptırılmış Vasiyetler*’de *Savaş ve Barış*’a uzun sayfalar ayırır. Burada, Dostoyevski’nin karakterlerinden farklı olarak, kendilerini hayatın bir ucundan öbür ucuna sürükleyen, onları “dolambaçlı bir patika”ya sokan şahsi bir ideolojinin yön verdiği karakterlerin değişken niteliği dikkatini çeker. Karakterlerin hayatları “birbiri ardına gelen aşamaların yalnızca farklı olmakla kalmadıkları, aynı zamanda daha önceki aşamaların tamamen yadsınmasını temsil eden bir yolculuk”tur. Kundera da önce bir müzisyen, sonra komünist bir lirik şair, ülkesinde kara listeye alınmış şüpheli bir romancı, aslen memleketi Moravya’ya yakından bağlı olup daha sonra uluslararası şöhrete kavuşan bir taşralı romancı olarak bu çelişkili aşamaları kendi hayatında tecrübe etmiştir. Son damgayı yazım dili olarak Çekçe’den Fransızca’ya geçişi vurmuştur. Tüm bu serüvenleri, bu değişiklikleri bir bütün olarak kabul-

297) A.g.y.

298) “A Talk with Milan Kundera”, Olga Carlisle’le söyleşi, *The New York Times*, 1985.

lenir ve hiçbirini yadsımaz. Böylece, *Savaş ve Barış*'taki karakterlerin başlarından geçen dönüşümler ışığında, şu çerçevede yazmaya yönelir: "Bir izleğin farklı aşamalarının biri diğerinin karşısında, ironik bir ilişki içinde bulunduğu söylenebilir. İroni düzleminde eşitlik söz konusudur; yani, izleğin hiçbir aşaması ahlâki bakımdan bir diğerinden üstün değildir."

Tolstoy'un romanında Napoléon savaşlarına ve (Austerlitz'den Moskova'ya) savaş sahnelerine çokça rastlanır. Yine de *Savaş ve Barış* kesinlikle bir tarihsel roman değil, tarih hakkında bir romandır. Daha eksiksiz bir ifadeyle, Tarih içerisinde insan üzerine düşünmenin geliştirildiği bir romandır: "Tolstoy Tarih'ten bahsederken bir tarihçinin yapacağı gibi olayların tam ve doğru tanımlanmasıyla ilgilenmez, [...], onun tarihe ilgisi *insanın varoluşunun yeni bir boyutu* olmasından dolayıdır."

Kundera dersini alacaktır. İlk romanlarında karakterleri komünist evrenle yüz yüze geldiklerinde, salt romanesk ve varoluşçu yaklaşımı kendisi tarihsel bağlamına oturtur. Tolstoy savaştan ve barıştan bahsetmek için bir deneme de kaleme alabilirdi, fakat karakterleri ve olay örgüsü olan bir roman yazmayı tercih etmişti. Ve romanının 'deneme üslubundaki' pasajlarla yazılmış romanlardan hiç de eksik kalır yanı yoktu.

Avusturyalı yazar Robert Musil, Tolstoy'un ölümünün üstünden yirmi yıl geçtikten sonra, düşünce ile romanı harmanladığı devasa bir eser olan *L'Homme sans qualités*'i (Niteliksiz Adam) yayınladı. Musil daha önceden, Kundera'nın 'ağır ve sıkıcı' bulduğu büyük eserinde geliştirdiği temalar üzerine denemeler kaleme almıştı. Kundera ise *Saptırılmış Vasiyetler*'de kendi yaklaşımını aydınlatan bir ayrım çizgisi çekiyordu: "Musil *sadece* romanlarında büyük bir düşünürdür. Düşüncesinin somut karakterlerin içinde bulunduğu somut durumlarca beslenmesi gerekir; kısacası, felsefi değil *romansal bir düşüncedir* onunki."

1985'te Olga Carlisle, üzerindeki edebi etkileri sorduğunda Kundera üç ana yazar kategorisine işaret etmişti. Bu kategorilerden birincisi, 'ilk zamanlar'ın yazarlarıydı (Rabelais, Cervantes, Diderot, etc.); sonrakiler, 20. yüzyılın Orta Avrupalı romancılarıydı: Ro-

bert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz: “Bu romancılar, André Malraux’nun ‘ lirik yanılsamalar’ diye adlandırdığı anlayışa müthiş şüpheyile yaklaşıyorlardı. İlerleme yanılsamalarına karşı şüpheciydiler, umut kiç’ine karşı şüpheciydiler. Ben onların Batı’nın alacakaranlığına dair üzüntülerini paylaşıyorum. Ve burada söz konusu olan duygusal bir kalp kırıklığı değildir. İronik bir kalp kırıklığıdır.” Nihayet, son kategori olan modern Çek şiiri onun gözünde bir imgelem okuluydu: “Burada hayli kayda değer yazarlar vardı. En bilinenleri Holan’dı.²⁹⁹ Holan’ı Rilke ya da Valéry’yle karşılaştırabiliriz, ama o çok daha çılgınca bir muhayyileye sahiptir, çok daha şeytani düşüncededir ve hayata çok daha yakındır: Şiiri derin plebyen köklere sahiptir, onunki varoşların, işçilerin, hizmetçilerin, sarhoşların şiiridir. Herkes metafiziksel bir gizeme sarınmıştır. Öldüğünde Seifert şunu yazabilmişti: “Bohemya denen o kasvetli kuşevinde solucanlarını çiğ et parçalamış gibi küçümseyerek fırlattı.”³⁰⁰ İlginçtir ki, 20. yüzyılın Çek şairleri arasında Kundera’nın adını anmadığı ama yine de ona çok yakın olan biri vardı: On yaşındayken keşfettiği Moravyalı gerçeküstücü şair Vitezslav Nezval. Çek edebiyatında pek yaygın olmayan ve özellikle *Ayrılık Valsi*’nde rastladığımız vodvil zevkini ondan almıştı Kundera. Romanlarında çeşitli edebi türleri harmanlaması da Nezval’in aynı ilkeye dayanarak şiirsel kurgulara yönelmesini hatırlatmaktadır, örneğin “vodvil, pandomim, fotojenik şiir, kafiye oyunları, çağrışımsal şiir, desen-şiir, ve deneme”yi birleştiren motosikletteki Papağan gibi.³⁰¹

Fakat iddialı olsun olmasın, kendi üzerinde etkili olan bu birçok ismin ötesinde, en çok sevdiği ve onun gözünde 20. yüzyıl edebiyatını devrimciyleştiren herkesin üstündeki modern yazar Franz Kafka’dır. Kafka’nın eserleri Kundera için tükenmek bilmez bir kafa yorma kaynağıdır. Yahudi kökenli olan Kafka varlıklı bir Prag’lı tüccarın oğludur. Musevilikle ilişkisi karmaşık boyutludur. İlk aşamada dine kayıtsız kalan Kafka, Lemberg’li (bugünkü Ukrayna’da

299) Vladimir Holan (1905-1980).

300) *La Quinzaine littéraire*, No: 411.

301) Zuzana Krupickova, “Appel du jeu: les influences tchèques sur l’œuvre de Milan Kundera”, a.g.y.

Lviv) Yiddiş bir tiyatro kumpanyası sayesinde Hasidik hikâyeleri; yazısında kesinlikle izleri bulunan küçük sembolik fablları keşfetmişti ve dostu Max Brod'a bir mektubunda, "Kendimi kesinlikle evimde hissettiğim Yahudi olan tek şey bunlar," diyecekti.

Kafka ailesiyle Almanca konuşmasına rağmen çift dillidir ve hizmetkârlarla Çekçe konuşmaktadır. Hukuk öğrenimi gördükten sonra Bohemya'daki iş kazalarıyla ilgilenen bir sigorta şirketinin hukuk bölümünün başına geçmiştir. İşi her gün yazmaya vakit ayırmasına uygundur. Mektupları ve günlükleri Kafka'nın (babasıyla çatışma halinde, kadınlarla karmaşık ilişkiler kurarak) ezilen bir delikanlı olduğunu gösteriyordu ve yazmak onun açısından şüphesiz huzursuzluklarını dışa vurup içinden atmasının bir yoluydu. Yine de metinlerinde en ufak bir otobiyografik ayrıntı, psikolojik bir çözümleme yoktur. Karakterleri (tarihsel, coğrafik ya da toplumsal bağlamların dışında) birer muamma olduğundan kitaplarının konularını tanımlamak bile kolay değildir. Genellikle karakterlerinin bir ismi, geçmişi, mesleği, hisleri, duyguları da yoktur (ya da Kafka'nın ilk harfi olan K. gibi sınırlı isimler konmuştur). Dolayısıyla karakterler hem gerçeklikten kopuk, hem de kendilerini aşan çok somut durumlarla yüz yüze hallerde görünürler.

Fakat kısa hikâyeleriyle romanlarında yinelenen bazı temalara; özellikle de, daha sonra ilk nişanlısı Felice Bauer'e bir mektubunda kendi kendine yönelttiği bir soruyla doğrulanacağı üzere, kimlik temasına rastlarız: "Bazıları beni bir Alman yazar yapıyorlar, başkalarıysa Yahudi yazar sayıyorlar. Kimim ben?" Kafka'nın kitapları, kimlikle kurulan bu sancılı ilişkiyi somutlaştırabilecek hibrid varlıklar, yarı hayvanlar, yarı insanlarla (ya da *Dönüşüm*'de olduğu gibi böceğe dönüşen insanlarla) doludur. Kısa hikâyelerinden "Bir Akademi ile İletişim"de bilgili ve konuşan bir maymun şöyle der: "Kökenlerime kafa yormakta ısrar etseydim hiçbir serüvene kalkışamazdım. [...] Yine de hatırladığım şeyler giderek silikleşiyor." Bu belki de Kafka'nın babasına yönelttiği eleştiriye, babasının köklerini unutmak isteyen asimile olmuş Yahudiliğine üstü kapalı bir anıştırmadır. Yine bu konuyla ilgili olarak başka bir kısa hikâyede tarihini araştıran bir köpeğe rastlarız.

Kafka'nın metinlerine sinmiş olan yabancılık ve gizem onu ideal bir yorum nesnesi konumuna getirmektedir. Kundera da her türden yorumlarıyla Kafka'yı şekilsizleştiren bu yorumbilim savunucularını işaret etmek için *Saptırılmış Vasiyetler*'de 'Kafkologlar' terimini ortaya atmıştır. "Kafkoloji nasıl tanımlanır?" diye sorar kendine. "Bir totolojiyle: Kafkoloji, Kafka'yı Kafkolojize etmeye niyetli söylemdir. Kafka'nın yerine Kafkolojize edilmiş Kafka'yı koyarak." *Roman Sanatı*'nda, "Kafkologların Kafka'yı öldürdüğünü deşifre etmeye çalışarak," der. Kundera'ya göre, Kafkologların ilki, Kafka'nın "kendi felsefesine ve dinsel dünya anlayışına dair hiçbir zaman sistematik bir açıklamada bulunmadığı"nı kabul etse bile onu bir mistik, hatta bir aziz sayan arkadaşı Max Brod'du. "Buna rağmen," diye devam ediyordu Brod, "eserlerine, özellikle aforizmalarına, ayrıca şiirlerine, mektuplarına, günlüklerine, yine hayat tarzına (özellikle de buna) bakarak onun felsefesini çıkarsayabiliriz".³⁰²

Kundera başka mimli Kafkologlar arasında, *Dava*'yla ilgili biyografik yorumunu eleştirdiği, Kafka'yı Fransızca'ya ilk çeviren kişi olan Alexander Vialatte'yi anar. Ona göre Vialatte, K'nin sözde suçunu yazarınkine indirgemekle yanlış yapmıştır, başka şeylerin yanı sıra Felice ile nişanı bozması da büyük hatadır. "Kapitalist ülkelerde" ve aynı zamanda 1960'ların komünist Çekoslovakya'sında moda olan bir başka ihanet ve bilmemkaçıncı hatalı temsil, bir Kafka vizyoneri ve peygamberine ait bir suç hem de. Bundan dolayı Marksist Kafkolog Eduard Goldstücker Ağustos 1968'de, Sovyetler Birliği'nin ülkesini istilasından sadece üç hafta önce Fransız Claude Roy'a, Çek gençliğinin *Şato*'nun yazarına nasıl düşkün olduğunu açıklar: "Yazar Soğuk Savaş'ın bir silahına dönüşmüştür. Yazara bu açıdan bakanlar, totaliter toplumdaki bir insanın, dünyanın sosyalist kısmında hüküm süren insanlık dışı bürokrasinin habercisi olarak yorumladıkları eserlerinin sadece bir yönünü görürler. Ve böylece Kafka -çok şaşkınlık bir verici bir şekilde- bir savaş alanı sahnesine, tinsel bir Verdun Savaşı'na dönüştü. Bu durum, yasak meyve ilan edilip bir sembol haline gelmeseydi, onu fark etmeyecek olan binlerce okurun, özellikle de

302) Max Brod, *Le Royaume enchanté de l'amour* (1928), Viviane Hamy, 1990.

gençlerin dikkatini çekti. Kafka bir mesih mi? Kesinlikle bunun hayalini kurmamıştı. Ancak günümüz dünyasındaki yaşam koşullarına yönelik mazoşist arayışı, Çek okurların ilişki kurabilecekleri bir atmosfer yarattı ve böylelikle kaderlerini yöneten isimsiz güç karşısında kendi çaresizliklerini yeniden keşfettiler.”³⁰³

Kafka genel olarak ‘çile çekmiş’ bir yazar sayılırken, Max Brod onun dostlarına yazdıklarından bazı parçalar okuduğunda gül-mekten yerlere yattığını söyler. Karanlık ve melankolik bir Kafka imgesini yerle bir eden bu yorumun kaynağı nedir acaba? Şüphesiz romancı ile dostları aynı topraktan, aynı şehirden geldikleri için. Kafka, Almanca yazıyor olsa bile, öncelikle Prag’lı bir yazardır. Onun evrenini anlamakta bu nitelik temel önemdedir. Tarihçi Bernard Michel, Kafka için “bir yazar ile onun yaşayıp yarattığı şehir arasındaki yapıyakin ortak yaşamın tipik örneğidir” der. Çağdaşı Willy Haas³⁰⁴ ise *Hatıralar*’ında şöyle yazmıştır: “1880 ya da 1890 civarında Prag’da doğmamış bir kişinin onu nasıl anlayabileceğini tasavvur edemiyorum. [...] Franz Kafka, gerçeği söylemek gerekirse, bize bilmediğimiz ve uzun geceler boyunca yaptığımız tartışmalarda değinilmemiş fazla bir şey bırakmamıştır. Onun büyük başarısı bunları parlak imgelerle nasıl ifade edeceğini bilmesinde yatmaktadır.”³⁰⁵

Dostu Johannes Urdizil, Kafka’nın gömüldüğü gün yaptığı bir konuşmada, “Kafka Prag’dı, Prag da Kafka,” demişti. “Bizlerse, onun dostları, [...] bu Prag’ın her köşesine, en göze çarpıcı halleriyle Kafka’nın eserlerinin sinmiş olduğunu biliyorduk.”³⁰⁶ Kundera da Prag’ın Kafka üzerindeki etkisini, yüzyıllara dayanan bir Prag geleneği olan fantezi ve sihir düşkünlüğüne bağlar: “Rönesans’ın gerileme döneminde İmparator Rudolf II’nin sarayı Avrupa’nın ezoterik bilimler ve fantastik sanat merkeziydi. Astrolog Kepler ile astronom Arcimboldo, bu on altıncı yüzyılın Salvador

303) “Les écrivains tchèques: la passion de la vérité”, *Le Monde*, 3 Ağustos 1968.

304) 1891’de Prag’da doğup 1973’te ölen yazar, gazeteci, sinema eleştirmeni ve senaryo yazarı.

305) Akt. Bernard Michel, *Prague Belle Époque*.

306) A.g.y.

Dali'si ya da ilk yapay insanı, robot Golem'i tasavvur eden büyük Yahudi hümanist Haham Löw o dönemde yaşamışlardı.”³⁰⁷

Ölümünün yakın olduğunu düşünen Kafka, Kasım 1922'de Max Brod'u celladı yaptı. Bu doğrultuda yazdığı bir mektupla ondan, birkaçı (*Karar*, *Denizci*, *Dönüşüm*, *Ceza Kolonisi*, *Bir Köy Hekimi* ve *Açlık Sanatçısı* anlatısı) hariç yazdıklarının çoğunu yakmasını istedi. Kafka'nın dehasına inanan Brod ise dostunun son dileklerini dikkate almadı. Nitekim dostunun ölümünden sonraki üç yılda, yazarı hayatı sona erdikten sonra ünlendirecek üç romanını yayınlıyacaktı: 1925'te *Dava*, 1926'da *Şato* ve 1927'de *Amerika*.

Kundera henüz bir yeniyetmeyken, özellikle macera romanlarına tutkun olduğu bir dönemde tesadüfen, daha önce adını hiç duymadığı bu yazarın bir romanını açmıştı: “Savaşın bitimine doğruydı. Babamın kütüphanesinde *Şato*'nun Çekçe bir çevirisi vardı. Yazarın ismini bilmiyordum. *Trois Mousquetaires*'i (Üç Silahşörler) yeni bitirmiştim. İkisine de aynı şekilde âşık oldum.”³⁰⁸ Hiç şüphesiz, tarzı ve aşırı özgünlüğü onu hemen baştan çıkaran bir çalışmanın ayırdına varmadan önce, bu metinlerde sadece ucu bucağı olmayan fantastik hikâyeler görüyordu. Kundera'nın görüşünce, Kafka bir filozof ya da kâhin olmaktan ziyade, öncelikle bir sanatçı olarak anlaşılmalıydı: “Kafka'yı sanatından büyülenmeden okuyamazsınız. Benim fikrimce onun sanatı muhayyilesinde yatmaktadır. Kafka'nın getirdiği ve kendisinden önce olmayan tamamen yeni şey başka bir muhayyiledir. Rüyalarınkini andıran, size akla uygun olmayan şeylerin meydana geldiği bir evrene sokan bir muhayyile. Kafka'ya kadar [...] akla uygun düşmeyecek bir romanı tasavvur edemezsiniz. Kafka birden fanteziyi öne sürer ve hayal gücünde olağanüstü derecede güzel bir şey olduğu görülür.”³⁰⁹

Yine de Kundera'ya göre, Kafka'nın katkısı kesinlikle biçimsel açıdan değildir. Onun yazımı tamamen moderniteye ait olsa bile, yerküre çapındaki bir savaştan çıkan modern dünyanın, tuzağa dönüşmüş ve kaçılacak yeri bulunmayan bir dünyanın saçmalığında bireyin varoluşunu dile getirdiği içindir bu. Kundera'ya göre, bu eş-

307) “Prague, poème qui disparaît”, *Le Débat*.

308) “Kundera lit de préférence les philosophes”, *La Quinzaine littéraire*.

309) “Apostrophes”, *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

siz varoluşsal düzenlemenin izleri *Dava*'dan başlayarak Kafka'nın bütün kitaplarında görünür. "K'nın bütün içsel hayatı kendisini tuzağa düşüren durum tarafından çekilmiştir ve bu durumu aşabilecek hiçbir şey (K'nın hatıraları, metafizik düşünceleri, başkalarına yaklaşımı) bize gösterilmemiştir. [...] Kafka kendine bir insanın davranışını belirleyen içsel güdülenmelerin neler olduğunu sormaz. O kökten farklı bir soru ortaya atar: Dışsal belirleyicilerin, içsel etkilerin ağırlığını ortadan kaldıracak kertede güçlü hale geldiği bir dünyada insanın önünde ne tür ihtimaller durmaktadır?"³¹⁰

Prag'lı bir yazar olarak Kafka üç kültürün kesişme noktasındadır: Alman kültürü (dil aracılığıyla), Çek kültürü (edebi geleneğiyle³¹¹) ve Yahudi kültürü (duyarlılığıyla). Bir milliyetler bohçası olan Avusturya-Macaristan zamanında Yahudiler de birörnek bir toplum değildi. 1848'deki kurtuluşlarından itibaren Yidişçe'nin Mauschel denilen yerel biçimini bırakmışlar ve gücün dili sayılan Almanca'yı kullanmaya başlamışlardı. Yine de Kafka'nın döneminde Almanca konuşanların sayısı Prag'da azınlıktaydılar. Ve bunların içinde Yahudiler, Alman kültürüne yabancı bir 'alt-azınlık' oluşturuyorlardı. Bu paradoksun farkında olan Kafka, ortaya çıkan sonuçları, Almanca yazan Prag'lı bir Yahudi yazar olarak kendisi açısından değerlendirmeye girişir. Araştırmacı Pascale Casanova ise şöyle yazar: "Bu konuyla ilgili pek çok okuma yaptıktan sonra Kafka, Çek kültürü ile Yidiş kültürü arasında karşılaştırma ve uzlaştırmaya dayalı bir tür 'küçük uluslar' teorisi geliştirmişti. [...] Kafka, egemen bir edebi alana ait bir yazarın sonsuz paradoksal terimleriyle, başka bir bakış açısıyla, başka bir edebi sanat anlayışından yazmanın üreteceği etkileri veya yazarların gerçek ve gerçekçi koşullarını egemen dillerde yansıtıyordu. Almanca yazan bir yazar olarak Kafka, yazarların durumunu, çalışmalarını ters bir bakış açısıyla anlamaya, onlarla kendisi arasındaki farkların dökümünü çıkarmaya ve neyin yarar sağladığını içeriden kavramaya

310) *Roman Sanatı*.

311) Bazı yorumcular Kafka'da, çağdaşı Karel Capek'te olduğu gibi, Jon Amos Komensky'nin on yedinci yüzyılda kaleme alınmış, Kafka'nın lisede Çekçe derslerinde okuduğu *Dünyanın Labirenti*'nden beri Orta Avrupa edebiyatında sık rastlanan bir tema olarak bir ütopya arayışı gördüğüne işaret ederler.

çalıştı. [...] Kafka, küçük edebiyatların 'faydalı' özelliklerini yazılarında uygulamaya koymanın yollarını arayan kendine has bir teorisyen olurdu."³¹²

Kundera küçük ulusları ve onların 'avantajlı özellikleri'ni savunmayı üstlenir. Bir Yahudi ya da bir Çek kendini tarihle özdeşleştirmeye, ulusunun özelliklerinde bir ciddiyet ya da anlam aramaya eğilim duymaz. "Kadim deneyimleri onlara bu Tanrıça'ya saygı göstermemeyi, onun bilgeliğini övmeyi öğretti. Dolayısıyla, tarihin demagojilerine karşı daha iyi korunan küçük ulusların Avrupa'sının gelecek imgesi, şerefli tarihsel misyonlarıyla sarhoş olmaya her zaman hazır büyük ulusların Avrupa'sınınkinden daha belirgindi."³¹³

Kafka'nın eserlerindeki Yahudi alt-katmanın öneminin bilincinde olan Kundera, Alain Finkielkraut'un aktardığı gibi, kendini Talmud incelemelerine kaptıracak kadar ileri gidecektir: "O dönemde Kundera'nın aklında Musevilik boyutunu romanlarından birine katma düşüncesi vardı. O yüzden Talmud'a ilgisi mesleki nitelikliydi. Hatta haham Gilles Bernheim'dan birkaç ders, belki üç dört ders almıştı. Haham Kundera'nın evine gelmişti. Başında karısının satın aldığı küçük bir kipa vardı. Görüşme çok neşeli, çok eğlenceli bir havada geçti. Biraz Levinas gibi Talmud yorumları yapan Bernheim'i dinledik. İyi öğrenciler gibi harıl harıl notlar aldık. Soru sorulup sorulmadığını bilmiyorum. Muhtemelen Kundera bu projeden vazgeçtiği için dersler çok sürmedi."

Kundera, kendisine göre Avrupa kültürünün, özellikle Orta Avrupa'nın oluşumunda önemli bir rol oynadığı için kendisini daha da borçlu hissettiği Yahudi dünyasına olan ilgisini hiçbir zaman gizlemedi: "Yahudi dehası dünyayı derinden etkiledi. Ulusal çekişmelerin üzerinde yükselen Yahudiler, 20. yüzyılda Orta Avrupa'nın ana kozmopolit ve bütünleştirici unsuru, entelektüel çimentosu, ruhunun yoğunlaşması ve tinsel birliğinin yaratıcısıydı. Bu yüzden onları seviyorum ve onların mirasına sanki kendi mirasımış gibi tutku ve nostaljiyle tutunuyorum."³¹⁴

312) Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Seuil, 2011.

313) "Prague, poème qui disparaît", a.g.y.

314) "Un Occident kidnappé...", a.g.y.

16
GERİYE DÖNÜŞÜN İMKÂNSIZLIĞI

Kundera bir durumun paradoksunu aydınlatmakta ya da karakterlerinin davranışlarını açıklığa kavuşturmakta faydalandığı tartışmalı felsefi konuları romanlarına dahil etmeyi sever. Filozofları okuması hiçbir şekilde romanlarındaki şu ya da bu epizoda esin kaynağı olmuş değildir, fakat bazen, kitap sona erince, bazı romanesk sezgilerin doğruluğuna işaret eden bir noktaya gelir: “Ben kendimi ‘etkilenmiş’ hissetmiyorum. Onun yerine bu yazarların benim gözümde (çoğunlukla da sonradan) birer ‘doğrulama’ya karşılık geldiklerini söylemeyi tercih ederim. Bir örnek vereyim: Heidegger’i *Yaşam Başka Yerde*’den sonra okudum, oysa bu kitap zaten fenomenolojik bir yöntemi esas alıyordu. Dolayısıyla burada, etkiden ziyade, olayın meydana gelmesinden sonra keşfe-

dilmiş bir kan bağından söz edebiliriz.”³¹⁵ Öte yandan, bunun tam zıddı bir ilkeyi esas alan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde buna benzer bir şey söz konusu değildir: Burada, felsefi tez *a priori* (önsel olarak) ortaya konur ve karakterlerin eylemleri sadece bu tezin birer örneğidir. Kitabın başı (hiç yaygın olmayan bir şekilde) salt felsefi bir sorgulamanın özgün şeklidir: “Edebi dönüş gizemli bir fikirdir ve Nietzsche bu fikriyle pek çok filozofun canını sıkı-mıştır: Bir gün her şeyin zaten yaşamış olduğumuz gibi kendini tekrarlayacağını, hatta bu tekrarın da kendini sonsuz kere tekrar-layacağını düşünmek! Bu çılgınca mit ne anlama gelmektedir?”

Nietzsche’nin Stoacılar ve onların döngüsel evren görüşle-rinden ödünç aldığı aynı geri dönüş anlayışıdır bu. Zaten Epictet-us’a göre, olan her şey daha önce olmuştur ve daha sonra da ola-caktır. Kundera bu anlayışı ödünç almaya gerek duymuşsa bunun sebebi, romanına başlık olarak koyduğu bakış açısını ortaya atmak içindir: varolmanın dayanılmaz hafifliği. Nietzsche’ye göre, ebedi geri dönüş yüklerin en ağıridir. Bununla birlikte, hayatlarımızın altında büküldüğü bu ağırlık -sözgelimi, romantik bir ilişkide- hafiflik ânlarını akla getirir. Böyle bir zıtlık insanı, yerçekiminin korkunç, hafifliğin ise arzu edilir bir şey olduğuna inanmaya sürük-leyebilir. Oysa Kundera durumun öyle olmadığına ısrarcıdır: Yer-çekimi insanı gerçekliğe demirlemesiyle hayati önem taşıırken, -sınırlarına dek zorlanmış- hafiflik bunun tam zıddı bir etki yapar: “Bir yükün tamamen kalkması insanı havadan daha hafif yapar, yerden kaldırıp gökyüzüne doğru uçurur, bu yeryüzünden, bu top-raktan uzaklaştırır ve yalnızca yarı-gerçek haline getirip, hareket-lerini önemsizleştirdiği ölçüde özgürleştirir.”³¹⁶

Geriye dönüş teması bu felsefi etkenlerin dışında, çok somut bir şekilde komünist Çekoslovakya’dan kaçan Tomas’ın aşk uğru-na ülkesine geri döndüğü *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde gö-rünür. Tomas orada ülkeye dönmeye karar veren Tereza’yla bulu-şacaktır. Burada geri dönüş salt coğrafi niteliklidir: Daha önce ya-sanmış olan şeylerin tekrar etmesinin ötesinde bir geriye gitme so-

315) “Kundera lit de préférence les philosophes”, a.g.y.

316) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

runu, yani -ya isteyerek ya da mecburiyetten- gelinip ayrılan bir toprak parçasını geri kazanma sorunudur. Şu ya da bu zamanda her sürgünün zihnini meşgul eden bir ihtimaldir bu.

Ayrılık Valsi'nde Yakub'un yurt dışına gidişyle gördüğümüz sürgün konusu, Kundera'nın Çekoslovakya'dan ayrıldıktan sonraki eserlerinde giderek daha önemli bir yer tutar. Fransa'da kaleme aldığı kitaplarının ilki *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda Tami-na, en büyük kaygısı geldiği ülkeyi unutmamak için durmadan hatıralarını tazelemek, ölü kocasında cisimleşen geçmişini hatırlamak olan bir Çek göçmendir. Ona kucak açan yeni ülkesi Fransa'da tutunduğu bir şey yoktur aslında; hatıralarını şekillendirdiği sade bir tarafsız arkaplandır sadece. Keza, tanıştığı Fransızlarda bir varoluş göremediği, onlara ancak Çek geçmişinin ışığında bakabildiği için yeni ilişkilere atılması da imkânsızdır. Genç kadın, Kundera'nın Rennes'de geçirdiği yılları akla getiren bu durumunun mutsuz bir şekilde bilincindedir. Yine de yazar, Çekoslovak yurttaşlığının elinden alındığı 1979 tarihi ile Fransız yurttaşlığına alındığı 1981 yılı arasında, sürgün statüsünü algılayışını derinden değiştiren bir deneyim olarak, kendi deyişiyse 'devletsiz kişilerin sarhoşluğu'nu yaşamıştır.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği (1984) bu bakış açısından bir evrimi yansıtır. Sürgün o romanda köklerine uzaklıktan dolayı zayıflamış, kesinlikle acı çeken bir varlık olarak gösterilmiştir: "Ülkesinin dışında yaşayan herkes, ailesinin, meslektaşlarının, dostlarının bulunduğu ve çocukluğundan beri bildiği dilde kolayca anlaşıldığı ülkenin her insanına sunduğu emniyet ağından mahrum olarak, toprağın üstündeki bir boşlukta atar adımlarını." Bununla birlikte Kundera, bu gözlemini dengelemek istercesine ilk defa, sürgündeki Sabina'nın sesi aracılığıyla aidiyet olgusunu sorgular. Sabina kendisini ülkedaşlarıyla birlikte olmaya neyin yönelttiğini merak etmektedir: "İşin gerçeği, niçin Çeklerle takılmak zorunda olduğunu merak ediyordu Sabina: Onlarla ortak neyi vardı? Bir peyzaj mı? Bohemya'nın onlar açısından ne anlam taşıdığı sorulsaydı, bu kelime gözlerinin önünde herhangi bir birlik oluşturmayan, apayrı imgeler şekillendirirdi oysa."

Kitaptan hareketle bu kimlik sorunlarını yeniden ele alan Bernard Pivot, yazara Fransa'da yeni hayatının doğduğu ülkesine bağlılığıyla uyum içerisinde olup olmadığını sorar. Yurt sevgisinden bu şekilde şüphe edilmesi üzerine içi acıyan Kundera içinde bulunduğu durumun paradoksunu vurgulamayı tercih eder: "İlk yurdumu kaybettim, ama Fransa'da çok, çok mutluyum. [...] Burada kesinlikle kendimi yoksullaşmış değil, zenginleşmiş hissediyorum."³¹⁷

Beş yıl sonra 'Kadife Devrim'in Çekoslovakya'da kırk yılı aşkındır süren komünizme son vereceğini hayal etmekten bile çok uzagız henüz. Yine de en yakın gözlemcilerinin sistemin çatırdadığını daha belirgin biçimde görmeye başladıklarını biliyoruz. O dönemler birçok gazeteci Kundera'ya yurduna dönme ihtimalini sormuştu. Yazar ise bu soruyu duymayı dahi istemiyordu. 1985'te Olga Carlisle'ye şöyle demişti: "Fransa'da kalışım kesin benim. O yüzden bir göçmen değilim. Aynı şekilde kendimi köklerimden koparılmış da hissetmiyorum. Çekoslovakya bin yıl Batı'nın parçası oldu. Bugünse Doğu İmparatorluğu'nun parçası. Prag'da kendimi Paris'e kıyasla çok daha fazla kök salmış saymamamın sebebi bu."³¹⁸ *Lire* dergisinde geri dönme ihtimalini kesin olarak bir kenara koyarken düşüncesini şöyle ifade etmişti: "Bana böyle bir fırsat sunulsaydı çok tereddüt ederdim. Çok fazla hayal kırıklığına uğramaktan ve acı çekmekten korkardım. [...] Fakat hiçbir koşulda böyle bir konu gündeme gelmedi. Benim bugünkü asıl sorunum Fransızca'yı yeterince bilmiyor olmam."³¹⁹ Ertesi yıl Amerikan dergisi *Salmagundi*'de geri dönmeyi kabul etmemesinin altında yatan sebepleri sıralıyordu: "Bana bir gün Çekoslovakya'ya dönmeyi düşünüp düşünmediğimi sordunuz ve ben de 'hayır' diye cevap verdim, siyasal ortam hiç buna uygun olmayacak. Fakat bu, gerçeğin sadece yarısı; çünkü ülkeme dönme imkânım olsa bile dönmem! Bir ömre bir göç yeter. Paris'ten Prag'a geri göç edecek gücüm hiç olmayacak."³²⁰

317) "Apostrophes", *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

318) "A Talk with Milan Kundera", Olga Carlisle'le söyleşi, *The New York Times*.

319) Antoine de Gaudemar'la söyleşi, *Lire*, Şubat 1984.

320) Joran Elgrably, "Conversations with Milan Kundera", *Salmagundi*, Saratoga Springs, No: 73, Kış 1987.

Geriye dönüşü ikinci bir göç -ve bu yüzden ikinci bir acı- olarak gören yaklaşım, Kundera'nın anayurduyla ('kendi evinde' demeyi tercih ettiği için nadiren kullandığı bir kelimedir bu) bütün duygusal bağlarını koparmış olduğu anlamına gelmez. Yazar, benimsediği ülkenin alışkanlıklarını ve yaşam biçimini içselleştirirken, oluşum yıllarında cisimleşen duyarlılığı körelmemiştir: "Fransa'da tam bir hayat yaşıyorum. Kendimi her gün geldiği ülkesini düşünen nostaljik bir insan saymıyor, göçmen gibi hissetmiyorum. Fakat bütün yazarlar için geçerli bir olgu da var. Benim inancım o ki, yaşanmış büyük deneyimleri, toplumsal, erotik ve cinsel deneyimlerinizi hayatın ilk yarısında biriktirirsiniz. O yüzden bir yazar olarak her zaman hayatınızın ilk yarısına kök salmışsınızdır."³²¹

9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı yıkıldı. Bir hafta sonra Prag'da, 15 bin öğrencinin katıldığı barışçı bir gösteri polis tarafından bastırıldı. Hemen zincirleme bir reaksiyonla 20 Kasım'da düzenlenen başka bir gösteride yarın milyon insan Prag sokaklarını doldurdu ve tek bir mermi atılmadı. 28 Kasım'da Mihail Gorbaçov'un liderliğindeki Sovyet İmparatorluğu'nca serbest bırakılan Çekoslovak Komünist Partisi iktidardan çekildiğini açıkladı. 29 Aralık'ta, Gustav Husak'ın istifasından hemen hemen üç hafta sonra cumhurbaşkanlığına Vaclav Havel getirildi.

Paris'teki Milan Kundera rejimin çöküşünü yakından -tabii duygusuzca değil- takip ediyordu. Yine de bu gelişmeler onun Fransa'da kalma kararını etkilemeyecekti: "Kasım 1989'da Çekoslovakya'nın işgali sona erince içimi muazzam bir sevinç kapladı, ama aynı zamanda derin bir melankoliye sürüklendim; hayatımın akışını bir kere daha tersine çevirebilmek (ve bunu istemek), yurdumu bir kere daha değiştirmek için çok geçti benim açımdan."³²²

1980'lerin ikinci yarısında sürekli teyit ettiği gibi Kundera'nın Çekoslovakya'da yaşamak için geri dönmeme seçimi kesindi. Bu kararından hiç sapmayacaktı. Ancak Fransa'da kalma tercihindan en ufak bir pişmanlık duymazken 'geri dönme' temasıyla hesabını kesmiş de değildi. 1993 tarihli bir denemesinde bu konuya birçok

321) "Livre à vous", Radio-Télévision Suisse, 17 Şubat 1987.

322) *Ölümsüzlük*'ün Çekçe basımına not. Akt. François Ricard, a.g.y.

sayfa ayırmıştı, hatta on yıl sonra bütün bir kitabını buna hasretmişti. Tahmin edilebileceği üzere, göç etme temasını özgül bir tarihsel bağlama oturtmaktan ziyade varoluşsal boyutuyla ele alıyordu. Bu bakış açısı zaman ve uzamla belirli bir ilişkinin ele alınmasını gerektirir. Her insan hayatının ilk kısmını -değişik sürelerle- kimliğinin şekillendiği dünyanın herhangi bir köşesinde geçirir. O yerin manzaralarını, insanlarını, şifrelerini ve en önemlisi dilini bilir. Sonra, çeşitli sebeplerden dolayı o yerden ayrılmak zorunda kalır. Yer değişikliği onu bilinen bir diyardan bilinmeyen bir diyara götürür. Hayatını onu kabul eden yeni bir ülkede sürdürmek isterse oraya adapte olmak, yeni bir dil öğrenmek ve yeni şifrelere alışmak; onu ülkesinden uzaklaştırıp giderek hafızasından sildiren yeni uğraşları benimsemek mecburiyetindedir.

Zaman geçer ve bir zamanlar bilindik olan şeyler giderek unutulur – Kundera’ya özgü bir tema varsa o da budur. O zaman yeni dünya, giderek dağılan hatıralardan meydana gelen eski dünyanın yerini alır, daha doğrudan ve daha somut bir dünyaya dönüşür. El altındalığın esas olduğu bu dünya göçmenin yeni hayatının geçtiği yerle bağlarını kuvvetlendirir. Nihayetinde göçmen statüsünü tamamen ortadan kaldıracak olan bu süreç geri döndürülemez. Fakat bu sürecin yerleşmesi de zaman alacaktır – *Saptırılmış Vasiyetler*’deki ‘göç etme’ tanımının akla getirdiği gibi: “Doğduğu ülkeyi tek yurdu sayan birisi için ülke dışında mecburi ikamet. Fakat göçmenliğin süresi uzar ve benimsenilen yeni ülkeye karşı yeni bir bağlılık doğar.”

Kundera Fransa’da, onu doğduğu ülkeyle bağlayan öğelerin sikleşmesiyle beraber, yeni yurduna bağlılığının gün geçtikçe arttığını hisseder: “*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’ni bitirdiğimde, 1982’de, bir şeyin kesin olarak kapandığı yönünde güçlü bir his doğmuştu içimde; Çek tarihini tema olarak bir daha işlemeyecektim artık. [...] Fransız dili beni giderek daha fazla sarıyordu. *Jacques ve Efendisi* oyunumu Fransızca’ya çevirmiştim, Fransızca olarak kaleme alınmış bir denemeler kitabı (*Roman Sanatı*) hazırlıyordum. Defterlerimde Fransa üzerine gözlemlerim her gün daha fazla çoğalıyordu. Çek eşyalarım giderek azalıyordu. 1984’te an-

nem Brno'da öldüğünde beni eski yurduma bağlayan son tel de koptu.”³²³

Kundera'ya göre, göç etmesi ömrünün en belirleyici olayıydı: “Göç etmem hayatım ve eserlerim açısından kilit öneme sahip. [...] Ben yetişkin hayatımın büyük kısmını Fransa'da geçirdim. Burada on sekiz yıl boyunca küçük bir seminer dersim ve öğrencilerim oldu. Sevdiğim arkadaşlıklarımı burada kurdum, en olgunlaşmış kitaplarımı burada kaleme aldım ve yine burada başka yerlerdeki kıyasla daha çabuk ve daha iyi anlaşıldım.”³²⁴ Kundera, yazmak için Fransızca'yı seçmiş başka yabancı yazarlardan (Ionesco, Cioran, Kristeva ya da Makine) daha güçlü ve tutarlı bir biçimde, benimsediği yeni ülkesine minnettarlığını belirtmekten hiç geri kalmayacaktır. Elbette Fransız hayranlığı ve daha fazlası. Bu göçmen, küçümsenmeye kalkıldığında Fransız kültürünün ateşli bir savunusuna geçer ve bu konuda Fransızların kendilerinden bile şüphe götürmez derecede daha ataktır: “Yolculuğa çıktığımda her yerde bir nakarat gibi aynı lafı duyuyorum: ‘Fransız edebiyatı artık bir şeyi temsil etmiyor.’ Budalalık bu, söylemek lazım. Fakat budalalığı önemli yapan, bunu ifade ederken alınan keyif. Sebebi de Frankofobi. Fransızların yüzyıllarca sürmüş kültürel üstünlüğünden öç almayı isteyen dünya çapında bir vasatlık var. [...] Frankofobik kibir beni şahsen de incitiyor, tıpkı büyük ülkelerin kibirinin geldiğim küçük ülke konusunda beni incitmesi gibi.”³²⁵

Kundera Kasım 1989'da ‘asi evlat’ olarak kucak açılacağı Çekoslovakya'ya geri dönmediyse Fransa'da hayatını yeniden kurmuş olmasından dolayıdır. ‘Yurdu’ artık Fransa’dır, ama şüphesiz bu kararının başka mahrem, daha gizli sebepleri de vardır. Sebebi ne olursa olsun, geri dönme meselesi onun zihnini hiç kurcalamamıştır. 1993'te *Saptırılmış Vasiyetler*'in “L'arithmétique de l'émigration” (Göç Etmenin Aritmetiği) başlıklı bölümünde bunun tekil bir durum olmadığında ısrarcıydı: Birçok sanatçı aynı tercihte bulunmuştu. Örnek olarak da dört yazar (Joseph Conrad, Witold

323) A.g.y.

324) “La francophobie, ça existe”, *Le Monde*, 24 Eylül 1993.

325) A.g.y.

Gombrowicz, Kazimierz Brandys ve Vladimir Nabokov) ile iki müzisyeni (Bohuslav Martinu ve Igor Stravinsky) aktarıyordu.

Ülkelerine geri dönmekten yana olanların bu listesi, kesinlikle huzursuz edici olmakla birlikte bunu genel bir kural olarak ortaya koymamıza da izin vermez. Üstelik Kundera'ya başka karşı örnekleri göstererek itiraz edilebilir. Geçmişte, on dokuz yıl sürgünde kaldıktan sonra Fransa'ya dönen yaşlı Hugo bir örnektir. Kundera'nın devrinde de 1994'te, yirmi yıllık uzaklığın ardından ömrünün son yıllarını yurdu Rusya'da geçirme arzusuyla geri dönen Alexander Soljenitsin örneği vardır. "Bir göçmenin hayatı aritmetik meselesidir," diye vurgular Kundera, "göçmenin doğduğu ülkede geçirdiği yılların toplamı, uzakta olduğu sürenin uzunluğuyla tartılır". Sürgündeki sanatçıların da bir özgüllüğünün bulunduğuna işaret eder: "Hayatın yaşanan dilimleri, gençlik çağına ya da yetişkinliğe ait olsalar da aynı ağırlığı taşımazlar. Yetişkinlik hem hayat hem de yaratıcı faaliyet açısından daha önemli ve daha zengin içerikte olsa bile; bilinçaltı, hafıza, dil, yaratmanın bütün temeli çok erken dönemde şekillenir." Bir sanatçının hayatındaki dönemlerin heterojenliği genellikle bir dengesizlik ve kopuş kaynağıdır. Katlanılması kaçınılmaz olmayan bu çile "bütün gücünüzü, bütün sanatsal kurnazlığınızı içinde olduğunuz durumun dezavantajlı yanlarını bir kazanıma çevirmek üzere seferber edilmesi"yle aşılabılır.³²⁶

Kundera 'geri dönmeye direnen' tüm bu sanatçılar arasında özellikle Stravinsky üzerinde durur. Rus bestecinin uzun sürgünü iki döneme ayrılmıştı: Fransa ve Fransızca konuşulan İsviçre'de yirmi dokuz yıl, Amerika'daysa otuz iki yıl olmak üzere toplam altmış bir yıl. Stravinsky ömrünü seyahat ederek geçirecek; gezilerine hem sanatsal etkenler (Fransız avangardının cazibesi) hem de tarihsel zorunluluklar (Rus Devrimi ve iki dünya savaşı) yön verecektir. Bu yer değiştirmeler sanatsal gelişimini nasıl etkilemiştir? Kundera, Stravinsky'nin Rusya'ya geri dönme umudunu muhafaza ettiği sürgününün ilk on yılında, teması ve formuyla derinden Rus özellikler taşıyan bir müzik yaptığına değinir. Besteci 1920'lerde Sovyet rejiminin kalıcı olacağına kanaat getirir. Kendi bildiği

326) Saptırılmış Vasiyetler.

Rusya artık yoktur. Kısır bir nostaljik hüzne kapılmaya yanaşmayarak sanatsal ufkunu genişletmesi gerektiğini kavrar. O zaman yurdu, belirli bir tarihsel dönemde dünyada belirli bir yer olmaktan çıkar ve müziği, yeryüzü ölçeğinde ve kendi tarihsel hatıralarının izini takip eden bir müzik olmaya yönelir. Kundera bu dönüm noktasını şöyle açıklar: “Müzik tarihindeki yolculuğunun başlaması, kendi gözünde artık bir anayurdu bulunmamasıyla başlar; başka bir ülkenin de yurdunun yerini alamayacağını anlayınca tek yurdu olarak müziği görür; [...] tek yurdu müzikti, tek evi müzik, bütün müzisyenlerin bütün müzikleri, müzik tarihi; kök salmak, mesken edinmek için yerleşmeyi seçtiği yer orasıydı...”³²⁷ Bir ülkeye ait olmanın yerini bir sanata ait olmayla doldurmak: Belli ki, sahiplendiği tek kimliğin -Fransa aşkına rağmen- romancı kimliği olduğunu söyleyen Kundera’nın benimsediği bir yaklaşımdır bu.

On yıl sonra *Bilmemek*’te, bakış açısını değiştirerek bu konuya geri döner Kundera. Geri dönmenin imkânsızlığına artık ayrılınmak istenmeyen, benimsenmiş yeni ülkeden bakılarak değil, orada bulunulmayan yıllardan sonra -ister istemez belirleyici bir saptama olmamakla birlikte- geri dönülen anayurdun perspektifinden yaklaşılr. 1989’dan sonra anlaşılan nadiren ve kısa sürelerle, üstelik her zaman takma adla Çekoslovakya’ya dönmüş olmakla birlikte bu artık Kundera’nın deneyimi değildir. Tüm kitabı bu konuya hasretse bile, Fransa’ya yerleştiğinden beri ilk defa bir romanının tüm olayları Prag’da geçmektedir; sürgünün gençliğinin ülkesine geri dönüşü onun gözünde varoluşsal açıdan öğretici bir çerçevedir. François Ricard’a göre, Kundera’nın yönelttiği soru şöyledir: “İnsan artık anayurdu sayabileceği ve anayurdu olarak sevebileceği bir dünyada yaşamadığında varoluş neye dönüşür?” Önerme şeklinde bir sorudur bu, çünkü eski göçmenin asıl ülkesiyle duygusal bağının kopmasının kaçınılmaz olduğunu öngerektirir.

Bilmemek’in iki ana karakteri olan Paris’e taşınmış Irina ile hayatını Danimarka’da yeniden kurmuş olan Josef bu ufuk yitiminin farkında değillerdir, bu olguyu ‘yok sayarlar’. Yine de Kundera ne

327) A.g.y.

sanatçı ne yazar olan bu karakterleri, sadece bir sürgünün geri dönmesinin imkânsızlığını genelleştirme amacıyla yaratmış görünmektedir.

Irina ile Josef yirmi yılı aşkın bir süre Bohemya'ya dönmemişlerdir. Artık Çek Cumhuriyeti adını almış ülkelerinde yaşamak için geri dönmeye de karar vermemişlerdir. Sadece koşullar onları bir hafta Prag'da kalmaya sürüklemiştir. Gençken bulundukları şehre gitmek, sürgündeyken hatıralarına canlılık katmış akrabalarıyla dostlarını görmek hoşlarına giderken hemen bir yabancılik hissi de çöker üstlerine. Prag Baharı'ndan sonraki şehri ikisi de tanıyamazlar. Geçmiş olmayan bir şehir haline gelmiştir onların gözünde. Kundera'dan farklı olarak (ki onları yok saymak doğru olmaz), 'Büyük Geri Dönüş' seçimini yapanların izlenimleri de bu yöndedir. Fransa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde geçirdiği yılların ardından Prag'a dönen Antonin Liehm de aynı izlenimlere sahiptir. 2004'te, Kadife Devrim'in ardından şehri zenginleştiren izlerin ortadan kalkmasına hayıflanmaktadır: "Prag artık bir yaratma şehri değil. Çek kültürünün özelliğini, ironiyi, kendinle alay etmeyi, geleneği, Kafka'yı, Şveik'ı görüyor musunuz bugün? Ben görmüyorum. [...] Milan Kundera bir defasında, 1960'lardaki Çek kültürünün yirminci yüzyıl Avrupa kültürünün büyük anıtlarından birisini oluşturduğunu söylemişti. 1990'dan sonra hepsinin kökü kazındı. Bu gelenekleri korumak yerine onların hiçbir zaman var olmadıkları, 1990'dan önce olan her şeyin kötü olduğu söylendi. Geleneği olmayan, yüzyıllardır süregelen itkilerin izini sürmeden tamamen farklı bir şey yaratmak istiyorduk sanki. Çek kültürünün muhteşem geçmişiyle bağlarının koparılması işimizi çok zorlaştırmıştır."³²⁸

Çek kültürel geleneğinin bu şekilde perdelenmesi, bu geçmiş silip yok etme arzusu dilin kendisinde de yansımalarını bulacaktı. *Bilmemek*'te Josef şunu fark eder: Bir restoranda etrafındaki konuşmalara kulak kabartarak akşam yemeği yerken, yokluğunda ana dilinin seslerinin de pek hissedilmeden dönüşüme uğradığını anlar. Yine de bu değişimin asıl niteliğini saptamakta çok zorlanır: "O

328) Václav Richter'le söyleşi, Radio Prague, 2004.

berbat geçen iki onyilda Çekçe'nin başına ne gelmişti? Değişen aksan mıydı? Belli ki öyleydi. Daha önce ilk heceye yapılan sert vurgu yumuşamıştı; tonlama omurgasını kaybetmişti. Dilin melodisi eskisinden daha tekdüze çınliyordu, ağız sürür gibi. Ya tını? Tını genizden çıkıyor ve bu da konuşmaya tatsızca bir yavanlık katıyordu.”³²⁹

“Kışları inişli çıkışlı yollarında kaydığı, çevresindeki ormanların akşam alacasında gizlice latif kokularını yaymaya koyuldukları Prag.” Prag'da artık çocukluğundan kalan hiçbir şey yoktu İrina'nın; bir turist dekoruna dönüşmüş olan Eski Şehrin mahallelerinde dolaşıyordu. “Burası, kartpostalların Prag'ının başladığı yer; Tarih'in izlerini bıraktığı Prag, [...], Çek dostlarının içine giremedikleri kadar pahalı restoranların sıralandığı Prag.”³³⁰ Bu şehir seyahat acentalarının en gözde ürünü olmuş ve sağlığında hiç tanınmayan çocuklarından birini, fotoğrafı binlerce tişörtün üstüne “*Kafka Prag'da doğdu*” diye yazılan bir tür çelimsiz Che Guevara'ya çevirmişti.

İrina bugün Prag ona yabancı geldiyse, bu yabancılıktan sıyrılmanın yollarından birisinin şüphesiz eski arkadaşlarını yeniden görmek olduğunu düşünür. Sürgünün ve zamanın geçişinin sonucunda Prag da değişmiştir. İrina bir ân, yirmi yıl önce yakın olduğu ve artık olgun birer kadın haline gelmiş genç kızların geçmişiy-le yeniden bir bağ kurmasını sağlayacaklarını umut eder. Eski arkadaşlarına bir restoranda yeniden buluşma yemeği ayarlar. Fransa'da iyi şaraptan anlamayı öğrendiğinden onlara hoşluk olsun diye bir düzine yıllanmış Bordeaux şarabı getirmiştir yanında. Bu jestini hiç umursamayan bazıları şarabın tadına lütfen bakarlar-ken, kadınlar hor gördükleri Fransız şarabının incelikleri yerine Avrupa'nın en eski tatlarından iyi Çek birasının pagan kuvvetini tercih edeceklerdir. İrina arkadaşlarını suçlamasa da aniden kendisiyle aralarında nasıl bir uçurum açılmış olduğunun bilincine varır. Yine de aldırmayıp, her bir arkadaşıyla yeniden diyalog kurmayı deneyecektir. Ne ki herkes sarhoş olunca sesini onlara duyurması kolay değildir. Havada bomboş ve gürültülü laflar dolaş-

329) *Bilmemek.*

330) *A.g.y.*

maktadır. Irina'nın isteği arkadaşlarına ayrılık yıllarında neler yaşadığını anlatmaktır. Aslında bunu, kendisine sorulması halinde anlatmaya can atıyordur. Fakat öyle bir şey olmaz. Kendisine tek bir soru bile sorulmaz. Mütevazılıktan ya da ihtiyatlı olduklarından değil, sadece buna ilgi duymadıkları için. Irina'nın artık onlardan biri olmadığını kendisine söylemenin bir yoludur bu ayrıca. Irina sonunda, kalanların gözünde kendi göçünün cesurca bir hareket olarak değil, bir kaçış olarak yorumlandığını idrak eder. Gidişi bağışlanması gereken bir günahtır: "Yurt dışında geçirdiğim ömrümün yirmi yılı kutsal bir törenle duman olup uçacak. Kadınlar havaya kaldırdıkları bira kupalarıyla ateşin çevresinde benimle beraber şarkı söyleyip dans edecekler. Benim bağışlanmamın bedeli bu. Kabul görmemin de bedeli. Yeniden onlardan biri olabileyim diye."³³¹

Kundera'nın gözünde göç etmenin iki yönü vardır: Bir yanda, kayıp bir cennete (büyük ölçüde fanteziyle kurulan bir cennete) duyulan özlem, artık bir yerinin olmadığı göçmen için cehennem dönüşen bir memleket korkusu. Bilinç ile bilinçdışının ayrıcı çizgisiyle bölünen bu iki yaklaşım hiçbir zaman birleşmez; biri gündüzki hayata aittir, diğeri geceki hayata, rüyalarındaki hayata. Irina gündelik hayatının en beklenmedik anlarında gençliğinden bildiği manzaraları görür düşlerinde; birkaç saat sonraysa, eski yurttaşlarının hâlâ düşmanca tehditler savurdıkları kâbuslarla uyanır uykusundan: "Bir metro vagonunda itilip kakılırken aniden, saniyenin küçücük bir diliminde, Prag'ın yeşillik bir semtindeki küçük bir araba yolu belirliyordu önünde. Gün boyu bu uçucu görüntüler zihnine üşüşüyor, kaybolan Bohemya'sının eksikliğini gideriyorlardı. Gündüzleri ona memleketinin manzaralarından mutluluk kareleri misali kesitler gönderen aynı bilinçaltındaki sinemacı, geceleri aynı ülkenin ürkütücü dönüşlerini seriyordu gözlerinin önüne. Gündüz terk edilmiş ülkenin güzelliğiyle aydınlanıyor, gece olduğunda o ülkeye dönmenin dehşeti kaplıyordu benliğini."³³²

Seyahat yazılarında en değerli parçalardan birinin ayrılmış yere farklı bir perspektif katmak olduğunu okuruz genellikle. Irina

331) A.g.y.

332) A.g.y.

Prag'dan dönüşünde, bu şehrin artık kendi şehri olmadığını kederle gördükten sonra, Paris'e bakışında bir şeyin değiştiğini fark eder. Pencere önünde Paris'in çatılarına dalar gider ve bir müddet sonra bu bacalar peyzajının gözüne ne kadar aşına geldiğini, küçük Prag bahçelerinininkinden nasıl farklı olduğunu giderek daha belirgin bir şekilde anlar. Daha önce hiç hissetmediği bir şekilde Paris'te ne kadar mutlu olduğunu düşünür. Hissettiği mutluluk, o zamana değin bir göçmen olarak kendi durumu hakkında kurguladığı imajı ters yüz edecek, hatta o imajın başkalarınca uydurulmuş olduğunu farz edecektir: "Göçmesinin bir talihsizlik olduğunu varsaymıştı hep. Fakat, diye merak etti bir ân, bu daha ziyade göçün felaket olduğunu öngören bir yanılsamaya, herkesin bir göçmende o yanılsamayı görmek istemesine karşılık gelmiyor muydu? Irina kendi hayatını başkalarının ellerine tutuşturduğu bir el kitabından okumuş olmuyor muydu? Sonra da kendine, başkasınca, kendi iradesi hilafına dayatılmış olmasına rağmen göç etmesinin -belki de farkında olmadan- hayatının en iyi eylemi olduğunu fısıldadı. Özgürlüğünü çiğnemiş olan Tarih'in amansız güçleri onu özgürleştirmişti."³³³

Romanın ana ontolojik iddiası burada ortaya çıkar. Kundera'ya göre, mutsuzluğun göçte içkin olduğu fikri yanlıştır. Göçmenin özdeşleştirdiği bu ideolojik kurgu hiçbir nesnel gerçekliğe dayanmaz. Daha kötüsü, bu belirli bir tarihsel uğrağın kiç, özgül bir temsilidir: "Bu yüzyılın ortası herkesi ülkesinin yasaklı insanlarının kaderine son derece duyarlı hale getirdi. Şefkatle örülü bu duyarlılık sürgün sorununu acıklı bir ahlâkçılıkla perdeledi ve sürgünün hayatının somutluğunu gözlerden sakladı."³³⁴

Kundera bahtsız göçmen klişesini yıkmakta bu denli ısrarcı davranıyorsa bunun sebebi, göçmenin kaderinin bir kurbanı indirgenmesine her zaman karşı koymuş olmasıdır. Kendi göçünden hemen sonra da -pek duyulmasa bile- bu tutumunu açıkça ifade etmişti. O yüzden, -kendisi açısından kesinlikle trajedi olmayan-

333) A.g.y.

334) "L'exil libérateur", *Le Monde*, 7 Mayıs 1994.

göç etmenin bilakis, yaratma açısından çok olumlu bir deneyim olduğunu ileri sürerek, önceden yerleşmiş kanının zıddını ortaya koymak zorundaydı. Romancı bu aykırı yaklaşımı, yine Fransa'ya göçen ve "özgürleştirici sürgün"den bahseden Çek şair Vera Linhartova'yla³³⁵ paylaşmaktaydı. Linhartova Aralık 1993'te Prag'daki French Institute'ün düzenlediği bir kolokyumda yer alıp, "Bir Sürgün Ontolojisi" üzerine başlığıyla bir konuşma yaptı. Kundera şöyle yazıyordu: "Bu konuda daha az konformist ve daha belirgin bir metni daha önce okumamıştım."³³⁶ Doxa'ya karşı çıkan şair, iyi niyetli insanların her zaman hapsedmek istedikleri duygusal önyargıları kökünden yıkıyordu. "Ben göçebelere yakınlık duyuyorum, yerleşik insan ruhu yok bende. Dolayısıyla şunu söylemeye hakkım var ki, kendi sürgünüm uzunca bir süredir en kalpten dileğim olan başka bir yerde yaşama arzumu yerine getirdi."

Kundera sürgün algısının (dikkatini bilhassa yönelttiği yirminci yüzyıldaki) tarihsel gelişmelerin (öncelikle komünizmin) bir işlevi olarak değişkenliğe uğradığını kabul etmesine rağmen, sürgünü zaman tanımayan bir tema, hatta Avrupa uygarlığının kurucu mitlerinden biri olarak da görmektedir. Sürgünlerin en ünlüsü olan Odysseus yirmi yılını yurdundan uzakta geçirmiştir: On yıl Truva kuşatmasında asker olarak kalmış, on yılını da ülkesi İthaca'ya dönmesini zorlaştıran engelleri aşmaya ayırmıştır. Kundera'ya göre Odysseus, tarihteki "en büyük serüvenci ve en büyük nostaljik kişi"dir. Yolculuğu boyunca kurnazca önündeki tehlikelerden sıyrılıp kurtulmasını bilmiş, fakat kendini kısıtlamak için ona ölümsüzlük sunan tanrıça Kalypso'yla mutluluğu da yakalamıştır. Odysseus kendisine sunulan teklifi geri çevirir ve aklına taktığı hedefinden (adasını, karısı Penelope'yi ve oğulları Telemachus'u görme arzusundan) sapmaz. Ontolojik bir tercih söz konusuysa da insanlık durumuna dairdir: "Bilinmeyen (serüvenin) tutkuyla keşfedilmesi karşısında bilineni (geri dönüşü) yüceltmeyi tercih etmiştir. Sonsuzluğun (çünkü serüvenler asla bitme-

335) 1938'de Brno'da doğan Linhartova 1968'den itibaren Paris'te sürgün hayatı yaşamıştır.

336) "L'exil libérateur", *Le Monde*.

me iddiasındadır) karşısında sonu tercih etmiştir, çünkü geri dönüş hayatın bitimliliğiyle uzlaşmaktır.”³³⁷

Odyseus’u Ithaka’ya döndüren etkenleri biliyoruz. Kahraman olarak karşılanmayı beklerken Phaiakialı denizcilerin onu adanın kıyısına bırakıp gittiklerini, unutulmuş olduğunu ve köpeği Argos dışında kimsenin onu tanımadığını fark eder. Bir kral ve koca statüsünü yeniden kazanmak için son bir testi geçmesi, sevdiklerinin önünde kimliğini kanıtlaması gerekecektir. Odyseus yüzyıllarca kahramanın cesareti ve kararlılığının övülmesini sağlayacak olan mutlu bir sonla biterken, bu miti modern sürgünün durumuna bağlayan Kundera, Odyseus’un hayal kırıklığını vurgulamayı tercih eder. Odyseus da *Bilmemek*’teki, uzakta oldukları zamanlarda ülkedaşlarının hafızasından çıktıklarını yazarın kederle vurguladığı karakterler gibi adasını görme takıntısının onu yolundan saptırdığını kavrar: “Yirmi yıl boyunca [...] sadece geri dönüşü düşünmüştü. Fakat yurduna döndüğünde hayretle anladı ki hayatı, hayatının özü, odağı, hazinesi Ithaca’nın dışındaydı, yirmi yıllık gezginliğindeydi. Kaybettiği işte bu hazineydi.”

Milan Kundera Fransa’ya göç etmesi ile Çekoslovakya’da komünizmin çöküşü arasında geçen on dört yılda, doğduğu ülkede yaşamak için geri dönmeyi arzuladığını tek bir defa olsun dile getirmemiştir. Kendisi 1980’lerde, uluslararası üne sahip bir Fransız yazar olma sürecindeyken, “hayatının, hayatının özünün, odağının, hazinesinin Ithaca’nın dışında yattığı”nı anlamıştı.

Kadife Devrim Kundera’da anayurdunun kültürel hayatına -ara sıra konferanslara ya da sempozyumlara katılmak biçiminde bile olsa- katılma isteği uyandırmamıştı pek. 1985’te benimsediği ‘görünmezlik politikası’na sadık kalarak kamuoyu önüne çıkmamak için elinden gelen her şeyi yaptı. Yazar, komünist sansürce yasaklanmış ülke dışındaki kitaplarının Çekçe’de yayınlanmasını veto edecek kadar ileri gitti. Söz konusu kitaplar ana dilinde kaleme alınmış oldukları halde Çeklere *Yaşam Başka Yerde, Ayrılık Valsi, Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* ile *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’ne

337) *Bilmemek*.

kendi dillerinde ulaşma imkânını tanımadı. Aynı inatçılığı tiyatro eserlerinde de sergileyecekti: 1990'da, 1967'de kaleme aldığı ve oyun yazarı Zdenek Horinek'in Prag'da sahnelemeyi tasarladığı *Ptákovina* (Budalalık) oyununun temsiline yasak koydu. Çekler onylar boyunca en büyük yazarlarını okuyamadılar. Bu yasak, Brno'daki bir yayınevi olan Atlantis'in 1970'lerde kaleme alınmış bazı romanları (*Yaşam Başka Yerde*, *Gülüşün* ve *Unutuşun Kitabı*) nihayet 2010'ların ortalarında yayınlamasına kadar devam etti.

Bu gönülsüzlüğü nasıl açıklamak gerekiyor? Ve Kundera, Çek okurlarına eserlerinin ancak gözden geçirilmiş bir versiyonunu sunmayı niçin gerekli gördü? Kundera şüphesiz en siyasal içerikteki romanlarının kısaltılmamış bir biçimde yayınlanmasının tarihsel bir yanlış anlamayı sürdüreceğinden korkuyordu; romanlarında anlattığı olaylar uzunca bir dönem kendisine temel önemde görünmüştü. Günün Çek gençliğininse Prag Baharı'nın nasıl bir şey olduğuna dair ancak kaba bir fikri vardı; 'muhalif' kelimesine gelince, yazarın gözünde en fazla uzakta kalmış ve belli belirsiz bir anlam taşıyabilirdi sadece. *Host* dergisinin baş editörü, edebiyat eleştirmeni Miroslav Balastik'e göre, "Milan Kundera kitaplarının Çekçe olarak basılması konusunda uzun süre tereddütte kalmışsa bunun asıl sebebi Çek eleştirmenlerin romanlarını genellikle kaleme alındıkları zamanın tarihsel gerçekliği bağlamında yorumlamış olmalarıdır. Oysa Kundera edebiyata her zaman öyle bir okumaya baştan karşı, felsefi bir deneyim gözüyle bakmıştır".³³⁸

Kundera'nın kendi dillerinde yazılmış kitaplarına ulaşamayan Çekler en azından Fransızca olarak yazılmış kitapların çevirilerine ulaşabilirlerdi. Fakat kendi eserlerini Çekçe'ye ancak kendisinin çevirebileceğini düşünen, oysa vakit yokluğundan buna da asla fırsat bulamayan Kundera çevirmen kullanmayı her zaman resmen reddediyordu. Öne sürdüğü bu şart Çek Cumhuriyeti'nde ya kapris sayılmış, ya da oradaki imajının zedelenmesine katkıda bulunan, belirgin bir kibir belirtisi olarak görülmüştü. Bütün bir halkın hayal kırıklığıyla aşınmış hayranlığı, yerini bazen koyu bir hınca

338) Radio Prague, 2016.

bırakıyordu. Kundera adı salt edebi etkenlerin ötesinde, giderek artan bir düşmanlığın hedefi olmaktaydı. Üstelik bu olumsuz gelişmeler bazen Fransız basınına da yansıyor. Çek kökenli gazeteci ve yazar Martin Danes'in bazı açıklamalarda bulunduğu ve "Çekler Milan Kundera'dan Niçin Nefret Ediyorlar?"³³⁹ başlıklı makalesi bunun kanıtıdır. Ekim 2008'de Dvoracek olayının³⁴⁰ yarattığı depremle doruğuna çıkan 'büyük adam'a karşı kızgınlığı, "on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların 'ulusal ayaklanma' zamanlarında ortaya çıkan, bir edebiyatçının ülkesinden ayrılmasını neredeyse ihanetle eş sayan Çek ruhu" diye yorumluyordu yazar. Çeklere özgü bu sürgüne yaklaşımın bir örneği, Viktor Dyk'in "The Earth Speaks" (1921) adlı şiirindeki bir dizedir. Anayurt, oğullarından birini çekip gitme eğilimine karşı uyarıyordu: "Beni terk ederseniz ben mahvolmam. Beni terk ederseniz siz mahvolursunuz."

339) *Le Nouvel Observateur*, 27 Nisan 2009.

340) Bkz. s. 269 ve sonrası.

17
'KUNDERA OLAYI'

12 Ekim 2008'de tarihçi Adam Hradilek ile gazeteci Petr Tresnak, haftalık bir Çek yayını olan *Respekt*'de "Milan Kundera'nın Muhabirliği" başlığıyla bir yazı yayınladılar. Yazarlar, KGB'nin Çekoslovakya'daki muadili olan STB'den alınmış 14 Mart 1950 tarihli bir raporu aktarıyorlardı. Belgenin kaynağı Total Rejimler İncelemeleri Enstitüsü'nün arşivleriydi ve önceki yıl kurulmuş olan bu enstitü 1948 ile 1989 yılları arasında komünist rejimin siyasal polisinde saklı bulunan on binlerce gizli dosya ve mikrofilme ulaşma imkânı sağlıyordu.

Genç tarihçi, Dvoracek olayını araştırırken şöyle bir polis raporuna rastlamıştı: "1 Nisan 1929, Brno doğumlu Milan Kundera 14 Mart 1950'de öğleden sonra saat 4'te polis karakoluna gelip, ken-

disiyle aynı üniversite şehrinin sakinlerinden Iva Militka'nın, yine aynı şehirde mukim Dlask isimli bir öğrenciye aynı gün Prag'da Miroslav Dvoracek adında bir arkadaşına rastladığını söylediğini bildirdi. Anlaşılan Dvoracek öğleden sonra gelip alacağını söyleyerek onun odasına bir bavul bırakmış. [...] Dvoracek muhtemelen bir asker kaçağı ve geçen yılın ilkbaharından beri, yasadışı yollarla gittiği iddia edilen Batı Almanya'da kalmış olabilir.”

Başta Avrupa basını olmak üzere uluslararası basın bu haberi hemen yaydı ve elde bir kanıt olmadığı halde tuhaf biçimde Kundera'nın suçlu olduğu sonucuna vardılar. *Le Monde*'un 13 Ekim 2008 tarihli nüshasında şöyle yazmakta tereddüt edilmemişti: “Çok satan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanının yazarı olan Milan Kundera 1950 yılında bir öğrenciyi komünist rejimin polisine ihbar edip, tutuklanmasına ve yirmi iki yıl hapse mahkûm edilmesine yol açmış.” Aynı haber Avusturya ve Almanya'da verilirken, günlük *Die Welt* gazetesi Kundera'nın durumunu, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Günter Grass'ın Temmuz 2006'da *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'da İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Waffen-SS ordusunda çalıştığının ortaya çıkarılmasıyla karşılaştırıyordu.

Kundera olayı bu şekilde lanse edilmişti. Komünist rejimin yıkıcısı olarak tanınan *Şaka*'nın yazarı bir gecede kendini acımasız bir muhbirin kucağında bulmuştu. İtirafıyla altmış yılı aşkın bir süre saklanmış bir gençlik günahını ifşa eden Grass'dan farklı olarak Kundera suçlandığı olayı hiddetle inkâr etmekle kalmamış, iddianın dayandığı belgenin gerçek olmadığını da söylemişti.

Yirmi yıl önce istisnalar haricinde artık basına söyleşi vermeme sözüne sadık kalan Kundera bu defa sessizliğini bozmak ve Çek basın ajansı CTK'yla bir telefon görüşmesi yapmak mecburiyetinde kalmıştı. Telefonda görüştüğü kişiye, “Hiç beklemediğim bir konuda tamamen savunmada kaldım,” diye itiraf ediyordu. “Daha düne kadar haberimin bile olmadığı ve hiç gerçekleşmemiş bir olay karşısında hem de. İnsanın sırtından vurulması böyle bir şey. O kişiyi daha önce hiç görmedim, hiç tanımadım. Bütün hatırladığım bu.” Şaşkınlığını açıkça dile getiren Kundera bu suçlamaya bir sebep bulmaya çalışıyordu. Haberin çıkış tarihi bir ipucu verebi-

lirdi belki: “Frankfurt Kitap Fuarı’nın ilk günüydü. Tesadüf olabilir tabii, ama belki de değildir, olamaz mı? Çok iyi düşünülüp kottarılmış. [...] Kitap fuarı açılmıştı, gazeteler basılıp büfelere dağıtılmıştı ve benim sözüme hiç yer ayrılmamıştı. Bir santim söz hakkı bile tanımadılar, oysa ne diyeceğime geniş bir yer vermeleri lazımdı, çok ciddi bir suçlama söz konusu çünkü. Öfkeden kuduruyorum...” *Respekt*’in ortaya çıkardığı polis raporunda adının geçmesineyse şüpheyile bakmaktaydı: “Adımın oraya nasıl girdiği benim izah edemeyeceğim bir muamma... Adım oraya yazılmış, bu hâlâ muamma benim için. Ancak ben tanımadığım bir kişi hakkında nasıl ihbarda bulunabilirim?” Yazarı sınırlarına kadar zorlayan gazeteci ona gizli polisle temasta olduğu söylentisini sormuştu. Kundera bir kere daha kendisine saçma gelen bu söylentinin uydurma olduğunu vurguladı. “Sizle temas kurdular mı?” sorusuna cevabı şöyleydi: “Ben genellikle soruşturma yürütülen taraftım, ama 1960’lara kadar değil. 1950’lerin başlarında bir şüpheli bile değildim. Fakültede tanınmayan bir öğrenciydim. Benim ismimin arkasına saklanan başka birisi mi vardı? İnanın, bilmiyorum.”

Bu olayın artılarıyla eksilerini çıkartabilmek için bir yetmiş yıl geriye gitmemiz gerekir. 1950’de yirmi bir yaşındaki Milan Kundera, öğrenci liderlerinden biri olduğu Kolonka’daki Prag Üniversitesi’nin yurdunda kalmıştı. Sınıf arkadaşlarıyla yoldaşları arasında Miroslav Dlask ve onun kız arkadaşı Iva Militka vardır. Ondan bir yıl önce, Ocak 1949’da, komünistlerin iktidara gelmesinden bir yıl kadar az bir süre önce yani, ikisi de Çekoslovak Hava Kuvvetleri’nde pilot olan Iva’nın çocukluk arkadaşı Miroslav Dvoracek ile onun arkadaşı Miroslav Juppa kaçıp Batı’ya gitmeye karar vermişlerdi. Batı Alman sınırına geçmeden de birkaç gün Prag’da, daha sonra onlara katılmaya niyetli olan Iva’yla beraber kalmışlardı.

Dvoracek ile Juppa Batı Almanya’dayken onlara ülkelerinde casusluk yaptırmak amacıyla ulaşan Amerikan istihbarat ajansıyla anlaşmışlardı. Dvoracek Mart 1950’de, büyük Chemapol fabrikasında kimya mühendisliği yapan Vaclavik adında biriyle buluşmak için gizlice Bohemya’ya gitti. Buluşma gerçekleşmedi ve Dvoracek tramvayda çocukluk arkadaşı Iva Militka’ya rastladı. O gece Iva’nın

Kolonka Üniversite Yurdu'ndaki odasında kalıp kalamayacağını sordu. Daha sonra da akşam geri alma niyetiyle ona bir bavul bıraktı.

O dönemde Iva, ideolojisini benimsediği genç komünist aktivist Miroslav Dlask'a aşık olmuş ve göç etmekten vazgeçmişti. Casus olduğunu aklına getirmedeği ve polisin aradığı bir asker kaçağı olduğunu bilmediği çocukluk arkadaşının böyle beklenmedik bir şekilde geri dönüşü genç kızı rahatsız etmişti. Öğlen yemeğinde bu karşılaşmayı sevgilisi Dlask'a anlattı ve kendisinden o akşam yanına gelmemesini istedi.

Dvoracek akşam saat 8 civarı yurda geldiğinde onu tutuklamak üzere iki polis memuru karşılayacaktı. Hapishaneden hapishaneye sevk edildikten sonra, Mart 1952'de, af çıkınca salıverileceği 1963 yılının sonuna kadar çalışacağı bir uranyum madenine nakledildi. 1968'de Sovyet işgalinden kısa süre sonra da İsveç'e göçtü ve 1975'ten itibaren tamamen oraya yerleşti. 2012'de Adam Hradilek kendisine ulaşmış, fakat iki ay sonra, tarihçi yüz yüze tanıklığını dinleyemeden kalp krizinden ölmüştü. Bununla birlikte, *Respekt*'in soruşturmasını okuduktan sonra karısına, tutuklanışında Kundera'nın şüphe götürmez bir rol oynadığı kanısında olduğunu söylediği aktarılmıştı.

Söz konusu polis raporu ortaya çıkarılır çıkarılmaz hemen gerçek olup olmadığı sorgulanmaya başlandı. Enstitü'de tarihçi olan Rudolf Vevoda'ya göre raporun gerçekliği tartışılmazdı: "Biz raporu Çek Güvenlik Arşivleri Dairesi'nde analiz ettirdik; orada kâğıdın cinsini, isim listesini, görevli polis memurunun kimliği ve imzasını, vb. kontrol ettiler. Sonuçta raporun gerçek olduğuna karar verildi."³⁴¹ Yine de belgede görünen Milan Kundera ismi, özellikle de -daha sonra doğrulanacağı üzere- Dvoracek'i tanımadığı için, genç adamın karakola kendisinin gittiği anlamını taşııymıyordu. Olaydan sonra Miroslav Dlask'la evlenecek olan Iva Militka uzun süre ihbar mektubunu kocasının yazdığından şüphelenenecekti. Dlask ise bu iddiayı uzunca bir süre inkâr ettikten sonra, Dvoracek'in geleceği akşamüstü arkadaşı Milan'la konuştuğunu itiraf edecekti. Acaba Milan'dan kendi adına polis karakoluna gitmesini

341) *L'Express*, 20 Ekim 2008.

istemmiş ve şayet öyleyse Kundera, Dvoracek'in faaliyetlerini biliyor olabilir miydi? Kesin bir şey söylemek zor. O gün polis karakoluna gitmiş olduğunu farz ettiğimizde bile, niyeti herhalde bir haini ihbar etmek değil, şüpheli bir kişinin konutunda bulunduğunu bildirmektir. Kundera o dönemde bir öğrenci lideri olmadığı için hiçbir şey yapmamış olmakla eleştirilebilirdi muhtemelen.

Bu senaryo akla yatkın olmakla birlikte, Kundera'yı her zaman ülkesine ihanet etmiş biri olarak bakan ve anayurduna tepeden baktığı için onu kınamayı sürdüren yurttaşlarının gözlerinde temize çıkarmaya yetmez.³⁴² Kundera ayrıca, erken dönem yazdıklarının yeniden yayınlanmasına yasak getirerek komünist yazar geçmişini gizlemeye çalışmakla da suçlanmıştır. Bazı eski arkadaşları gibi eleştirmen Milan Jungmann da 1980'lerde, *Le Monde*'a verilen bir röportajda, onu biyografisini Batılı okurlara göre yeniden düzenlemekle eleştirmiştir: "Milan Kundera'yı 1950'lerle 1960'larda tanıyanlar bu anlatıda onu çok zor çıkarabilirler. Bu otoportre, Kundera'nın gerçek görünümünü silip yok eden bir şekilde elden geçirilmiştir. Çek tarihinin önceki onyıllarında Kundera'nın birinci sınıf bir entelektüel imajını şekillendiren bütün temel öğeler ortadan kaldırılmıştır."³⁴³

Aslında Milan Kundera 1975'te göç ettikten sonra Çek kamuoyunun bir kesiminde koyu bir düşmanlık yaratmıştır. Özellikle göç etmemiş yazarlar arasındaki ona yönelik bu kızgınlığın sebepleri, Amerikalı yazarın Prag'da kalışı sırasında Philip Roth ile dostu ve romancı Ivan Klima³⁴⁴ arasında 1990 yılında, Kadife Devrim'den kısa bir süre sonra yapılan büyüleyici bir sohbetin odağında yer alır. Roth 1970'li yılların başlarında her ilkbahar, o dönemler Klima ve Kundera'yla buluştuğu Prag'a bir ziyaret yapmayı alışkanlık edinmişti. Zaten şüpheyile karşılanan bu buluşma-

342) Eleştirmen Ondrej Horak'ın yazdığı gibi: "Milan Kundera şüphesiz Çek dünyasının ötesine geçmiş bir kişiliktir. Çekler de bunu kabullenmekte zorlanmaktadır: Anlaşılan Kundera da kendi ülkesinde anlaşılmasında çekilen güçlüğü kabullenmekte zorlanmaktadır" (*Lidové noviny*, akt. Radio Prague, Kasım 2017).

343) Milan Jungmann, « *Le paradoxe de Kundera* », 1988, Peter Petro (dir.), *Critical Essays on Milan Kundera*, G. K. Hall and Co, New York, 1999.

344) 1931 doğumlu olan Ivan Klima özellikle *Láska a smet*i (Aşk ve Süprüntü, 1992) adlı romanın yazarıdır.

lardan dolayı 1976'dan sonra vize talepleri de geri çevrilmişti. Dolayısıyla, Çek başkentine on dört yıl gelemekten sonra, komünizm-sonrası Çekoslovakya hakkında konuştukları ve yazarların durumunu özel olarak ele aldıkları dostu Klima'yı bulmuştu.

İki yazar arasındaki sohbet kısa sürede Kundera etrafındaki bir tartışmaya dönecekti. Çek yazarların asıl eleştirisi onun 'uluslararasılığı'naydı. Çek yazarlara göre, *Gülüşün ve Unutuluşun Kitabı* ya da *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* gibi 'sürgün romanları' özellikle Fransızlara ya da Amerikalılara göre kaleme alınmıştı. Roth ise Kundera'ya saldıranların kültürel bir pazarlama operasyonu saydıkları noktada Kundera'nın yeni hayatına uyum sağlama isteğini görüyordu: "Şahsen ben onun ülkesinin dışına çıktığında gerçekçi bir düşünceyle, hâlâ ülkesindeymiş gibi yapmamanın daha iyi olacağına karar verdiğini ve buradan eski dünyasına sarılıp kalmak yerine yeni koşullarının karmaşıklığına uygun bir edebi strateji çıkardığını düşünmeye daha yatkınım. Bütün değer yargılarını bir yana bırakırsak, Çekoslovakya'da yayınlanan *Şaka ve Gülünesi Aşklar* gibi kitapları ile Fransa'da kaleme alınmış olanlar arasındaki kayda değer tarz farklılığı, benim görüşümce bütünsellikte bir kopuşu oluşturmaz, hele ki yaşadığı deneyimlerin çarpıtılması anlamına asla gelmez; bilakis söz konusu olan, üstesinden gelinmesi gereken zorlu bir durum karşısında enerjik ve yenilikçi bir çözüm bulma kaygısıdır."³⁴⁵

Klima, özellikle Çek okurların -hele ki Kundera'nın Batı'da yayınlanan romanlarının kitapçılarda bulunamadığı göz önüne alındığında- hayal kırıklığının meşruluğunu vurgularken, bu çözümlemeye katılan, hatta nefret edilesi yazardan daha az başarılı olanların kaçınılmaz kıskançlığına da dikkat çekerek Roth'un söylediklerine başka bir boyut katmakta ve romancının komünist rejimde yaşamı yeniden kurma biçimi üzerinde durmaktadır: "Totaliter sistemin insanlar için hayatı çok zorlaştırdığını Kundera da kabul ediyor, fakat insanların hayatlarının çetinliğinin onun bize gösterdiğinden daha karmaşık yönleri de var. [...] Beklentilerini

345) Philip Roth, "A Conversation in Prague", *The New York Review of Books*, 12 Nisan 1990, *Parlons travail*.

karşıladığı için, iyiler ile kötülerin birbiriyle çatıştığı bir peri masalını desteklediği için Batılı okurları memnun eden bir tablo bu. [...] Ne var ki gerçekliğin bir peri masalı olmadığını Çek okurlar çok iyi biliyorlardı. Onların Kundera çapında bir yazardan beledikleri, hem daha kapsamlı hem daha nüanslı, hayatlarına derinlemesine nüfuz eden bir resimdi.”³⁴⁶

Gerçi Klima’ya göre, Çek entelijansiyasının Kundera’yı reddetmesinin esas sebebi edebi-dışı etkenlerdi. Şaka’nın yazarı uluslararası çapta üne kavuşur kavuşmaz totaliter rejime karşı mücadelelerinde yurttaşlarını kaderleriyle baş başa bırakmıştı. “Ülkede kalan entelektüeller sürgündekiler gibi bu mücadelede yer aldılar. Her türlü zorluğa katlandılar; kişisel özgürlüklerini, kariyerlerini, vaktitlerini, konforlu hayatlarını feda ettiler. [...] Birçok insan Kundera’nın kendisini bu kavgadan ayırdığı kanısındaydı. Elbette bu onun hakkıydı – her yazarın ne adına bu kadar direngen olması gerekiyordu? Ayrıca onun, Çeklerin davası için bizzat yazılarıyla daha fazla şey yaptığı bile ileri sürülebilirdi.”³⁴⁷

Kundera’nın göç etmesinden önce onu düzenli olarak görme şansına erişmiş olan yakın arkadaşı Claude Roy bu ihanet yargılamalarının adaletsizliğini tekrar tekrar vurgulamıştır. Nitekim 1987’de arkadaşının ülkesine belirgin bir şekilde kayıtsız kalmasının derin bir ıstırapı gizlediğine inandığını belirtiyordu: “Hayır, ben Milan’ın yurdunu unuttuğu, geçmişini sildiği ve köklerine ihanet ettiği kanısında değilim. Bana sorarsanız, onun tutumu çok farklı. Milan, vicdanının sesinden bir kale içi yarattı. Saldırıları karşı savunmak için kalesini tahkim etti ve bu kaleyi güçlendirdi. Devlet ondan alçakça bir öç almıştı: Büyük bir piyanist olan babasının hayran olduğu bütün kayıtları Milan’ı ‘cezalandırmak’ için imha edilmişti. Ölmekte olan yaşlı annesi ise, kuşatılmış, tecrit edilmiş, yanıtılmış, uzaktaki oğlunu ondan biraz daha saklamak için ıstırapı içine hapsedilmişti adeta.”³⁴⁸

346) A.g.y.

347) Özellikle *Le Débat*’da yayınlanan yazıları: “Prague, un poème qui disparaît” (1980) ve “Un Occident kidnappé” (1983).

348) Claude Roy, *La Fleur du temps, 1983-1987*, Gallimard, 1987.

Nasıl olursa olsun, totaliter rejimler konusunda uzman olan tarihçi Muriel Blaive'e göre, Kundera 'skandalı'nın ortaya çıkmasının bir hesaplaşma gibi görülmesi bile, kızgınlık doğuracağı kesindir. 1989'da, özel olarak yurttaşların birbirlerini gözetlemesine ve muhbirliğin yaygınlığına dayanan bir siyasal rejim olan komünizmin yıkılışıyla birlikte, amacı şu ya da bu döneminde bu polis sistemiyle işbirliği yapanları saptayıp ifşa etmek olan bir cadı avı başlamıştı Çekoslovakya'da. 1992'de eski muhalif Petr Cibulka, yapılan işbirliğinin niteliğine ve süresine dair başkaca ayrıntı bildirmemekle birlikte, siyasi polisle birlikte çalıştıklarından şüphelenilen 160 bin kişilik bir liste yayınladı.³⁴⁹ Kesin bilgilerin dışında yapılan bu açıklamalar nüfusun paranoidçe fantezilerini ayakta tutuyordu. Herkes akrabalar ya da 'işbirliği yapmış' komşulardan listeler çıkarıyor, bazen tanınmış muhalif isimlerini muhbirler arasında bile keşfediyorlardı. Tabii, tüm bu kargaşada manipülasyon eksik olmuyordu: Ajanlığı kesin olan bazı kişilerin isimleri listelere geçmezken, dosyalarına ulaşma imkânı olmayan bazı kişiler de işbirlikçi oldukları iddiaları karşısında masumluklarını kanıtlayamıyorlardı.

Feci yanlışlıklara yol açan bu 'zalimce' yayınları etkisiz kılmanın en iyi yolu, 2000'lerde kademe kademe başlatılan Çekoslovakya Sosyalist Cumhuriyeti STB gizli servisi arşivlerinin tümünün resmen açılması olacaktır. Bu ileri bir adımdır elbette, fakat kişisel intikam girişimlerini önleyememiştir. O yüzden, kapsamlı bir açıklama yapılmaksızın öğrenci Kundera'nın adının bir polis raporunda geçtiğinden bahsedilmesi, Kundera'nın bir asker kaçağını-casusu bilerek ihbar etmiş olduğunu kesin bir şekilde doğrulamaya yetmez. Fakat tabii bu, hipotezin doğruluğunu destekliyor da olabilir. Yazarın düşmanları Kundera'yı itibarsızlaştırma çabalarında işte bu belirsizlikten faydalanacaklardır. Üstelik o dönemde genç adamın kararlı bir komünist olduğunu, bir haini yetkililerine bildirmenin zaten görevleri sayıldığını hatırlarında tutmak işlerine gelmektedir. Sonradan pek açık olmayan sebeplerle Parti'den atılması da hınçlarını bilemiş olmalıdır. Dolayısıyla önlerine

349) Krş. Ty *Ruda krávo*, 2 (13, 14 ve 15), 1992, "Kompletní seznam spolupracovníků STB I.díl" (Liste complète des collaborateurs de la STB, Cilt 1, 2 ve 3).

bir taşla iki kuş vurmak için bulunmaz bir fırsat çıkmıştır: Stalinist çağın en aşağılıkça uygulamalarıyla bağlayarak Kundera'nın siyasal geçmişini hatırlatmakla kalmamışlar; dürüstlüğünü ve ahlâki tutumunu, hatta bunlarla kalmayıp, eserlerinin meşruluğunu da sorgulamışlardır.

Bazı Çek gazetelerinin *Respekt*'in suçlayıcı yazısı ışığında yazarın kitaplarını 'yeni bir okumaya tabi tutmaları' bu perspektifte anlaşılmalıdır. Günlük çıkan *Lidové noviny* gazetesinde iki gün arayla çıkan şu sinsice dokundurmaların kaynağı budur: "İhbar Kundera'nın eserlerinde her zaman önemli bir rol oynadı. Edebiyat tarihçisi Michaela Beckova'ya göre, geçmişinin şimdiye kadar gizli kalmış bu kısmının metinlerini anlamakta bir yedek anahtar işlevi görmesi çok muhtemeldir." Keza: "Biyografisiyle ilgili yeni ortaya çıkarılan bilgiler ışığında onun kitapları neyi andırıyor? Yazarın romanlarında hep, hayatı totaliter bir rejimle kararan bir karaktere yer verdiğini aklımızda tutacak olursak, ihbarı anlattığı pasajları bu gözle irdelemek özellikle öğretici olacaktır."³⁵⁰

Kundera, utanç verici bir iftira kampanyasını mahkûm eden en ateşli savunucularını şaşırtıcı olmayan bir şekilde Çek Cumhuriyeti dışında bulacaktır. Bu kişiler arasında dünya çapında tanınmış yazarlar da vardır: Güney Afrika'dan J. M. Coetzee, Meksika'dan Carlos Fuentes, Kolombiya'dan Gabriel Garcia Marquez, Türkiye'den Orhan Pamuk, ABD'den Philip Roth, Hint kökenli İngiliz Salman Rushdie. Kundera'nın benimsediği yeni ülkesi Fransa'da da entelektüeller yazara kayıtsız koşulsuz desteklerini sunmuşlardır. "Hayır, *Gülünesi Aşklar*'ın yazarını başka bir hayatta bile, tarih-öncesinde bile bir ispiyoncu olarak görmekte zorlanırım. Bu olaydaki her ayrıntı kaba manipölasyon kokuyor," diye yazıyordu Bernard-Henri Lévy.³⁵¹ *Causeur* dergisinin yazarlarından Élisabeth Lévy, Kundera'yı aklayan yeni tanıkların ortaya çıkmasından sonra, onu suçlu gösteren komplonun çökmesini sevinçle kar-

350) "Kundera pri udal svého známého komunistické policii" [Kundera aurait dénoncé l'une de ses connaissances à la police communiste], *Lidové noviny*, 12 ve 14 Ekim 2008. Akt. Muriel Blaive, *L'Ouverture des archives de la police politique de Zdena Salivarova à Milan Kundera*, La Découverte, 2009.

351) "Pour l'honneur de Milan Kundera", *Le Point*, 23 Ekim 2008.

şılayacaktır. “Yazarı suçlayanların ifadeleri tutarsızdı. Bütün operasyonun ana dayanağı olan ve hazine bulmuş gibi üstüne atıldıkları polis raporunun gerçekliği sorgulanmaya başladıkça gözlerini yere indirip, Zdenek Peşat’ın açıklamalarından daha fazla sarsılmış görünmüyorlardı. Seksen yaşındaki hasta, olayın kahramanlarını tanıyan bu tarihçi, yaklaşık altmış yıl önce, siyasi kopuşlar ve aşk rekabetlerinin bir araya gelerek bir grup komünist öğrencinin varlığında trajedi tohumlarını nasıl ektiğini ve bu on beş öğrenciden birini yıllarca kalmak üzere çalışma kampının cehennemine nasıl gönderdiğini anlatıyordu. Zdenek, Kundera’yı tamamen temize çıkaran gerçek muhbirin³⁵² adını vermek zorunda kaldı. Yazar alçak perdeden bir tonla, ‘Gerçek failin ölü birisi çıkmasına çok sevindim,’ diyecekti. ‘Zalimleri memnun eden ‘eski polislerin arşivlerini karıştıran neo-polisler’ ifadesini hiçbir şekilde duymamış gibi davrandılar.”³⁵³

Böyle bir sonuç ortaya çıkmasına rağmen *Nouvel Observateur* baş editörü Jean Daniel bu olayın yol açtığı medya çılgınlığını ele alırken, Kundera’nın ahlâken nasıl bir yıpranmayla karşı karşıya kaldığına değinmişti: “Suçlama ifadesini ilk elden öğrenen gazeteciler, artık hem yazarın inkârını hem de meslektaşlarının duygularını bilmekteydiler. Bunun üzerine daha dikkatli olmaları beklenirdi. Oysa onların dikkatli davranmaları da artık bir işe yaramıyacaktı. Çünkü gazetecilik mesleğinin yeni uygulamalarında, bir kişiyi ima eden herhangi bir manşet ve büyük bir fotoğraf yayımlandığında ilkin akla bir şüphe tohumu ekilirdi. Bilginin doğruluğunun teyit edilmesi beklenmezdi, ihtimal dahilinde olmasına ağırlık verilirdi. Gerçeklikti satılan. Ve gerçekliğe benzetme aleminde iftiralar sonsuza kadar yaşardı.”³⁵⁴

Aynı içerikte bir medya eleştirisi, spot ışıklarında görünmeye hâlâ gönülsüz olan bir kişiyi ezmeye yönelik Kafkaesk bir komplo-yu mahkûm eden Yasmina Reza’dan da gelecekti: “Bir insanı büyük ve tanınmış olduğu için affetmek zordur. Kişi bu özellikleri kendinde toplamışsa onun açısından sessiz kalmak daha da zordur. Gürültü âleminde suskunluğu seçmek bir kusur sayılır. İfşaa-

352) Zdenek Peşat’a göre, muhbir Miroslav Dlsk’tı.

353) “On avait dû beaucoup calomnier Milan K.”, *Causeur*, 6 Kasım 2008.

354) “Les exils de Kundera”, *Le Nouvel Observateur*, 31 Ekim 2008.

tı onaylamayan, eserleri haricinde kamusal bir katkısı olmasını umursamayan herkes sorunlu bir kişi sayılır ve ana hedef haline getirilir. [...] Bunun sonucunda medyanın rastgele yayılım ateşleri başlar; bazı başlıklar belirsiz bırakılırken ürkütücü bir koşullu dile başvurulur ('ihbar etmiş olmalı' gibi); bu dil tam bir teyitten daha sinsice ve itham edici bir ton taşır; istisnai bir hayatın ve eserlerin üzeri şüpheyle, kirletilerek, birden gölge düşürülerek kapatılmıştır artık. Hepsinden önemlisi, böyle bir infial karşısında kişinin tamamen çaresiz kalmasıdır. Verebileceği tek bir cevap yoktur ki makul bulunsun. İlk başta suçlamayı inkâr ettikten sonra bir söz söylemeye her yeltenişi suçlama döngüsüne hız vermekten başka işe yaramayacaktır.”³⁵⁵

Afallamış bir halde tek söz etmeyen Kundera, kendisini suçlayanlara *Une rencontre* (Bir Buluşma) adlı deneme kitabını yazarak -ve üstünü pek örtemediği bir dille- cevap vermek için bir yıl bekledi: “Savcıların devrinde ne anlamı vardır hayatın? Aldatıcı yüzeyin altındaki Kusur'u gizlemek için bir dizi olay tasarlanmış. Monograf, Kusur'u gizlenmiş haliyle bulmak için bir dedektifin becerisine ve muhbirler ağına ihtiyaç duyar. Yüksek akademik konumunu kaybetmemek için de muhbirlerin adlarını sayfanın altında vermesi gerekir, çünkü bilimin bakışıyla dedikodu bu şekilde hakikate dönüştürülmüş olur.”

'Kundera Olayı' patlak verdiğiinde neredeyse seksen yaşına gelmiş olan romancı eserlerinin çoğunu kaleme almış durumdaydı. Hayatını gazetecilerle biyografi yazarlarının patavatsızlıklarından kurtarmayı becermişken birden bu medya girdabına yuvarlanıvermişti. Romancı kimliğinden soyunduğunda en tiksindiği rolde; haberlerin gelip geçici odağı, bayağı bir olayın 'kahramanı' konumunda bulmuştu kendini. “Olay nedir?” diye *Roman Sanatı*'nda zaten soruyordu. “Medyanın ilgisini çekecek kadar önemli bir haber. Ama olay çıkarmak için değil, kalıcı bir şeyler yapmak için roman yazılır diye biliyorum.” Seksen yaşına merdiven dayamış bir ihtiyar adam, ansızın sadece kitaplarını bilen bir okur kitlesinin

355) “Milan Kundera ou l'offense du silence”, *Le Monde*, 18 Ekim 2008.

karşısına özel hayatındaki -gerçek olsun olmasın, onur kırıcı ya da rezilce- bir kesitle çıkmış oluyordu.

Kundera özel hayatı ile eserleri arasına aşılmaz bir sınır örmeye her zaman özen göstermiştir ve eserlerine bir dizi yaşanmış deneyim olarak değil, insanın varoluşunu irdeleyip keşfetmenin bir aracı gözüyle bakmıştır. Böyle bir projenin meyvesini vermesini de ancak kamusal bir figür olarak görünmekten vazgeçerek sağlamıştır. “Flaubert’in niyetinin tam tersine, birazcık olsun önem taşıyan her şeyin, eseri yazarının arkasında görünmez kılan ve katlanılmaz derecede apaydınlık medya sahnesinden geçmek mecburiyetinde kaldığı günümüzde hiç de kolay bir şey değildir bu. Kimsenin gerçek anlamda kaçıp kurtulamayacağı böyle bir atmosferde Flaubert’in gözlemini nerdeyse bir uyarı gibi algılıyorum ben: Romancı kendini kamusal figür rolüne kaptırdığında, yazdıklarının eylemleri, açıklamaları ve tutumlarının basit bir uzantısı gibi değerlendirilmesi riskine girerek eserini tehlikeye atar. Oysa romancı kimsenin sözcülüğünü üstlenmez; hatta bu noktada romancının kendi fikirlerinin dahi sözcülüğünü üstlenmeyeceğini belirtecek denli ileri gidiyorum.”³⁵⁶

Kundera bu şekilde geride durma tutumunu benimserken, “Burnumu büyük yazarların kıymetli hayatlarına sokmaktan nefret ederim ve hiçbir biyografi yazarı da benim özel hayatımın üstündeki örtüyü kaldıramayacaktır,” diyen Nabokov’u hatırlarken;³⁵⁷ “Basılı kitaplarım dışında hiçbir iz, atık bırakmadan bir birey olarak tarihten silinme ve varolma hırısı”nı oluşturan Faulkner’ı da anıyordu.³⁵⁸ Kundera biyografisinin eserlerini gölgelememesi isteğini de Prag Okulu’nun formüle ettiği edebiyat anlayışından devralmıştır. Prag’a sığınmış Çek ve Rus dilbilimcilerin oluşturduğu ve içlerinde Roman Jakobson ile Kikolai Troubetzkoy’un da yer aldığı bu grup 1930’larda dilbilim alanında bir devrim gerçekleştirmişti. Akademik gazeteci Jan Culik’in altını çizdiği bir soy bağıydı

³⁵⁶ “Discours de Jérusalem: le roman et l’Europe”, 10 Mayıs 1985, *Roman Sanatı* içinde.

³⁵⁷ *Roman Sanatı*.

³⁵⁸ William Faulkner, Malcolm Cowley’e mektup, February 11, 1949. Kundera *Roman Sanatı*’nda buna, “Not: kitaplar ve basılı materyaller; bu nedenle bitmemiş el yazmaları, mektuplar, günlükler yok” cümlesini ekler.

bu: “Milan Kundera son derece ağzı sıkı bir kişi ve özel hayatının ayrıntılarını, kendi sözüyle ‘kimseye ait olmayan’ bir sır gibi saklıyor. Bu açıdan şüphesiz, edebi metinlerin yalnızca kendi değerleriyle, özerk gösterge yapılar olarak anlaşılması ve edebiyat-dışı gerçekliğin karıştırılmaması gerektiğini savunan Çek yapısalcılığının öğretisinden etkilenmiş.”³⁵⁹ Bu ‘semyolojik’ yaklaşım Kundera’nın eserlerinin arkasında, tamamen meçhul kalma isteğine varan bir derecede kenarda durma yönündeki kararlılığını daha iyi tanımlamayı sağlamaktadır. Televizyona en son çıktığı 1984 yılında bunu açık açık teslim ediyordu: “Hıristan yoksun birisi değilim, fakat görünmez kalmak istiyorum. Müstear bir isimle yazmayı da düşünmüşümdür hep. Ancak öyle bir gizemi sağlamak zor.”³⁶⁰

“Gerçek bir romancının ayırt edici özelliği: Kendisi hakkında konuşmaktan hoşlanmaması,” diye yazıyordu Kundera *Roman Sana-tatı*’nda. Bu koşul sırların ve itirafların olmamasını gerektiriyor, ama yazarı da arkasında, ister sağlığında olsun ister ölümünden sonra iradesine rağmen yayınlanması muhtemel yazılı bir belge (mektup, gazete, vb.) bırakmaktan imtina etmeye zorluyordu. “Yaşlı bir insan, bütün insan haklarına sahiptir. Ölü olansa, tam tersine, ölümün hemen ardından onları kaybeder. Artık onu iftiradan koruyan hiçbir kanun yoktur, özel hayatı özel olmaktan çıkmıştır; âşıklarının ona yazdığı mektuplar, annesinden ona kalan hatıra albümleri, hiçbirisi, hiçbir şey, hiçbir şey ona ait değildir artık.”³⁶¹

Dostu Alain Finkielkraut, “Biz hiç mektuplaşmadık,” diyor. “Kendini fazla korumaya aldığı için mektup yazmayan birisi değil o. Kundera’nın elinden çıkmış bir mektup tasavvur edemiyorum ben. Belki Prag’daki bazı arkadaşlarına yazmıştır? Ama bundan bile şüpheliyim. Okur ile eserleri arasına hiçbir şeyin girmemesi gibi bir takıntısı vardı. O yüzden bütün izleri silerdi: Onun biyografisini yazsam keşke, çok eğlenirim. Hiçbir yere angaje olmamasının sebebi de bu – yoksa korkusundan değil. Bir entelektüel olmak istemiyor, sadece eserleriyle ortaya çıkan bir yazar, bir ro-

359) Jan Culik (University of Glasgow), “Milan Kundera”, 2000 ([www. Blisty.cz/video/Slavonic/Kundera.htm](http://www.Blisty.cz/video/Slavonic/Kundera.htm)). İngilizce’den çeviri yazarındır.

360) “Apostrophes”, *Antenne 2*, 27 Ocak 1984.

361) *Ölümsüzlük*.

manacı olmak istiyor. Flaubertvari bir takıntı bu. Fakat Flaubert'ten farklı olarak, mektuplaşmayı reddedecek kadar ileri gidiyor. Muhakkak o mektupların bir gün yayınlanacağını düşünüyordur ve bunu istemiyor. Kendi gözünde sadece eserleri önemli; başka bir şeye yer yok. Kundera'ya göre, yazar egemen konumdadır. Esere neyin girip girmeyeceğine karar veren odur. Arşiv takıntısının yerini bugün eserlerin kült haline getirilmesinin aldığını bilir ve kendi eserlerinin arşivde yok olup gitmesini istemez. Geriye arşivlik bir şey bırakmama isteğinin arkasında da bu yatar.”³⁶²

Kundera'nın mahremiyetini hararetle koruması sadece edebi etkenlere bağlanamaz. Yaşadığı totalitarizm deneyimi de bunda etkilidir, çünkü bu sistemde mahremiyetini koruyan birinin demek ki saklayacak bir şeyi var diye baştan şüpheli olduğuna inanılır. *Şaka*'da genç bir komünist lider olan Pavel Zemanek konuşmalarından birinde “yeni insan eskisinden farklıdır, çünkü hayatında özel olan ile kamusal olan arasındaki ayrılığı silmiştir” tespitinde bulunur. Aynı zamanda gelecekteki karısı Helena da çok kesin bir dille şunu vurgulamıştır: “Ben her zaman insanoğlunun bölünemez olduğunu düşünmüşümdür, yalnızca burjuva kendi sahtekarlığıyla ortaya çıkan bir kamusal varlık ile özel bir insan arasında bölünmüştür, benim inancım budur. André Breton'un *Nadja*'da hayalini kurduğu ('Beni kimin ziyarete geldiğini her zaman görebileceğiniz cam evimde yaşamaya devam edeceğim') ve Yevgeni Zamyatin'in distopik romanı *Biz*'de (1920) kâbusunu gördüğümüz şeffaflık ütopyası 'camdan bir şehrin saydam duvarları' arasında gelişen karakterleri...”

Önce Nazilerin, sonra komünistlerin egemenliğinde yaşamış olan Kundera şeffaflık lirizminin sonunda terörle noktalandığını bilmektedir: “Bu rüyanın başarıyla gerçekleştiği tek örnek, tamamen polisin denetimindeki bir toplumdur.”³⁶³ Özgürlüğün ve sahi-ciliğin koşulu -ona göre- şeffaflık değil, insanların başkalarının bakışlarından kaçma imkânıdır. “Gerçek içinde yaşamak ... ancak sizi izleyenler olmadan yaşamanız halinde mümkündür. Hareketle-

362) Yazarla görüşme.

363) *Saptırılmış Vasiyetler*.

rimizin bir tanığı olduğunda bizi izleyenlerin gözlerinde gönülsüzce uyum sağlıyorsunuz ve yaptığımız hiçbir şey doğru değildir.”³⁶⁴

İnsan kendi gerçeğine tam olarak ancak yalnızlıkta ya da şahsi dünyasında (muhatapları olarak seçtiği kişilerle ve başkalarının yanında kendini ketlerken özgürce söyleyip dilediğince yaptıklarıyla) ulaşabilir. Totalitarizm bu şahsi alanı ona tanımamakta, ya da başka türlü söylersek, bu şahsiliği yönünü şaşırtmak veya aleyhine kullanmak amacıyla kendi bilgisi dışında ondan çalmaktadır. Polisin kaydettiği telefon konuşmaları itibarını yok etmek için radyodan yayınlanan Prag Baharı’nın önde gelen figürlerinden Jan Prochazka’nın başına gelen budur. Bu mahremiyet ihlali yazar arkadaşında şu düşünceye yol açar: “Arkadaşlarınızla bir kadeh şarap eşliğinde yaptığınız bir sohbet radyodan herkese duyuruluyorsa bu tek bir anlama gelebilir: Dünya toplama kampına dönmüştür.”³⁶⁵

Kundera kapitalist dünyadaysa aynı mahremiyetin ifşası teşvikini farklı ama aynı ölçüde yıkıcı bir pratik olarak değerlendirir: “Benim fikrimce patavatsızlık büyük bir günahdır. Başka bir kişinin özel hayatını ifşa eden herkes cezalandırılmayı hak eder. Biz mahremiyetin yok edildiği bir devirde yaşıyoruz. Komünist ülkelerde mahremiyeti polis ortadan kaldırıyor, demokratik ülkelerde gazeteciler ifşaat tehditleri savuruyorlar ve insanlar kademe kademe mahremiyet zevkleri ve algılarını kaybediyorlar. Başkalarının gözlerinden saklanamadığınız bir hayat cehennemdir. [...] Mahremiyet ve gizlilik olmadan hiçbir şey mümkün değildir; ne aşk, ne dostluk.”³⁶⁶

Kundera kariyerinin başında ve gazetecilerin yazılarında onun söylediklerine tam sadık kalmadıklarını ya da ona düşündüğünün tam zıddı şeyler söylediklerinin farkına varmadan önce, editörlerinin isteği üzerine, esas olarak yazılı basında röportajları onaylayıp soruları cevaplayarak promosyon oyununu oynamayı kabul etmişti. O yüzden 1985’ten itibaren radyo programlarına katılıp televizyona çıkmayı, hatta (görüntüsünün kendisine ait olduğu ve

364) Varolmanın Dayanılmaz Hafızlığı.

365) A.g.y.

366) Olga Carlisle’le söyleşi, *New York Times*.

onayı olmadan çoğaltılamayacağı düşüncesiyle) fotoğrafının çekilmesini reddetti.

Jacques ve Efendisi'nin yönetmeni Georges Werler'in belirttiği gibi, fotoğrafçılardan kaçmak için olağandışı stratejiler geliştirmeye başlamıştı: "Yeni bir oyuna başladığımızda basın için bir fotoğraf çekimi düzenleriz. Belirlenen günde Kundera'nın yüzünü alçıya sıvamış olarak gizlediğini gördüm. Afallamış bir halde kendisine ne olduğunu sorduğumda, 'Endişe etme. Hiçbir şey yok. Sadece fotoğraflarımın çekilmesini istemediğim için,' diye cevap verdi bana."³⁶⁷ Daha sonra *Ölümsüzlük*'te, "Her köşede bir fotoğrafçı var," diye yazacaktı. "Çalıkların arkasına gizlenmiş bir fotoğrafçı. Topal dilenci kılığına girmiş bir fotoğrafçı. Her yerde bir çift göz. Her yerde bir tuzak."

Kendinizi herkesin arasında göstermeyecekseniz öyleyse gölgede kalın. "Fotoğrafçılara karşı bir fobisi vardı," diye doğruluyor Alain Finkielkraut. "1990'larda filozof arkadaşı Karel Kosik'i Paris'e getirttim. Benimle birlikte konferanslar verdi, özellikle Fnac'ta. Kundera da katıldı bu konferanslara, ama teknisyenler bölümüne gizlenmiş olarak. Fobisi ve tutumu giderek ağırlaşıyordu. Bunun rasyonel bir sebebi bulunuyor: Gazetecilerin patavatsızlıklarından hoşlanmıyor; ayrıca, her şeyi kontrol etmek gibi bir kaygısı var. Her durumda zamanla işi daha zorlaşmaktaydı. 1980'lere kıyasla çok daha münzevi bir hayat sürüyordu."³⁶⁸

Yazarın bugün yaşadığı bu fiili inzivayı nasıl açıklamak gerekiyor? Dostuyla yıllarca karşılaşmamış olan François Kérel bu durum karşısında yarı şaşırabilmişti: "Eski komünist ülkelerden gelen herkeste var bu özellik, hayatlarının üstü kabuk bağlamış sanki. Arkadaşları dahil herkese karşı temkinli olmayı öğrenmişler. Korku içinde yaşamış insanlar bunlar. Milan da bu kuralın istisnası değil. Çok şeyi gizlemişler. Benim anlayabileceğim bir durum. Fakat bu karakter özelliği yaşlandıkça ifrata varmış."³⁶⁹

367) Yazarla görüşme.

368) Aynı görüşme.

369) Yazarla görüşme.

18
ANTI-MODERN BİR MODERN

1950'de Hermann Broch Amerika Birleşik Devletleri'nde, çeşitli denemelerinde de üzerinde durduğu bir konu olan kiç hakkında bir konferans verdi. Beş yıl sonra bu konferansı temel alan *Quelques remarques à propos du kitsch* (Kiç Hakkında Bazı Sözler) başlıklı ince bir kitap çıkacaktı.³⁷⁰ Metnin özgünlüğü, o zamana değin sanat ve nesneler, kişiler ve kişilerin belirtilen nesnelerle, ayrıca kendileriyle girdikleri ilişkiler için kullanılan kiç nosyonunu genişletmesindeydi. Almanca kökenli olup belirli bir etimolojiye dayanmayan (belki de sokaktaki çöpleri toplamak anlamındaki 'kitschen' fiilinden alınmış) 'kitsch' sözcüğü, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığında ilk başta bir isim olmaktan

370) Hermann Broch, *Kitsch Üzerine Notlar*.

ziyade bir sıfat olarak kullanılmıştır. Broch'a göre, kiç'in yükselişi kapitalist ve burjuva üretim tarzıyla, elit bir kesim için üretilen aristokrat sanatın yerini çoklu sayılarda seri üretimin almasıyla ilintilidir. Bununla birlikte, 'kiç' sıfatı vasat bir sanat formunu tanımlarken Broch, dünyaya klişeleşmiş bir açıdan bakışını doğrudan Alman duygusal romantizminden alan bir tip olarak 'kiç kişi' kavramını gündeme getirmiştir.

Kundera 1984'te 'kiç'i Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nin kilit önemdeki sözcüklerinden biri yapmıştı. Daha sonra *Roman Sanatı*'nda, "Biraz kaygılıydım," diye itiraf edecekti zaten. "[...] Gerçekten, bu sözcük Fransa'da hemen hiç bilinmiyordu, ya da çok silik bir anlamda kullanılıyordu. Hermann Broch'un Fransızca versiyonunda 'kiç' sözcüğü '*art de pacotille*' şeklinde çevrilmiştir. Bu bir yanlış anlamadır, çünkü Broch 'kiç'le salt zevksizlikten öte bir şeyi kasteder. Kiç tutum diye bir şey vardır. Kiç davranış." Kundera bu semantik genişlemeyi derinleştirir. İlk çıkışında estetik alanla sınırlı olan 'kiç', Kundera'nın insan hayatının çoğu alanındaki (sanatsal, siyasal, duygusal) şifreleri çözmesini sağlayan kaleminde varoluşsal bir kategoriye dönüşür. Kundera bu şekilde en sevdiği temaya, varlığı işlemeye geri döner. Hatta bu yüzden Yaradılış'a kadar uzanmayı ve dünyanın ilk ortaya çıkışının hikâyesine dönmeyi gerekli görür. Kundera burada iki tutumu ayırt eder. Birincisi, Yaradılış'ın mükemmel olduğunu kayıtsız şartsız kabul eden inananların tutumudur: "Anlaşılan dünya olması gerektiği gibi yaratılmıştır; var olmak harikadır ve bu yüzden üremek muhteşem bir şeydir. Bu temel inanca, var olmakla kategorik uyuşma diyelim."³⁷¹ Öbür yandan, bu dünyanın eksikli oluşuna dikkat çeken ve bu eksikliğin, insanların gözlerden sakladıkları dışkının boşaltılmasıyla örneklediği ikinci bir tutum söz konusudur.

Görünüşte fazla bir önem taşımayan bu ikiliğin estetik olmaksızın çok -Kundera'ya göre- teolojik yansımaları vardır (insan Tanrı'nın imgesiyle yaratılmışsa, demek ki onun da bağırsakları vardır ve bu da en hafifinden bir hakaret anlamına gelmektedir). Şöyle devam eder Kundera: "Boka itiraz etme metafizik bir içeriktedir.

371) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

Bağırsaklarımızı boşaltmamız Yaradılış'ın kabul edilemezliğinin her gün gördüğümüz kanıtıdır. İkisinden birisi geçerlidir: Ya bok iyi bir şeydir (öyleyse tuvalete girdiğinizde kapınızı kilitlememeniz gerekir!), ya da bizim yaradılışımızda bok kabul görmeyen bir şeydir. [...] Demek ki, varlık'la kategorik bir anlaşma halinde olmanın estetik ideali, bokun reddedildiği ve herkesin bok yokmuş gibi davrandığı bir dünyadır. İşte bu estetik ideale 'kiç' denmektedir.”³⁷²

Bu metafizik etkenlerin ötesinde, dünyanın mükemmel bir nitelik taşıdığına yaslanmak yeniden üretme gerekliliğini doğrulamaya yeterlidir. Kundera'nın bu konudaki tavrı çok kesindir. Romanlarındaki karakterler -kendisi gibi- çocuksuzdurlar. Ya da baba olduklarında soylarıyla ilişkilerini neredeyse hiç olmayan bağlarla veya çatışmalı bir biçimde sürdürürler: Örneğin *Yaşam Başka Yerde*'de Jaromil'in annesinin sahipleniciliği, nevroitik davranışlarıyla beraber oğlunun yetişkinliğe sıçramasını önler ve dolaylı bir şekilde erken ölümüne yol açar.

Kundera on yıl önce, çocuk doğurmayı işlediği *Ayrılık Valsi*'nde, arkadaşı Bertlefle tartışan Jakub'un ağzından soyunu sürdürmemek için bir sürü sebep sıralamıştı zaten: “Annelik nihai ve en büyük tabudur; en ağır lanetleri üstüne çeker,” diyordu orada. Hemen arkasından, var olmakla kategorik uyuşma kavramını ortaya atarak çocuk doğurmaya karşı argümanlarını vurguluyordu: “Bir çocuk sahibi olmak insanla mutlak bir uyum sergilemektir. Bir çocuğum varsa sanki şunu söylüyorumdur: Doğdum, hayatın tadını çıkardım ve hayatı çoğalınarak yinelenmesini hak edecek kadar güzel buldum.” Mistik Bertlef hemen kesin bir karşılık verecekti ona: “Sizce hayat güzel değil mi?” Sorunun basitliği karşısında bir ân duraklayan Jakub, söylediğinden çok da emin olmadığı bir ses tonuyla konuşsa bile görüşünde ısrarcıdır: “[Jakub] açık olmak istediği için temkinli bir dille konuştu: ‘Bildığım tek bir şey var, o da asla şunu gönülden inanarak söyleyemeyeceğim: İnsan harika bir yaratıktır ve ben onu çoğaltmak istiyorum.’”

Daha sonra müthiş bir patlamayla, ister Hristiyanlarca isterse komünistlerce savunulsun, doğum yanlısı her politikayı insanı yı-

372) A.g.y.

kımına götüren bir propaganda eylemiyle eşitler: “Tek arzusu türünü sürdürmek olan insanlık kendi küçük toprağında boğulup kalacaktır.” Kundera’nın insandan kaçan haliyle, çocukların geçirdiği toplumsal ve akademik koşullanmayı sorgulayarak devam ettirdiği, Malthusçu vurgulara sahip bir saptamadır bu: “Açıkgası kendime çocuğumu hangi dünyaya göndereceğimi sormak zorundayım. Çok geçmeden okul onu elimden alacak ve kafasını gerçek olmayan şeylerle dolduracak. [...] Oğlumun gözlerimin önünde konformist bir ahmağa dönüşmesini izlemeye mecbur muyum ben?” Son olarak, üremekten kaçınmanın nihai sebebi, sefih biri için herhalde en önemlisi, annelik yüzünden kadın bedeninin erotik boyutlarını kaybetmesidir. “Sevgilimin göğüslerinin bir süt torbası olmasını iğrenmeden aklıma getiremiyorum.” Romanın başka bir karakteri olan Klima da bu iğrenmeyi paylaşır. Ondan hamile kalan bir gecelik sevgilisi, artık cinsel arzularını uyandırmıyordu: “Ruzena’nın hamileliği, onu nazıkçe ve anlaşılabilir bir şekilde asek-süel kaygı bölgesine geri itti. Her şeye rağmen ona şefkat göstermeye, onu öpmeye, onu okşamaya çalışıyordu [...], ama bu sadece bir jest, boş bir işaret ve vücudun çıkarlarının tamamen yok olduğu bir durumdu.”

Kundera’ya göre, çocuk sahibi olma ihtiyacı tam bir kiç tutumdur ve kiç-kişi bu yolla ebediyet arzusunu dile getirmiş sayılır. Kiç, açıkça ortaya çıkmaktan vazgeçmek ve insanlık durumuyla yüzleşmeyi reddetmektir: “Kiç, yalandan ‘sen güzelsin’ diyen aynaya bakma ve kendini tatmin olmuş olarak görme ihtiyacı.”³⁷³ Kapitalizme özgü demokrasiden kaynaklanan kiç, yalan söylemenin iki yüzü olan budalalık ve duygusallıkla ilintili bir şeydir. Bilinçte birliği sağlamak için her şeyi en dibe çekmekten başka yol yoktur. “Kiç, neye mal olursa olsun ve en fazla sayıda insana kendini beğendirmekle ilgilidir. Kendinizi beğendirmek için herkesin duymak istediğini teyit etmeniz ve kabul gören düşüncelere uyum sağlamanız gerekir. Kiç, kabul gören düşüncelerin güzellik ve duygu diline tercüme edilmesidir. Kiç bizi şefkat bekleyen gözyaşlarından kurtarır, düşünüp hissettiğimiz bayağılıklardan uzaklaştırır.”³⁷⁴

373) *Roman Sanatı*.

374) *A.g.y.*

Dolayısıyla kiç bir saklambaç oyununa dönüşecek; daha doğrusu, içinde bulunduğumuz sefilliğin, onu bize katlanılabilir hale getiren, memnun edici bir görünümde temsili anlamına gelecektir. O yüzden Kundera, her eğilimden siyasetçide bu eğilimin çok yaygın olarak gözlemlendiğini belirtir. Kiç bir propaganda aracı olarak ilkin totaliter rejimlerin gözdesiydi. Hermann Broch şöyle yazmıştı: “Hitler’in (halefi II. Wilhelm gibi) mutlak bir kiç destekleyicisi olması tesadüf değildir. Tam bir kiç ortamda yaşadı ve parça parça birleştirilen kiçleri sevdi. Hepsini güzel buluyordu bunların. Neron da içten bir güzellik âşığıydı ve onun sanatsal yetenekleri herhalde Hitler’inkinden bile yüksekti.”³⁷⁵ Keza Stalin de ‘sosyalist gerçekçilik’ adı verilmiş kiçi, canice diktatörlüğünün hizmetinde sayıyordu. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’ndeki ressam ve Tomas’ın metresi Sabina açısından komünist kiç modeli, herkesin sınıf haini olarak görülmesin diye neşesini belli etmek zorunda olduğu 1 Mayıs şenliği idi: “1 Mayıs törenleri varlıkla kategorik bir uzlaşmanın kaynağını oluşturmaktaydı. Törenlerin yazılı olmayan, söze dökülmeyen sloganı ‘Yaşasın komünizm’ değil, ‘Yaşasın hayat’ı. Komünist politikanın gücü ve kurnazlığı bu sloganı sahiplenmesinde yatıyordu.”

Bu mecburi neşe gösterileri yalanı Sabina’yı isyan ettirir. Sahte mutluluk maskaralığı ortasında neredeyse gerçek baskıcı şiddeti, totaliter rejimin çıplak şiddetini yeğleyecektir. “Komünizmin gerçekliğe dönüşen dünyasında, o sırtıkan aptallar dünyasında ağzından çıkaracak tek bir söz bulamaz, bir hafta geçmeden dehşetten ölüp giderdi.” Ona arkadaşlarının, komünist militanların anlamakta zorlanacakları bir hüküm verdiren bir vicdan. “Benim düşmanım komünizm değil, benim düşmanım kiç.”³⁷⁶

Kiç sadece komünizme özgü değildir. ‘Demokratik’ kiç de ‘totaliter kiç’ten daha az sinik ama daha sinsi biçimde aynı tuşlara basar: his ve duygusallık; bu iki öge çocuk figüründe somutlaşır. “Hiç kimse bunu siyasetçilerden daha iyi bilmez. Yakında bir kamera varken gördükleri ilk çocuğun peşine koşar, onu hemen kucak-

375) Hermann Broch, a.g.y.

376) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

larına alır ve yanaklarından öperler. Kiç bütün siyasetçilerin estetik idealidir.³⁷⁷ Totaliter ülkelerde karikatür derekesine indirilmiş, demokratik ülkelerdeyse sinsice yayılan aynı imge geçerlidir: şaşmaz bir mutluluk ya da bazen talihsizliğe uğramışlık ya da iyi hislerle gizlenmiş bir yakınma hali.³⁷⁸

Çekoslovakya'da ateşli bir komünist olan Milan Kundera bir süre Sovyet sisteminin özgürleştirici erdemlerine inanmıştı. Yine de sanatçı ve modern sanat âşığı olarak, bu sanat formunun yerini sersemletici bir klişeler ve iyi dilekler estetiğinin almasını kabul- lenmekte her zaman zorlanmıştı. Hem Çek hem Fransız gerçeküstücü şiirine, Janáček'in müziğine, Fellini sinemasına düşkün biri olarak bu yasaklanmış sanatlarla sosyalizmin bağdaştırılabileceğini düşünüyordu hâlâ. Totaliter kiç'in hükümrانlığında sapkın davranışlara (bireyseliğe, konformizm karşıtlığına, ironiye, şüpheciliğe, eşcinselliğe, çocuk sahibi olmama tercihine) ufacık ve sürekli ortadan kaldırılma tehlikesiyle yüz yüze olan bir alan bırakılmıştı. Kundera Batı'da bu alanın da kaybolduğunu, savaşı kiç'in kazandığını ve bütün alanları istila ettiğini görecekti: "Son dönemlere kadar modernizm, geleneksel akla ve kiç'e karşı konformistçe olmayan bir isyan anlamına gelmekteydi. Bugünse modernite, medyanın olağanüstü canlılığıyla kaynaşmıştır ve modern olmak, uyumlu kalmak, en uyumlu olandan daha da uyumlu davranmak için çılgınca bir güncel kalma çabası demektir. Modernite, kiç kılığına bürünmüştür."³⁷⁹

Kundera kendisini 'modern bir anti-modern' olarak tanımlamıştı. Bu oksimoron, sanat tarihinde belirli bir uğrakla ilintili bir sözcük olan modernite ile, dünyanın ve insan hayatının tekniklerin gelişmesiyle belirlenen durumlarını yansıtan ilerici bir ideoloji

377) A.g.y.

378) Burada aklımıza, düşüncenin yerini alan ve Philippe Murray'ın 'insan yüzü gülümseyişi'yle bilinen Ségolène Royal'in nezdinde alayla karşıladığı boş sırtış gelir: "Bu himayeci ve sembiyotik bir gülümseme. Kucaklama şeklinde bir gülümseme. Bütün Annelerin gülümsemesi ve bütün gülümsemelerin annesi. [...] Bu gülümseyişin gizli sloganı 'Ben her yerde gülümserim' ve bu aynı zamanda onun yönetme programı. [...] İyinin gülümseyişi değil; başımıza gelen bütün talihsizliklerin, bütün mutluluklarımızın, bütün yaşadıklarımızın, değişen koşullarımızın ve bütün buluşlarımızın, yani bütün Tarih'in kaynağı olan İyile Kötü arasındaki ikiliğin kaldırılmasının gülümsemesi" (*Le Sourire à visage humain*, Manitoaba/Les Belles Lettres, 2007).

379) "Discours de Jérusalem", *Roman Sanatı*.

olan modernizm arasında bir ayrım yapmayı gerekli kılmaktadır. Bir sanatçı ve romancı olarak Kundera kendisini tartışmaya yer bırakmayacak bir şekilde, bu açıdan modern dünyayı benzeri görülmedik bir keskinlikle kavrayacak yeni bir dil geliştirip, -estetik bir devrimin doğuşuyla- romantik ağırlığı süpürüp atan Kafka ile Gombrowicz'i de koyduğu modernler kampına yerleştirir.

Kundera modernite ile modern dünyanın birbirine taban tabana zıt şeyler olduğunda ısrar etmekten hiç bıkmaz. Kendi fikrince bunun kanıtı olarak, film yönetmeni Federico Fellini'nin kariyerinin sonunda kurban düştüğü sevgisizliği gösterir. 1987'de bunu, çağı tam anlamıyla ele veren bir işaret olarak yorumlamıştır: "Son onyıldaki Fellini hakkında yalnızca kötü haberler alıyorum. Atmosfer ile modanın basitçe değişmesinden öte bir şey gibi görünüyor bana bu. Burada herhalde daha ciddi bir şeyin işaretini seziyorum: modern sanatın sona erdiğinin duyurulması; onun tutkulu reddiyesi. Sanki (kültürel seçkinlerin her yerde etkilerini kaybettikleri bir devirde) çoğunluktaki vasatlık her zaman düşündüğü şeyleri (sonunda!) ifade edebilecek ve beğenisi hilafına kendisine dayatılanların öcünü alabilecekmiş gibi bir durum söz konusu."³⁸⁰

Heideggerci bir perspektiften bakıldığında, kiç, *Varlık ve Zaman*'ın yazarının tanımladığı bu unutulmuş doruğuna çıkmasıdır. Kundera'ya göre, roman bunu onarma görevini üstlenecektir. İran'lı edebiyat eleştirmeni Roghayeh Haghighat Khâh'ın belirttiği gibi: Kiç evreninde her şey unutulmuş varır; doğanın, tarihin ve kendinin unutulmasına. Bu evrende güzelliğin olmayışının günahının bağlandığı her etken istenmeyen şeyler olarak silinip atılır. Kiç bize hayatın en temel gerçeklerini unutturur ve Kundera bunu hakikati ve dünyanın karmaşıklığını gizleyen bir perde; kimsenin mahrum bırakılmadığı bir perde olarak yorumlar. Halihazırda kiç evrenselleşmiş, süreklileşmiş ve aşınlaşmıştır. Kiç bizi takip eder ve hiç kimse onun takibinden tam olarak kurtulamaz. Belirli bir açıdan, kiç alemine sığınarak hayat ve ölüm çilesini unutmak için elimizden gelen her şeyi yaptığımızı düşünebiliriz, fakat unutmaya-

380) "Kafka, Heidegger, Fellini", *Le Messenger européen*, Nisan 1987.

lım ki “unutulmadan önce kiçe dönüştürüz. Kiç, var olmak ile unutulmak arasındaki buluşma istasyonudur.”³⁸¹

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği’nin yedinci ve son bölümünün başlığı “Karenina Gülümseyişi”dir. Bu bölümde Tomas-Tereza çiftinin sevgili köpeklerinin acısı ve ölümü anlatılır. Şefkat yüklü olan bu bölüm yazarın alışlagelen donukluğuyla zıtlık oluşur. O ölçüde ki 1984’te *Apostrophes*’un çekimi yapılırken Bernard Pivot romancıya şunu sormaya cesaret etmiştir: “Köpek Karenina’nın ölümü haricinde duygusallığı tamamen reddediyorsunuz. O bölümde siz de duygusallığa kapılmıyor musunuz?” Kundera bu yorumu kabul etmez: “Umarım ki kapılmamışımdır. O tuzağa düştüğümü sanmıyorum. Çok sinik ve kaba, alaycı içerikteki altıncı bölümden sonra romanı idilik bir atmosferde, çok ağır bir tempoyla bitirme gerekliliğini duydum. Fakat ölümün yakınlığı bu idilik atmosferi dağıtıyordu. O yüzden resmetmek istediğim ortam müthiş belirsiz kalmıştır. Duygusallığa kapıldığıma inanamayacağım ölçüde bir belirsizliği kastediyorum.” Oldukça akla yatkın bir cevaptı, ama belirsizlikten yoksun değildi. Kundera boşuna yazıyordu; “Hiç kimse [...] kiçten bütünüyle kaçamaz. Kiç bizde nasıl bir horgörü uyandırırsa uyandırсын, insanlık durumunun bir parçasıdır,” derken söylediklerinin tam zıttını ima eder gibiydi. Kesinliklere karşı gözde silahlarından olan belirsizlik, onu duygusallıktan koruyordu sanki.

Aynı fikri aynı kitabının biraz daha önceki bir kısmında, Sabina’nın kiç konusunda neyi bekleyeceğini bilmesine rağmen duygusal bir nakaratı dinleyip etkilenmesine izin vermesiyle ortaya atmıştır hem. “Şarkı içine işlese bile duygularını ciddiye almıyordu Sabina. Bu şarkının hoş bir yalandan ibaret olduğunu çok iyi biliyordu. Kiç, yalan olduğu anlaşıldığı ân kiç-olmayan bağlamına yerleşir.” Kundera bu son cümlesiyle yalanlar dünyasında hakikatin bir parçasının geriye kalacağını öngörmektedir. Fakat bu konuda, 1967 gibi erken bir tarihte *La Société du spectacle*’ı (Gösteri Toplumu) kaleme alıp şu cümleyi kuran modern toplum eleştir-

381) “La légèreté et l’oubli de l’être. Retour sur *L’Insoutenable Légèreté de l’être* de Milan Kundera”, *La Revue de Téhéran*, No: 2, Ocak 2006.

meni, sitüasyonist Guy Debord kadar radikal değildir: “Hakikaten tersine çevrilmiş bir dünyada, doğru bir yanlışlık anıdır.”

Ailesi ve kültürel ortamı³⁸² Milan Kundera’yı tam bir modern sanat çocuğu yapmışlardı. 1947’de on sekiz yaşındayken Komünist Gençlik’e katılmıştı; binlerce genç Çek gibi onun gözünde de estetik modern sanat devrimi ile toplumsal devrim bir ve aynı projeydi. İkisinin uyuşması konusunda en ufak bir şüpheleri yoktu. *Yaşam Başka Yerde*’de Jaromil, yoldaşlarının önünde, devrimin zorunluluk âleminde özgürlük âlemine geçiş anlamına geldiğini söyleyen Marx’ı aktarırken vurgulayarak ifade etmişti bunu: “Sanat tarihindeki bu belirleyici evreye, André Breton’un ve diğer gerçeküstütücülerin otomatik metni ve onunla birlikte insanın bilinç-dışının mucizevi hazinesini keşfettikleri uğrak denk düşmekteydi. Bu keşfin Rusya’daki sosyalist devrimle yaklaşık olarak aynı zamanda gerçekleşmesi son derece önemliydi, çünkü hayal gücünün özgürleşmesi insanlık açısından aynı şekilde, ekonomik sömürünün kaldırılması olarak özgürlük âlemine sıçramak anlamına geliyordu.”

Genç Kundera ise Jaromil’den farklı olarak, derinlikli sanatsal beğenilerinin tam zıddı olan proleter sanatın, Sovyet ideologların 1950’lerde tanımladıkları sosyalist gerçekçiliğin büyüünden kurtulmakta çabuk davranmıştı: “Yine de benim avangard anlayışına şüpheyle yaklaşmam modern sanat eserlerine âşık olmamın önüne geçemiyordu. Bu eserleri seviyor, Stalinist zulmün kurbanları oldukları için daha da çok seviyordum.”³⁸³ Jaromil’e göre modern sanat ve devrim, Kundera’nın lirik diye tanımladığı aynı ivmede iç içe geçiyordu. Kundera *Roman Sanatı*’nda bu monolitik anlayışın karşısına, iki tür modern sanat çıkarmıştı ve bu ikisi arasındaki sınır az çok şiiri romandan ayıran çizgiden geçiyordu. Jaromil’in sanatı teknik ilerlemeyi yüceltir ve daha parlak yarınlar vadederken, Kundera anti-lirik sanata, örneğin kendi dünyaya bakışının bir yansımasını bulduğu Franz Kafka’nın sanatına hayrandı: “İnsanın kaybolduğu bir labirent olarak modern dünya. Anti-lirik, anti-romantik, şüpheci modernizm. Kafka’yla beraber ve Kafka’dan

382) 1. ve 3. bölümlerde sayfa 2. ve 31-32.

383) Saptırılmış Vasiyetler.

sonra: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Geleceğin derinlerine daldıkça anti-modernizmin mirası da büyür.”

Kundera bu varoluşsal yaklaşım doğrultusunda hakiki ve öz-gürleştirici moderniteyi, kendi şöyleşmiş ve yabancılaşan versiyonundan ayrı tutar: “Modern sanatta varlık taklit edilemez mutluluğunu; kendini hayal gücünün kendinden geçmiş sorumsuzluğuyla belli eden, bir buluş yapmanın, şaşırtmanın, hatta bir buluşla şoke etmenin hazzıyla ortaya çıkan mutluluğu keşfetmiş olan eserler vardır.”³⁸⁴ Fakat yaratmanın bu kırılğan baş dönmesi, varlığı unutmayı savunanlarca sürekli örselenmektedir. Kundera *Ölümsüzlük*’te Rimbaud’nun ünlü (ve pek çok yanlış anlamaya kaynaklık eden) “Mutlak anlamıyla modern olmak zorundasınız” deyişine sayfalar ayırmıştı. Modern olma arzusunda, bir ayna etkisiyle işleyen bir arketipi görmekteydi. Nitekim başka bir yerde, “Modern kendini modern ilan eden ve öyle kabul gören şeydir,”³⁸⁵ diye yazar.

Fransa’ya yerleştikten sonra Kundera’nın kapitalist toplumda kültüre yönelik tehditlerin ve medyanın oynadığı zararlı rolün farkına varması fazla sürmeyecektir. Nitekim 1984’te şu uyarıda bulunmuştur: “Gazeteciliğin gürültü patırtısında kültürün sesi yok olup gidebilirdi. [...] Medyanın ruhu kültürün ruhuna aykırıdır; en azından modern çağda Avrupa’da görülen budur: Kültür bireysel olanı esas alırken, medya tekbiçimliliğe yönelir; kültür şeylerdeki karmaşıklığı aydınlatır, medya onları sadeleştirir; kültür upuzun bir sorudan meydana gelir, medya ise her şeye çabucak cevap verir; kültür hafızanın bekçisidir, medya ise haber avcısı.”³⁸⁶ Kısacası, medya sadeleştirme ve yaklaşık kestirimlerde bulunma özelliğiyle dünyaya karışıklık getirmiştir. Bu gözlem Kundera’nın sözlerinin çarpıtılacağı korkusundan dolayı her türlü röportaj isteğini geri çevirme tercihiyle ilintisiz değildir.

Tocqueville’in 1840’da kâhince belirttiği üzere,³⁸⁷ en büyük konformizmin kaynağı demokratik toplumun dizginleri salınmış birey-

384) A.g.y.

385) *Roman Sanatı*.

386) Antoine de Gaudemar’la görüşme, *Lire*, Şubat 1984.

387) Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*.

selciliğidir. Bireysel özgürlük kılığında her yurttaşın fikirleriyle duygularını yazarak ifade etme hakkını talep edip, komik sınırlarına varsa bile haklarına saygı duyulmasını isteyebileceği modern toplumumuzun bu paradoksuna birçok örnek verir Kundera. Örneklerden birisi, Kundera'ya göre çağdaş narsisizmin editoryal karışılığı olan 'delice bir yazma arzusu'dur: "Otobiyografi romanı istila ediyor ve herkes yazmayı istiyor. Herkesin modern tutkusu kendisi hakkında yazmak, kendisini ifade etmek. Bu delice yazma tutkusu kutsallaştırılıyor, halbuki benim fikrimce günümüzün güç isteminin (benliğini başkalarına dayatma arzusunun) en grotesk, en acınası tezahürü bu."³⁸⁸ *Ölümsüzlük*'te yazarın 'insan hakları' deyişiyle eğlenmektedir: "Dünya bir insan hakkı oldu ve her şey hak halini aldı: Sevme isteği sevme hakkına, dinlenme isteği dinlenme hakkına, arkadaşlık isteği arkadaşlık hakkına, mutluluk isteği mutlu olma hakkına, bir kitap yayınlama isteği bir kitap yayınlama hakkına, geceleri sokaklarda bağırma isteği geceleri sokaklarda bağırma hakkına dönüştü..."

Bu sahte modern dünyada, diye yas tutar Kundera, ideologların yerini, 'imajologlar' almış durumdadır. 'İmajologlar' yazarın reklamcılara, iletişim danışmanlarına, tasarımcılara, gösteri dünyasının yıldızlarına ve diğer moda tasarımcılarına yakıştırdığı bir adıdır. Sloganın yerine imajı koyan ve ki'ci evrensel bir estetik ve davranış normuna çeviren bu sistem hizmetkârlarına 1986'da, yani internetin ve dijital 'devrim'in ortaya çıkışından çok önce bile 'işbirlikçiler' gözüyle bakmıştır: "İnsanın faaliyetinin bir işbirliği niteliği taşıdığının farkındayız. Kitle iletişim araçlarının şamatasını, reklamcılığın budalaca gülümseyişlerini, doğanın unutuluşunu, düşüncesizliğin erdem katına çıkarılışını yücelten herkese 'modern'in işbirlikçileri yaftasının yapıştırılması gerekir."³⁸⁹ O zamandan beri romancı etrafına bir sessizlik duvarı örmüştür, fakat günümüzün çağına, sosyal ağlara ve sahte haberlere karşı ne düşünüyor olabileceğini kestirmek zor değildir.

388) Antoine de Gaudemar'la görüşme, *Lire*, Şubat 1984.

389) *Roman Sanatı*.

Kundera'nın 1980'lerin ortalarından itibaren tanımladığı alacakaranlık dünyasında bu 'imajologlar' gerçekliği o denli saptırmışlardır ki, zekice bir el çabukluğuyla ve kimse farkına varmaksızın insanlara yalnızca güzelliğin ne olduğunu değil, aynı zamanda insanlık durumunun trajik doğasını da unutturmayı başarmışlardır. "Ölüm görünmez hale geliyor," diye gözlemler. "Bir zaman önce nehir, bülbül, çayırlardan geçen yollar insanın zihninden silinip gitmiştir. [...] Yarın gezegenden doğa kaybolursa kim fark edecektir? [...] Büyük şairler neredeler? Yok mu oldular, yoksa sesleri mi duyulmaz hale geldi? Her koşulda, geçmişte şairlerin olmayacağını aklın almadığı Avrupa'mızda muazzam bir değişim meydana geldi. Gerçi insan şiire duyduğu ihtiyacı kaybetmişse şiirin yok olduğunu nasıl fark etsin? Son bir kıyamet patlaması değil. Belki de son'un kendisinden daha huzurlu hiçbir şey yok."³⁹⁰ Alain Finkelkraut'un belirttiği üzere, bu kötümserlikte paradoksal bir yan vardır: "Eserlerinin kalbine mizahı yerleştiren bu insan aynı zamanda tamamen çaresiz durumda. Artık hiçbir şey beklemiyor, artık hiçbir şey ummuyor. O komünizmi yaşadı. Demokrasinin sağladığı faydaların ve özgürlüklerin de yeterince tadını çıkardığını düşünüyordur. Fakat modernitenin başka ve -kabul edilmeli ki, daha yumuşak- bir versiyonunun işlediğinin de bilincinde. Ve bu modernite ona tamamen yıkıcı görünüyor."³⁹¹

390) Christian Salmon'la konuşma, *Roman Sanatı*.

391) Yazarla görüşme.

EPILOG



1 Nisan 2011'de Milan Kundera seksen ikinci doğum gününü kutladı. Ömrü boyunca yayıncısı olarak kalan Gallimard açısından, yazarın kitaplarını prestijli Bibliothèque de la Pléiade serisinden yayınlamak için bir fırsat oldu bu doğum günü. On beş eseri (bir kısa hikâyeler derlemesi, dokuz roman, dört deneme ve bir oyun) kronolojik sırayla iki ciltte birleştirilecekti. Kundera böylece hayatları boyunca Pléiade serisine girmiş şu kalemlerle birlikte, ayrıcalıklı yazarlar kulübüne katılmış olacaktı: Gide, Malraux, Claudel, Montherlant, Martin du Gard, Green, Saint-John Perse, Yourcenar, Char, Gracq, Ionesco, Sarraute, Lévi-Strauss.

Gözünün önündeki parlak tabloya rağmen Kundera, Antoine Gallimard'ın teklifini kabul etmekte tereddütlüydü. Belki de vaktinden önce 'Panthéon'a çıkarılmak'tan ve bu referans koleksiyona

özgü eleştirel yaklaşımın çerçevesi dahilinde eserlerinin çözümlenip yorumlanarak ve notlar eklenerek bozulması karşısında çaresiz kalmaktan korkuyordu. Sonunda teklifi kabul etti, fakat iki koşul öne sürmekten geri durmadı: Edisyonda eserlerinin hepsi yer almayacak, sadece kendisinin bu basıma değer gördükleri dahil edilecekti. O yüzden de edisyonun başlığı *Œuvres complètes* (Tüm Eserleri) değil, sadece tekil olarak ve alışık olunmayan bir biçimde *Œuvre* (Eseri) olacaktı. Böylece bu edisyona dahil edilen eserler yazdıklarının hepsi sayılmayacak, basit bir kitaplar derlemesi olarak görülmeyecek, fakat bir bütün, kurgulanmış bir bütün olarak içsel bütünlüğüne zarar verecek hiçbir metne de yer vermemiş olacaktı. Kundera bunun üzerine belli bir koşula dayanarak yazdıklarını ya da bitmemiş saydığı her şeyi çıkardı. Şiirlerinden (romanlarından önce yazdıkları) geriye bir iz bırakmadığı gibi, ne Vancura üzerine denemesine ne de üç oyunundan ikisine (Fransızca olarak yayınlanmış ve Fransa'da redaksiyondan geçmiş olmasına rağmen *Anahtar Sahipleri* ile *Ptakovina* [Budalalık]) yer verdi. Sadece 1980'lerde *Le Débat*'da çıkan denemelerine izin vardı. Başka bir özgül durum, eklemeleri yanında tutmayan ve arşiv bulundurmayan Kundera kitaplarının sahne arkasına değinmeyi de kabul etmeyecekti. Serideki genel uygulamanın aksine, onun kitabında eleştirel bir dokunmaya yer yoktu: Ne bir not, ne bir çeşitleme, ne yazarın biyografisi; sadece Quebec'li araştırmacı François Ricard'ın kitap kitap kaleme aldığı, izin verilmiş tek biyografisi.

"Daha sonra, 'Bu edisyonu hazırlamak üç yılını aldı,' demişti. Gerçekten bir yazar edisyonu oldu bu. Her türlü yorumun ve açıklayıcı notun (dolayısıyla, üzerine görüşlerin) yer aldığı, metnin her yönüyle ele alındığı şekilde bir araştırmacının hazırladığı ya da bir üniversitede tasarlanmış bir edisyon değildi. Tamamen metinlerin egemen olduğu, çok daha hafif bir Pléiade versiyonuydu. Kısacası, bir eleştirmenin ustalığı değil, bir yazarın ustalığıydı. [...] Kundera örneğinde açıklayıcı notlar, metinlerinde anlaşılmayan hiçbir yan bırakmadığı için gerçekten fazlalık olurdu. Kundera'nın üslubu tamamen berraktır. Anlaşılmayan tek bir ima yoktur. Kanımca açıklayıcı notlar yazmak da hemen yorumlara dö-

nüşırdü. Çeşitlemeler de neredeyse imkânsızdır, çünkü Kundera metinlerine sürekli dokunmakta ve müsveddeleri muhafaza etmektedir. Onun görüşünce, bir yazarın üstünü çizdiklerini yayınlamak, yayınladıklarını sansür etmek olduğu kadar yazarın haklarını ihlal etmeye de girerdi.”³⁹²

Bu minimalist sunum herkesin beğenisine uymayabilir. Lausanne Üniversitesi’nden altı kişilik bir araştırma grubu İsviçre’de çıkan *Le Temps* adlı bir günlük gazetede, yazarın inisiyatifini bir manipölasyon girişimi olarak yererek “Kundera Pléiade’da, İçeriksiz Bir Edisyon” başlıklı bir yazı yazdılar. Onlara göre, bütün arşivin bir araya getirilmesi yazar açısından kendi eserlerinin belli bir imgesini dayatma aracından başka bir şey değildir: “Öyleyse burada ‘pür’ bir metinden ziyade, bambaşka bir şey olan ‘epür’ metinden bahsetmemiz gerekir. [...]Pléiade’nın önerdiği edisyonda yayıncı ile Profesör Ricard’ın hemfikir oldukları çerçeve çok az bir riskle Kundera’nın evrensel bir yazar olarak, tarihsel perspektife dayanmayan bir açıdan takdimini öngörmektedir. Yazar bütün tarihsel etkenlerden azade bir biçimde, belirginleşmiş ve bütünselliği olan bir sanat özlemini duyabilir ve bu onun hakkıdır. Fakat öte yandan, bir üniversite profesörü ile ciddi olduğu iddiasındaki bir koleksiyonun bizi kaygılandıran bir bakışa meydan verdikleri de açıktır.”³⁹³

Tüm eserlerini barındırmayıp, bir seçki olan bu Pléiade edisyonu, neredeyse altmış yıllık bir edebi faaliyete nokta koymuş görünmekteydi. Oysa yazar herkesi şaşırtarak Nisan 2014’te, yani 2003’ten sonra ilk defa ve üç yıl önce yayınlanmış ‘vasiyet eseri’ne bir tür zeyl niteliğinde yeni bir roman yayınladı. 129 sayfalık bu ince metnin başlığı olan *La Fête de l’insignifiance* (Kayıtsızlık Şenliği) bile tek başına kitabın ruhunu ele veriyor; kendinden geçme ile fantezinin umutsuzluk ve açıklıkla kapıştığı, değişmeyen bir yaklaşımı ortaya koyuyordu. Kundera ilerlemiş yaşına rağmen şevkinden hiçbir şey kaybetmemişti. Hatta daha önce hiç olmadığı kadar genç görünüyordu. İlk kısa hikâyelerinden bazılarında (bu-

392) *Le Devoir*, 23 Nisan 2011.

393) *Le Temps*, 4 Nisan 2011. Yazının altında imzaları olanlar Jérôme Meizoz, Marta Caraion, Valentine Nicollier, Véronique Rohrbach ve Vincent Verselle’ydi.

rada akla özellikle 1960'ların başında kaleme alınmış "Kolokyum" geliyor) olduğu gibi, konuşma olay örgüsünden önce geliyordu. Kitapta Luxembourg bahçelerinde gezinirken ya da bir şeyler içerken alakasızca konudan konuya atlayan dört arkadaş (Ramon, Charles, Caliban ve Alain) anlatılır. Beşinci bir kişi ise yaşlı bir Don Juan'dır – tam bir Kundera karakteri. Kundera kendisini fesatça ayartan sırrı bizimle paylaşır: kayıtsızlık. "Akıllı bir adam bir kadını ayartmaya kalktığında kadın bir yarışa girdiği izlenimine kapılır. Bunun üzerine kadın kendisini daha parlak gösterme mecburiyetinde hisseder. Direnç göstermeden teslim olmaya niyeti yoktur. Kayıtsızlık onu dizginlerinden kurtarır. İhtiyatlı olmayı umursamaz. [...] Böylece kayıtsızlaşır ve daha kolay elde edilebilir duruma gelir."

Yazar, aşkın artık ağır basmadığı bir yaşta, kadınların ayartma bölgelerinin göğüslerden ya da kalçalardan -genç kızların artık utanmaksızın sergiledikleri- göbeğe kayması gibi erotik adetlerin evrimini gözlemekten büyük keyif almaktadır. Bununla birlikte, anekdot niteliğindeki ayrıntıların altında her zaman olduğu gibi daha derinlikli konular (örneğin, arkadaşlık ya da mutluluk) boy gösterir. Kundera da bu düşüncelerin arkasında sezilen melankoliye rağmen, kendine sadık bir şekilde yargıda bulunmamaya, olaylara her zaman olduğu gibi romanlarında seçtiği silaha (ironiye) sarılmayı tercih ederek yaklaşmaya özen gösterir. Karanlığın ve büyübozumunun ötesinde, yazarı her türlü ümitsizlikten koruyan ve onu yazmaya yönlendiren şu saptama tüm eserlerinin özeti sayılır: "Uzunca bir süredir bu dünyayı ne alaşağı etmenin, ayrıca onu ne yeniden şekillendirmenin ne de talihsizce ilerleyişini durdurmanın mümkün olduğunu anlamış bulunuyoruz. Geriye tek bir direniş ihtimali kalıyor: dünyayı ciddiye almamak."

KRONOLOJİ



- 1891** *17 Ağustos:* Milan'ın babası Ludvik Kundera Avusturya-Macaristan'ın Bohemya eyaletindeki Brno'da doğar.
- 1909-1913** Ludvik Kundera ilk müzik eğitimini, öğrencisi olduğu besteci Leos Janáček'ten alır.
- 1915** *25 Mayıs:* Avusturya-Macaristan ordusunda 8. Piyade Alayı'nda askere alınan Ludvik Kundera "Üçlü İtilaf" (Fransa, Birleşik Krallık, Rusya) birliklerince esir alınır. Görev aldığı "Çekoslovak Lejyonları"nda bir orkestra kurup yönetir. Çekoslovak Lejyonları, Rus Devrimi sırasında Sibiry'a sürülür.
- 1918** *Ekim:* Cumhurbaşkanlığına Tomas Masaryk'in getirildiği Birinci Çekoslovak Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından Darney'de (Vosges) Çekoslovakya'nın bağımsızlığı ilan edilir.

- 1920 Şehrin konservatuarında öğretmenlik kadrosunu kabul eden Ludvik Kundera, Brno'ya geri döner.
- 1921 Lumir korosunun yönetmenliğine getirilmesiyle Ludvik Kundera'nın uluslararası piyanistlik kariyeri başlamış olur.
- 1928 16 Haziran: Ludvik Kundera, 1902 doğumlu Milada Janosikova'yla evlenir.
- 1929 1 Nisan: Ludvik ve Milada çiftinin tek çocuğu olan Milan Kundera, Brno'da doğar.
- 1934 Milan babasıyla müzik (piyano ve kompozisyon) eğitimi almaya başlar. Sonraki öğretmenleri Pavel Haas (1944'de Auschwitz'de ölmüştür) ile Václav Kaprál olacaktır.
- 1935 Milan Kundera, geleceğin yazarlarından ve arkadaş olacakları Jan Trefulka'yla aynı gün ilkokula başlar.
Çekoslovak Cumhuriyeti'nin başına, Masaryk'in yerine Edvard Benes geçer.
- 1938 30 Eylül: Münih anlaşmaları, Çekoslovakya'nın parçalanmasının ilk adımıdır.
- 1939 15 Mart: Hitler'in birlikleri Çekoslovakya'yı işgal eder. Bohemya-Moravya, Alman protektorası olur.
Yaz: Milan Kundera gerçeküstücü şair Vitezslav Nezval'in eserlerini keşfeder.
- 1943 15 Mart: Milan Kundera şiir yazmaya ve boks çalışmaya başlar.
8 Eylül: Komünist militan Julius Fučík, Gestapo tarafından tutuklanır, işkenceden geçirilir ve idam edilir. On iki yıl sonra Kundera uzun bir epik şiiriyle ona saygısını ifade edecektir.
- 1945 9 Mayıs: Sovyet birlikleri Prag'ı kurtarır. Çek sineması ulusallaştırılır ve Prag Sinema Akademisi (Famu) kurulur.
Milan Kundera'nın Vladimir Mayakovski şiirlerinin çevirileri Brno-Kralovo'da Gong dergisinde yayınlanır.
- 1946 Milan Kundera, kuzeni Ludvik'in (1920-2010) etkisi ve teşvikiyle *Mladé Archy* dergisinde, gerçeküstücülük ile (hayran olduğu üç şair, Blatný, Kainar ve Kolar'ın bulunduğu) Grup 42 şiiri arasında bir yerde duran "Pavel Haas'ın hatırasına" bir şiir yayınlar.
Prag'ın sanat çevresiyle ilk ilişkilerini kurar.

- 1947 Nisan: Genç Komünistler'e katılır.
- Brno'daki bir tiyatrodaki Jean-Paul Sartre'in *Çıkış Yok* oyununun bir temsilini izler: "O zamandan beri hiçbir oyun beni öyle şoka uğratmadı."
- 1948 Milan'ın babası Ludvik Kundera, Brno'daki Müzik Sanatları Akademisi'nin rektörü olur. 1961'e kadar bu görevini sürdürecektir.
- Milan Kundera Brno'daki Kapitana Jarose lisesinde orta öğrenimini tamamlar. Prag'daki Charles Üniversitesi'nin Sanatlar Fakültesi'nde edebiyat ve estetik eğitimi görmeye başlar. İki sömestr sonra bu bölümden ayrılacak, yönetmenlik ve oyunculuk dersleri aldığı Famu'ya geçecektir.
- 21 Şubat: Prag Darbesi'yle iktidara komünist liderler Klement Gottwald ve Rudolf Slansky gelir. Çekoslovakya artık Sovyetler Birliği'nin himayesinde, Doğu Bloku'nun bir parçasıdır. Milan Kundera çok geçmeden, arkadaşı Jan Trefulka'yla birlikte "Parti-karşıtı faaliyetler yürüttüğü" gerekçesiyle Komünist Partisi'nden kovulur.
- 1950 Üniversite şehri Letna'da yaşar. Siyasal sebeplerle öğrenimine geçici bir süreliğine ara vermiştir. Sosyalist şiir dergilerinde (özellikle büyük Moravya çelik işçilerine atıfla) propaganda şiirleri yazar.
- Haziran: Devlete karşı komplo tezgâhlamakla suçlanan Milada Horakova ile Zavis Kalandra idam edilirler (bu olaya *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'nda değinecektir).
- 1951 Çekoslovak Komünist Partisi'nin (ÇKP) birinci sekreteri Rudolf Slansky, 'Titoculuk'la suçlanarak tutuklanır.
- 1952 Kundera sınavlarını geçtikten sonra Sinema Akademisi'nde dünya edebiyatı okutmanı olur.
- Kasım: Slansky ve Clements dahil olmak üzere ÇKP'nin on bir kişilik lideri, Stalinist yargılamaların sonucunda anti-Semitizm ithamlarıyla ölüme mahkûm edilirler.
- 1953 Şubat: Milan Kundera ilk lirik şiirler derlemesi olan *İnsan, Şu Engin Bahçe*'yi yayınlar. Bu kitap, komünist ortodoksinin savunduğu sosyalist gerçekçiliğe karşı mesafe alan, fakat Marksist bakış açısını sürdüren bir çabanın ürünüdür.

Mart: Stalin ile Çekoslovak Cumhuriyeti'nin cumhurbaşkanı Klement Gottwald ölür. Parti'nin başına Antonin Novotny geçer.

Kundera Ukraynalı şair Pavlo Tytchyna'nın *Çelik ve Zarafet* kitabını çevirir.

1955 İkinci Dünya Savaşı'nda Çekoslovakya'nın işgaline karşı komünist direnişin kahramanlarından Julius Fučík'e bir saygı niteliğindeki uzun, epik propaganda şiiri *Son Mayıs*'ı yayınlar.

Bir dergiye kaleme aldığı "Mirasımız Üzerine Bir Tartışma" başlıklı yazısında, rejimin dekadan saydığı Çek ve Avrupa avangard şiirini savunur.

1956 Çekoslovak Komünist Partisi içerisinde bir reform süreci başlar.

Nisan: Yazarlar Kongresi sanatlarda görelî özerkliğin ilk adımıdır.

Milan Kundera, Komünist Parti'ye yeniden kabul edilir.

Yazar Josef Skvorecty, açıklığı destekleyen yazılara yer verdiği *Svetova literature* (Dünya Edebiyatı) dergisini çıkarmaya başlar.

Milan Kundera (içlerindeki tek taşralıdır), Jiri Sotola, Karel Siktanc, Miroslav Florian, Miroslav Cervenka ve Miroslav Holub'un oluşturduğu 'gündelik hayat grubu' şairlerinin eserlerinin basıldığı *Kveten* dergisi kurulur.

1957 Kundera'nın romantik ilişkiler üzerine otuz altı şiirinden oluşan ve 'hoş görülemez derecede sinik' bulunan üçüncü şiir kitabı *Monologlar* yayınlanır. Son şiirleri 1964 basımında yer alacaktır ("Uzun Uykuda Monolog" da bunun içindedir).

1958 Çekoslovak Komünist Partisi'nin reform sürecinde dört yıllık bir ara. Bu dönemde tiyatro temsillerinde protestolar gözlenir.

Josef Skvorecky'nin *Korkaklar* romanı bir skandala yol açar ve dağıtımdan toplanır. Yazarın herhangi bir yayın yapması yıllarca yasaklanır.

Kundera, Guillaume Apollinaire'den, önsözünü Vitezslav Nezval'in kaleme aldığı bir şiir derlemesi çevirir.

1959 *Gülünesi Aşkılar*'ın ilk kısa hikâyesi "Ben Yas Tanrısı"nı kaleme alır. Bu hikâye 1970'de yapılan Fransızca basımdan çıkarılacaktır.

1960 İlk teorik denemesini, iki büyük savaş arasındaki dönemin avangard yazarı hakkında yazar: *Roman Sanatı: Vladislav Vancura'nın*

Büyük Epik Yolculuğu. Macar Marksist teorisyen György Lukacs'ın etkilerini taşıyan bu kitap Çekoslovakya'da birçok ödülle layık bulunmuştur.

1962 Jan Fiser'in sahneye koyduğu *Anahtar Sahipleri* oyununun prömiyeri Brno'da yapılır. Bu oyun Prag'da Ulusal Tiyatro'da Otomar Krejca tarafından sahnelenecektir.

Kundera *Şaka'yı* yazmaya başlar.

Aralık: ÇKP'nin 12. Kongresi'yle 'buzların çözülüşü' iklimi kültürel alana belli ölçülerde yansır.

1963 *Ocak*: Filozof Karel Kosik'in Hasek ve Kafka için iade-i itibar çağrısında bulunduğu, Kundera'nın da sosyalist gerçekçiliği hedef aldığı Liblice konferansı.

Şubat: Sinematograflar Birliği'nin kurmaca film konulu ilk konferansı. 'Çek Yeni Dalgası'nın ilk örnekleri.

27-28 Mayıs: Çekoslovak Yazarlar Birliği'nin bir sempozyumunda Franz Kafka'nın resmen tanınmaması sorgulanır.

Sansür gevşetilir. Bazı yasaklı yazarların kitapları yeniden basılır. Stalinist dönemi eleştiren röportaj-romanlara izin verilir.

Gülünesi Aşklar'ın ilk defteri ("Ben Yas Tanrısı", "Ey Küçük Kız Kardeşlerimin Küçük Kız Kardeşleri!", "Hiç Kimse Gülmeyecek") "Üç Melankolik Öykü" alt başlığıyla yayınlanır.

Kundera şiiri tamamen bırakır.

1964 Yaz: "Hiç Kimse Gülmeyecek" adlı hikâyesi Jean-Paul Sartre'in editörlüğünü yürüttüğü *Les Temps Modernes* dergisinde yayınlanır.

1948'de sürgüne gönderilmiş yazarların isimlerinin bulunduğu Çek yazarlar sözlüğü yeniden basılır.

'Çek Yeni Dalgası'nın öne çıkmış isimlerinden Milos Forman'ın ilk uzun metrajlı filmi *Maça Ası* gösterime girer.

1965 Kundera, Apollinaire'in "Lou'ya Mektuplar" dahil yeni bir kitabının çevirisini yayınlar. Bu vesileyle, sosyalist gerçekçiliğin kanonlarına karşı çıktığı, "Modern Şiirin Büyük Ütopyası" başlıklı bir önsöz kaleme alır.

Gülünesi Aşklar'ın ikinci defteri yayınlanır.

5 Aralık: *Şaka*'nın müsveddesini tamamlar.

"Hiç Kimse Gülmeyecek" adlı kısa hikâyesi Hynek Bocan yönetiminde sinemaya uyarlanır.

1966 Antonin Liehm'le Fransa'da *Trois générations, entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque* (1970) adlı kitapta yayınlanacak olan, uzun bir söyleşi yapar.

1967 Nisan: *Şaka* Çekoslovakya'da yayınlanır. Sansürün yasaklamadığı bu kitap 120 bin adet satar.

27-29 Haziran: Yazarlar Birliği'nin 4. Kongresi'nde entelektüeller 'bürokratik güçler'den hoşnutsuzluklarını dile getirirler. Kongrenin açılışında Kundera, Çek ulusal mirası üzerine dikkate değer bir konuşma yapar ve özellikle Çek kültürü ve edebiyatının ayakta kalmak için mutlak özgürlük koşullarında gelişmesi gerektiğini vurgular.

Eylül: En uzlaşma yanlısı yazarlar (Liehm, Vaçulík ve Klima) Parti'den ihraç edilirler. Kundera herhangi bir suçlamayla karşılaşmaz.

30 Eylül: Brno televizyonunda sunuculuk yapan Vera Hrabankova'yla evlenir.

1968 Ocak: Prag Baharı başlar. ÇKP Merkez Komitesi'nde Novotný istifa etmeye zorlanır. Parti'nin başına onun yerine reformcu Alexander Dubček geçer.

Mart: Yazarlar Birliği'nin inisiyatifiyle 'Eleştirel Düşünce Kulübü' kurulur. Filozof Karel Kosík, şair Miroslav Holub ve Milan Kundera bu kulübe katılanlar arasındadır.

İlkbahar: *Şaka*, Çekoslovak Yazarlar Birliği Ödülü'ne layık görülür.

26 Haziran: Sansür kaldırılır.

27 Haziran: Ludvík Vačulík "İki Bin Kelimelik Manifesto"yu kaleme alır.

20-21 Ağustos gecesi: Varşova Paktı birlikleri Çekoslovakya'yı işgal ederler. Prag Baharı ezilir.

Ekim: *Şaka* Fransa'da Aragon'un önsözüyle yayınlanır. Milan Kundera romanının tanıtımı için Paris'tedir.

19 Aralık: Sovyet işgalinden dört ay sonra Kundera, *Listy* dergisinde “Çeklerin Kaderi” başlıklı ve ‘insan yüzü’ sosyalizmden umudunu hâlâ kaybetmediğini belirttiği bir yazı yayınlar. Aynı metinde Vaclav Havel’i komünist idealleri hiçbir zaman kabul etmemiş olmakla eleştirir ve sürgüne gidenleri kınar.

Bir sonraki yıl *Divadlo* dergisinde, özgün başlığı *Ptakovina* (Budalalık) olarak yayınlanan ikinci oyunu *İki Kulak, İki Evlilik*’i yazar.

Fransa’da, Costa Gavras’ın beyazperdeye uyarlayacağı bir kitap olan (ve 1952 yargılamalarında yazarının hapse mahkûm edildiği) Artur London’ın *İtirafı* yayınlanır.

Antonin Liehm Çekoslovakya’dan ayrılır. Kundera’nın üçüncü kitabı *Gülünesi Aşklar* yayınlanır.

1969

Ocak: Anahtar Sahipleri Fransa’da ilk defa Amiens’deki Kültür Evi’nde, André Reybaz yönetiminde sahnelenir.

16 Ocak: Charles Üniversitesi’nde felsefe öğrencisi olan Jan Palach sansürün derhal kaldırılması talebiyle Prag’daki Wenceslas Meydanı’nda kendini ateşe verir.

İlkbahar: Budalalık oyunu Prag’da oynanır.

Nisan: Kundera ikinci romanı *Yaşam Başka Yerde*’nin müsveddesini tamamlar. Bu kitap 1973’te Fransızca, 1979’da (Toronto’da) Çekçe olarak yayınlanacaktır.

17 Nisan: ‘Normalleşme’ dönemi başlar. Çekoslovak Komünist Partisi birinci sekreterliğine, bir yıl önce izlediği politikaya destek verdiği Alexander Dubçek’in yerine Gustav Husak getirilir. Husak bu görevinde 17 Aralık 1987’ye kadar kalacaktır.

“Ben Yas Tanrısı” yönetmen Antonin Kaçlik tarafından sinemaya uyarlanır.

Jaromil Jires’in sinemaya uyarladığı *Şaka*’nın senaryosunu başından sonuna kadar Milan Kundera kaleme alır.

1970

Ocak: Gülünesi Aşklar’la ilgili çok çeşitli haberler çıkar. Kundera Komünist Parti’den ve Çekoslovak Yazarlar Birliği’nden ikinci defa atılır.

Sonbahar: Gülünesi Aşklar, François Kérel çevirisiyle Fransızca olarak yayınlanır.

12 Aralık: ÇKP, Prag Baharı aleyhine uzun bir suçlama metni yayınlar. Bu metinde Kundera'nın ismi de sağcı yazarlar grubu arasında anılır.

1971 Diderot'ya bir saygı gösterisi olarak *Jacques ile Efendisi* oyununu kaleme alır.

12 Mayıs: Ludvik Kundera yetmiş dokuz yaşında vefat eder.

1972 Üçüncü romanı *Ayrılık Valsi*'ni tamamlar. Sinema Akademisi'nden kovulur. Kundera'nın kitaplarının hepsi Çek kitapçıları ve kütüphanelerinden kaldırılır.

1973 *Sonbahar: Yaşam Başka Yerde*'yle Yabancı Eserler dalında verilen Medici Ödülü'nü almak üzere Paris'e gider.

1974 *Nisan: Anahtar Sahipleri*, Georges Werler yönetiminde Paris'teki Théâtre de l'Est'de sahnelenir.

1975 *Yaz*: Rennes Üniversitesi'nden karşılaştırmalı edebiyat dalında yardımcı profesörlük daveti alan Kundera, karısı Vera'yla birlikte yasal yollardan Çekoslovakya'dan ayrılır. Kendisini göçmen olarak görmeyen Kundera konumunu geçici saymakta ve iki yıllık sözleşmesi sona erdiğinde ülkesine dönmeyi planlamaktadır.

Ekim: Üniversitede ilk dersini verir. Seminerinin başlığı "Franz Kafka Romanı ve Orta Avrupa'nın Kültürel Geleneği"dir.

Aralık: Kuzey Bohemya'da küçük bir kasaba olan Usti nad Labem'de, *Jacques ile Efendisi* filminin, Çek Yeni Dalgası'nın yönetmen, senarist ve aktörü Evald Schorm'un adıyla montajı yapılır.

1976 *Yaz*: Belle-Ile-en-Mer'de kalır ve yazmaya çok vakit ayırır. Son romanı olacağını düşündüğü *Ayrılık Valsi* Fransızca olarak yayınlanır.

1977 İçlerinde Vaclav Havel'in de bulunduğu 200'ü aşkın Çek entelektüeli, medeni hakların, özellikle ifade özgürlüğü, düşünce, toplanma ve gösteri haklarının serbestliğinin geri getirilmesi çağrısında bulunan bir dilekçe olan "77'ler Bildirgesi"ni imzalarlar.

Gülünesi Aşklar'ın iki kısa hikâyesi (ki bir tanesi "Otostop Oyunu"dur) tiyatroya uyarlanıp Jacques Lassalle yönetiminde sahnelenir.

13 Mart: Polisin işkence altında sorguladığı Çek filozof Jan Patočka hayatını kaybeder.

İlkbahar: Gülüşün ve Unutuşun Kitabı'nı yazmaya başlar.

1978 *Ayrılık Valsi'yle Mondello Ödülü'ne* layık görüleceği Sicilya'da, başında şair Yevgeni Yevtuşenko'nun bulunduğu Sovyet heyetinin ayak oyunları ile karşı karşıya gelir. Kundera'nın bu ödülü alması, romancı Leonard Sciasca'nın müdahalesiyle mümkün olacaktır.

Sonbahar: Eserlerinin daha sonra Bibliothèque de la Pléiade'de yapılacak bir basımına önsöz yazan François Ricard'ın düzenlediği Uluslararası Yazarlar Buluşması'na katılmak üzere Quebec'e gider.

10 Ekim: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı'nın* ilk bölümü *Le Nouvel Observateur'de* basılır.

1979 *İlkbahar: Aşk ve siyaset temalarının iç içe dokunduğu Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* Fransa'da yayınlanır. Kitapta 'unutuluşun insanı' diye anılan lider Gustav Husak'la ağır biçimde alay edilmektedir.

24 Ağustos: Kundera Çekoslovakya yurttaşlığından çıkarılır.

Sonbahar: Rennes Üniversitesi'yle sözleşmesi sona erince, yazar-öğretmen olarak Paris'teki prestijli Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) tarafından kadroya alınır ve Montparnasse bölgesine taşınır.

1980 *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'ni yazmaya başlar.*

The New York Times Book Review için romancı Philip Roth'la bir söyleşi yapılır.

Le Débat dergisinde, Sovyet İmparatorluğu'nu Çek kültürünü ortadan kaldırmaya çalışmakla suçladığı "Prag, Kaybolan Şiir" başlıklı makalesi yayınlanır.

1981 1 Temmuz: François Mitterrand'ın inisiyatifiyle Fransız yurttaşlığına alınması üzerine, "Fransa benim kitaplarımın yurdu oldu, böylece belirli bir anlamda ben kitaplarımın yolundan gittim," açıklamasını yapar.

Théâtre des Mathurins'de Georges Werler yönetiminde *Jacques ile Efendisi* sahnelenir.

1982 Philip Roth'un *Arzu Profesörü*'ne önsöz yazar.

1983 *Le Débat* dergisinde "Kaçırılan Batı" başlıklı ve Avrupa kültürünün yok olduğu uyarısını yaptığı uzun, çığır açıcı makalesi yayınlanır.

1984 *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* yayınlanır.

Ocak: Bernard Pivot'un sunduğu "Apostrophes" programıyla son defa televizyona çıkar.

Ekim: Nobel Edebiyat Ödülü, Çek şair Jaroslav Seifert'e verilir.

Annesi Milada Kunderova hayatını kaybeder.

1985 8 Mayıs: Kudüs'te "Toplumda Bireyin Özgürlüğü Ödülü"nü alır. O gün yaptığı ödül konuşmasında Yahudilerin Avrupa kültüründe oynadıkları rolü teslim eder.

Tüm romanlarının Fransızca çevirilerini ele almaya girişir. Bu çalışması iki yılını alacaktır.

1986 Christian Salmon'la söyleşileri dahil olmak üzere çeşitli metinlerini topladığı, Fransızca bir deneme kitabı olan *Roman Sanatı* yayınlanır.

1988 *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* yönetmen Philip Kaufman tarafından sinemaya uyarlanır.

1989 *Kasım-Aralık*: Kadife Devrim gerçekleşir. Çekoslovakya'da komünist rejim yıkılır. Vaclav Havel cumhurbaşkanı olur.

1990 *January*: Çekçe kaleme aldığı son romanı *Ölümsüzlük*, Eva Bloch'un çevirisiyle yayınlanır.

1 Şubat: Gallimard edisyonlarının okuma komitesine katılır.

1993 Fransızca kaleme aldığı deneme kitabı *Saptırılmış Vasiyetler* yayınlanır.

1995 Fransızca olarak kaleme alınmış ilk romanı *Yavaşlık* yayınlanır.

1998 *Kimlik* adlı romanı yayınlanır.

2003 Kundera'nın Fransa'ya göçmesinden sonra ilk defa tümüyle Prag'da geçen romanı *Bilmemek* yayınlanır.

- 2005 *Perde* adlı deneme kitabı yayınlanır.
- 2006 Brno'daki Atlantis yayınevi *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin Çekçe basımını yapar.
- 2008 *Ekim*: Çek dergisi *Respekt* Çekoslovak siyasi polisi arşivlerinden alınan bir belge yayınlar; 14 Mart 1950 tarihli, o zaman yirmi yaşında olan Milan Kundera'nın Çekoslovak ordusundan firar etmiş, Batı'ya geçtikten sonra yirmi iki yıl hapse mahkûm edilen Miroslav Dvoracek'i ihbar ettiğini gösterir bir soruşturma raporudur bu. Suçlamalar karşısında afallamış haldeki yazar, iddiaları kesin bir dille çürütmek amacıyla sessizliğini bozar. Bu süreçte eski cumhurbaşkanı Vaclav Havel ile Çek tarihçi Zdenek Pesat kendisini desteklerler. Yine, uluslararası çapta tanınmış yazarlar (Juan Goytisolo, Philip Roth, Salman Rushdie ve Carlos Fuentes) ve Nobel Edebiyat Ödülü almış dört yazar (J.M. Coetzee, Gabriel Garcia Marquez, Nadine Gordimer ve Orhan Pamuk) biraraya gelip romancıyı savunurlar ve "açıkça tezgâhlanmış bir iftira kampanyasından nasıl öfkelenedikleri"ni dile getirirler.
- Budalalık* adlı oyunu Prag'daki Cinoherni Klub salonunda sahnelenir.
- 2009 *Bir Karşılaşma* adlı deneme kitabı yayınlanır.
- 27-30 Mayıs: Prag'da Milan Kundera Sempozyumu düzenlenir.
- 1 Nisan: Sekseninci doğum günü. Bu vesileyle Kundera'nın doğduğu yer olan Brno'da bir sempozyum düzenlenir.
- 2011 *Eser* başlığıyla iki cilt halindeki eserleri Pléiade Library serisinden yayınlanır. Şiirleriyle oyunlarına yer verilmeyen bu edisyonda eleştirel notlar ve arşiv bilgileri de olmayacaktır. Sadece, François Ricard'ın kaleme almış olup, yazarın onayladığı biyografisi ve eserlerine yer verilir.
- 2012 *11 Haziran*: Fransa Ulusal Kütüphanesi ödülüne layık görülür.
- 2014 *Nisan*: Kundera seksen beş yaşında herkesi şaşırtıp, *Kayıtsızlık Şenliği* başlığıyla yeni bir roman yayınlar.
- 2018 *Kasım*: Fransa'dan geçmekte olan Çek başbakanı Andrej Babis, yazara kırk yıl önce elinden alınmış olan Çek yurttaşlığına yeniden alınmayı teklif eder.

TEŞEKKÜRLER



Tanıklıkları ve bana zaman ayırdıkları için Miroslav Balastik, Jean-Claude Carrière, Alain Finkielkraut, François Hirsch (Kérel), Bernard Hue, Antonin J. Liehm ve Georges Werler'e teşekkür ederim.

Son olarak, manüskripti büyük bir dikkatle okuduğu ve yaptığı müdahalelerle kitabın niteliğinin artmasına büyük bir katkıda bulunduğu için Leonid Heller'e minnettarlığımı ifade etmek isterim.

BİR YAZARIN HAYATI

Şaka, Gülüşün ve Unutuşun Kitabı, Yaşam Başka Yerde, Ölümsüzlük... Bunlar, edebi hayatına bir şair olarak başlayıp ardından denemeler, ve tiyatro oyunları kaleme alan, edebi düzyazıda okurunun karşısına ilk olarak *Gülünesi Aşklar* başlığı altında toplanan hikâyeleriyle çıkan ve nihayet, “Doğru tonumu buldum,” diyerek romana geçen ve Tarih’te sadece ‘pür’ romancı olarak anılmak isteyen Milan Kundera’nın 20. yüzyıl edebiyatına damgasını vurmuş büyük eserleri.

Elinizdeki “Bir Yazarın Hayatı” alt-başlıklı bu Milan Kundera biyografisi, hayata ‘şüphe’ merceğinden bakmayı düstur edinmiş, sanatının perspektifini ‘ironi’ye oturtmuş bir yazarın; gençliğini kasvetli Stalinist dönem Çekoslovakya’sında geçirmiş, “romanlarının peşine takılıp” Fransa’ya göçmüş ve kendini Fransızca’da da ifade etmeye başlamış, ‘göçmen’ figürünü melankoliye kapılmadan irdeleyen, ‘benlik muamması’nı çözmeye yönelik felsefi bakışını ‘berrak dili’ne ustaca yedirmeyi başarmış, cinselliğe geniş yer vererek insan ilişkilerindeki ‘müphemliği’ araştırıp arzusun kökenine inmeye çalışan bir edebiyatçının serüvenini derinlikli bir bakışla anlatıyor...

— o —

“Uzunca bir süredir bu dünyayı ne alaşağı etmenin, ayrıca onu ne yeniden şekillendirmenin ne de talihsizce ilerleyişini durdurmanın mümkün olduğunu anlamış bulunuyoruz. Geriye tek bir direniş ihtimali kalıyor: dünyayı ciddiye almamak.”

6 agorakitapligi.com

f agorakitapligi

i agorakitapligi

t agorakitap

