MEHMET ÖZTÜRK

FRANZ KAFKA VE SİNEMA



FRANZ KAFKA VE SİNEMA

MEHMET ÖZTÜRK

DONKİŞOT İNCELEME

MEHMET ÖZTÜRK
FRANZ KAFKA VE SİNEMA

DİZİ TASARIMI/KOORDİNASYON
HASAN HÜSEYİN ARIKAN

EDİTÖRÜ
VEYSEL ATAYMAN

REDAKSİYON
VEYSEL ATAYMAN

TASHİH
ESEN GÜRAY

ISBN © DONKİŞOT GÜNCEL YAYINLAR
978-975-6511-54-1 BASKI; İSTANBUL 2007 NİSAN

TREND YAYIN BASIM DAĞITIM REK. ORG. SAN. TİC. LTD. ŞTİ.
MRK/MATBAA: MERKEZ EFENDİ MH. DAVUTPAŞA CD. NO: 6/3 İPEK İŞ MERKEZİ 7-9-10-11 TOPKAPI/İSTANBUL-TR
ŞB/YAYIN&PAZARLAMA: CAFERAĞA MH. MÜHÜRDAR CD. NO: 60/5 POSTA KODU 34710 KADIKÖY/İSTANBUL-TR
TEL: (0216) 348 98 03 Pbx FAKS: (0216) 349 93 45
LOJİSTİK: MERKEZ EFENDİ MH. DAVUTPAŞA CD. EMİNTAŞ DAVUTPAŞA SAN. SİT. NO: 532 TOPKAPI/İST.-TR
DAVUTPAŞA VERGİ DAİRESİ/VERGİ NO: 859 020 1971
E-mail: info@donkisot.com.tr Web: www.donkisot.com.tr

HUKUK SERVİSİ TEL: (0216) 348 99 18 FAKS: (0216) 349 93 45

MEHMET ÖZTÜRK

FRANZ KAFKA VE SİNEMA



İÇİNDEKİLER

SUNUŞ 7

ÖNSÖZ 11

GİRİŞ 15

I. Franz Kafka'nın Sinema Deneyimi

1. Franz Kafka'nın Sinemaya Bakışı 31

2. Franz Kafka'nın Prag'ı 47

3. Franz Kafka: "Germania" ile "Vaat Edilmiş Topraklar" Arasında 61

4. Franz Kafka'nın Durakları 81

II. "Kafka Çağı"nda Sinema

1. Kültürel Metamorfozlar 95

2. "Berlin Mahkemesi"nden *Dava*'ya, Milena'dan *Şato*'ya 109

3. Kafkaesk Sinema 123

III. Orson Welles: Shakespeare'den Kafka'ya

1. *Dava*'nın Ön Denemeleri: *Bitmeyen Balayı* ve *Mr. Arkadin* 147

2. Orson Welles'in "*Dava*"sı 165

3. *Dava*'nın "Düşsel Ortamı" 195

Sonuç 213

Bibliyografya 223

Kafka(esk) Üzerine Bir Filmografi 229

SUNUŞ

Sinema modernizmin çocuğudur, derler. Tuhaf, daraltıcı bir anlayıştır bu. Roma'da, Trajanus sütunu üzerinde Roma-Pers savaşlarını tasvir eden röliyeflerde, yakın plan, genel plan, yarı "plonje" düzenlemeler kullanmışlardır anlatıcılar. Edebiyat, planlarla, sekanslarla dolup taşar yüzyıllardır. Angelopulos, uzun plan-sekans düzenlemelerinde ikonanın geometrik anlatım tarzını sıkça kullanır. Kubrick, *Barry Lyndon*'da, dönemin tablolarını planlara dönüştürmüştür. Sözlü, yazılı ya da plastik anlatının tarihi, sinemanın genetik tarihidir.

Günümüzde sinema yorumu ve eleştirisi, psikanalizden göstergebilime, estetikten ekonomiye ve felsefeye, birçok alanın birikimleriyle oluşturduğu yöntemler üzerinden incelenmektedir. Sanki "7. sanat"ın öteki sanatlardan, kültürden, bilimden ve elbette insandan aldığı ne varsa onun yüzüne çarpmaya çalışmaktadır. Tuhaf olan şu: Sinema eleştirisi, analizi ve yorumu, sinemada "film olmayanı" yakalamaya yönelmiştir sanki. Çalınıp çırpılmış, indirgenmiş, sentezlenmiş, yeniden, farklı kurulmuş olanın hesabını sorup durur bu eleştiri. Şöyle der sanki: Tarihsel kültürün, bilgi'nin ve teknolojinin her birikimini, her öğesini kullandığına göre, bakalım yaşam dünyasına saçabildi mi bu kez?

Mehmet Öztürk, *Franz Kafka ve Sinema*'da yukarıda özetlemeye çalıştığım düşünceleri temele yerleştirmiş: Orson Welles'e ve Kafka yapıtını filmde değerlendiren (kullanan) öteki sinemacılara aynen bu soruyu soruyor: *Dava*'dan, *Şato*'dan 'hayranlık verici

resimler, düşünceler üretebildiniz mi? Bu kaçınılmaz soru, Mehmet Öztürk'ü sinemadan çok çok ötelere, Kafka yapıtının doğrudan kendisine götürüyor. Kafka, edebiyat biliminde, biyografisi ile yapıtı arasında en çok ilişki kurulan yazarlardan biri olduğu için de, bu biyografinin bilinmesi kaçınılmazlaşıyor; ama biyografi aynı zamanda Kafka'nın hayatını ekonomik, politik, sosyal, duygusal, kültürel vb. ilişkileriyle kendine özgü bir şekilde etkilemiş olduğundan dolayı o zamanki Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun parçası olan Prag kentinin de biyografisini önkoşul olarak arıyor. Kafka-Prag-Orta Avrupa ve dönemin tarihi, sosyo-kültürel-politik bir yazımının nesneleri olarak karşımıza çıkıyor. Ama tarih kendini yazdırırken yarının tarihini de haber verir; hele Kafka gibi, hayatında akıl ile sezginin, duygusal-psikolojik yapının belirleyici etkiler yapabildiği birinin üzerinden konuşursanız bu "şimdiyi" Çok değil, ölümünden (1924) 9, 10 yıl sonra Almanya'da iktidara el koyan, başta Kafka'nın da halkı olan Yahudiler ve Rus halkı olmak üzere, dünya halklarına, uzanabildiği her yerde cehennemi de yanında götüren Nazilerin ayak seslerini ve siluetlerini de önceden sezmiş ve tasvir etmiştir Kafka.

Metnin yazarı demek ki çok yönlü bir incelemenin altına girmiş: Politikanın, ekonomik çıkarların ve kültürün sanatın yakın tarihini sadece Kafka'nın değil, modernizmin sanatının ürünlerine yansımalarını tanıtmak, sonra aynı alanı Kafka yapıtında estetiğiyle, diliyle, tematik dönüşümleriyle ve elbette yazarın otobiyografisiyle birlikte gözler önüne sermek.

Mehmet Öztürk, bunu yaparken nesnel gerçeklik ile sanat arasındaki ilişkinin büyüsüne kapılmamamız gerektiğini sıkça hatırlatıyor. Sanat gerçeklik, en kaba gerçeklik karşısında daha fazla olmak üzere, kırılgan olmuştur. Belki Kafka estetiği de öyledir. Yirminci yüzyılın kültürel eleştirisi, önleyici değil, yorumlayıcıdır ancak. Faşizm Avrupa'yı, dünyayı

ezip geçtikten sonra Auschwitz öyküleri yazmanın anlamı ne olabilir ki?

Burada Kafka'nın hayat karşısında sinik, tedirgin karakterinin ve karakterinin yapıtlarına yansıyışının çevresinde toplanan yorum ve eleştiriye şöyle bir yanıt var bence: Yirminci yüzyıl sanatı, çok az örneğinde Kafka yapıtı gibi, "haber vericiydi"

Öyleyse, Kafka'nın tedirginliği, kırılganlığı, bir çağın ortasındaki kıyameti önceden algılamasındandı. Metnin yazarı bu tezin altını sıkça çiziyor.

Peki bu durumda Orson Welles nispeten liberal bir dünyada yaşamış olmanın etkisiyle Kafka'yı "niçin direnmiyorsun?" diye suçlayabilir mi? Bu soruya aradığı cevap, Mehmet Öztürk'ün Kafka-Welles ilişkisini iki farklı dünyanın (Amerikalı Welles-Orta Avrupalı Kafka) politik-kültürel geleneklerine ve gerçeklerine bakarak tanımlamasına fırsat veriyor. Merkeze "Kafka/Josef K., suçlu mudur?" sorusunu koyuyor, bu "suçun" yorumunu da Welles'in yorumunu gözönüne alarak yapıyor. Welles filme çektiği *Dava*'da, Kafka metnini belli bir yöne çekip Josef K.'yı direnmediği için suçlamıştır Öztürk'e göre. İyi de neye karşı? Faşist iktidar henüz ortalarda yoktur. Welles Kafka'nın yapıtını, 1945'lere taşıyıp mı okumaktadır? Faşizme direnmeyen, direnemeyen Yahudilerin bu zaafına, liberal ortamda büyümüş bir Amerikalı olarak tahammül mü edememektedir? Yoksa "direnme" insan özgürlüğünün vazgeçilmez tamamlayıcısı olarak varoluşsal-felsefi bir yorum mu kazanmaktadır Welles'in *Dava*'sında?

Öyle gibi. Öztürk, Kafka yapıtını onun biyografisiyle birlikte özelleştirip dönemselleştirir, dolayısıyla tarihselleştirirken, bu yapıtın "genel-evrensel geçerli" söylemini tartışmaya açmadan edemiyor.

"Yabancılaşmayı" (şeyleşmeyi) her ne kadar Kafka coğrafyasına, çağına, diline ve halkına ait olan Lukács ve Frankfurt Okulu doğrultusunda tarihsel olgulara bağlayarak tanımlasa da, Kafka yapıtında asıl sorunun tarihsel olanı "tarihdışı", evrensel bir in-

sanlık trajedisi, kader gibi algılayıp çaresizlikten çok, bir imkânsızlık gibi tasvir edip etmediği sorusunu tartışmaya açıp bırakıyor. Çünkü yabancılaşmayı bir olgu olarak tarihsel mi yoksa tarihdışı bir olgu olarak mı algıladığımız, özneden, algılayandan bağımsız bir soru değildir, demeye getiriyor Öztürk bence. Elimizdeki metin, tarihsellikle mutlak arasında gerilmiş bu sorunu, yabancılaşma modern kapitalist toplumun, (hatta Doğu Avrupa sosyalizminin) sanayi ve savaş ekonomisinin kaçınılmaz sonucu mudur yoksa varoluşun "saçma", endişe verici ve tuhaf yanları zaten yabancılaşmanın zeminini mi oluşturur sorusunu, önümüze koyup yirminci yüzyılın en popüler kültürel, hatta felsefi tartışmalarından birine de kapı aralıyor.

Öztürk "Kafka ve sinema" ilişkisi üzerinden nasıl 20. yüzyılın ekonomi-politik, kültürel-estetik bir panoramasını oluşturma fırsatı türetiyorsa, Welles de, bu çalışmaya göre, Josef K.'nın hayat karşısındaki edilgen, ürkek, otoriteyi, iktidarı, aşağılanma ve zeminsiz suçlamaları sineye çeken kişiliğini, eleştiri ve suçlamanın hedefi yapıyor. Öztürk, Kafka ile Josef K., K., Karl ve Gregor Samsa arasında ayırım yapmanın zorluğuna işaret edip Kafka metninden bir "direnme estetiğinin" türetilme gayretinin zorlama olduğunu söylüyor bence. Buradan da çıkan sonuç şu olabilir: Kafka estetiğine (yapıtına) uzak düşmek sadece Welles'e özgü değil. Haneke'nin *Şato*'su da, Soderbergh'in *Kafka*'sı da aynı durumdalar. Bunun nedeni de belli demeye getiriyor Öztürk; Kafka yapıtı gizemiyle, estetiğiyle, anlatısıyla sinemaya hep cazip gelmiştir. Kafka'nın özgürlüğünü sağlayan, onun kendi diliyle bir özgürlük alanı kurmasına imkân veren araçlardır yapıtları. Kafka'yı sinemaya almak, onun özgürlüğüne saygısızlıktır belki de. Bu saygısızlık, hiçbir filmin bir Kafka filmi olmamasıyla cezalandırılır.

Veysel Atayman
Mart 2007, İstanbul

ÖNSÖZ

Franz Kafka'nın sinemayla ilişkisi birkaç yıl öncesine kadar sadece günlükler, mektuplar ve konuşmalar gibi kendi metinlerinde dağınık bir şekilde yer almaktaydı. En tanınmış Kafka biyografisi yazarlarından Klaus Wagenbach'ın çalışmalarında bile Kafka'nın sinemayla ilişkisi çok az yer almaktadır. Bu ilişkiyi Alman yazar, sinema oyuncusu ve tiyatro yönetmeni Hanns Zischler 1970'lerin sonunda fark ederek 1990'ların ortamlarında belgelemiş; 2002 yılında da aynı konuda belgesel bir film çekmiştir. Zischler'in bu çalışmasından sonra Kafka'nın sinemayla ilişkisine duyulan ilgi başka ülkelere ve dillere sıçramıştır. Her yerde olduğu gibi, Türkiye'de de edebiyat ve gerçekçilik tartışmalarının odağından hiç düşmeyen Franz Kafka'nın sinemaya bakışı ve yapıtının sinema sanatındaki yeri, bu çalışmayla birlikte ilk kez Türk okuyucusuyla buluşmuş olacaktır.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesi için, Paris'te üniversite, kütüphane ve enstitü olanaklarından başka, Prag Sinema Akademisi'nde (FAMU) katıldığım sinema seminerleri ve yaptığım araştırmalar sırasında bu konuyla ilgili belgeleri, yazıları bir araya getirmeye çalıştım; en son Almanya ve Avusturya'dan aralıklı olarak elde ettiğim belgeleri bu çalışmalarım içinde değerlendirdim.

Bu çalışmamda en başta Hanns Zischler ve Youssef Ishaghpour'dan yararlandığımı belirtmek isterim. Franz Kafka'yı Türk okuruna ulaştırıp onun edebiyatının yaygınlaştırılmasında önemli katkıları olan Kamuran Şipal, Ahmet Cemal ve Veysel Atayman gibi

çevirmen ve düşünürleri de burada hatırlamak; Alman Dili ve Edebiyatı Uzmanı, Lukács çevirmeni olarak bu kitabın editörlüğünü üstlenen Veysel Atayman'ın yaptığı okumalarla bu incelememi zenginleştirdiğini ifade etmek istiyorum. Bu arada Gürhan Tümer'in *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka* adlı analitik çalışmasının Türkiye'de gözden kaçırılmış olduğunu belirtmem gerek.

Paris'te araştırma olanaklarımın genişlemesine katkılarda bulunan ve bu çalışmamın Orson Welles'in "Dava"sı bölümünü taslak halindeyken okuyup beni yeni bilgi ve düşüncelere yönelten, Doğu Avrupa sineması üzerine araştırmalar yapan sosyolog Kristian Feigelson'a; Prag Sinema Akademisi'ne beni davet edip "Prag ve Sinema", "Franz Kafka ve Orson Welles'in *Dava*'sı" konusundaki seminerlere katılmamı sağlayan Vit Janecek'e teşekkür ederim. Ayrıca kitabın yayına hazırlanmasında emeği geçen Deniz Göktürk, Nuray Vurgun, Esen Güray, Merve Okçuoğlu ve Hasan Hüseyin Arıkan'a da teşekkür ederim.

Mehmet Öztürk
Şubat 2007, İstanbul

FRANZ KAFKA VE SİNEMA

GİRİŞ

Sinemayı sevmediğini sıkça belirttiği halde düşsel (dışavurumcu ve sürrealist) edebiyatıyla modern sinema anlayışının neredeyse bir habercisi olan Franz Kafka, sinema tarihinin "en yetenekli" yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Orson Welles'e *Dava* gibi bir miras bırakmıştır. Bir yönetmen için bundan daha zengin ve değerli bir miras olabilir mi? Orta Avrupa'da, XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında yaşamış olan Kafka, bu mekânı ve dönemi, o zamana kadarkilerden farklı biçimlerde tasvir etmiş, bu tasvirlerden yeni görüntüler, manzaralar, imgeler yaratmayı başarmıştır. Bu düşsel görüntüler, başka deyişle Kafka'nın tasvir ettiği dünya sinema sanatında yeniden stilize edilerek yazılı dilden görüntünün diline dayalı bir kültüre geçiş yapmıştır. Özellikle Orson Welles'in görüntüleri, mekân düzenlemeleri, gölgeleri, esrarengiz kişileri, ışık oyunlarıyla akla, Kafka'nın yapıtlarını getirir.

Kafka sadece yazarları değil, aynı zamanda sinema sanatçılarını, tiyatroculari ve düşünürleri de etkilemiştir. Çek yazarı Milan Kundera'ya göre Kafka'nın yapıtının oluşturduğu o mutlak, sarsılmaz özerkliği, bu yapıta hiçbir sosyolojik ve politik düşüncenin ifade etmediği ve içermediği kadar düşünce derinliği ve refleksiyonlar sağlar. Bu bakımdan Kafka'nın yapıtı, Herbert Marcuse (*Tek Boyutlu İnsan*), Stanley Milgram (*Otoriteye İtaatkârlık. Deneysel Bakış*), Adorno (*Otoriter Karakter, Estetik Teori, Negatif Diyalektik*), Erich Fromm (*Özgürlükten Kaçış, Otoriter Kişilik*), Hannah Arendt (*Totalitarizmin Kökenleri*), Er-

ving Goffman (*Stigma*) gibi düşünür ve sosyal bilimcilerin de hazırlayıcısı ve öncüsü, başka bir deyişle "ön figürüdür"

Hiçbir modern düşünür ve yazar, insanlığın yaşadığı metamorfozu, gündelik hayatın gerçeklerini, bunların ve nesnelerin yalın, sıradan ama tuhaf, yadırgatıcı yanlarını Kafka gibi duyup, algılayıp yazamadı. Nesnelerin (ilişkilerin), gündelik hayattaki o yalın, basit yanlarını, bunların özünü kavrayarak canlandırabilmek, yansıtmak, dolayısıyla anlatmak, sinema sanatı için de vazgeçilmez, varoluşsal bir önem taşır. Sinemanın belli başlı sanatçıları ve kuramcıları Chaplin'den Bela Tarr'a, Rudolf Arnheim'dan André Bazin'e kadar, bu anlatma ya da canlandırma anlayışını ve tekniğini benimsemişlerdir.

Jean-Paul Sartre, 1962'de Moskova'da "Kültürün Demilitarizasyonu" başlıklı konferansında şiirselliğin zorunluluğundan söz edip, bürokrasiye karşı çıkarken, Kafka'yı örnek olarak vermiştir. Çekoslavak sineması da o tarihlerde Kafka'dan esinlenerek sinema sanatına yeni görüntüler, imgeler kazandırmıştır. Ayrıca 1963'de Prag yakınlarındaki Liblice'de ilk "Kafka konferansı" toplanmıştı. Lukács, Garaudy, Fischer gibi tanınmış düşünür ve sanat kuramcılarının katıldığı bu konferans, "gerçekçilik" ve edebiyat ilişkisi konusunda önemli tartışmalara sahne oldu. Kafka'nın gerçeklik ile ilişkisi de tartışmaların en önemli sorunu olarak öne çıkmıştı. Aynı tarihlerde, Çekoslavak sineması Kafka'yı (yeniden) keşfederek sinemaya yepyeni görüntüler ve film kompozisyonu kazandırmıştır. Örneğin Pavel Juracek'in doğrudan Josef K. ismini hatırlatan, *Joseph Kilian* ile Jan Schmitz ve Juracek'in *Acemi Bir Cellat İçin Örnek* filmlerinde Kafka etkisi açıkça bellidir. Bu dönem, Sovyet sinemasında bir yaratıcılık bunalımına karşı gelen evredir aynı zamanda. Oradaki tıkanmaya karşılık, Çekoslavakya sineması Kafka'dan esinlenerek bir "rönesans" açmıştır.

Kafka dünyanın dört bir yanında ve her türlü politik sistemde sürüp gidebilen teknokratik, totaliter

rejimleri adeta etinde kemiğinde hissetmiş, bunların mekanizmalarını, insana ve bireye düşman işleyişlerini tasvir gücünün eşsiz metaforlarıyla, imgelerle, simgelerle bir daha kolay kolay silinmemek üzere algılarımıza, zihnimize kazımıştır. Orwellci devletin gelişini romanlarında "haber vermiş", yirminci yüzyılın ortasında insanlığı saracak olan büyük karanlığın ve kıyametin, sinema sanatında ifadesini sağlayan" şifreleri" ve "atmosferi" oluşturmuştur.

Kafka'nın yapıtları, hayal gücünün, düşsel olanın gündelik, sıradan hayatın içinde ortaya çıkışını, olağan görünenin arkasındakini keşfeder; bu yapıtlarda, öykülerde, romanlarda Kafka figürleri (ve okur), tahminler, varsayımlar, yanılgılar arasında şaşkın, ama bitmez tükenmez bir merak ve de tuhaf bir uyurgezerlik haliyle yol alır. Anlatı, olayların iç dinamikleriyle beslenip yol almaz; anlatının figürleri (kişiler) meraklarıyla, şaşkınlıklarıyla, içinde bulundukları durumu kavrayamayışlarıyla anlatıyı bir anlamda içten dışa, kendi hayal güçleriyle, tahminleriyle yönlendirip dururlar. K. neredeyse bu dünyada yoktur.

Bu teknik, Kafka'nın yapıtına hayal gücünün labirentlerinde dolaşıp beklenmedik keşifler yapma özelliği kazandırır. Oysa Lukács'ın Kafka ile karşılaştırdığı Thomas Mann'ın yapıtında (anlatılarında) ve onun bağlı olduğu klasik gelenekte, hatta Brecht'in epik tiyatrosunda okuru tablolarla, olaylarla, portrelerle, vb. gerçekleştirilen "hazırlamalardan" söz edilebilir. Fritz Lang, De Sica, Eisenstein, Pudovkin gibi yönetmenlerin filmlerinde de anlatılan kendini hayal gücüne, beklenmedik keşiflere bırakmaz; anlatılan bizi iyi düşünülmüş, iyi seçilmiş, ussal olay ve görüntüler üzerinden hazırlaya hazırlaya amaçlanmış yöne taşır. Welles'te, ayrıca Fellini, Cocteau, Kusturica gibi sinemacılarda hayal gücünün ve keşfetmenin etkileri çok daha belirgindir.

Kafka sanatının büyüsünün ve görselliğinin kökenlerini araştıran Klaus Wagenbach'a göre, "Prag

Almancası" devlet tarafından desteklenen bir dilden daha fazla bir deneyim olarak, bir halkın ya da cemaatinin yalıtılmış alanının dilidir. Yahudilerin genelden epey yalıtılmış oldukları bir ortamda yazarların keşfettiği bir dildir bu. Kafka'nın dili arılaştırıcı, ayıklayan teknik bir araçtır bir bakıma. Sözcük bakımından yoksuldur ve cümle yapıları sadedir; bu cümleler her türlü enerjiden arındırılmış, çoğunlukla birer içten mırıldanma özelliğine büründürülmüşlerdir. Bu dil özellikleri Prag Almancasını göz önüne almadan kolay kolay anlaşılamaz. Sözlü dil ve lehçe düzlemlerinde işleyen bir dil olan bu Almancanın kuruluğu ve zayıflığını edebiyat için önemli bir zaaf olarak görmemek gerekir. Metaforların, sözcüklerin, sözdizimsel ilişkilerin oluşturduğu, görsel yönden zengin, çağrışımlarla dolup taşan bir dildir Prag Almancası. Kafka yapıtının hemen her yerinde bir görüntünün (imgenin) diğerine yeni bir görüntü kattığı bir dizi çağrışımla karşılaşırız.[1] Kafka'nın sanatsal biçimi, sistematik olan Alman diline rağmen taşkındır; ama belki Gilles Deleuze'un öne sürdüğü gibi Kafka, ancak Almanca yazarak Prag'a ve bütün Avrupa'ya hükmeden "Alman sistemine" karşı çıkabilmiş, onu protesto etmiştir. Orson Welles ise, *Dava*'da Almancanm analitik kullanımını Amerikan İngilizcesine çevirir. "Kafka'nın hermetik (sımsıkı, kapalı) sözsel anlatı süreçleri şizofreninin toplumsal oluşumunu ifade eder."[2] Adorno toplumsal şizofreninin Kafka'daki halinin Charlie Chaplin filmlerindekine benzediğini hatırlatırken, Kafka'daki sinemasal göstergelerin yoğunluğunu da görmüş olduğunu belli eder.[3]

Görselliğin ve tasavvur etmenin yoğunluğunun yanı sıra bölük pörçük, tamamlanmamış parçalara, fragmanlara başvurması, Kafka'nın yapıtını sinema

---

1 Patrizia Runfola, *Prague au temps de Kafka*, Ed. de la différence, Paris, 2002, s. 21 vd.

2 Adorno'dan akt., Youssef Ishaghpour, *Orson Welles. Une Caméra visible*, Ed. de la différence, Paris, s. 494.

3 Adorno, "Aufzeichnungen zu Kafka", *Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M., 1976, s. 318.

sanatına, resime ve modern sinemanın kompozisyonlarına yaklaştıran etmenlerdir; bir başka deyişle, bu özellikler, sinema sanatında yeni anlatım ve kompozisyon oluşturma olanaklarına destek vermiştir. Öte yandan Kafka'da düşüncelerin yoğunluğu, derinliği ile gündelik hayattaki ilişkilerin, nesnelerin, olayların yalınlığı, hatta sıradanlığı şaşırtıcı bir şekilde, "tuhaf" ayrıntılar halinde çıkarlar karşımıza. Derinlik ile yüzeyselliğin, sıradanlığın bu buluşması, gerçekliğe hâkim ve algılarımızı belirleyen hiyerarşileri altüst eder. Geleneksel, klasik kompozisyonun mimaride ve mekânda yüzyıllardır hâkim olageldiği hiyerarşik düzenleme, iktidarların ve alttakilerin mimari bölünmesi, en başta mekânın sıradanlaşmasıyla ve tekdüzeleşmesiyle ortadan kalkar. Sıradan bir konutun içinde dokunulmaz mahkeme pekâlâ yer alabilir.

Orson Welles, bir yandan düşünceleri ve çağrışımları, bir yanda da parçalı ifade biçimlerini yeni bir kompozisyonda toplama yeteneğiyle, Kafka'ya en yakın sinemacılardan biri sayılabilir. Welles, Truffaut'nun yerinde bir benzetmesiyle, üç litre sıvıyı iki litrelik bir şişeye sığdırma gibi imkânsız bir işi başarabilecek yetenektedir.[4] Welles bu tartışılmaz yeteneklerine ve "sinemasal şiirini" *Dava* sayesinde en güzel biçimine kavuşturmuş olmasına rağmen, Kafka'nın o ayrıntı betimlemelerinin, o kar görüntüleri ya da tabloları içinde Josef K.'nın yalnızlığının ve yaşadığı mekânın "ortaçağ gizeminin", pencerelerden bakarken gördüklerini içeren "çerçevelerin" eksikliğini hissederiz filmde.

Kafka, *Dava* üzerinden Welles'e olduğu gibi başka yetenekli yönetmenlere de "şiirsel film yaratma" bakımından epey miras bırakmıştır. *Dava* hakkında geniş bir bilgi dağarcığı oluşturan, roman konusundaki düşünce ve yorumlarıyla Kafka literatürüne önemli katkılar sağlayan Ishaghpour, Kafka'nın Avurpa gerçekçiliği olarak adlandırılan edebiyatın

4 Truffaut, André Bazin, *Orson Welles*, s. 20.

temsilci ve betimleyici geleneğine girmediğini, dolayısıyla da "yansıtma kuramının" eleştiri ve yorumlama yöntemiyle değerlendirilemeyeceğini belirtir. Welles örneğinden giderek kanıtlamaya çalıştığı gibi,[5] Ishaghpour'a göre Kafka'nın gerçek mirasçısı sinema sanatını temsil yeteneğine sahiptir.

"Kafka'da dünyanın görünümü" bir labirente dönüşmüş, dolayısıyla da "karanlığa gömülmüştür".[6] Baş figürler bu labirentlerde yollarını yitirip dururlar; çünkü hiçbir yol bir yere çıkmaz ya da her yol, figürü, sadece bir başka durumun içine taşır. Durumlar yan yana, iç içedir; ama "süreçsellik"ten yoksundur her şey; değişim bile bir durumdur. Değişmeyen, öteki durumlara eklemlenen bir durum; öyleyse gerçeklik zamandan kopmuştur; her şeyin görülebildiği ama gene de yırtılamayan bir karanlık sarmıştır dünyayı. Buna rağmen şaşırtıcı bir gerçeklik betimlemesi, kılı kırk yaran ayrıntıların öne çıkartılması, bizi objektif bir gerçeklik anlatımıyla karşı karşıya bulunduğumuz izlenimine sürükleyebilir; ama aldatıcıdır bu; gerçeklik durum durum kurulmuştur; dolayısıyla "mutlaktır"; başta ne idiyse şimdi de odur, sonra da o olarak kalacaktır. Bu anlamda indirgenmiş, ayıklanmış, stilize edilmiş bir gerçeklikten, zamansızlaştırılmış bir dünyadan söz edilebilir. Öte yandan bu stilize edilmiş gerçeklik parçaları ya da yapı; gerçekliğin geleneksel hiyerarşisini bozduğu için, gerçeküstünün, fantastik ve belki de tekinsiz olanın bu dünyaya doluşmasına kapı aralar. "Welles sinemasına özgü o uzun sekanslı, derin planlı ve hareketli çekimlerle destekli yapısı, insanlığın bir vizyonunu canlandırır gibidir."[7] Kafka da sinemaya en çok gittiği ve *Amerika*'yı yazdığı tarihlerden, sinemaya gitmeyi bıraktığı ve Şato'daki yazılarına kadar yaşam dünyasının bir vizyonunu sürekli kurmaca ve fragman-

---

5 Ishaghpour, agy, s. 574.

6 J.-P. Trias, *Le Procès*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, s. 10.

7 agy.

lar tarzında betimledi. (tam da film sanatının yeni bir estetik evreye girdiği sırada).

Kafka'nın özgeçmişi, kişiliği, günlük yaşantısı ve sosyal çevresi, onun yapıtını anlamamıza çısından işlevseldir ve bize yol gösterebilecek bir yaklaşımdır.[8] "Kafka çağında" yazarın kendi kişiliğine ve çağına yönelik refleksif, otoanalitik, otobiyografik bir edebiyat ve sanat anlayışı izlenen bir yöntemdir. Edebiyat eleştiri ve yorum yöntemleri sınıflandırmasında genelde "pozitivist yöntem" olarak bilinen yöntem de, yazarın özel-bireysel dünyasının yansımalarını yapıt içinde yeniden yakalamadan o yapıtın tüketilerek anlaşılamayacağını söylüyordu. Orson Welles, başyapıtı ve klasiği *Yurttaş Kane*'de bir insanın yükseliş ve çöküşünü bir bakıma otoanalitik ve otobiyografik parçaların dizimi olarak sunar. "Welles'in biyografilere ve varoluşa değin bilançolara duyduğu merak geçmişe dayanıyor."[9] Bu anlamda, Kafka ile Welles arasında bir bağlantı kurmak mümkündür. Yapıttan giderek yapıtın içinde yazarın gerçek hayatının parçalarını bulmak ve yapıtı bu parçalar üzerinden anlamaya çalışmak. *Yurttaş Kane*, bu otobiyografik parçaların ifade edebileceği anlamı, üstelik anahtar bir sözcüğün, bir tür "şifrenin" etrafında toplayıp durur.

Bu çalışmada özellikle Kafka'nın özgeçmişi, yapıtı, sosyal ortamı ve sinema sanatıyla ilişkisi, günlükler, mektuplar ve anıları da dahil olmak üzere başta kendi metinlerinden hareketle belirlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca Ivan Klima, Klaus Wagenbach, Hanns Zischler, Ernst Pavel, Patrizia Runfola gibi Kafka uzmanlarının çalışmaları bu yönde değerlendirilecektir. Öte yandan sinema kuramı tartışmalarında önemli bir yeri bulunan André Bazin'den ve Orson Welles üzerine yazılmış en kapsamlı ve yeni çalışmalardan birini oluşturmuş olan Youssef Ishaghpour'un çalış-

---

8 Bkz. Ivan Klima, *Esprit de Prague*, Ed. du Rocher, Paris, 2002; ayrıca Klaus Wagenbach, *Franz Kafka Yaşamöyküsü*, Çev. K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, 1997

9 Truffaut, agy, s. 49.

malarını oldukça dikkate aldım.[10] Kolayca anlaşılacağı üzere, bu tür çalışmaların sinema sanatı alanı içinde sıkışıp kalması ve sadece oradan beslenmesi söz konusu olamayacaktır. Welles'i ya da başka bir sinemacıyı, psikanalizi, psikolojiyi; estetiği, felsefeyi, sosyolojiyi, resmi ve müziği göz önüne almadan gerektiği gibi ve ayrıntılı bir şekilde değerlendirmek zordur. Böyle bir çalışma gene Orson Welles'in sinema sanatını çevreleyen ve etkileyebilecek düşünsel, etik, siyasal, manevi etmenleri; zamanın ve mekânın Welles dramaturjisiyle yeniden kurduğu ilişkileri hesaba katmadan edemez. Bu yönüyle Ishaghpour'un bu çalışması sinema sanatını tartışan 1920'lerin sanatsal tartışmalarını ve bunların derinliğini anımsatıyor.

XXI. yüzyılın başında sadece sinema sanatı alanında değil genelde bütün sanat biçimlerinde giderek kaybolan içerikler, değerler; sanatın hayat karşısındaki vizyonunun çarpıtılması karşısında ortaya çıkan boşluklar, küreselleşen bir kültür endüstrisinin piyasa mantığı içinde kültür ürünlerini tüketim metaına dönüştürmesiyle doldurulmak isteniyor. Kültürel "ürünün" üretilme ölçüleri, pazarlama şartlarıyla birleşiyor; beğeniler, ilkeler, kurallar bu doğrultuda şartlandırılıyor. Böyle bir ortamda Ishaghpour'un çalışması kavrayış ve yorumuyla, Aydınlanmacı aklın geleneği içine yerleşmektedir. Bir yanda bilgi'nin değeri ve sağladığı olanaklar, sanatın yaratıp sunduğu güzellik duyusuyla birlikte vaat ettiği mutluluk ve özgürlük fikri; karşı yanda bütün bu hümanist öğe ve değerlerle çatışan, insanın aklını ve fiziksel yapısını araçsallaştıran gelişmenin diyalektiği. Bu ilişki Ishaghpour'un düşünsel dünyasının temel denklemini oluşturuyor. Ishaghpour bu temel üzerinde Orson Welles'in aydınlık ile karanlığı, özgürlük ile tutsaklığı, kudretli ile zayıfı, insancıl olan ile barbar olanı, karşıtlıklar biçiminde "metinsel kurgunun" içinde bir sinemasal biçime taşıyışını "diyalektik resim-

10 Bkz. Ishaghpour, agy.

ler"inde değerlendirir. Antik Yunan düşüncesini yeniden keşfeden Rönesans ve Aydınlanma mantığını, Hegel ile Marx'ın birbiriyle çatışan düşüncelerini, Kantçı ahlak felsefesini *Faust*'un ve Beethoven'in bitimsiz gözüken coşku ve gerginliğini, barok sanatının taşkınlığını ve esriklik duygusunu, Nietzsche'nin trajik nihilizmini ve insana faşizan bakışını, Freud'un psikanalizini, Georg Lukács'ın şeyleşme teorisini, Kafka'nın kişiliği, ortamı ve yapıtını, Klaus Wagenbach ve Hanns Zischler'in Kafka'yla ilgili biyografik çalışmalarını, savaştan sonra ise Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Hannah Arendt'in vd. politik, kültürel ve felsefi düşüncelerini kavrayarak Ishaghpour, zamanın akışını, modernitenin görünümlerini ve bireyin bu varoluş içindeki konumunu modernist sinemanın sine-şairi Orson Welles'in film sanatı çerçevesinde didik didik analiz etmiştir. Ishaghpour şüphesiz Shakespeare'in dili ve Cervantes'in gözüpek mizahının Orson Welles'in filtresinden süzüldüğünü unutmamıştır. Zira mizah ve dilin gücü, modern çağın yorumcusu ve *Dava*'nın yaratıcısı Kafka'nın da tek direnme gücüydü. Yazınsal ve sinematografik dilin ironik ve şiirsel kullanımı da, Welles'in biricik "mücadele atı" olarak McCartizm'den hemen sonraki "göçmen"liğine eşlik edecektir. Bu incelemenin en detaylı kısmını oluşturan *Dava* filminden başka, Welles'in *Bitmeyen Balayı* ve *Mr. Arkadin* ile Tarkovski'nin *Stalker*, Jiri Menzel'in *Sıkı Denetlenen Trenler*, Eldar Şengeleya'nın *Mavi Dağ*, Michael Haneke'nin *Şato*, Steven Soderbergh'in *Kafka*, Vera Belmont'un *Milena* gibi filmleri çerçevesinde "Kafka(esk) manzaraları" ortaya çıkarmayı denedim. Kafka'dan uyarlanan ve kafkaesk diye tanımlayabileceğimiz yüzlerce film olduğu için film künyeleri ve tanıtımları vermek yerine Kafka'nın hayatı ve yapıtı açısından doğrudan "tipik" olan filmler üzerinden (ele alınan filmlerin çoğu Orta ve Doğu Avrupa sinemalarına aittir) "Franz Kafka ve Sinema" ilişkisini belirlemeye çalıştım.

Bu çalışmada Kafka ve "Kafka Çağı"nı yöntembilim açısından kültürel tarih yaklaşımıyla ele alırken; kafkaesk sinema ve Orson Welles'in sinemasını, film estetiği çerçevesinde değerlendirdim. Bu noktada "Kafka Çağı"nın[11] kültürel karakteri konusunda son derece verimli çalışmaları olan Georg Lukács ile Theodor W. Adorno'nun yorumlarını dikkate alarak, "Kafka Çağı"nın karmaşık özelliğini açıklamayı denedim; bu tutumumu, Welles'in *Dava*'sı bölümünde de izleyerek geniş bir "film çözümlemesi"ne giriştim. Bu çözümlemeyi yaparken, Orson Welles'in yanı sıra Lukács ve Adorno gibi "Kafka Çağı"nın sanatını oldukça ayrıntılı ama çok kez "karşıt" bakışlarıla değerlendiren bu düşünürlerin yorumlarını alarak, "çapraz bakış"larla *Dava* ve *Kafka/Josef K.*'yı yorumlamayı denedim.

"Sinema Çağı" insanın varoluşunu tasvir eden Kafka, sadece ekspresyonizmin ve sürrealizmin, kara roman ve kara filmin habercisi değildir; aynı zamanda Orson Welles'ten Tarkovski'ye, Eldar Şengeleya'dan Solanas'a, Terry Guilam'dan Bela Tarr'a kadar geniş bir zamana ve coğrafyaya yayılan sinema estetiğine "geçmişten" neredyse müdahale ederek atmosfer verir. Steven Spielberg'in *Terminal* filmi bile -Hollywood klişeleri ve yapaylığına rağmen- kafkaesk izler taşımaktadır.

Esrarengiz, jurnalci, bürokratik, gayrı-insani ölçüde rasyonel, karanlık, güvensiz, karabasana dönüşmüş metamorfoz halindeki bir dünya ile çaresiz, yabancılaşmış, yalnızlığına terk edilmiş ve otorite ile yasanın gücü karşısında insanın zayıflığı ve umutsuzluğunu yansıtan kafkaesk atmosfer, kendini Tarkovski'nin *Stalker*, Godard'ın *Alphaville*, Lars von Trier'in *Avrupa*, F. F. Coppola'nın *Apocalyps Now*, Jiri Menzel'in *Sıkı Denetlenen Trenler*, De Sica'nın *Umber-*

11 "Kafka Çağı"nın zamansal, mekânsal ve kültürel özellikleri hakkında bkz. David Yasha, *Le siècle de Kafka*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1984.

to D[12], Mike van Diem'in *Karakter*, Bela Tarr'ın *Werckmeister'in Armonileri*, Terry Gulliam'ın *Brazil* gibi filmlerinde kendini duyurur, ama en parlak ifadesini Orson Welles'in yer yer barok tarzında yorumladığı *Dava* filminde görsel ve şiirsel sunumlarla kazanmıştır. Kafka'nın ruhundan esintiler taşıyan Çekoslavak sinemasının da, Doğu Avrupa "resmi sinema" anlayışından koparak ironik film üslubuyla Kafka'ya yaklaştığını da unutmamamız gerekir.

Kafka'nın kendisi ve eseri, Josef K. (*Dava*), K. (*Şato*), Karl (*Amerika*) gibi yarattığı kişilerin isimleriyle "K." üzerinden dolaylı özdeşlik kurar. Aynı şekilde "K"inematograf ile de ilişkilendirilebilir bu ad.[13] Kafka kinematografla (sinemayla) sevmediği halde ilgilenmiş olsa da kinematografın tarihi Kafka'yla çok ilgilenecektir; kinematograf Kafka'ya her zaman ihtiyaç duymuştur. Josef K.'lı *Dava*, Orson Welles sinemasının ilk ve hazırlayıcı öncüsüdür; Karl Rosmann'lı *Amerika*, Amerikan kapitalizmini Şarlo karakteriyle tasvir eden Charlie Chaplin'e eşlik ederek *Modern Zamanlar*'ın Şarlo'sunu da müjdeler.[14] Yine de Kafka'nın K.'ları ile Şarlo arasında bir fark vardır. K.'lar haksızlığa uğradıklarını bildikleri halde alınyazılarının gidişatıyla gergin bir çaresizlik içinde yaşarlar, oysa Şarlo sürekli yeni hayat deneyimleri ve alternatifler arar. Kafka'nın K.'ları daha çok *Stalker*'in "Zone"a sürüklenen pasif kişilerini anımsatırlar. Esrarengiz ve "mistik" havası olan Kafka ile Tarkovski bu yönden birbirine yaklaşır. Bir günlüğünde Kafka, mücadele etme hakkı olmadığını ama negatif olan

---

12 De Sica ve genel olarak İtalyan Yeni Gerçekçi sineması Kafka'nın havası, ritmi ve formuyla ilgisi gözükmese de, *Umberto D.*'de insanın o denli yalnızlığına terk edilişi ve onda kabahatler aranması De Sica'yı neredeyse Kafka'dan bahsetmeye yöneltmişti.

13 Sinematograf, Almanca da "kinematograf" şeklinde yazılır.

14 K.'lar ile Kafka arasındaki ilişki için bkz. Eric Faye, "Un personnage en quête de lui-même," *K.*, Ed. Autrement, Paris, 1996, s. 8 vd.

kendi zamanını belirli ölçülerde tasvir ettiğini itiraf eder. Sanatsal düzlemin bir figürü olan K., mücadele etmeyecek ama yaşam dünyasında şeylerin konumunu gösterecektir.[15]

Aşağı yukarı 1910'larda metinlerini yazmış olmasına rağmen hiç kimse (Hermann Hesse, Thomas Mann, Stefan Zweig, Lukács, Schopenhauer, Simmel ve Ernst Bloch gibi Orta Avrupalı yazar ve düşünürler dahil) o tarihlerde Kafka'nın dile getirdiği endişeyi, Orta Avrupa gaddarlığını, ezilmiş insanı, Auschwitz'in "habercisi" olarak "insanlığın sonu"nu tanımlayamamıştır. Kendisi de Yahudi kökenli olan Lukács gibi çağının en önemli bir düşünürü bile Orta Avrupa zihniyetinin varacağı soykırımı öngörememiş, hatta sosyalist devrimlerin gerçekleşebileceğini düşünmüştür (bu zihniyet sanayi toplumu, siyasi ve ekonomik alanda İngiltere ve Fransa'dan daha geri, şoven ve kiliseci bir burjuvazi ve anti-semitist bir dünyadır). Kuşkusuz ki, 1917 Sovyet Devrimi ile Viyana, Münih, Berlin, Budapeşte gibi kentlerdeki devrimci hareketler Lukács'a iyimser bir bakış sağlamıştı. Burada şu noktaya değinilebilir: Bir yanda hiçbir politikaya angaje olmayan ve tümüyle özerk, bağımsız olan Kafka var; diğer yanda radikal bir biçimde Marksizme angaje olan ve Moskova-Berlin-Budapeşte-Viyana gibi Orta ve Doğu Avrupa'da politik misyonun sözcülüğünü yapan Lukács var. Thomas Mann ve Stefan Zweig gibi büyük burjuva kökenli yazarlar ise ancak 1930'ların başında faşizmin zihinsel, etik, düşünsel ve ideolojik karakterini çözebileceklerdir. Peki Kafka neden ve nasıl bu gecikmeyi yaşamadan, yaklaşan karabulutları sezebildi? Onun hassasiyeti mi, somut koşulları mı, zekâsı mı, politik yönden "güçsüz"lüğü veya örgütsüzlüğü mü, Prag'ın Viyana ile Berlin arasında Habsburg ve Pan-Cermen dünya tarafından yutulmuş ya da bastırılmış olması mı ya da Kafka Prag'ının çevre şehirleri yutan emperyal başkent Vi-

15 Bkz., agy, s. 12.

yana karşısında hayatın o sevinçler, aldatıcı "neşeler"den yoksun oluşu mu bu sezginin mimarı?

Kafka'nın gerçekliğin üzerinde yoğunlaşırken, düşsel, fantastik, hatta psikanalitik öğelerden kurguladığı yapıtı, sinematografik bir boyut kazanmıştır; dolayısıyla, sinema sanatına, yeni ifade biçimleri bırakmıştır. Bu durumda onun yapıtı ile kendisinin sinema (tograf) hakkındaki düşünceleri arasındaki bu çelişkili ve "tuhaf" ilişki bütün ilginçliğiyle bu çalışmaya ayrı bir boyut katmaktadır.

I. FRANZ KAFKA'NIN SİNEMA DENEYİMİ

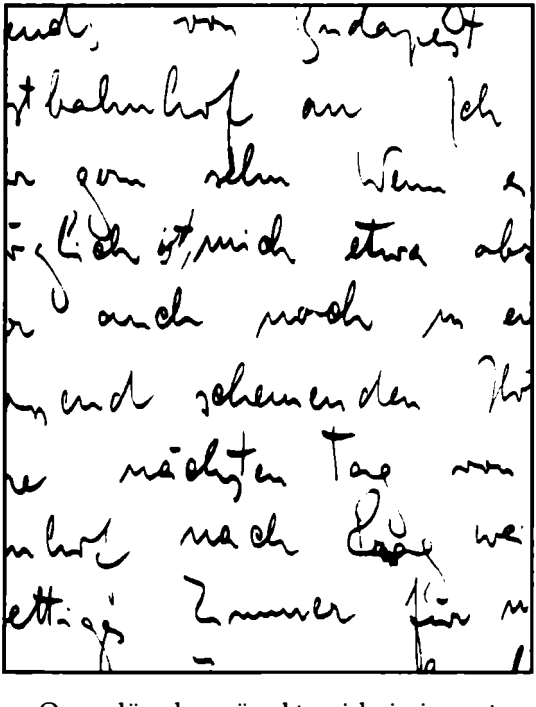


1. Franz Kafka'nın Sinemaya Bakışı

1910'larda sinema hızlı bir biçimde gelişirken Franz Kafka, bu yeni sanat biçiminin bakışı hareketsizleştirdiğini, canlı bir gerçeklikten ziyade mekanik bir gerçekliği ürettiğini, hatta o âna kadar çıplak olan göze zorla bir üniforma giydirdiğini düşünmekteydi. Birlikte film izlediği Max Brod ve daha pek çok Praglı arkadaşı, sinemayı çok ilgi çekici, tiyatroya yakın yeni bir kültürel araç şeklinde görüp onun gelişebileceğini düşünürken Kafka, sinematografı, öteki deyişle canlı resimler gösterisi olan sinemayı yazarın yazma ve görme biçimini kendi boyunduruğu altına alan hemen hemen şeytani bir teknik şeklinde algılamıştı. Sinemada görüntülerin çok hızlı aktığı, bu nedenle de, öteki sanatsal biçimlere göre düşünce üretmeye daha az yatkın olduğu XX. yüzyılın başında özellikle edebiyat çevreleri tarafından öne sürülmüştü. Kafka'dan başka aynı dönemde Thomas Mann, Anatole France, Georges Duhamel gibi yazarlar sinemadan duydukları kaygılarını dile getirirken, sinemanın sıradan, basit, hatta Avrupai kültüre karşı kaba bir araç olduğunu ileri sürmüşlerdi.

Çok erken bir tepkiyle "göz, ruhun aynasıdır" diyen bir Çek atasözünden yararlanarak

Kafka, "filmler demirden panjurlardır" demişti Gustav Janouch'a.[16] G. Janouch'un, "sinemayı sevmiyor musunuz?" sorusunu böyle yanıtlayan Kafka, sinemayı oldukça ruhsuz ve çizgisel bulmasına rağmen kendisi görüntü, tasvirler, görsel imgeler kullanarak düşsel dünya(lar) kurup durmuştur.



Onun düşsel ve görsel tasvirleri, sinematografik ve şiirseldir. Kafka'nın bu özelliği hakkında Federico Fellini, Çek-Yahudi-Alman(ca) yazarını kendisinden daha düşsel bir "şair pey-

16 Bkz. Kafka'dan zikreden ve Kafka'nın sinemayla olan ilişkisini araştıran Hanns Zischler, *Kafka va au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1996, s. 11. Kitabın Almancası için *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 1996. Ayrıca bkz. Gustav Janouch, *Kafka'yla Konuşmalar*, Çev. K. Şipal, Cem Yay. İstanbul, 1994, s. 104 vd.

gamber" gibi görürken, Milan Kundera, Kafka'nın metaforik tasvirlerinin Paul Verlaine ya da Rainer Maria Rilke kadar zengin olduğunu ileri sürmüştür.[17] Sinemaya karşı olumsuz bir bakışı olmasına rağmen Kafka'nın, yine de Janouch'un sinemaya gidip film seyrettiğini söylediği anlarda her zaman şaşırmış bir havaya büründüğünü öğreniyoruz.[18] Üstelik haftanın bütün sinema programlarını dikkatle izleyen Kafka, Janouch'a sinemayı büyüleyici bir oyuncak şeklinde görmesine rağmen ona katlanamayışının nedenini şöyle gerekçelendirmişti: "Belki fazlasıyla optik yaratılışta biriyim de ondan. Bir göz insanıyım ben. Sinema ise görme eylemini aksatıyor. Hareketlerdeki çabukluk ve görüntülerin hızla değişmesi, insanı gördüklerini yarım yamalak algılamak zorunda bırakıyor. Bakışlarımız görüntülere değil, görüntüler bakışlarımıza sahip çıkıyor. Bir taşkın gibi bizim bilincimizin üzerini örtüyor. SİNEMA şimdiye kadar çıplak olan GÖZÜMÜZE GİYDİRİLMİŞ BİR ÜNİFORMADIR."[19]

1920'de 17 yaşındayken Kafka'yla tanışan ve 1922'de sık sık onunla görüşen G. Janouch, İkinci Dünya Savaşı sırasında direnişçilere katılmasına rağmen savaştan hemen sonra kafkaesk bir olay yaşadı: Görevini kötüye kullanma ve hırsızlıkla suçlanıp on üç ay boyunca bir hapishanede gözetim altında tutuldu. Kendisine yöneltilen suçlamaların asılsız çıkması üzerine

17 Fellini'nin Kafka hakkındaki görüşleri için bkz. "Intervista", "Filmer Kafka"da, *Théâtres au cinéma*, s. 70. Kundera'nın görüşleri için ise bkz. agy, s. 54 vd.

18 Bkz. Zischler, agy, s. 10.

19 Janouch, agy, s. 104. (Vurgu bana aittir).



serbest bırakıldı. Janouch, kendisini Kafka'nın tasvir ettiği durumlara düşmüş biri ve bu durumlardaki karaktere benzetecektir: "...Ölümcül korkular yaşadım, izlendim, yakalanıp hapse atıldım, açlık çektim, pislik ve soğukla savaştım, amirlerimin o sersemce hoyrat davranışlarına hedef oldum, görünürde akla ve mantığa uygun bir düzeni içeren dünyanın egemen ilkesi olan bir kaos durumunu yaşadım: Kafka'daki o loş cehennemsi ülke, insanların düpedüz normal ve kişisel günlük yaşantısına dönüşmüştü."[20]

Kafka -ve Josef K.- gibi, çevresindeki yakınları da "trajik olay"lara maruz kaldılar: Ya soykırıma uğradılar ya Nazi kamplarında dayanılmaz

20 Janouch, agy, s. 7 vd.

acılar, eziyetler çektiler; Amerika'ya veya Filistin-İsrail topraklarına göç ettiler, ya da başka "serüvenli yolculuk"lara çıkmak zorunda kaldılar. Her birinin biyografisi "otobiyografik filmler" için trajik manzaralarla dolup taşmaktadır. Bu özellikleri içeren yapıtlar her zaman Kafka'nın, Orson Welles'in, Charlie Chaplin'in ilgisini çekmiştir. Kafka'nın otobiyografik metinler yazan Dostoyevski, Flaubert ve Kleist'a olan hayranlığını bu yoldan açıklamak da mümkündür. Ayrıca "Chaplin'de olduğu gibi Orson Welles'in yapıtları da örtülü bir şekilde otobiyografiktir ve sanatsal yaratımın ana teması olan kimlik arayışı ekseni etrafında dönerler" [21]



Otobiyografik bir film olan *Dörtyüz Darbe* filminin yönetmeni Truffaut'nun bu düşüncesi, Kafka'nın metinleri için, özellikle *Dava* için de öne sürülebilir. Kafka bir karar verme konusunda sık sık adı geçen yazarların yaşama biçimlerini dikkate alma ihtiyacı duyardı.[22] Bu noktada

21 Truffaut, agy, s. 14 vd.

22 Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Yaşam Öyküsü*, Çev. K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, 1997, s. 122.

Gustave Flaubert, "Madame Bovary, bu benim" diyebilmişken, Kafka hiçbir zaman "Josef K., bu benim" dememiştir.

G. Janouch, "dışardaki tezgâhtar kızların, şapkacı ve terzi hanımların yüzlerine bakın, hepsi de Barbara La Marr, Mary Pickford ve Pearl White gibi makyaj yapmaya özeniyor," diyerek sinemanın gücünü vurgularken Kafka için bu doğal bir şeydi; çünkü ona göre "içlerindeki güzellik özlemi, kadınları film oyuncusuna dönüştürüyor. Gerçek yaşam, ozanların düşlerinin bir yansısından başka bir şey değildir. Çağdaş anlatıcıların ellerindeki lir'in telleri, uçsuz bucaksız selüloit bantlarından oluşuyor."[23] Ayrıca "çoğu insan, zamanında yaşayamadığı gençliğini ancak ileri yaşlarında yaşamaya başlar; çocuklukta oynamaları gereken hırsız polis ve Kızılderili oyunlarını ancak bu yaşta sergilerler. Elbette ellerinde ok ve yayla kentlerindeki parkların yollarında koşuşarak yaptıkları yoktur bunu. Hayır! Sinemada oturur ve serüven filmleri seyrederler, o kadar. Karartılmış sinema salonu, yaşanmadan elden çıkıp gitmiş gençliğin bir laterna magica'sıdır[24] Kafka'nın gözünde."[25]

1912-1913 yıllarında sık sık Max Brod'la sinemaya giden Kafka'ya göre görüntülerdeki olayların akış temposu ve art arda hızlı bir biçimde birbirini izleyen hareketler, yüzeysel bir görme biçimi sunuyor. Ayrıntıları gözden ka-

23 Janouch, agy, s. 105.

24 Lanterna magica, "büyülü fener"; sinematografın öncülerinden.

25 Janouch, s. 106.

çırmayan ve olguları derinliğine irdeleyen bir biçimde yazan Kafka için sinemanın 1910'lardaki sınırlı kapasitesi belki sinemayı ancak bir "oyuncak" şeklinde görmesine neden olmuştu. Olayların çabukluğu, kovalamaca sahneleri, hızlı görüntüler ve göze bir üniforma giydiren sinema... Kafka, bu düşüncelerine karşılık ve bu tarihlerde henüz yayımlanmamış olan *Dava*'nın Orson Welles tarafından hızlı bir ritimle filme çekileceğini şüphesiz bilemezdi.[26]



Kafka, en çok sinemaya gittiği zamanlarda -en verimli gözüken bu yıllarında- *Dava*, *Ceza Sömürgesi* ve *Amerika* (*Kayıp*) adlı romanlarını yazmıştı. *Dava* ve *Amerika* henüz yayımlanmamış, sonraki yıllarında üstünde çalışmaya devam edeceği metinlerdi; yine de Kafka bu iki romanını bu tarihlerde büyük ölçüde şekillendirmişti. Kafka'nın 1907'de çalışmaya başladığı "İş Kazası Sigorta Şirketi"ndeki mesaisi sabah

26 Bkz. Jean Collet, "La soif du mal ou Orson Welles et la soif d'une transcendance" Etudes cinématographiqes, No: 24-25, 1963, s. 109.

sekiz öğlen on dört saatleri arasında olduğu için öğleden sonraları sinemaya gidebiliyordu.

Kafka sinemaya özellikle Max Brod sayesinde ilgi duymuştur. Max Brod 1909'da Prag'da *Neue Rundschau* adlı gazetede sinema hakkında ilk makalelerden birini "Sinematografik Tiyatro" başlığıyla yazar. Kafka'nın tersine en yakın arkadaşı Max Brod, görmeyi öğrenmek için sinemayı beklemek gerektiğini, bundan böyle neşe içinde bakabileceğimizi, artık basit harflerle sözcükleri dizmek istemediğini, görüntünün hızı ve rahatlığı karşısında zevk almak gerektiğini, gerçeğin önümüzde daha net olarak kendini gösterdiğini öne sürmüştü. O dönemlerde Kafka'nın gördüğü filmler henüz acemi ve "primitif"ti.



27 Jacqueline Sudafa-Bénazéraf, *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écricain*, Ed. Maisonneuve/La rose, Pars, 2001, s. 211.

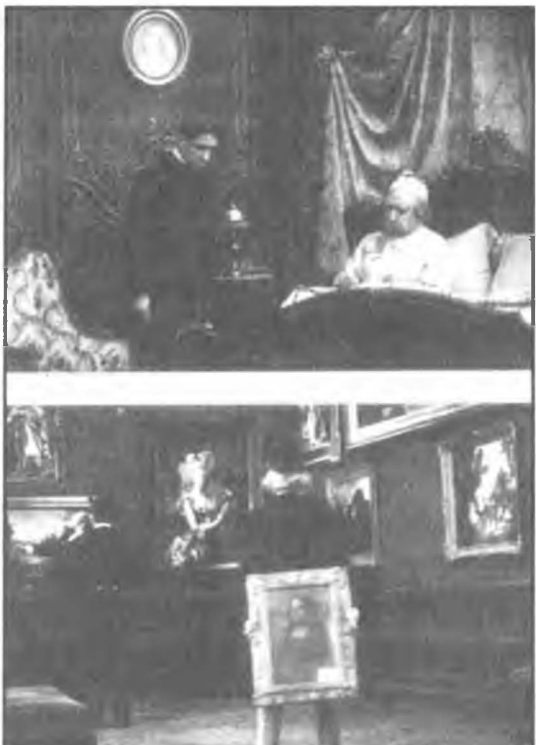
Kafka, Vigo Larsen'in 1907 tarihli Danimarka yapımı *Beyaz Esir*, *Altın Esirleri*, *Nick* ve *Jocondelu Vol*; Paul Lindau'ın piyesinden uyarlanan *Diğeri*, *Kalp Kıran Kadın* adlı filmleri görmüştü. Kafka'nın 1910'lardan itibaren Prag'ta gösterilmiş ve burada sükse yapmış olan Charlie Chaplin ve Buster Keaten'ı da izlemiş olması mümkündür. Sinemanın tam da sanata doğru evrildiği bir sırada filmlere daha az ilgi gösterecektir. 1917 sonbaharında Felice Bauer'den ayrıldıktan sonraya sinemaya gitmez olur.[28] "Dokunaklı ve uyumsuz zamanın" bir sanatı, bir çeşit "gece eğlencesi" olan sinema, "yaşamaya muktedir olmayan" Kafka[29] için aynı anlama gelmiyordu.



Kafka'nın, aslında edebiyat, sinema, algılama, gerçeklik ilişkisi üzerinden mesafeli durduğu hareketli resimler gösterisine yönelik eleştirisi sinemayı bütünüyle reddettiği anlamına gelmiyordu. Kafka, arkadaşı ve kız kardeşleriy-

28 agy, s. 209.

29 Zischler, agy, s. 141.



le saatlerce filmler hakkında konuşur, hatta kız kardeşleriyle "sinemacılık" oynardı. 3 Temmuz 1913 tarihli günlüğünde kendi kişiliğini sorgulayıcı bir şekilde şunu not etmişti: "...Kız kardeşlerimle banyo salonunda komik bir filmin bir sahnesini oynadım. Peki yabancılarla bunu yapma yeteneğim neden yok?" Kafka, Felice Bauer'e Mart 1913'te yazdığı bir mektubunda *Diğeri* adlı filmde oynayan tiyatro oyuncusu Bassermann'ın oyunculuğu hakkında yorum yapar. Kafka sinemaya bu konuda kültürlü entelektüel olarak gitmezdi (büyük ihtimalle sinemayı pek benimsemediği ve gerçekten bu tarihlerde sinema henüz entelektüel görüntülerden oluşmadı-



ğı için), o, filmleri naif bir gözle izler ve o sırada popüler ve primitif filmleri, melodramları severdi. Filmlerin sessiz çekildiği bu dönemde onun ilgisini çeken şey jest ve hareketlerdi.[30]

Sinemayla ilgili olarak Kafka naif ve spontane düşünceler öne sürüp dururken, yurttaşı Karel Teige'in, Macar Bela Balazs'ın, hatta 1913'te Lukács'ın, 1920'lerin başından itibaren Sovyet Rusya'da Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein'ın, Berlin'de Rudolf Arnheim'ın sinemayı bir sanat olarak kavrama çabalarından ve onu kuramlaştırma denemelerinden ya habersiz

30 Geniş bilgi için bkz., Bénazéraf, agy, s. 213-214.



Beyaz Esir filminden sahneler

kalmış ya da bu çaba ve denemeleri görememiştir. Kafka'nın spontane bir şekilde öne sürdüğü düşünceleri aslında Frankfurt Okulu üyelerinin, Adorno, Horkheimer ve Kracauer'in sinemayı kavrayışlarına yakındır. 1920'lerde Berlin'deki UFA stüdyoları ve İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra sinema ve kültür endüstrisi hakkında yazdıkları metinlerinde bu düşünürler sinemayı Kafka'dan bile daha olumsuz karşılayacaklardı. Kafka'ya göre sinema, duygu ve hayallerden yoksun mekanik bir dünyada, düşselliğin bir "protezi" iken, Amerika'ya göç etmek zorunda kalan bu Almanca yazan Yahu-

di kökenli düşünürlere göre "sinema, stilize edilmiş bir barbarlıktır."[31] Düş ve duygulardan yoksun bir sinema veya sanat, dünyayı insancıllaştırmayı deneyen bir yazar olarak Kafka'nın kabul edebileceği bir şey değildi.

"Sinemaya gitmek, unutmaya karşı koşmaktır. Tersini söylese de, kimse daha hassas, daha deneyimli, daha kültürlü olmak için sinemaya gitmiyor..."[32] Bu açıdan bakıldığında Kafka niçin sinemaya gidiyordu acaba? Sosyal, iletişimsel



Beyaz Esir filminden sahneler

31 Karşılaştırma için bkz. Horkheimer-Adorno, *Aydınlanma'nın Diyalektiği*, Kabalcı Yay., Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a., M., 1963

32 Böckelmann'dan aktaran Zischler, agy, s. 145.

bir ortama girmek için mi? Onun arkadaşlarıyla sinemaya gidişi, film sanatı açısından bir ihtiyaca karşılık gelmese bile, kendi yalnızlığını birkaç saatliğine de olsa unutmanın bir yolu muydu? Bir toplumsallaşma ve dostluk ortamı mıydı? Yoksa sinema, 1910'ların en popüler modası mıydı gerçekten? Yani geçici miydi? Siegmund Freud bunu öne sürecektir, ama boşuna...

Amerika (*Kayıp*) romanını Kafka, orayı görmeden ama (aralarında Chaplin'in filmleri de olmak üzere) sadece birkaç sessiz film izleyerek yazmıştı. Demek ki, Kafka, hatta Thomas Mann olsun sinema görüntülerine bütünüyle gözlerini ve edebiyatlarını kapalı tutabilmiş değildir. Modern kültür ve biçime karşı klasik kültürün ve ifade biçiminin "kale"si Thomas Mann, *Büyülü Dağ* romanının bir bölümünde sinemadan bahsedecektir.[33] Kafka 1911'de *Beyaz Esir* adlı



33 Bkz. Thomas Mann, "*Das Phantom*", Hans Stempel-Martin Ripkens (Yay hazırlayan), *Film im Kopf. Eine Anthologie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1989, s. 31-32. Sinema çeşitli ölçülerde bazı edebiyat eserlerinde bir yer edinmiştir. İlkin edebiyattan yararlanan sinema ile edebiyat arasında giderek otonom ve özgür bir ilişki oldu. Bkz. Stempel-Ripkens, agy, s. 9.

film hakkında düştüğü notta, "Karanlıkta garın çıkışında filmin masum kahramanı, bilinmeyen kişiler tarafından itilmiş ve bir otomobile atılmıştı..."[34] der. Bu konu Kafka'nın edebiyatına yabancı değildir. Kafka'nın *Kayıp*'ta Dickens'ın biyografik metni *David Copperfield*'teki anlatım modelinden de etkilendiğine dair belirtiler vardır.[35] Dickens'ın ise 1910'larda sinemaya etkisi bilinmektedir. Kafka en çok sinemaya gittiği ve seyahate çıktığı 1912'de *Amerika* (*Kayıp*) adlı roman üzerinde yoğunlaşmıştı. Zischler'in öne sürdüğü gibi bu yıllarda filmlerin Kafka'nın edebiyat atmosferi ve tekniği üzerinde etkisinin olup olmadığı bitmeyen bir tartışma olarak, daha çok, bir spekülasyon konusu olarak kalmıştır. Bunun nedeni Kafka'nın bu konuda doğrudan hiçbir bilgi bırakmamış olmasıdır (ne günlükleri, ne mektupları aracılığıyla açıklama yapmış, ne Max Brod, Milena Jesenska, Felice Bauer veya Gustav Janouch'a sözlü bir düşünce bildirmiştir) Kafka'nın herhangi bir görüntü veya sahne tasvirinden, herhangi bir film sahnesinden etkilendiğine dair ancak hipotezler öne sürülebilir. Yazdığı bütün metinlerin ve izlediği bütün filmlerin karşılaştırılması durumunda bile belirsizlik devam edebilir; çünkü Kafka, filmlerdeki belirli sahne veya sahnelerden, tip veya tiplerden etkilenmiş olsa bile ele aldığı bir şeyi bambaşka bir kurmacaya, bir atmosfere dönüştürmüş olabilir. Zaten Zischler de bu konuda somut örneklerin bulunmadığını dile ge-

---

34 H. Bénazéraf, agy, s. 216.

35 E. Pavel, *Franz Kafka ou le cauchemar de la raison*, Ed. Seuil, Paris, s. 309 vd.

tiriyor.[36] Alman yazarın aksine Fransız yazar Jacqueline Bénazéraf, Kafka'nın edebiyat deneyimi ve notları ile *Beyaz Esir* filmi arasında doğrudan veya dolaylı bir ilişkinin varolduğunu öne sürer. Bénazéraf'a göre bu ilişki sadece günlüklerine kaydedilmiş bir not olarak kalmamış, aynı zamanda Kafka'nın filmsel gözlemi onun kimi metinlerinde tematik, dramatik düzlemlere yansımış, gerilim ve heyecan boyutuna katkıda bulunmuştur. Aynı filmden Kafka, Max Brod'a yazdığı bir mektupta da söz etmektedir. Bénazéraf, *Beyaz Esir* filminde, erkeğin sadist arzuları, kadına yönelik şehvet ve isteğinin yarattığı fantazmaların Kafka'nın döneminde bir leitmotif olarak sanat ve edebiyata yansıdığını öne sürer.[37] Sinematografik kurmaca ve teknikten Kafka'da şöyle ya da böyle bir iz kalmıştır; ama Kafka'nın kurmacası sinematografik kurmacadan çok daha iyi oluşturulmuş, daha şiirsel ve derin bir düşünsel boyuta sahiptir. Esrarengiz atmosfer yaratmayı tercih eden Kafka, sinemayla olan ilişkisinde de esrarengiz noktalar bırakmıştır.

---

36 Zischler, agy, s. 85.

37 Bénazéraf, agy, s. 217-221.

2. Franz Kafka'nın Prag'ı

Prag'da ilk sinema gösterimi 1896'da gerçekleştiğinde Kafka henüz 13 yaşındaydı. 1907'de açılan ilk sinema salonu seyircileri iyice etkilemek amacıyla reklamlarında oldukça hayali kartpostallar basıp, sinemayı "hayattan ve düşsel dünyadan görüntüler" yansıtan ve "seyircinin bütün ihtiyaçlarını karşılayabilen" bir alan olarak tanıtan ifadeler kullanmıştı. Bazı cafe'ler sinema salonlarına dönüştürülürken Prag'ın merkezinde 1908 ile 1914 arasında birçok lüks sinema salonu açılır. 1923'te Kafka henüz hayattayken Prag'ta 60 kadar sinema salonu bulunmaktadır.[38] "Landstheater", "Bio Lucerna" gibi Kafka'nın evine çok yakın olan şık sinema salonlarının yanında açılan "Bio slepcu" adlı bir sinema salonunun adı ise, adeta Kafka'nın absürd ve ironik kaleminden çıkmış gibidir: "ÂMÂLAR SİNEMASI" [39] Ve Kafka'ya göre bütün sinemaların adı "Âmâlar Sineması" olarak değişmelidir; çünkü dans gibi hareket eden görüntüler, seyirciyi gerçekliğin içine âmâ olarak geri göndermektedir. Kafka, arada bir sinemaya giderken, V Tille ve Karel Capek gibi Çek yazarlar, Prag'ta sinema kuramı üzerinde ilk dü-

38 agy, s. 210.

39 Vurgu bana aittir.

şünen kişilerdi. Aynı tarihlerde Smetana'nın Çek halk kültürünün bir ürünü olan *Satılmış Nişanlı* (1913) adlı operasını Max Urban sinemaya uyarlar. Karel Teige'in "*Sürrealizm Manifestosu*" (1924) ise bir on yıl kadar sonra, Kafka'nın ölümüne yakın ortaya çıkar. Karel Teige'in sinemaya şiirsel ve gerçeküstücü bakışı, şair Nezval'in diğer edebiyat çevreleriyle birlikte bu tarihlerde sinemayla kurdukları yakınlık, ayrıca 1930'da Prag yakınlarında kurulan Barrandov stüdyoları, Kafka'nın sinema hakkında öne sürdüğü düşünce ve beklentilerin neredeyse tam tersinin birkaç yıl içinde Prag'da gerçekleştiğinin göstergesidirler.[40]



40 Çek sürrealizmi hakkında bkz. Petr Král, *Le cinéma des surréalistes tchèques*, Bohemia Magica, Paris, 2002.



Kafka, Prag'da tek başına uzun gezintiler yapardı. Solgun bir kentte, çıplak, sessiz ve soğuk gecelerde, neredeyse karanlık, zikzaklı ve dar sokaklarda tek başına yürüyen bir adam. Ve uzaktan bir pencerenin ışığı, Gotik Karl köprüsünün karanlık ve boşluğu.[41] Moldav Nehri'nin ayırdığı eski Prag ile şato arasında Kafka böyle gecelerde, böyle manzaralarda sık sık sabaha kadar yazardı. Kafka'nın Prag'ı kaygı verici, koyu renkli ve Ortaçağ duygusuyla kaplıdır. Kafka yaşadığı evin penceresinden, Ring meydanını, gittiği Alman lisesini ve üniversiteyi, hemen yanında çalıştığı büroyu görebiliyordu. İşte "bu daracık çevre bütün hayatımı çevreliyor."[42] Kafka'nın kişiliği ve yapıtı ile Prag'ın coğrafyası ve tarihi birçok açıdan birbirine benzer. Prag'ın gizemli ve fiktif coğrafyası, şehrin gündelik hayatı Kafka'nın düşsel tasvirlerine geçer; kaldırımları, duvarları, katedral, balkon, nehir ve binaları, pasajları, merdivenleri, köprüleri, "Şatosu", ışık ve karanlığı, insanları, hepsi Kafka'ya yansır. Gerçekten de "Kafka'nın tasvirleri Prag'tan oldukça canlı resimler içerir" [43]

---

41 Bkz. Prag'ta Kafka'yı tasavvur eden Patrizia Runfola, agy, s. 11.

42 Pavel, agy, s. 14.

43 Emmanuel Frynta, *Kafka et Prag*, Ed. Hachette, Paris, 1964, s. 12.

Prag, Kafka'yı bir türlü bırakmayan bu "küçük pençeli anne", Çekler tarafından sevimli bir ifadeyle "küçük anne Prag" (Praha matiza) şeklinde taçlandırılır.[44] Kafka, Çekler arasında bir Alman, Almanlar arasında bir Yahudi'dir ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun egemenliği altında yaşarken, Prag'ta 415 bin Çek, 10 bin Alman, 25 bin Yahudi bulunmaktadır. Burjuvalar, fabrikatörler, banka yöneticileri, profesörler, tüccarlar, yüksek bürokrat Almandır;[45] her grup veya halk kendi mahallesinde yalıtılmış bir biçimde yaşıyordu; her cemaat sade-



44 Kafka daha 19 yaşındayken "küçük pençeli anne" gibi görmüştü doğduğu yeri. Bkz. Wagenbach, *Kafkas Prag*, s. 7

45 P Runfola, agy, s. 17-18.



ce kendi parkları, lokantaları ve derneklerine gidiyordu.[46] 300 yıllık bir Habsburg egemenliğinde olan Prag'ta Kafka, -ve Josef K., Gregor Samsa, K.- Almanca konuşan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu vatandaşıdır, Stefan Zweig'ın mantığıyla ifade edersek, "malı"dır. "Modern insan", diye uyarmıştı sınır kontrollerinin birinden geçerken Stefan Zweig, "bir devletin malı olduğunu unutma."[47] Kitle çağında hiçbir kitleye mensup olmayan Kafka, yalnızdır. Ne ailesine, ne arkadaşlarına, ne meslektaşlarına, ne komşularına, ne dini ve etnik soydaşlarına, ne de onların politik anlayışlarına yakınlık duyar.

Kafka her durumda yalnız ve yabancıdır. Onun yaratacağı Josef K. da, başka kişileri de aynı zamanda yalnız kalmanın ve konformizmin kurbanıdırlar. Sınıflar sosyolojisi ve estetiği açısından Kafka üzerine bir analiz yapan Lu-

46 agy, s. 19.

47 Stefan Zweig, "Pasaporta Vurulan Damga", Çev. Ahmet Cemal, *Argos*, Ocak sayısı, 1992, s. 53-56.

kács, Kafka'nın "cin"lerinin burjuvazinin günlük hayatından kaynaklandığını öne sürer. Endüstriyel kapitalizm ve devletinin acımasızlığı ve kötülüğü Josef K.'ya bir yandan kötülük yaparken, aynı zamanda onu güçsüzleştirir. Kafka'nın anlattığı ve cehennemleştirdiği dünya Lukács'a göre faşizmin gerçekten cehennemi andıran dünyası değil, Habsburg krallığının dünyasıydı. Bu hortlaksı ve tanımlanması güç boğuntu, Prag'ın yerel renklerine bürünmüş bu belirsiz, tarih ve zaman dışı dünyada kendine en uygun içeriği buluyordu.[48] Prag, Kafka çağında, ne doğu ne batıya, ne kuzeye ne güneye ait olmayan bir kenttir; o tek başına kendine ait



48 G. Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. C. Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1984, s. 88

bir yerdir.[49] İşte bu Prag, melankolik bir güzellikle sanata çevrilmiştir. Şiirin büyülü feneri sayesinde koyu renkli Prag manzaraları aydınlatılır. Alacakaranlığın aydınlattığı "Prag'ın sarhoş edici ışıltıları, sallanan kelebekler gibidir."[50]



Prag, içerik ve sahnelerin betimlenmesinden atmosferin oluşmasına kadar Kafka'nın eserinin her yerinde kendini hissettirir. Orson Welles, *Dava* filminde mekânları Prag'ın başka yerlerine, Paris ve Zagrep'e taşıyıp evrenselleştirmiş olsa da filmde Prag'ın renkleri fark edilecektir. Prag'ın "antagonist" karakteri, siyah ile beyazın, ölüm ile yaşam duygusunun, güçlü ile zayıfın karşılığı içinde çıkar karşımıza; ayrıca Kafka'da ani atmosfer değiştirme tipik bir du-

49 Frynta, agy, s. 7.

50 Patrizia Runfola, agy, s. 22.

rumdur. Farklı fiziksel yapıların, farklı sosyal-kültürel alanların yan yanalığını sergileyen Prag'ta hızlı geçiş ve değişmeler olağandır. Bir yerden bir yere bir sosyo-kültürel alandan kentin çok farklı başka bir alanına birkaç dakika içinde geçer, insan kendini aniden değişik bir atmosfer içinde bulabilir. Bu özellik, bir Orson Welles sineması için harika bir ifade biçimi oluşturur.

Prag'ın Kafka'nın hayatı ve eserine yansıyan ruhu ve "egemenliği" asıl Steven Soderbergh'in *Kafka* filminde temsil edilir. "Kafka'nın



Prag'ı hem geçmiş hem gelecek'tir."[51] Kafka her zaman kaçan, her zaman dünyaya karşı kapı ve pencerelerini kapatan "esrarengiz" bir Praglı'ydı. "Kafka Çağı"nın Prag atmosferi, Gustav Meyrik'in aynı adlı romanından uyarlanan ve eski Prag'daki Yahudi gettosunu hayaletimsi biçiminde tasvir eden *Golem*'de (Paul Wegener, 1920); bir diğer ekspresyonist film olan *Praglı Öğrenci*'de (Henrik Galeen, 1916); ayrıca *Tabur* (Premysl Prazsky, 1927), *İşte Hayat* (Carl Hunghans, 1929) gibi filmlerde de karşımıza çıkar.[52]

Para, borsa, daktilo, büro gibi şeyleri mistik gibi görüp yazmayı seven Kafka'nın *Dava*, *Amerika* ve *Dönüşüm*'de tasvir ettiği dünya, yabancılaşma ve şeyleşmenin her an yaşandığı iş, kamu ve özel hayat ortamında yansısını bulur; aynı zamanda yaptığı iş eserini, bilinç ve duygularını doğrudan etkilemiştir. "Kafka Çağı", adaletin ve güvenliğin kaybolduğu yasanın soyut, dış ve otoriter normlara dönüştüğü bir dünya atmosferi oluşturur; dolayısıyla sanat, adalet, merhamet ve ahenk arzulayarak yaşam dünyasını kurtarmak istiyordu. Kafka tek direnme biçimi, özgür ve özerk dünyasını oluşturmanın biricik aracı ve neredeyse tek varolma biçimi olarak sanat, dolayısıyla edebiyatı (dili) görüyordu. Böyle bir Prag'ta Kafka için edebiyat bir kurtuluş alanıydı, yazmazsa çıldırırdı belki de. Yazmak dışında hiçbir şey, hatta sevgilisi Felice

---

51 Frynta, agy, s. 13.

52 Prag ve sinema ilişkisi konusunda genel bir bilgi için bkz. Michel Boujut, "*Cinéma, villes ouvertes. Prague*", s. 68 vd. François Niney (Ed.), *Villes d'Europe à l'écran*, Ed. Centre Pompidou, Paris, ayrıca Michel Brandeau, *Villes lumières*, Ed. Le monde, Paris, 1995.

Bauer veya Milena Jesenská yahut en yakın dostu M. Brod, Kafka'nın acılarını dindiremedi; sinema da, kitlelerin ve birçok düşünürün sandığının aksine, bu anlamda onun acısına karşı bir "protez" değildi. Kafka, sinemanın yapay bir icat olduğuna inanıyordu. Oysa aynı yıllarda Alfred Döblin'in Berlin'de gözlemlediği gibi, sıkıntı içinde yaşayan büyük kentin insanları için sinema yoluyla eğlenmek ekmek kadar gerekliydi. Vera Belmont, Kafka'nın sıkıntısını



yansıttığı *Milena* filminde onun ruhsal buhranının son derece karmaşık, grift olduğunu gösterir. Kafka'nın sıkıntı ve ızdırabı, içinde insanın bir köpek gibi yaşamaya mahkûm edildiği (en sonunda bir köpek gibi ölür Josef K.), işini kaybetme korkusuyla yaşadığı (hamam böceğine dönüşen Gregor Samsa, işine nasıl gideceği endişesine kapılır) Yahudi halkının önce gettolara itildiği ve daha sonra soykırıma uğrayacağı, Orta Avrupa gizli polis devletinin barbarlaştığı



modern çağın kendisinden kaynaklanıyordu. Üstelik Kafka, işini sevmediği halde babasına bağımlı olmamak ve ilke gereği çalışmak zorunda olduğuna inandığı için çalışıyordu. Bu koşullara Kafka'nın sosyal ortamı, aile özellikleri, onun kişisel karakteri, sağlık ve cinsel sorunları eklenince ortaya kafkaesk atmosfer" çıktı. Kafka'nın tasvirleriyle Prag, "Avrupa modernitesinin nevraljik (asabi) merkezlerinden birine dönüşür."[53] Prag-Berlin-Viyana üçgeninde dolaşan bu duygu, Kafka'nın eserinde elips şekline dönüşür. Soderbergh, ıssız ve soğuk gecelerde tek başına kalan Franz Kafka ve kovalanan Josef K.'nın bir elipse dönüşen Prag'daki yaşam dünyasından giderek kopartıldığını anlatır. Gelgelelim Kafka, kırsal alanlardayken kentin cenderesi dışında olmasına rağmen kendini hep üzüntülü hissederdi. "Ne dağlar ne denizler her ikisi benim zevkim için fazlasıyla kahramanca yerlerdir." "Kafka kentli kalması gereken biriydi, kendi daracık kentinde ve kendine özgü biçimde yarattığı Prag'ta."[54]

Kafka'nın metinlerinin ortaya çıkış sürecini çok iyi bilen Max Brod, Kafka'nın Prag'taki ve seyahatlerdeki hayatına en çok giren kişiydi. Buna rağmen Brod, Kafka biyografistleri arasında çok önemli bir yere sahip olamayacaktır.[55]

Kafka, özellikle Almanya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu arasında kalan Prag'da

---

53 Gerard-Georges Lemaire, *Métamorphoses de Kafka*, Ed. Eric Koehler/E Montparnasse, 2002, s. 4.

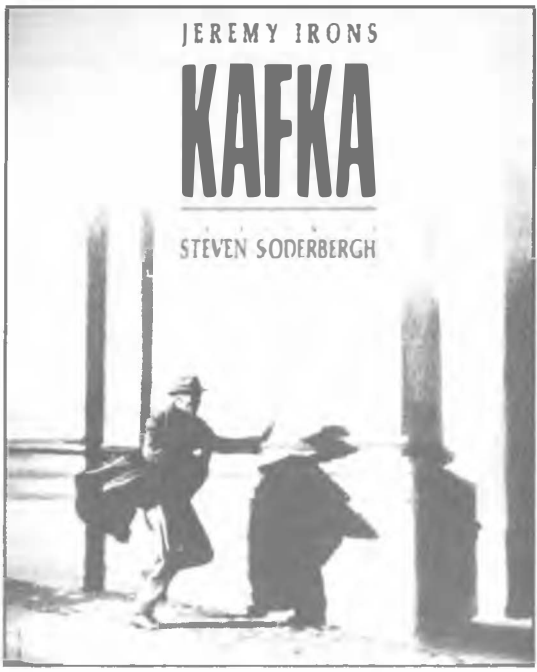
54 Pavel, agy, s. 145 vd.

55 Benjamin'den Kundera'ya kadar Brod'un Kafka'yı çarpıttığı öne sürülecektir. Bkz. Pavel, agy, s. 156-158; ayrıca Kundera, *Roman Sanatı*, Can Yay., İstanbul, 2002.

endüstriyel burjuvazi tarafından olabildiğince ezilen memurları, yalnızlığına terk edilmiş ve sadece işini yapan insanları tasvir etti. Kafka'nın tasvir ettiği insanın çektiği acılar Dostoyevski kişilerinin çektiği acılardan daha şiddetlidir. Sokurov, *Gizli Sayfalar* adlı filminde Dostoyevski'nin ortamını neredeyse bir ressam gibi tasvir ederken, yeraltı insanının hüznünü eserin tamamında hissettirir. Josef K.'nın acısı ise bambaşka bir şiddette ve simgeseldir. Dostoyevski'nin yeraltı insanı, daha çok insanlarla, toplumsal hiyerarşinin belirlediği rütbelerle karşı karşıya gelip durur; Kafka kişileri ise iş ve aile baskısının yanında Yahudi kökenli olmanın baskısını ve endüstriyel objelerin verdiği sıkıntıyı



Emmanuelle Renard, *Metamorfoz*, 2002



da hissederler. Muhtemelen depresif bir döneminde, bir sonbaharın puslu manzaralarında, büro ortamından sonra ıssız ve karanlık sokaklardan geçip evine döndüğünde, gece yarıları sürrealist bir "büyülü hikâye" yazmıştır Kafka: *Dönüşüm.* Bu hikâyeden sonra Kafka'nın, Prag'ın dar bir çevresinde, "esrarengiz böcek Gregor Samsa'nın yazarı" olarak bilinmesini ve Praglıların Kafka'ya tuhaf ve şaşkın bakışlarını Soderbergh canlandırmıştır.

3. Franz Kafka: "Germania" ile "Vaat Edilmiş Topraklar" Arasında

Kafka politik olarak pasif ve dini pratiği olmayan biriydi. Günlük hayatında hiçbir etnik, dinsel vb. işarete sahip olmadığı halde yine de ayrımcılığa hedef oluyordu. Burjuva kökenli Yahudiler ve kültürel figürler (Mann'lar, Zweig'lar, Arthur Schnitzler vb.) bireyden bireye iletişim halinde olan kültürel deneyimlerle evrensel bir ortam yaratmak istiyorlardı. Neredeyse ütopik bir ortama sahip olan Orta Avrupa, dünyanın en kültürlü coğrafyasıydı. Ama yabancı düşmanlığı ve barbarlığa hazırlanan bir "zaman ruhu" ve reel politika, bu coğrafyayı kolayca ortadan kaldırabildi. Kültürün politika karşısındaki kırılgan karakterini hiçbir yer Orta Avrupa kadar kanıtlayamaz; aynı coğrafya, çok geçmeden azınlıklara saldırmanın tipik bir "laboratuvar"ına dönüşecektir. Kafka, 1924'te yazdığı son eseri *Şato*'da, modern teknik ve bilimsel yöntemlerle uzmanların "ırkçılık araştırmaları"nı tasvir ederken, Alman Nazizmini önceden kavramıştır. Oldukça etkileyici bir Berlin Almanyası tablosu tasvir etmesine rağmen ne Alfred Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı* ne de ekspresyonist etkilere açık, genç Bertolt Brecht'in zarif oyunları, Kafka gibi his-

sedebilmiştir bu yaklaşan tehlikeyi. Şato'ya giren K. bu imha pratiklerinin bir kurbanı olurken, *Kafka* adlı filminde Soderbergh, Kafka'nın riski göze alıp oradaki "laboratuvar"a girişini ve gerçekleri kaydedişini filme aktarmayı başarmıştır. Soderbergh, "Dünyaya bakış olarak pencere metaforu"nu[56] kullanırken Kafka'yı (Jeremy Irons'ı) pencerenin önüne yerleştirerek onun hayat deneyimini çerçeveler.



Prag'ta Yahudiler hakkındaki umutsuz bakışını Kafka, genç G. Janouch'a şöyle açıklamıştı: "Biz Yahudiler hayata yaşlanmış olarak gözlerimizi açarız."[57] Yahudilerin gaspedilmiş olan hayatları, ancak kültürel ifade biçimlerindeki

56 Runfola, agy, s. 41.
57 Janouch, agy, s. 25.



protesto ve direnişle karşılanmak istenmişti. Oysa kültür, belirli bir noktadan sonra etkisiz kalmıştır. "İnsanlar insanlık düzeyine çıkmamak için" demişti Kafka, "o hayvansal ırk öğretisinin karanlık uçurumuna yuvarlıyorlar kendilerini. Yahudileri ve böylece insanı boğazlıyorlar."[58] Kafka Çağı'nın Alman ve Avusturyalı öğrencileri de büyükleri gibi yabancı ve Yahudilere karşı olan nefreti paylaşıyordu. Üste-

58 agy, s. 72.



lik, Yahudi karşıtı ve anti-liberal bir "Germania Derneği" kurulmuş ve bu dernek, Prag'ın en etkin Alman kültür merkezine dönüşmüştü.[59] Prag'ta fizikî olarak görünen bir Yahudi gettosu vardı; ama aynı zamanda görünmeyen ve bedeli çok daha ağır bir başka tip getto da vardı. Pan-Cermen burjuvazinin yabancılara, özellikle Yahudilere karşı paranoyası ve ırkçılığı, Wagner ve Nietzsche'yi de içine alarak giderek yayılmaktaydı. Tam da bu süreçte Kafka'nın yurttaşı gazeteci Theodor Herzl, siyonist düşleri politik bir oluşuma çevirdi.[60]

Anti-semitizmin tarihi göstermiştir ki, belirli bir ulus veya etnik gruba karşı ırkçı olan kişi,

59 Pavel, agy, s. 148 vd.
60 agy, s. 205-207.

başka toplumlara ve insan soyuna karşı da ırkçıdır. Son Dünya Savaşı'ndan sonra Yahudilere karşı ırkçılık azalmışsa da başka halklara karşı bir ırkçılık gündeme girmiştir. Böylece 'insanlar, insanlık seviyesine çıkmamak için uçurumda yuvarlanmaya' devam etmektedirler. Daha birkaç yıl önce Balkanlar'da gerçekleştirilen ırkçılık ve soykırım, Ortadoğu ve Afganistan'daki katliam ve savaşlar, Afrika'daki soykırım, "ince kanun"larla hazırlanarak yayılan özellikle Avrupa ve Amerika'daki ırkçılık, Rusların hiç tanımadıkları Afrikalılara karşı ırkçılığı, Irak halkını tanımadıkları halde Amerika ve müttefiklerinin (Avustralya'dan Vaclav Havel'in Çek Cumhuriyeti'ne kadar)[61] zorbalığı, Kafka'nın görüşlerinin güncelliğini kanıtlamaya yetip de artmaktadır.

Francesco Rosi *Ateşkes* adlı filminde İtalyan faşizminden kurtulan kişilerin intikam alma istekleri karşısında, herkesi merhamete davet ederken İtalyan yönetmen merhametsiz kişilerin nazizm ve faşizmi beslediği gerçeğine değinmişti. Erişilmez bir noktada bulunan iktidarlar "Şato" yaptırıp oradan yönetirler, mahkemeler kurdurup "Dava" açtırırlar, ara hizmetleri gören merhametsiz karakterleri hem yutarlar hem de onlara merhametsiz görevler verirler. Kafka'nın *Dava* ve *Şato*'yu yazdığı yirmili yıllarda ve Welles'in yorumladığı *Dava* döneminde de (McCartizm'in Amerikası ve Stalinizm'in Rusyası), çağdaş dün-

61 Sovyetler Birliği zamanında "barış havarisi" kesilen Nobel ödüllü ve Kafka hayranı Vaclav Havel, 2003 yılının başında Bush'un barbarca politikasının yanında "savaş çığırtkanı" kesilmişti.



yada da (Saddam'ın Irak'ı da böyle işliyordu Bush'un Amerika'sı da böyle işliyor) bu sürecin merhametsiz ve akıl yürütme yeteneğinden yoksun bırakılmış bir kitleyle işletildiğini Gordon Allport, Stanley Milgram, Adorno, Horkheimer gibi düşünürlerin psiko-politik araştırmaları gösterip durmaktadır.

"Kafka Çağı"nın kötülük ortamının oluşmasından doğrudan sorumlu olan Almanlar hakkında Kafka, "onların öğrenmek, anlamak ve okumak gibi bir niyeti yok. Tek amaçları sahip olmak ve yönetmektir, anlamak ise bilindiği gibi bu yolda engelden başka bir şey sayılmaz. İnsan hemcinsini tanımadı mı, onu daha iyi bo-



yunduruk altına alabilir. Vicdan azabı diye bir şey hissetmez o zaman. Bu yüzden değil mi Yahudilerin tarihini pek kimse bilmez." Kafka'ya göre Yahudiler hakkında bilinen tek şey, sorunlu bir öğretme biçimi olarak bir masal havasına bürünen Kitab-ı Mukaddes'ten öğrenilen Yahudi tarihidir![62] Amerika ve Avrupa'daki Arap-İslam düşmanlığını üretip yayanların stratejileri de anti-semitizmi hatırlatıyor. Anlamamak, vicdansızlık ve yönetmek! Politik bir dille, bunun varacağı nokta dış politikada emperyalizm ve savaş, iç politikada terör, katliam ve soykırımdır.

Bir yandan kültürle diğer yandan terörle donanan ve gittikçe daha çok hissedilen tehlikenin farkına vardığı halde bürosu içinde ve "Kara Prag"da sıkışıp kalan Kafka, genişlik duygusunun hem coğrafi anlamda hem de toplumsal anlamda varolduğu; henüz endüstriyel yaşam deneyimini tanımayan; ayrıca çeşitli

62 Kafka, Janouch'ta, agy, s. 74.

ulus ve dinlerin bir arada yaşayabildiği bir ortamda şüphesiz kendini daha iyi hissederdi. Kafka'nın tedirginliğinin yanı sıra Josef K.'nın ürkekliği yalnızca endüstriyel yaşam tarzının bireyi ezip geçmesinden kaynaklanmıyor elbette; aynı zamanda Yahudiler üzerinde yüzyıllardır sürdürülen korku verici baskı da unutulmamalıdır. Kafka'nın (ve Josef K.'nın) mahallesi bir Yahudi gettosuydu sonuçta. Hele hele şehre tepeden bakan Şato'nun arkasında sıkışıp kalmış Kafka'nın da kız kardeşi Ottla ile birlikte kısa bir süre yaşamış olduğu mahalle, Yahudilerin yalıtılmışlığını ve fizikî şiddeti somutlaştırmaktaydı. Oysa Yahudiler Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinin kültürel ve zihinsel üretkenli-



Kafka, kız kardeşi Ottla ile birlikte.

ğinin odağını oluşturmaktaydı. ("Alkemist Sokak" veya "Altın Sokağı"dır ailenin yerleştiği yerin adı. Kafka, ortaçağda yapılan devasa ve efsanevi Şato'nun arkasındaki daracık sokakta, minicik bir evde, kız kardeşi Ottla'nın yanında 1916-17 tarihlerinde kalır.)

Yahudi mahallesi, kent içinde bir kentti. Yahudiler daha X. yüzyılın ortalarına yakın bir dönemde şatonun alt taraflarına şehir merkezine doğru inmeye başlar. XVIII. yüzyılın sonunda II. Josef, Yahudilere kültürel ve ekonomik etkinliklere katılma hakkını verdikten sonra, zenginleşebilen Yahudiler, getto ortamından kurtularak kent merkezine doğru yerleşmeye başlarlar, Kafka da bu ailelerden birinden gelecektir. Kafka'nın sinema deneyimi içinde *Siyona Dönüş*, (Shiwath Zion) *Vaat Edilmiş Toprak*, *Selbstwehr* (Kendi Kendini Savunma) filmleri de yer almaktadır. Bu filmler Kudüs'te bir Yahudi şirketi tarafından İngiliz hükümeti ve "Siyonist komisyon"un girişimiyle üretilmişti; bu filmlerden biri olan *Siyon'a Dönüş*, 'Eski Yeni Dünya'nın yeniden keşfedilmesini anlatır; Filistin toprakları Yahudi halkının yeni vatanı olarak yansıtılır. Siyonistler için Pan-Cermen bir alanda bulamayacakları toprak Filistin'de[63] aranırken, hatta bu hazırlık filmlerle de desteklenir. Öte yandan Prag'da ve özellikle Polonya'da Yahudiler filmler izliyor hatta kendi filmlerini de yapıyorlardı.[64]

---

63 Zischler, agy, s. 157.

64 XX. yüzyılın başında Orta ve Doğu Avrupa'da Yidiş veya "Yahudi sineması" hakkında bkz. Emmanuelle Toulet-Christian Belaygue, *CinéMémoire*, "Approches du cinéma yiddish" bölümü, Cinémathèque française, 1993, s. 219-230.



Bir ara İbraniceyi öğrenmeye başlayan Kafka, 23 Ekim 1921'de Prag'da Filistin üzerine *Siyon'a Dönüş* filmini izler. Başlığının da çağrıştırabileceği gibi bu siyonist bir filmdir.[65] *Selbstwehr* dergisinin, -ki Kafka arada sırada bu Siyonist dergiye yazı gönderir ve onu dikkatle izlerdi- organize ettiği ve *Ulusal Yahudi Vakfı*'nın bir propaganda filmi olan *Siyon'a Dönüş*, Kafka'da Filistin üzerine nostaljik ve özlem dolu bir duygu bırakır. Bu tarihlerde Theodor Herzl, giderek artan Yahudi düşmanlığı ve Yahudilerin ırkçılığa daha şiddetli hedef olmalarını gözö-

65 Zischler, agy, s. 158.



nünde tutup ulusal devletlerin kurulma sürecinde Avusturya'da Siyonizm'in temellerini atmaya çalışmaktadır. Filistin'in o zamanki nüfusu İngiliz kaynaklarına göre 512 bin Müslüman, 61 bin Hıristiyan ve 66 bin Yahudi'den oluşuyordu. Dinsel ve etnik (Araplar, Türkler, Yahudiler) uyumun birarada varolabildiği karışık halklardan oluşan, Doğu Akdeniz ile Kızıldeniz çevresindeki bu renkli coğrafya Kafka'nın ilgisini çekmişti. Kafka'nın zihninde Filistin, Yahudiler için vazgeçilmez bir hedeftir.[66] Ancak Filistin toprakları Kafka için sadece bir film, hayali bir alan olarak kalacaktır. Kafka bir ara, "güneyde, sanırım her şey mümkün" diye düşler. Venedik'e bir yolculuk yapar; henüz Osmanlı topraklarında olan Filistin'e uzanmayı düşünmektedir. Ne var ki onun hayal ettiği Filistin'in

66 Janouch, agy, s. 68.

yerini Berlin alır. 1923'te Berlin'den Milena'ya yazdığı mektupta Berlin ile Filistin'i karşılaştırarak Berlin'e yerleşmenin Filistin kadar ilgi çekici olmadığını belirtir; üstelik bu sıralarda Filistin'e gitme arzusu giderek artmaktadır.[67]

Kafka'nın siyasi tarih bilincinin belki de yetersiz olması ve güncel politikayla yeterince ilgilenmeyişi -hele hele son derece politize olmuş bir çağ ve ortamda- bir başka zaafı sayılır mıydı? Ya da gerçekten her şeyin farkındaydı da hep dile getirdiği gibi, çözümü olmayan bir çaresizliği mi yaşıyordu? Bu "zayıflık" ve dayanışma ortamının Viyana, Berlin ve Budapeşte Yahudilerine göre Prag'ta bulunmayışı Kafka ve kendi kuşağının Yahudilerinin kapalı ve karamsar ortamını pekiştirmiştir. Babası tarafından "bir hiç" olarak algılanan Kafka, her türlü cemaatten ayrı ve tek başına yaşarken, arkadaşlarının çoğu ya politika ya da felsefeyle ilgilenerek toplumsal bir çevre içinde yer almaktaydılar. Yine de Kafka ve kuşağı, modernitenin, politikanın ve erkekliğin krizi gibi, "Yahudi kimliği"nin krizini de yaşıyordu.[68] Ne var ki Kafka'nın karşıtlıklarla dolu olan etnik, dilsel ve dinsel özgeçmişi onun günlük hayatına doğrudan bir etkide bulunmadı.[69]

---

67 Zischler, agy, s. 169.

68 Bkz. E. Pavel, agy ve Delphine Bechtel, agy. Bir kısım Yahudi, bolşevik ve marksist hareket içinde, bir kısmı ise Orta Avrupa burjuvazisi içinde kabul görmek, bir kesim asimile olmuş, bir kesim ise Siyonist hareketin içinde yer alıyordu. Prag Yahudileri, diğer Orta ve Doğu Avrupa Yahudilerine oranla daha kapalı kalmış, siyasi olarak daha edilgindi.

69 Ivan Klima, agy, s. 195.



Rusya'daki devrimin yanı sıra Almanya, Budapeşte ve Viyana'dan Prag'a yansıyan kitlelerin ayaklanmaları[70] üzerine Kafka, bir gün Prag'da gezinirken, Janouch'a şu ironik açıklamayı yapmıştı: "Sekreterler, memurlar, meslekten politikacılar, bütün çağdaş sultanlar daha şimdiden emekçilerin peşlerine takılmış, emekçiler de iktidara giden yolu söz konusu kişiler için açmaya uğraşıyor." Kafka'ya göre kitle, dizgine vurulmak ve biçimlendirilmek için yanıp tutuşan bir güçtür ve devrimci her gelişimin sonunda bir Napolyon Bonapart sahneye çıkar. Rus devriminin başka ülkelere sıçraması konusunda Kafka genç Janouch'a neredeyse XX. yüzyılın sonlarındaki Doğu Avrupa devlet sosyalizminin kaderini haber vermişti: "Bir taşkın ne kadar geniş bir alana yayılırsa, o kadar sığlaşır, o kadar bulanır suyu. Devrim buhar olup uçar, kala kala geriye yeni bir bürokrasinin batağı kalır. Acı içinde kıvranan insanlığın zincirleri, bürolarda harcanan kâğıttan yapılır."[71] Bu nokta-

70 Rusya'da Bolşevik devrimi ve Almanya'daki Spartakist hareketler ile Budapeşte'de kısa süreli sosyalist devrim, ayrıca Viyana'da aktif olan Marksist ayaklanmalar Prag'ın gündemine girmişti.

71 Kafka, Janouch'ta, agy, s. 79.

da bürokrasinin ve mutsuz bireylerin ortamına dönüşen sosyalist ülkeleri tasvir eden *Stalker*, *Sıkı Denetlenen Trenler*, *Komiser*, *Mavi Dağ*, *Nedamet* gibi filmler Kafka'nın mürekkebinden peliküle çevrilmiş gibidirler. Kropotkin ve Tolstoy gibi Rus yazarlar, Kafka'nın "anarşist çevresi"nde önemsenirken ve Yahudiler, Avusturya Sosyalist Partisi'nde güçlü bir şekilde temsil edilebilirken, hatta daha lisedeyken Kafka'nın ve birçok arkadaşının solcu düşüncelere bir sempatisi söz konusuyken, Kafka'nın kitle ayaklanmalarına uzak duruşunu ve anarşizmin kaos üzerine kaos katacağını Soderbergh *Kafka* filminde onun anlayışı olarak sunacaktır.

Kafka'nın günlükleri onun Prag hayatının kederli özelliğini açığa vurur. Bir Prag gecesi-



72 Pavel, s. 92. Ayrıca Ernst Fischer, *Franz Kafka*, Çev. A. Cemal, B/F/S Yay., İstanbul, 1985.



nin bir ânını yansıtan günlüğündeki bir bölüme Kafka şunu not etmişti: "Uyudum, uyandım, uyudum, uyandım, ne sefil bir yaşam." 2 Ekim 1911 tarihli günlüğünde de şunu yazmıştı: "Uykusuz gece. Art arda bu üçüncüsü... müthiş güçlü düşler beni uyanık tutuyor... yalnız düş görüyorum, düş de uyanmaktan daha yorucu... Uyandığımda tüm düşler çevremi sarmış oluyor... bu uykusuzluğun nedeninin yazmaktan kaynaklandığını sanıyorum."[73] Kafka ya kendini teskin ediyor ya da düşler sayesinde kendi gerçekliğinden kaçmaya çalışıyordu. Onun düşleri

73 Kafka, "Günlükler"den, 19 Temmuz 1910, Kafka özel sayısı, *Yazko Çeviri*, Ocak-Şubat, 1984, s. 38. Tamamı için Kafka, *Günlükler*, Çev. K. Şipal, Cem Yay.





Goethe'nin boğucu düşleri gibi yorumlanabilir mi? Goethe, "kâbus gibi" romantik düşlerinin devam etmesini arzularken, Kafka'nın düşleri erkeğin güçsüzlük ve bunalımının ürünü olan Freudçu düşler ile karabasan arasında gidip gelir.

"Kafka Çağı"nda Prag, Avusturya-Alman zihniyeti tarafından kuşatılmıştı. "Ben"in krizi, erkekliğin krizi, Pan-Cermenizm, Yahudi kimliğinin krizi, anti-semitizm, savaş, ağır sanayileşme, bürokratik devlet modernleşmesi, totaliter devlet sistem(ler)i, şiddet, çılgınlık, yabancılaşma gibi konular "Kafka Çağı"nı karakterize ederler. Steven Soderbergh *Kafka* filminde Kafka'nın Prag'taki dünyasını kendi yapıtıyla iç içe geçirerek canlandırırken, Prag'ın atmosferini,



dar ve dolambaçlı sokaklarını, çoğunlukla iç karartıcı gri bir gökyüzü altındaki gizemli bir ortaçağ kentini, merdivenli ve karanlık yollarıyla yansıtır. Soderbergh, Kafka'nın Prag'taki günlük hayatını ve onun yapıtlarının anlam ve havasını yakalamaya çalışırken, hızlı bir dramaturji kullanarak "thriller" diye bilinen gerilim türünün bir örneğini oluşturmuştur. Soderbergh'in *Kafka* filminin ritmi, Welles'in ritminden yer yer daha yüksektir. Kafka'nın çoğunlukla tek başına, Şato ile yaşadığı eski şehir arasında soğuğun içinde büzülerek yaptığı gezintileri, tuhaf, mistik, dinsel ve tedirgin edici olan Karl köprüsü üzerindeki ruhsal durumunu yansıtmaya çalışan film, Prag'ın Şato'sunu Kafka'nın *Şato*'su şeklinde gösterir. Kafka o gizemli şatoya bir şekilde girer; çünkü "bilinmezlikler



Jakup Schikaneder, *Kentte Kış Akşamı*, 1907-1909



"Ormanda yolunu yitirmiş çocuklar gibi terk edilmişlik içerisindeyiz" (Kafka, 9 Kasım 1903, Prag)

içinde yaşamaktansa gerçeği bilmenin daha iyi olacağını" düşünmektedir.

Şato'nun K.'sı gibi Kafka da gerçeği araştırmakla kendini de "tehlike"ye atıyordu. Sevmediği işinden, mutsuz olduğu hayattan, geceleri uyuyamayıp da yazmaktan yorulan ve benzi sararan Kafka'nın öksürükleri ve yakalandığı tüberküloz hastalığının şiddeti giderek artmaktaydı. Kendisinin bu acı verici gerçekliğin bir

parçası olduğunu inkâr etmiyordu Kafka. Hassasiyeti, kırılganlığı ve zayıflığının yanı sıra, politik, fizikî, ruhsal ve etnik düzlemlerdeki "güçsüzlüğü" onu iyice umutsuzlaştırıyor olmalıydı. Prag, "isyana geçiş sürecinde güvensizliğin doruğa çıktığı bir dönemi yaşarken olağanüstü bir güç ona hükmeder"[74] ki bu süreç Kafka'ya da yansımıştır.

Kafka, sadece modern toplumlardaki "yabancı" ve "yalnız adam"ı sembolize etmekle kalmaz; o aynı zamanda "Yahudi azınlığı"nın kaderini de üstlenmiş gibidir. Kafka'nın "yabancı" ve yabancılaşmış bir yaşam deneyimi vardı ve Kafka ilişkileri, nesneleri, durumları "yabancı" gibi göstererek, onları yeniden anlamlandırmaya çalıştı. Kafka gibi kişileri de, G. Simmel'in kullandığı anlamda "yabancı"dırlar. Ve bu "yabancı"lığın nesneleri ve kaynakları arasına Kafka'nın çalıştığı bürosu da eklenir: "Gerçek cehennem bürodadır, başkasına da inanmıyorum."[75] Kafka, zaman zaman bu ortamdan uzaklaşarak hayatı keşfetmek üzere yollara düşerdi. Daha 1907'de "Prag'ı terk etmesi gerek"tiğini yazmıştı.[76]

---

74 Frynta, agy, s. 13.

75 Bürokrasiyi ve büroyu bir cehennem gibi gören Kafka'ya karşılık onun çağdaşı Max Weber, bürokrasiyi modern toplumun özü şeklinde yorumlar. Ishaghpour, agy, s. 491.

76 Pavel, s. agy, 234.

4. Franz Kafka'nın Durakları

Kafka'nın Max Brod'la yaptığı yolculukları sırasında gördüğü kentlerin sinemasal havası; afişler, trenler, taksiler, metro ve kadınlar coşturucu, baş döndürücüydü. Kentin gece manzaraları ve geceleyin sinema deneyimi de öyle; hele hele Max Brod için. Bu tarihlerde Kafka'nın, Paris, Münih, Viyana, Milano, Venedik, Verona, Budapeşte ve Berlin gibi kentlere yaptığı melankolik seyahatleri, unutmaya yönelik ihtiyacını ve yeni bir bilinç ve duygu dünyasına duyduğu özleme denk geliyordu; Kafka sinemanın öteki insanlarla kurduğu o coşturucu, davetkâr ilişkiyi gerçekleştirmese de; özlemlerini az da olsa sinemayla karşılıyordu belki. Uğradığı kentlerde Kafka, zaman zaman sinemaya giderdi.

Bu seyahatler çeşitli ölçülerde Kafka'nın metinlerine de yansır. Milano'ya Max Brod'la yaptığı bir seyahat sırasında Milano Katedrali'nin onda bıraktığı etkiyi *Dava*'daki "Katedralde" bölümüne taşımıştır.[77] Çalıştığı bürodan uzaklaştığı bir sırada "K., banka tarafından çok önemsenen ve bu kente ilk kez gelmiş olan bir İtalyan iş arkadaşına bazı sanatsal anıtları göstermekle görevlendirilmişti..."[78] (Ayrıca, Franz

77 agy, s. 311.

78 Kafka, *Dava*, s. 209.



Adolf Hoffmeister, *Franz Kafka'nın Seyahatleri*, 1966

Kafka, bir büroda, bir İtalyan şirketinde çalışıyordu ve sık sık İtalyan kentlerine gidiyordu). Welles'in *Dava*'sında katedral Prag'tadır. Kafka gerçekte büro ortamından nefret ediyor ve başka yerlere açılmak istiyordu; ancak *Dava*'da Josef K.'ya tam tersi bir rol verir: "Bürodon uzak kalmak zorunda olduğu her saat K'ya kaygı veriyordu..."[79] Katedral meydanını "hemen hemen ıssız" bir meydan olarak tasvir eden Kafka, aynı anda hem Milano, hem Prag katedralinin üzerinde bıraktığı etkiyi bütünleştirmiştir.

79 agy, s. 209.





Kafka, dünyası, çocukluğu ve dünyaya bakışı kendisine yakın olan Walter Benjamin'in, "Sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız."[80] düşüncesini aynı heyecan ve umutla karşılayabilir miydi? Sinemaya bakışı zaten Benjamin değil, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ndeki bakışına yakın olan Kafka, Frankfurt Okulu'nun kültür eleştirisinin ayrılmaz parçası, desteği olacaktır. Bu okulun Eleştirel Kuramı, edebiyat ve estetik çalışmalarında onun yapıtını neredeyse odağa yerleştirirken, Kafka'nın büyük felsefi sistemler içinde Frankfurt Okulu'na yakın olduğu öne sürülebilir.

Sinematograf karşısında içine düşülen şaşkınlık Kafka'da olduğu gibi yıllar boyunca dünyanın her yerinde seyirciler tarafından da yaşanmıştı. Bu şaşkınlık daha o dönemde bile Kafka'nın gözünden kaçmış değildi: "Seyirciler önlerinden tren geçtiğinde donakalıyordu"[81] Ve "önünden geçen" tren Kafka için Paris'tir.[82] Modernitenin mitosları Paris ve Viyana gibi sinema da, Kafka için bir bakıma kabûstu. Kafka'nın modernitenin "Babil"lerini bu şekilde algılama-

---

80 Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1993, s. 60.

81 Zischler, agy, s. 15. Bilindiği gibi Fransa'daki ilk gösterimlerde tren sahnesi geçen bir filmde seyirciler sadece donakalmamıştı, aynı zamanda trenin üzerlerine doğru hareket ettiği yanılsamasına kapılarak paniğe kapılmışlardı.

82 agy, s. 37.

sına rağmen modernitenin büyük temsilci kenti Berlin'e meyletmesi onun trajedisinin işaretlerinden biridir. Kafka 1914'te Berlin'in Viyana'dan kat kat daha güzel bir yer olduğunu yazarken, Klaus Wagenbach, Kafka'nın Prag'tan "kaçma deneyleri"nde Berlin'in onun hayatında "biricik" bir yer kapladığını belirtmiştir.[83] Kafka'nın Max Brod'la verdiği bir Paris molası ve buradaki gezintileri sırasında Paris, yani bu yeni "Modern Babil", trenleri, sinematograf, sokak lambaları, elektrik, metro gibi mekanik araçlarla modern kentin en ilgi çekici alanıydı. Parçalanmış ve çizgisel topografik yapısı, çok hareketli trafiği ve hayatında ilk kez Montmartre'dan Grands Boulevards'a kadar bindiği metroyla yaptığı korkunç yolculuğu, "cennet" olan Paris'i, Kafka'nın gözünden hemen düşürmüştü. Bu seyahatinde Kafka Paris'te kendini *Ceza Sömürgesi*'ndeki gibi tutsak hisseder. Eşya satın almak isteyen turistler arasında işkenceye uğramak gibi bir şeydi onun için Paris'te gezinmek. Paris bulvarları ve pasajlarında gezip tozmak Kafka'nın hoşuna gidecek bir şey değildi. Gezip tozmak, burjuva karakterlerin Paris'teki yükselişini çok iyi gözlemleyip yazan ve kendisi de öyle biri olan Balzac'ın seveceği bir alışkanlıktır. Genç ve fırsatçı olan Rastignac'ı tasvir eden *Goriot Baba*'nın yazarına göre Paris'in gerçek sahipleri *flâneur*'lerdi. Kafka, Paris'in ışıklı, geniş ve uzun cadde ve bulvarları yerine, karanlık, daracık ve zikzaklı Prag sokaklarında veya Berlin'de kendini daha az güvende hissediyor olmalıydı.

---

83 Bkz. K. Wagenbach, *Kafka*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1990, s. 131, vd.

Kafka'nın izlerini çocukluğundan beri derin bir biçimde taşıyan Walter Benjamin için Paris'in pasajları, her tarafına girilmesi gereken "parıltılı labirent"ler iken, Prag yazarı için kıvrımlardan oluşan Prag pasajları, sokaklarını birbirine bağlayan labirent geçitleriyle korkutucu yerlerdi. Kafka'nın metinleri Benjamin'in yapıtı için semptomatiktir. Kafka'nın biyografisi, ortamı ve metinleri Benjamin'in yapıtına da yansır. Kafka'daki "kaçış" mistisizmi Benjamin'de de sürüp gider.[84] Kaçışlar, gizem, Mesih, Yahudilik temaları Orta Avrupa'da sıkışmış iki "Almanca" yazarını uğraştırıp durur.

Kafka Paris gezintilerinde neredeyse karabasan manzaraların var olduğunu söylemek istemiştir. Öyle ki Prag'a dönüşünde Max Brod'a yazdığı bir kartpostalda ilk gece rüyasında Paris'i gördüğünü belirtir. Bu rüyasında Kafka, sadece faytonlardan oluşan bir bina ve birinin diğerinin üzerine sürüldüğü otomobil ve posta trenleri görür...[85] (Kafka neredeyese kendi rüyalarından hareket edip sürrealist film yapan L. Buñuel ve S. Dali'nin habercisidir) 20 Ekim 1910'da bu mektubu yazan Kafka, Paris'ten Prag'a işkence görmüş biri gibi döner; bedensel bir eziyet ve acı çektiğini belirtir. Paris hayranlığıyla yaşayan ve bu kenti çalışma laboratuvarlarına dönüştürecek olan Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer'i oldukça etkileyen Kafka'nın Paris deneyimi belirttiğimiz gibi, onla-

---

84 Bkz. Sigrid Weigel, "Zu Kafka", *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Yay. Hazırlayan Burkhardt Lindner, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 2006, s. 543.

85 Zischler, agy, s. 33.

rınkiyle hiç örtüşmez. Ayrıca Stefan Zweig da, kendi kenti Viyana gibi, Paris'teki "hayatın neşesi"ne ve kent ışıklarının verdiği duygulara bayılmıştı. Kafka'nın özellikle biyografisi ve çevresinin dar ve karamsar dünyası, onun "modern bir cenneti", yani Paris'i farklı şekilde hissetmesine neden olmuştur. Oysa İspanyol geleneğinden Louis Buñuel, Salvador Dali ve Pablo Picasso; ayrıca Amerika'dan gelen sanatçılar Paris'i bambaşka bir şekilde yaşayacaklardır. Aslında Rilke, Kupka gibi Kafka'nın çağdaşı Çek sanatçılar da Paris için Prag'dan vazgeçeceklerdir. Aynı tarihlerde Çek ile Fransız sürrealistleri arasında da kültürel ilişkiler kurulur.[86] Kafka'nın özel hayatından, biyografisinden kaynaklanan etkilerle ve trajik "kehanet"leri sonucu, yanı başındaki Viyana'yı da katlanılmaz bir alan şeklinde algılaması kaçınılmaz olmuştur. Viyana Kafka'da ölüm (thanatos) ile yaşama, cinsellik (eros) arasında gidip gelen duyguları üreten kenttir; ama kentin yarattığı ölüm duygusu Kafka'da daha baskın kalacaktır.



86 "Kafka Çağı"nda Çek sanatçılarının Paris'le ilgili deneyimleri hakkında bkz .G.-G. Lemaire *Les méthamorphoses de Kafka*.

Özellikle Milena Jesenska için gittiği Viyana, kısa sürelerle uğradığı bir mekâna dönüşecek, birkaç yıl sonra da buradaki bir hastanede ölecektir. Gerçekte "Kafka Çağı"nda eros ile ölüm arasındaki kaçınılmaz ikili durum, edebiyat, tiyatro ve resim sanatında egemen bir acıklı leitmotifti.[87]

Kafka, gerçek aksiyonun sinematografik özelliğine ilişkin görüşünü birçok kez gittiği Münih tren garından başlayarak yaptığı 20 dakikalık bir taksi yolculuğu çerçevesinde tasvir ettikten sonra ortaya çıkarır. Tren garından çıkan bir kızın yağmurlu ve ışıklı bir gecede taksiye binmesi, taksinin hareketi boyunca izlediği akıp giden nesnel kent görüntüleri; Kafka için bu deneyim "bir projeksiyon gibidir; ayrıca zevkli, saf bir sinemasal ve grafematik (yazı dili) duygusu verir."[88] "Mutlak" ve "saf" sinema peşinde olan avangardlar kent içinde böyle hareketleri filmlerinde yer yer kullanmıştır. Hatta Walter Ruttmann'ın *Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi* filmi, Vertov'un *Kameralı Adam*'ı, Alberto Cavalcanti'nin *Sadece Saatler*'i, René Clair'in *Uyuyan Paris*'i, daha yakın tarihlerde Godard'ın *Serseri Âşıklar*, Martin Scorcese'nin *Taksi Şoförü*, Jim Jarmusch'un *Gecenin İçinde* ve Wim Wenders'in *Alice Kentlerde, Zamanın Akışında* filmleri bu deneyime yer vermiş, Kafka'nın tasvirini hatırlatan kısa, uzun sekanslar kurmuşlardır.

Ocak 1924'te Prag'ın panzehiri olarak gördüğü Berlin'de Polonya Yahudilerinden Dora Diamont'la (ailesiyle sorunları olan Dora Di-

87 Pavel, agy, s. 111.

88 Zischler, agy, s. 59.



amont, ailesinin evinden kaçmıştır) yaşayan Kafka, orada Charlie Chaplin'in *Yumurcak* filmiyle ve Berlin'deki sefaletle tanışacaktır. 1921'de *Yumurcak*'ı yaptıktan sonra Chaplin, Ekim 1922'de Berlin'i ziyaret etmişti. Bu ziyaretinde Chaplin, sinema yıldızlarının yaptığı gibi, bar ve kafeleri, Siegesalle'yi, otomobil fuarını değil, Berlin işçi mahallelerini gezmiş, barakalarda yaşayan "küçük insan"ları ziyaret ederek oynayan çocukları gözlemlemiştir. Bu sırada Kafka Berlin'den Prag'da yaşayan kız kardeşi Elli'ye bir mektup yazar. Sinemayla ilgili son notu bu mektupta kayıtlı olan Kafka, Chaplin'in *Yumurcak*'ından söz eder.[89] Bu mektubunda, Chaplin'in filminin Berlin'de gösterimde olduğunu belirtir, ama bu filmi izleyemez.

89 agy, s. 172.



Kafka ve Chaplin aynı ruhsal öze ve yaşam dünyasına dair aynı kaygıya sahiptirler. Kafka Chaplin'in, Chaplin de Kafka'nın yapıtını yaratmış olabilirlerdi; ancak elbette Chaplin'in kişisel hayatı ve ortamı Orta Avrupa, Kafka'nınki de İngiliz toprakları ile Amerikan yolları ve sinema ortamına ait olmuş olsaydı. Adorno, ikisi arasındaki benzerliği *Mösyö Verdoux* filminden sonra yakalamıştı.[90] Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör*'ün son sahnesinde dünyanın kıyamet karşısındaki durumuna karşı yaptığı çağrısı ile Kafka'nın yapıtı aynı bakış açısına, aynı kaygıya ait değil midir? Ancak Chaplin *Büyük Diktatör*'de uyarısını ve düşüncelerini sinemanın estetik diliyle değil, doğrudan bir sesleniş biçiminde yansıtmıştır. Şüphesiz Chaplin, doğrudan barış çağrısı yaparak bir yandan tümüyle ifade edemediği Nazizm ve savaşın karakterini açığa çıkarma, diğer yandan doğrudan politik ve etik bir pozisyon alma ihtiyacını duymuştu. Bu filmin değeri, Hitler'in gülünçleştirilmesin-

90 T. W. Adorno, "Aufzeichungen zu Kafka", s. 318.



den değil, ama bir film sanatçısının, bir kıyamet karşısında anında tepki göstermesinden kaynaklanıyor. Kafka bu filmi -son sahnesindeki barış çağrısı dışında- herhalde beğenmezdi; Chaplin de zaten olup bitenleri bilmiş olması durumunda bu filmi yapmayacağını söylemişti.

"Tek başına" olmak, "yabancı" ve "Yahudi" kökenli olup da bunların "ötesi"nde olan modern bir sanat yaratmak, ama aynı zamanda Yahudi kökenli oldukları halde, bundan kaçmaya ve gizlemeye çalışmak Kafka'nın da, Chaplin'in de yaptığı bir şeydi. Kafka, kendisine Yahudi olup olmadığını soran Milena'ya sorusunun tuhaf olduğunu hatırlatıp hem savunmacı hem saldırganlık kokan bir cevap yazar.[91] Kafka ve Chaplin'in her ikisinin yalnız başına oluşları ve

91 Pavel, agv, s. 521.

yollara düşen kişileri ve zaman zaman kendileri, Yahudileri sembolize eder. Bir başka ortak noktaları da, mizah tarzıyla yaşam dünyasıyla alay ederek onu protesto etmek. Welles'in hayran kaldığı bu özelliği onlar Welles'ten çok daha iyi yaparlar. Ayrıca ideolojik sınıf kategorileri dışında kalıp, ezilen sınıfların ve başka kesimden insanların uğradıkları ayrımcılığı, adaletsizliği eşsiz bir biçimde sunarlar. Onlar hem mikro hem makro düzeydeki iktidar biçimleriyle çatışırlar. Mizahi ve şiirsel üslubu ve duygusuyla belki bir tek 1920'lerin genç Bertolt Brecht'i onların üsluplarına yakın olacaktır. Şoven bir Orta Avrupa burjuvazisi ve adaleti olmayan kapitalizmin şiddetinin tasvir edilmesi XX. yüzyılın başında belli başlı konulardan biriydi. *Üç Kuruşluk Opera*'yla Brecht'in "lirik şiddet"i "kara film"in öncülerinden *M. Bir Kent Bir Katili Ararken* adlı filmi müjdeler. Kafka'dan sonra adalet sorunu, "Dava" sahneleriyle her iki eserde ve Charlie Chaplin'de *Mösyö Verdoux* ve MacCartizm'i hicveden *New York'ta Bir Kral* filmlerinde devam eder. FBI tarafından ulusal güvenlik için potansiyel bir tehlike olarak fişlenen Orson Welles de, Amerikan senatörün yaydığı paranoyayı açığa vurmak isterken Kafka'nın *Dava*'sına başvuracaktır.

II. "KAFKA ÇAĞI"NDA SİNEMA



1. Kültürel Metamorfozlar

1920'lerin başında hayatta olmasına rağmen Kafka, bu yıllardaki film sanatının ifade biçimlerindeki yenilikleri göremedi. Bu noktada her şeyden önce akla, sürrealist ve şiirsel görüntülerle *Yumurcak* ve *Altına Hücum*'u yapmış olan Chaplin gelmektedir. Kafka'nın eserleri -*Şato, Amerika* (*Kayıp*), *Dava, Dönüşüm, Ceza Sömürgesi*- 1912 ila 1920'lerin başlarında yazılmıştır; bu dönemde sinemanın kendine yeniden şekil vermesi ve birbirinden farklı kompozisyonlar yaratması, 1920'lerde modern roman, resim ve tiyatronun da yeni biçimler arayışına yönelmesi süreci ile örtüşür. Edebiyat tarihçisi Jean-Yves Tadié'ye göre modern kentin romana taşınması, yeniden üretimden yapı bozumuna ve yapı bozumundan metamorfoza doğru bir yol izleyerek yeni bir edebi biçim yaratmış;[92] Picasso, Munch, Kokoschka XX. yüzyılın başında resim alanında bir çığır açmış; Mahler, Schönberg, Bela Bartok gibi besteciler de armoni anlayışına yenilikler getirmişler; film sanatı da 1920'lerden itibaren, *Uyuyan Paris, Faust, Yeraltı*, (*Chicago Geceleri*) *Mavi Melek, Kameralı Adam, Potemkin Zırhlısı, Neşesiz Sokak, Yumurcak, Toprak, Metro-*

92 Bkz. Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXème siècle*, Paris: Belfond, 1990, s. 128.

polis gibi filmlerle yeni bir estetik aşama kaydetmeye yönelmiştir. Oysa Kafka bu filmlerin belki hiçbirini göremedi; görmüş olsaydı bile hiçbirini beğenmeyebilirdi. Çünkü Alman filmleri "akıl dışı sorular" sorup durmaktaydılar. Doğru ve güzel olan sanat, akla uygun sorular soran, güzellik duygusunu tattıran ve haklı olandan yana bir tavır sergileyen sanattır Kafka için. Kitlelerin, önderlerine yol açtıkları olumlamacı Sovyet filmlerini de tasvip edemezdi Kafka; Ruttmann ve René Clair'in avangard filmlerini ise aşırı nesnel ve çabuk hareket eden görüntülerinden dolayı rahatsız edici bulurdu herhalde. Kafka'ya en yakın atmosferi "sürrealist filmler" ile "kara roman"dan hareketle ortaya çıkan "kara film"ler verebilirdi. 1924 yılının ortalarında ölen Kafka'dan birkaç ay sonra Avrupa'da sürrealist sinema; birkaç yıl sonra da Amerika'da (oraya 1912'de romanıyla gönderdiği ve büyümüş olan Karl Rossmann'ın etrafında) gangster ve kara filmler süreciyle sinema sanatı yeni bir evreye girer.

"Kafka Çağı"ndan hemen önce Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont gibi şairler, modern sanatın değiştiğini gösterirken; yaşam dünyasının ve sanatın dönüşümleri Rusya'da Gogol'e kadar uzanır. Çağın dönemecinde Klimt, Cezanne, Van Gogh; ayrıca Munch, Picasso, Kandinsky gibi ressamlar; Çarlık Rusyası'nın zorbalığından kurtulmuş kitle ve önder esaslı Sovyet yaşam dünyası, Habsburg Viyanası, çılgın yılların Fransız sanatı, barbarlıkla sonuçlanan "Alacakaranlık"ın Alman sanat ve politikası; ayrıca Viyana ve Berlin gibi emperyal başkent-

ler arasında sıkışan Kafka'nın ortamı, kendi varoluş karakter(ler)ini sanata yansıtıp yeni biçimlere dönüştürdüler. Kupka, Nezval, Haşek, Capek... gibi Kafka'nın çağdaşı olan Çek sanatçıların bu gelişmeyi kavrayıp stilize etmesi ise XX. yüzyılın ilk çeyreğinde çeşitli sanat biçimlerinden etkilenmeleriyle başlar.



Otakar Kubin, *Le Pont Neuf*, 1910

Bireyin, erkeğin, modernitenin, sanatın, romanın ve bir bütün olarak yaşam dünyasının krizini Kafka'nın eseri gibi Döblin'in *Berlin Aleksander Meydanı* romanı da anlatır. Döblin'in yapıtı geleneksel roman biçiminin kriz işaretlerini verirken, aynı zamanda, Kafka'nın metinleri gibi modern sinematografik bir kompozisyonla oluşturulmuştur. Kafka ve Döblin gibi bu karmaşık ilişkileri, ortamı tasvir etme yete-



Georg Grozs, *Güzellik, Şarkını Söylemek İstiyorum*, 1919

neği ne 1910'larda ne de 20'lerde sinema sanatında aranabilirdi. Döblin, *Berlin Alexander Meydanı*'nı yazdığı tarihlerde Kafka, Berlin'in popüler bir mahallesine yerleşmişti. Hapisten yeni çıkmış Franz Biberkopf'un algı dünyasında gerçeklik, Kafka'nın roman ve öykülerindeki gibi paramparça ortaya çıkar *Berlin Alexander Meydanı*'nda.

Bu tarihlerde Georg Grozs kuşağını ve ondaki tuhaf hıncı, düşkırıklığına uğratılmış bir gençliğin tepkisi olarak yorumlar Kafka: "Sevginin olanaksızlığından kaynaklanan bir hınç. Çizimlerin üslubundaki güç, gayet belirgin bir güçsüzlükten doğup çıkıyor. Bu da onlardaki umutsuz-

luk ve zorbalığın kökenini oluşturmakta." "Çizgilere dönüştürülmüş edebiyat" olarak G. Janouch'a gösterdiği G. Grozs'un tabloları (sevgi ve iletişimin olanaksızlığı, zorbalık karşısındaki güçsüzlük ve umutsuzluk) Berlin-Prag ekseninde şekillenmektedir. Viyana ortamı ise, kültürlerarası iletişimin sentez alanı ve üretkenliğin merkezi olmasına rağmen, "Kafka Çağı"nda Yahudi düşmanlığının ve kadın karşıtlığının (anti-feminizm), modernleşme korkusu ve milliyetçiliğin şiddetlendiği bir alana dönüşmekten kurtulamayacaktır.[93] Kaybolup gitmekte olan kültürlerarası iletişimin ve ütopyanın çözülüşünü hisseden Viyana sanatı, bir "neşeli kıyamet"[94] üzerinde sarhoş bir biçimde dans ediyordu.

Varlığın dönüşüme uğrayışının en dikkat çekici ve sansasyonel biçimini temsil eden ekspresyonizm, haksız ve akıl dışı bir dünyayı, akıl dışı yöntem ve çıldırmış ruh hastası bilim insanlarıyla, kâhinlerle canlandırmıştır. Oysa böylesi akıl dışı ve haksız bir ortam, aklı başında ve haklı bir özneyle sunulabilir; ancak böyle bir yöntem doğru ve haklı bir eğilim sunar. Sonuçta, "Ekspresyonistler, illüzyonlarını pahalı ödeyeceklerdir" [95]

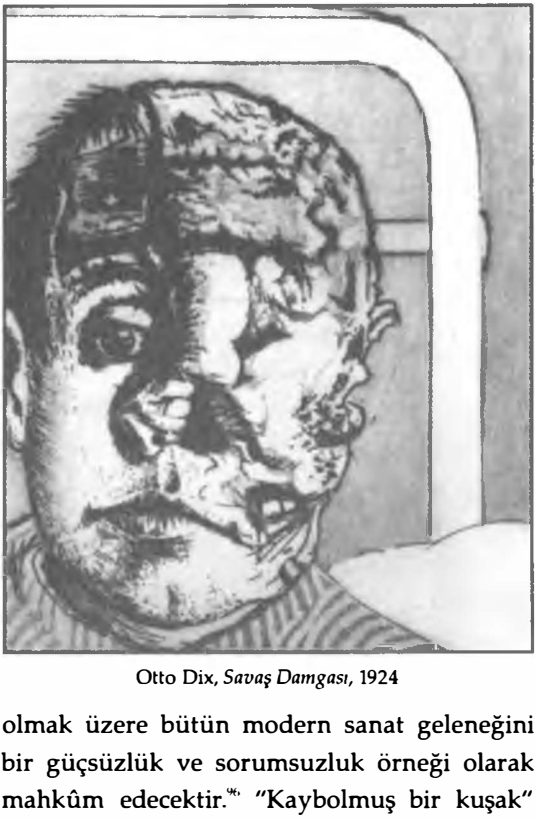
Lukács, Kafka'yı ve başta ekspresyonizm

---

93 Bkz. J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Ed. PUF, 1990. Karşılaştırmalı bir çalışma için A. Reszler-M. Molnar, *Vienne, Budapeste, Prague*, PUF, 1992. Ayrıca Viyana'nın paradoksal karakterini liberal burjuva zamanından Hitlerci zamanına kadar inceleyen bir çalışma için W. M. Johnston, *L'esprit viennois une histoire intellectuelle et sociale (1848-1938)*, PUF, 1986.

94 Bkz. Jean Clair (Ed.), *Vienne 1880-1938 l'apocalyse joyeuse*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1986.

95 Runfola, agy, s. 137.



Otto Dix, *Savaş Damgası*, 1924

olmak üzere bütün modern sanat geleneğini bir güçsüzlük ve sorumsuzluk örneği olarak mahkûm edecektir.[96] "Kaybolmuş bir kuşak" olan "Kafka Çağı"nın sanatçıları, hele hele Alman sanatçıları, makine ve savaşın fantastik karakteriyle -İtalyan faşizminin şairi Marinetti gibi- büyülenmişti. Kafka'nın arkadaşlarından Weiss, durumun trajedisini şöyle açıklar: "Dünyanın şu anda şaire değil, doktora ihtiyacı var."[97]

96 Bkz. Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Hatta "Franz Kafka mı Thomas Mann mı?" diye sorarak aralarında bir tercih yapar; ss. 53-105.

97 Pavel, agy, s. 398. Yıllar sonra başka bir ortamda Jean-Paul Sartre, "insanların çıplak olduğu bir yerde yazarın görevi, ayakkabı üretimine katılmaktır" diyerek benzer bir görüşü paylaşır. Sartre, yazarı doğrudan fizikî olarak ayakkabı yapmaya çağırmamıştır; ama çıplak ayaklı insanların ayakkabıya sahip olmalarının nasıl gerçekleştirilebileceğine katkıda bulunmaya çağırmıştır

Orta Avrupa'daki ekspresyonist karamsarlık, 1920'ler boyunca artan sosyal ve politik bilinç ve isyanlarla yerini 1920'lerin sonları ile 30'ların başında militan, ajitatif bir proleter sanata terk edecekti. Kafka, bir yerde Lukács'a yaklaşır gibidir: "Dadaizm" der, "bir sakatlıktır. İşin manevi belkemiği kırılmış, inanç darbe yemiştir."[98] Aslında Kafka'nın hayran olduğu sanatçılar da (Flaubert, Heinrich von Kleist gibi) gerçekçi geleneğe bağlı "klasik"lerdi. Lukács'ın hayat ve entelektüel deneyimi Thomas Mann'ın burjuva dünyası ve kişinin gelişmesini anlatan "bildungsroman"ına yakınsa, belki bundan daha fazla Franz Kafka'ya yakındır. Bilindiği gibi Lukács'ın kendisi de 1956 Budapeşte ayaklanmasından sonra içinde yer aldığı komünist iktidar tarafından gözaltına alınmış, hatta Romanya'ya sürgüne gönderilmişti.

Doğu Avrupa komünist rejimlerinin komünistler için de bir karabasana dönüşüne Lukács bizzat tanık olmuştu (Costa Gavras'ın *İtiraf* filmi Prag fonunda 1968 olaylarından sonra bir Marksist'in, Marksizm adına başına gelenleri anlatır.) "Düş" veya "ütopya"yı seven Marksist entelektüeller ve sanatçılar için komünist rejimin bir "karabasan"a dönüşmesi 1950 Prag duruşmalarından sonra iyice belirginleşirken, Kafka'nın yapıtının güncelliği ve evrenselliği bir kez daha kendini gösterir. 1963'te "Franz Kafka" konulu Liblice'deki konferanslarda Kafka'nın Doğu Avrupa sosyalizmi için kabul edilemez olduğu "önder" devlet memurları, özellikle Doğu Alman ve Sovyet komünist "kültür memurları"

98 Klima, agy, s. 216.

tarafından öne sürülmüştü.[99] Şüphesiz onları da kafkaesk sıfatın ve atmosferin içinde yer alan figürler arasına koyabiliriz; onlar da bir devlet sistemine aittir ve o sistemin ara hizmetini sürdüren konformist "ajan"lardır. Sonuçta endüstriyel ve totaliter bir sosyalist ortam, bozuk bir birey ve toplum yaratır ve yaratmıştır. Bu şartlar içinde birey büronun da, makine düzeninin de, militarizmin de, Doğu Avrupa sosyalizminin de bir tutsağına dönüşmekten kurtulamamıştır. Troçki ile Stalinci iktidar arasındaki iktidar kavgası ve korkuları, uluslararası işçilerin birliği adına Troçki'nin *Dava*'daki Josef K. gibi, esrarengiz bir şekilde öldürülmesiyle sonuçlanacaktır.

Lukács, Georg Simmel, Ernst Bloch gibi düşünürler Kafka'nın çeşitli katmanlarda ve biçimlerde dile getirdiği kimi düşünceleri ortaya koyamadılar. Lukács'ın Kafka'dan birkaç yıl sonra öne sürdüğü "şeyleşme" (yabancılaşma) kuramını bile Kafka daha önce dolaylı olarak tanımlamıştır. Kafka, kurumsallaşmış bir konformizm içinde modern insanın çaresizliğinin ve ezilmişliğinin farkında olmadan sürdürdüğü yaşamın varabileceği kaos, savaş ve soykırımı sezebilmişti. Kafka, Almanlar gibi "alacakaranlığı" değil, Karl Kraus gibi "insanlığın son günleri"ni yazdı. Lukács 1910'ların sonları ve 20'lerde Avrupa'da sosyalist devrimlerin ola-

99 Kafka, Fransız komünistleri savaşın hemen bitiminde "Kafka'yı yakmalı mı?" adı altında bir "Kafka soruşturması" yaptırmışlardı. Elde ettikleri sonuç ise çoğunlukla Kafka'nın yetenek ve doğruluğunu onaylayan yorumlardı. Bkz. *Les métamorphoses de Franz Kafka*, Ed. Musée du Montparnasse/Eric Koehler, Paris, 2002.

bileceğini düşünürken, hatta bu konuda *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde "taktik" ve "uzlaşmacı sentez"ler üzerinde dururken tamamen bağımsız olan Kafka, Marksist praksise angaje olan Lukács ve Brecht ile rafine Avrupa burjuva kültürünün temsilcisi olan Thomas Mann, Stefan Zweig gibi yazarlardan daha doğru öngörülerde bulunabilmiştir. Orta Avrupa barbarlığının özünü söz konusu düşünür ve yazarlar ancak tehlike iyice belirince kavradılar.

Lukács, 1911'de yazdığı *Die Seele und die Formen*[100] (Ruh ve Biçimler) metninde biçimi bir yandan sanatçının dünya görüşünü yansıttığı bir alan şeklinde tanımlarken, aynı zamanda onu, hayatın en yüksek yargıcı olarak algılar. Thomas Mann ile Kafka arasında bir seçim yapmaya yönelen, hatta öneren Lukács, acaba Kafka'nın vizyonu ile Welles'in ilişkisi hakkında ne düşünürdü? Lukács'a göre sanat, gerçek dünyanın bir vizyonu, öngörüsüdür ve totalitenin (bütünselliğin) yaratılmasıdır.[101] Bu tezlere bakıldığında, fragmanlara ayırarak, spontane yazım tarzını kullanarak ve alegorilere başvurarak "anlatan" Kafka'nın estetik biçimini Lukács dağınık ve kırılgan bulduğu için reddeder. Özetle Lukács'ın Kafka'ya itirazı gerçekliği yansıtmayacağını düşündüğü form (biçim) düzleminde ortaya çıkar. Biçimin, sanatçının dünya görüşünü yansıttığını öne süren, bu yüzden ona yüksek bir değer atfeden Lukács, "aşırılık"lara kaçan bütün modernizm biçimlerinden kurtulmak gerektiğini öne sürerken Go-

100 Lukács, *Die Seele und die Formen*, Neuwied, 1971.
101 Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied, 1971, s. 28.

ethe'yi referans olarak gösterir. Lukács, Alman ozanın "Biçimlerin incelenmesi, dönüşümlerin incelenmesidir"[102] anlayışı üzerinden biçimde bütünlük ve süreklilik bekler. Bu süreklilik hayatın canlılığı ve bireyin yaşam dünyasındaki canlı iradesiyle paralellik taşıyacaktır.

Yaşam dünyasını ifade ederken yararlandığı yapıtlardan, özellikle edebiyattan hareket eden Lukács, hayatın karanlık ile aydınlık arasında bir anarşi olduğunu; her şeyin zaptedilemeyen bir azimle ve bulanık bir şekilde akıp birbirine karıştığını; her şeyin mahvedici ve parçalayıcı bir güce sahip olduğunu öne sürdüğü durum *Faust*'tan *Dava*'ya kadar olan bir süreçtir. Alman dilinin analitik kullanımı bunu ifşa ederken Lukács, Goethe ve Hegel'in, Marx ve Kafka'nın diliyle düşünür. Böylece Alman dili barbarlığa dönüşen Orta Avrupa modern zihniyetinin ve bunu hisseden, bunu açığa çıkaran, buna çeşitli biçimlerle direnen lirik anlatımın da ifade biçimine dönüşür: Düşünür (Denker) ve cellatların (Henker), şair (Dichter) ve yargıçların (Richter) karar verdikleri bir dil. "Goethe Çağı"ndan "Kafka Çağı"na doğru gittikçe şiddeti artan bir çatışmanın ifade edildiği bir dil.

Şayet Lukács, 1920'lerde yazdığı *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde[103] Marx'ın *1844 El Yazmaları* adlı felsefi metni daha ortaya çıkmadan önce "yabancılaşma" kuramını ortaya atmışsa, Kafka

---

102 Bkz. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Bilim/Felsefe/Sanat Yay., İstanbul, 1985, s. 91.

103 G. Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul, 1999.

iki düşünürden habersiz olarak şeyleşmiş ve yabancılaşmış bir toplumsal dünyanın ve bireyin varlığını sezip kurmaca biçiminde ve lirik duygularla tasvir etmiştir. Lukács'ın "Thomas Mann mı Franz Kafka mı?" sorusunu sorarak yaptığı derin analizler, zaman zaman boşlukta kalarak Kafka'nın fark ettiği bazı olguları kendisinin fark edemediğini gösterir.[104] Kafka, *Dava*'da Josef K.'nın, *Şato*'da K.'nın, *Amerika*'da Karl'ın, *Dönüşüm*'de Gregor Samsa'nın böylesi bir dünyadaki kusurlarını, kabahat ve çaresizliklerini tasvir ederek Lukács'ın yabancılaşma anlayışını edebi bir üslupla somutlaştırmıştır. Üstelik bunu Lukács'ın kendisine karşı alternatif olarak sunduğu Thomas Mann'dan daha belirgin bir şekilde yapabilmiştir.

"Kafka Çağı"nda kültürel dönüşümler, dünyanın kaotik yapısını ve kötümser duygusunu sergilerken, aynı zamanda karmaşık, soyut ve "çirkin" manzaralarla ortaya çıkarlar. Sanatçı ve düşünürlerin son derece hareketli bir modernizmin ortasında kendilerini bulmaları, kültürel metamorfozları doğururken, politik eğilimleri ve sinemaya bakışları da çelişik durumlar alır. Bu çelişkiler sanatçıları yeni ifade biçimleri keşfetmeye yöneltir.

Franz Werfel, Karel Teige, Nezval, Capek, Kubin, Haşek gibi Çek sanatçılarla Kafka'nın ortamı, ekspresyonizm ile sürrealizm arasında biçimlenirken Kafka, adeta sürrealizmin karakterini ifade etmişti: "Kalbin bir an sonra nasıl atacağı söylenebilir mi önceden?" diye sorup şu

---

104 Bkz. G. Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*.



Bohumil Kubista, *Altprager Motiv*, 1911

yanıtı vermişti Janouch'a: "Söylenemez. Kalem de kalbin sismografik aygıtından başka bir şey değildir. Bu aygıtla depremler kaydedilebilir, ama ne zaman olacakları önceden belirlenemez" [105] Kafka'nın kişiliği ve yarattığı kişileri ölüm duygusuna, dolayısıyla ekspresyonizme yakın gözükse de, bir bütün olarak onun eseri sürrealizmin'e yakındır. Otomatik ve özerk yazım tarzını Kafka, sürrealistlerden önce kuramsallaştırmaksızın uygulamıştı. Bu yazım tarzı Kafka'yı sürrealistlere, ama özellikle sürrealistlerin kökenlerini bulduğu, Rimbaud ve Lautreamont'nun sürrealizme yaklaştırır. 1924'ün Manifestosu etrafındaki topluluk ise şöyle ya da böyle politika veya ideolojilerle "dans" ediyordu. Kafka ise, şeyleri bilerek ya da bilmeyerek hiçbir biçimde manipüle etmeden anlattı. Troçki'yle ve başka çeşit bir ideologla bir ilişki kuran André Breton'un sürrealist pratiğine karşı aynı yıllarda ortaya çıkan ve Fransız edebiya-

105 Janouch'ta, agy, s. 32.

tı hayranı olan Çek sürrealizmi, Kareil Teige'in ilan ettiği "Şiirsellik Manifestosu", ayrıca Kafka'nın özgür ve kendiliğinden gerçekliği kavrayarak bir kurmacaya dönüştürdüğü edebiyatı, Breton'un sürrealizminden daha ilginçtir. Mutlak şiirsellikten hareket eden K. Teige şunları öne sürmüştür: "Şiirsellik, hayatı sevgiden ibaret büyüleyici bir işyeri yapmak istiyor. Egzantrik bir karnaval, duygu ve görüntülerden oluşan rengârenk bir oyun, esrik bir sinemasal gelişim, harikûlade bir kaleydoskop..."[106] Felsefi bir yönlendirme olmadan bir şiirsellik. Bu şiirsellik, gerçekleşebilecek sevimli bir pratik, amatör bir eklektizm ilan edecek..."[107]

Ayrıca Picasso'nun resme yansıyan deformasyonları da, Kafka'nın üslubuyla örtüşür. Picasso'nun resim sanatını hemen kavrayan Kafka, onu bir deformatör (biçim bozucu) olarak değil, "kendilerine bir yol bulup bilincimizden içeri sızamamanın deformasyonları resme geçiyor yalnızca. Sanat bir saat gibi önde giden bir aynadır bazen"[108] şeklinde görür. Kafka metamorfozlarla, alegorilerle şimdiye kadar kültür tarihine "yabancı" ve "tuhaf" gelen ifade biçimlerinin gücünü kavramıştı. Kafka'nın yapıtı elips gibidir. Bir yandan gizemli deneyimler diğer yandan modern kent insanlarının deneyimi... Weigel'e göre, teknik ve ritüel olarak *Ceza Sömürgesi* veya mistik gelenek; ayrıca modern

106 Göze tutulup çevrildikçe içindeki renkli cam parçalarını beş altı aynaya yansıtarak değişik resimler gösteren bir oyuncak dürbün; tatlı duygu ve anılar geçidi.

107 Bkz. Hana Voisine-Jechova, agy, s. 494.

108 Janouch, agy, s. 99.

politik mahkemeler ve mekânın fizikî temel değişmezlerinin (aporienlerinin) ele alınış şekli; Benjamin'le Kafka'nın çağdaş olduğunu ortaya koyarlar.[109] Kafka'nın da tepeden tırnağa yaşadığı korku deneyimi, modern sanatın çöküşünü özetler. Yine de Kafka, tuhaf, esrarengiz bir edebiyatın özgürlükçü olabileceğini düşünmüştür.[110]

109 Bkz. Weigel, agy, s. 554.
110 Kafka, 27 Ocak 1922 tarihli günlüğü.

2. "Berlin Mahkemesi"nden *Dava*'ya Milena'dan *Şato*'ya

Franz Kafka 1914 yazına doğru evlenmek üzere Berlin'e Felice Bauer'in yanına gitmişti; gelenek gereği Kafka'nın Felice Bauer'i ailesinden istemesi gerekiyordu. Böyle bir toplantıya katılmak zorunda kalan Kafka, bu karşılaşmayı bir "mahkeme" gibi algılamıştı. Kafka söz konusu "Berlin mahkemesi"nden döner dönmez Prag'ta *Dava*'yı yazmaya başladı.[111] Evlilikle ilgili her zaman tereddüt eden ve sonuçta evlenmeyen Kafka gibi, onun anlatılarının kişileri de (Josef K., Gregor Samsa, K. da) bekârdır. Çek yazar Ivan Klima, *Dava*'nın ailevi bir sahneyle başladığını öne sürerek Kafka'nın hayatının çeşitli katmanlarda eserlerine yansıdığını ileri sürer. Hatta bunu Kafka'yla ilgili araştırmasında yöntemsel bir yaklaşım şeklinde kullanır; *Dava*'nın "kahraman"ı Josef K.'da Kafka'nın çifte varlığını göstermeye çalışır: Bir düzlemde romandaki Josef K.'nın esrarengiz "Dava"sı Kafka'nın en kişisel "Dava"sını (Berlin'de Felice Bauer'i ailesinden istediği "Dava"yı) çağrıştırırken, diğer katmanda Josef K. gibi Kafka da bekârdır ve ikisinin mesleği hemen hemen aynı-

111 Klima, agy, s. 211.

dır.[112] Klima, Josef K. ile Kafka arasında benzerlikleri sıralarken, *Dava* filminde Welles'in Josef K.'yı suçlama ve suçluluk duygusu arama özelliğini hatırlatan düşünceler öne sürer. Klima'ya göre Kafka, kendisi ile Josef K. arasında net bir ayrım yapamadı ve bu yüzden metnin sonlarına doğru Josef K. suçluluk duygusuna ilişkin benzer şeyler taşıdı; gerçekte ne Josef K. ne Kafka aydınlığı yeterince aramadı.[113]

Josef K. bir yandan kendini savunup mahkemeyi suçlarken aynı zamanda saçma olarak gördüğü "Dava"dan bir çıkış yolu bulmak istiyordu. Kaçmanın bir yanılsama olduğunu bilse de ne yapacağını o da bilmez. Kafka şuna inanıyordu: "Tek bir umut var, o da bizim için geçerli değil!" Yine de Kafka, Josef K.'dan çok daha bilinçlidir ve kendi bilincinin hepsini ona giydirmemiştir. Bunun farkında olan Orson Welles, Josef K.'ya yüklenerek ve "Dava"nın "saçma" olarak sınıflandırılamayacağını göstermek istemiştir; dolayısıyla da Josef K.'nın (filmde) bütün gücüyle "Dava"ya karşı koymasını arzu etmiştir. Böylece 1950'lerde neredeyse "moda" olan Albert Camus ve Sartre'ın hayatın "saçma"lığı anlayışından ve nihilizmin -Beckett'in nihilizmi- batağından uzaklaşır; Welles bu tavrıyla Rönesans sanatçıları ve Ortaçağ şövalyeleri gibi hayata dipdiri sarılan cesaretli bir tepki talep ederek, yaşam dünyasına "biraz daha ışık" ve umut katmayı arzular.

Klima'ya göre Kafka, çok kez yalnızlığı tercih etmekle birlikte, yalnız kalma ve özel haya-

112 agy, s. 215.
113 agy, s. 216.





tın içinde sıkışma korkusuyla yaşıyordu.[114] Kafka'nın özel hayatının bir yanını *Kafka* ve *Milena* filmleri canlandırmıştır. Vera Belmont'nun *Milena* filmi "Kafka Çağı"nı Milena ve Kafka kişiliği etrafında Prag ve Viyana fonunda gösterir.

114 agy, s. 218.



Milena portresi üzerinden Orta Avrupa zihniyetini de yansıtan bu filmde Kafka'nın kişisel, Yahudilerin de kolektif trajedisi hissedilir. *Kafka* filminde ise, Jeremy Irons, hem Franz Kafka, hem *Dava*'daki Josef K., hem *Şato*'daki K.'dır. Burada Kafka'nın kaygı ve yalnızlığı (özellikle "politik yalnızlığı") ve örgütsüzlüğü iyice öne çıkmıştır.[115]

Milena, "canlı, alev gibi,"[116] cesaretli, zeki ve gençtir. Çek güzeli Milena ile Viyana'da karşılaşan Kafka, onunla birkaç gün geçirir. Bir süre sonra tekrar Viyana'ya Milena için giden Kafka,

115 Benjamin Kafka hakkında Brecht'e övgüler düzerken Brecht, Kafka'nın zayıflığının onun örgütsüzlüğü olduğunu öne sürer. Bkz. Benjamin, "Brecht'le Konuşmalar", *Estetik ve Politika*, (der. Jameson), Çev. Ü. Oskay, s. 121.

116 Klima, agy, s. 218.



onu keşfetmek ister. Ona Prag'tan gönderdiği bir mektubunda Viyana'ya bir daha gelip onu almak istediğini bildirerek onunla kaçmaya neredeyse hazır olduğunu ima eder. Yine de Kafka'nın Milena'yla ilişkisinde korkusu da yakasını bırakmamaktadır. "Canlı, meraklı ve tutkulu bir Milena ile hasta bir Kafka..."[117] Her ikisinin çevresi için şaşkınlık vericiydi; Kafka da kendine güvenemiyordu. *Milena* filmi, Kafka'nın güçsüzlük ve çelişkilerini Milena'nın da hayat dolu ve genç güzelliğini yansıtırken film, neredeyse kadının eros'u, (yaşamayı, cinselliği) erkeğin thanatos'u, yani ölümü simgelediğini gösterir. Sonuçta "Kafka Çağı" aynı zamanda

117 Jana Cerna'dan aktaran Klima, agy, s. 219.



Mermer Heykelin Cücesi, Sainte-Anastasie Kilisesi, Verona

erkeğin kadın korkusunu ve bunalımını sembolize edip durmaktadır. Aynı coğrafya ve çağda, Klimt, Schiele, Kokoschka'nın resimleri, Arthur Schnitzler'in piyesleri de erkeğin bu ürkek, kadından çekinen, korkan halini gösterir. Erkeğin bunalıma girdiği "Kafka Çağı"nda kadın, Freud'un rüyalarına dayalı bakışını oluştururken edebiyat ve resim sanatı da kadın figürünü tasvir edecektir. Ayrıca Kafka'nın özellikle *Şato* ve *Dava* adlı romanlarına kadın, belirleyici bir yön ve biçim verir.[118]

Şato'da, bir akşam kadastro memuru K., her tarafı karla kaplı yabancı ve tuhaf bir köye varır. Sefil bir pansiyonda bir yer bulup yatar.

118 Pavel, agy, s. 244. Ayrıca Elias Canetti, *Öbür Dava. Kafka'nın Felice'ye Mektupları Üzerine*, Çev.: K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, 2000.



Jan Lukas, Şato ve Prag sokaklarından fotoğraflar



Genç bir denetçi onu uyandırıp kendisinden oturum iznini ister. K. köyde hiçbir zaman kadastro işini yapmayacaktır; onun amacı Şato'ya girmektir. Klima, *Şato*'yu farklı bir yönden, Kafka ile Milena Jesenska arasındaki gerçek ilişkilerden yola çıkarak analiz etmeye çalışır. *Şato*'da Kafka nettir. Buradaki karakter hayat konusunda ve bir kadınla yaşama konusunda cesaretlidir, bir aile kurabilir, hayatını kurtarabilir, hatta kural içinde de yaşayabilir. Şayet *Ceza Sömürgesi* ve *Dava*'da Kafka, yıllarca "ne onunla ne de onsuz yaşayabildiği"[119] nişanlısı Felice Bauer'le ilgili deneyimlerden esinlenmişse, *Şato*, Kafka'nın Milena Jesenska'ya duyduğu ızdırap verici ve yitirilmiş aşkından esinlenmiştir. Kafka'nın bu aşkı en güçlü, en içten ve hayatını değiştiren bir aşktı.[120] Kadınlarla ve otoriteyle "Dava"sı, derdi olan Josef K. ve Kafka "dünyadaki her şeyden korkuları vardır" [121]

K. kaldığı pansiyonda Klamm'ın metresi olan hizmetçi Frieda'yla karşılaşır. Frieda onun hakkında her şeyi bildiğini söyler ve kendisiyle aşk yapmayı kabul eder. Milena da daha tanışmadan Kafka hakkında çok şey biliyordu; onun da yaşadığı bir erkek vardı. Kafka ise tanışmamış olduğu Milena'dan ilk mektubu aldıktan sonra kendisine yazdığı mektupta Milena'yı Prag'ta bir kafede gördüğünü yazar. Masalar arasında yüzünü bir siluet gibi hatırlayan (bilinçaltı ve çağrışımlarla) Kafka, Viyana'ya gittiğinde Milena'ya âşık olur.[122] Klima'dan başka Max

119 Kafka'dan aktaran Zischler, agy, s. 137
120 Klima, agy, s. 222.
121 Klaus Wagenbach, *Kafkas Prag*, s. 36.
122 Pavel, agy, s. 516.

Brod da Kafka/Milena ile *Şato*'daki K./Frieda arasındaki ilişkinin varlığını onaylar: "Kafka ile Milena arasındaki aşk ilişkisi hakkında *Şato*'da tuhaf, kuşkulu bir yansıma yer alır. Milena, romanda Frieda karikatürü altında karşımıza çıkar ve Kafka'yı (K.'yı) kurtarmak için kesin önlemler alır: Onunla birleşip bir yuva kuracaktır. Frieda her zaman K.'ya bağlı olacak ve ona canlılığı yeniden getirecek, K.; gerçek hayata sahip olacaktır; ama K. kabul ettiği anda, Frieda'nın eski ilişkileri aklına gelir. Gerçek hayatta Milena'yı hiçbir zaman terk etmeyen kocası Ernst Polak, *Şato*'da, ihtişamlı, şeytani, esrarengiz Bay Klamm olarak çıkar karşımıza. Kafka'nın Milena ile mutlu olma arzusu gerçekleşmeyecekti. K. paylaşmayı da sevmez. Romanda Frieda'yı sadece kendisi için ve tek olarak karısı olmasını ister, ama Frieda ona ihanet eder, *Şato*'nun bir parçası olur..."[123] K., Şato'da ummadığı şeylerle karşılaşır; düşleri bir kâbusa, en sonunda bir trajediye dönüşür. Safça bir yaklaşımla Şato'ya, otoriteye ulaşmak ve Frieda'yı kaçırmak ister. *Dava*'da Josef K. "Dava"sını çocukça ve safça bir "oyun" gibi algılar; *Dönüşüm*'de Gregor Samsa, kız kardeşini nasıl mutlu edebileceğini düşünür. Kafka'nın etkilendiği Kleist'ın Michael Kolhaas'ı da, aristokratlara ve otoriteye karşı haksızlığa uğradığı için bütün kalbiyle isyan eder.

Kafka'nın, düşsel yazma yöntemi sadece Prag'ın kendine özgü gizemli atmosferi ve kurgusal topografyasından değil, aynı zamanda son derece karmaşık kişiliği ve ilişkilerinin tarzından kaynaklanıyordu. Milena Jesenska'yla

123 Brod'dan aktaran, Klima, agy, s. 226.



ilişkisinde de Milena'yı değil kendisini hedef alır; kişisel güçsüzlüğü ve cinsel sorunlarını Josef K.'ya ve K.'ya yansıtır. *Milena* filmi, Kafka'nın bu özelliğini Milena Jesenska'yla olan ilişkisi bağlamında yansıtırken, Soderbergh'in *Kafka* filmi, yazarın özgeçmişi ile yapıtının bir sentezi sayılsa da, bu film Ivan Klima'nın üstünde durduğu ilişkileri onun yaklaşımıyla yansıtmamıştır.

Şato ve *Dava*'da olduğu gibi *Şarbon Kovası Üzerinde Bir At* adlı öyküsünde Kafka, çizdiği kar manzaralarıyla yalnız ve umutsuz kişilerin kaderini ele almıştır. Kar, Kafka'nın metinlerinde ve kendi hayatında oldukça önemli bir yer tutsa da Welles, *Dava*'da böyle karlı manzaralara hiçbir sahnesinde yer vermez. Kafka 1922'nin Ocak ayında Prag'dan uzaklaşarak üç haftalığına kırsal ve dağlık bir alana sağlık nedenlerinden dolayı yerleşmişti. Milena'yı bir türlü unutamayan Kafka, her tarafın karla kaplı olduğu bölgede *Şato*'yu yazmaya başladı. *Şato* K.'nın çepeçevre karla kaplı bir köye gelmesiyle başlar. Roman yalın bir üslupla, gizemli bir gücün peşinde olan yalnız bir adamın çabalarını anlatır. Romanda "Şato" tarafından ka-



Dante Pisani, *Tagebuch, Kafka'nın Hatırasına*, 2002

bul edilmek, ne pahasına olursa olsun oraya ulaşmak isteği takıntı gibi çıkar karşımıza. K. bir çeşit "şövalye" cesaretiyle Şato'ya girmek ve Frieda'yı (Milena'yı) elde etmek ister. Bu durum, *Graal'ın Romanı*'nda Troyes'lı Hıristiyan Perceval adlı kişinin macerasını çağrıştırır. Her iki roman hemen hemen aynı cümleyle başlar: "Bu gece için nerede bir yatak bulacağımı söyleyin."[124]

Kendini tamamen Milena'nın çekiciliğine kaptıran Kafka için bu mutluluk yeni bir hayat deneyimi anlamına gelir Kafka, Viyana'da dört gün geçirdikten sonra, "senin gücün hayat veriyor Milena" diyerek coşkuyla döndüğü Prag'ta hayata bakışının değiştiğini açıklar: "Seni sevdiğimden beri bütün dünyayı seviyorum." Kafka,

124 Claude Thiebaut, *Les métamorphoses de Kafka*, Ed. Gallimard, 1996, s. 108 vd.



"bulutların altında Prag'da yürürken, Milena'nın birkaç hafta içinde yanına geleceğine inanıyordu."[125] Milena, Kafka'ya, tutkuyu, acıları, korkuyu, umudun ışığını vererek, yazarın bu duygularının *Şato*'ya yansımasına vesile olmuştur. *Şato*'yu yazdığı bu dönemde Kafka nispeten iyimser ve neşeli bir hayat arzulamaktadır; Milena Jesenska'dan sonra, Diamont Dora ile mutlu bir iki yıl geçirir. Kafka "kişisel dava"larını kendi bireysel çerçevesi içinde saklı tutmamıştır; başka deyişle kendi kendisi için yazmaz; tersine öznel deneyimininden hareket ederek varoluşun genel halini tasvir etmeyi başarmıştır; bu da yapıtını

125 Pavel, agy, s. 529-531. Ayrıca bkz. F. Kafka, *Sevgili Milena'ya Mektuplar*, Çev.: Orhan Tuncay, Gün, Yay. İstanbul, 2004.

evrenselleştiren, insanlığa ait kılan özelliktir. Kafka'nın bir "Dünya Edebiyatı" (Weltliteratur) yaratması daha doğrusu onun içinde yer bulması bu boyut sayesinde olmuştur. 1925'te 45 yaşında ölen Kafka, 1933-1945 yılları arasında yaşasaydı ve Orta Avrupa'dan kaçamayacak olsaydı onun kaderi Josef K.'nınki gibi, hatta daha trajik olabilirdi. Kafka'nın üç kız kardeşinin hayatının toplama kamplarında bittiğini burada hatırlayabiliriz. Milena ile Gustave Janouch da toplama kamplarındaki zulme maruz kalmışlardır; Max Brod ise 1939'da Filistin topraklarına kaçmayı başarmıştır.

3. Kafkaesk Sinema

Almanca kökenli olan kafkaesk sıfatı, Kafka'dan türetilmiş olup bir mekânı, bir atmosferi ifade eder. Daktilo, masa, büro, dosya, loş bir ışık, labirent sokaklar, merdivenler, mahkeme salonu ve koridorları, yoksul kesimlerin barındığı bir avlu, kentin harap bir köşesi, kirli bir saray, tren garı, disiplinli ve hep uysal bir biçimde birbirinden farksız tekdüze çalışma düzeni, grotesk, tuhaf ve aptalca tipler, acımasız, çirkin ve iri adamlar, boş, terk edilmiş alanlar bu atmosferin ve ortamın tanımlayıcı öğeleridirler, kafkaesk bir "dünyayı", onun nesne ve ilişkilerini temsil ederler. Bunlar arasında "kapı" önemli bir yer tutar. Çoğunlukla kocaman ve kapalı olan bir kapı veya hafifçe aralanmış bir kapı. *Dava*'da Josef K. bir kapıdan ötekine girer veya bekler. *Şato*'da ise kapı hiç açılmaz, *Yasanın Önünde*, adamın hayatı biter ama kapı açılmaz.[126] Orson Welles, *Dava*'da bu durumu harika bir biçimde resmederek özetlemiştir. Yine de Orson Welles'in "son bakışı", Kafka gibi karamsar değildir; Welles, ışığa, insan aklı ve yeteneğine olan inancını yitirmemiştir. O Ortaçağ şövalyesine, Don Kişot'a, Montaigne'ye,

126 Kafka'da kapının yeri ve işlevi konusunda bkz. Eric Faye, agy, s. 27.

hatta Hölderlin veya Bertolt Brecht'e yakın bir dünya görüşüyle kapıdan bir umut ışığı süzdürür. Josef K. işte böyle bir kapının önünde doğdu ama hiçbir zaman bu kapıyı açamadı.[127]



Prag Şato'su



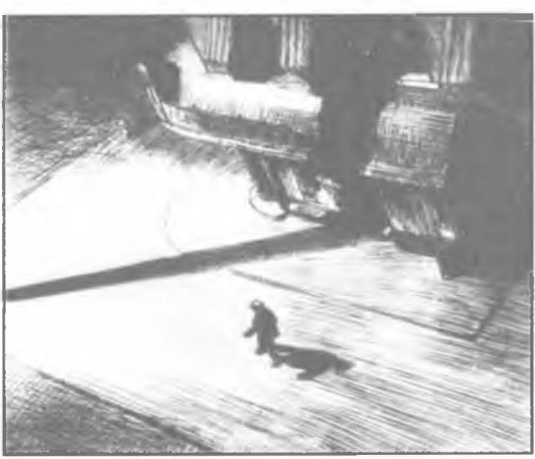
Orson Welles'in *Dava*'sında kapı

Kafkaesk ortamın varacağı şiddet noktası ise, "toplama kampı uygarlığı"dır. Bu "uygarlık", endüstriyel ekonomik-politik-idari ve hukuki yapıların sarmalında ruhsal yönden şartlandırılmış "kitle insanları"yla oluşup yaşam dünyasını "Kafka Çağı"nda "toplama kam-

127 Christian Jocotey, "D'un procès à l'autre (de Kafka à Welles)", *Etudes Cinématographiques*, No. 24-25, 1963, s. 121.



Prag'tan bir manzara



Edward Hopper, *Karanlık Geceler*, 1921



pı"na çevirmiştir. Kafka'nın tasvir ettiği dünya "geleceğin soykırım dünyası"dır, çok uzaklardaki değil, yanı başındaki ve ondan bir kuşak sonraki dünya, kız kardeşlerini kaybettiği bir dünya! Kafkaesk atmosferin mahşeri özelliğine rağmen Kafka'nın yapıtı zevk ve neşe duygusundan hiç de yoksun değildir. O, trajedi ve karabasanı, labirentimsi mekânları ve onu kovalayan muhbirleri zevk ve ironiyle aşar.

"Kafkaesk ne özel alanla ne de kamusal alanla sınırlıdır; o her ikisini kapsar. Kamu, özelin aynasıdır, özel de kamuyu yansıtır..."[128]

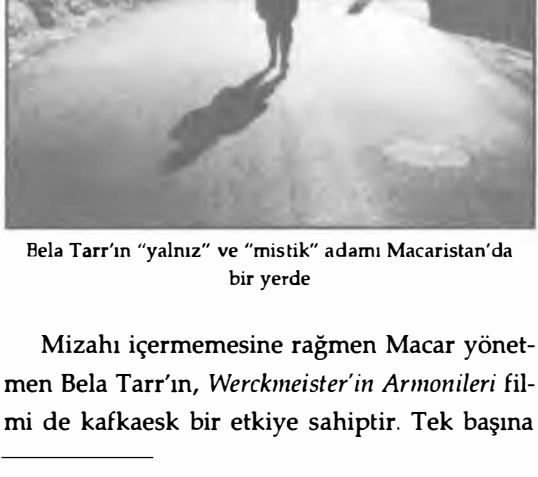


Yangın Var! filminden bir sahne

128 Milan Kundera, "Au feu, les pompiers", *Théâtres au cinéma*, Milos Forman-Franz Kafka sayısı s. 56.

Şüphesiz tanımlamaya çalıştığımız kafkaesk atmosfer, teknik açıdan gerçek ile düşün birleşiminden oluşur.

1960'ların çok önemli bir Çek filmi olan Milos Forman'ın *Yangın Var!* filmi doğrudan Kafka'yı akla getirmektedir: "Filmde gerçek iktidara saldırmak yerine neden yoksul itfaiyeciler gülünçleştirilmiştir?" sorusuna Kundera şu yorumu getirir: "Kafka'nın *Şato*'sunda da itfaiyeciler var; onlar da bir şenlik yapar, şenliğin trajik sonuçları vardır ve onlar da gülünç ve bürokratik ruhun yoğurdukları kişilerdir." Kundera, bu tespiti yaptıktan sonra Kafka'nın ve kendisinin kenti hakkında şu yorumu yapar: "Şayet Prag, Avrupa'nın mizah başkenti ise o aynı zamanda Avrupa'nın en trajik kentlerinden de biridir."[129]



Bela Tarr'ın "yalnız" ve "mistik" adamı Macaristan'da bir yerde

Mizahı içermemesine rağmen Macar yönetmen Bela Tarr'ın, *Werckmeister'in Armonileri* filmi de kafkaesk bir etkiye sahiptir. Tek başına

129 agy, s. 26.



Werckmeister'in Armonileri filminden bir sahne

bir postacının, bir küçük Macar şehrinde, esrarengiz olayların geçtiği bir atmosferde yaşadıklarını anlatır film. Şiirsel bir görsellikle, siyah-beyaz bir dünyayı, umutsuz zamanları metaforlarla yansıtan bu film, "görüntü, şiir ve müziğin bir sentezi"ni[130] oluştururken, dengesiz bir yaşam dünyasından kaygı duyarak, ahenkli bir dünya arzular.

David Jones'un çektiği Harold Pinter'ın senaryosunu yazdığı *Dava* uyarlaması ve Avusturyalı Michael Haneke'nin *Şato* uyarlaması, Welles'in *Dava* uyarlamasıyla karşılaştırıldığında Kafka'dan çok az şeyin film kamerasına sığdırılabildiği görülecektir. Welles, bir litrelik şişeye iki litrelik sıvı sığdırabilmişse bu uyarlamalar şişenin (sinema perdesinin) çoğunu boş bırakmışlardır. *Dava*'nın ilk versiyonu "bir Orson Welles filmi" olarak ortaya çıkarken, David Jones'un filmi "Franz Kafka'dan bir uyarlama" olma özelliğini öne çıkartır. Michael Haneke'nin filmi ise Kafka'nın dingin anlatımına yaklaşmakla birlik-

130 Jarmo Valkola, "L'esthétique visuelle de Bela Tarr", *Cinéma hongrois, Théorème*, PSN, 2003, s. 183.

te akademik üslubu ağır basan bir filmdir. Genç yönetmen Steven Soderbergh'in hem Kafka'nın biyografisi hem otobiyografik Prag atmosferini harmanlayıp bir kompozisyona dönüştürme deneyi olarak *Kafka* filmi ise Welles'in yeteneklerine yaklaştığını göstermektedir.

Kafka filminde "Kafka gerçek adınız mı?" diye sorulur Kafka'ya. Tuhaf bulunan Kafka ismi, belki de kafkaesk dünyaya aittir; "hayali" ve sanki "gerçek dışı bir dünya" Oysa bir o kadar da gerçek ve insani bir çağrışımdır. "Kafka" veya kafkaesk, aydınlık ile karanlığın, umut ile çaresizliğin, iktidar ile iktidarın zaptettiğinin, ciddiyet ile ironik olanın, Cermen ile Yahudiliğin, kaçma ile kovalamanın, muhbir ile ihbar edilenin, özgür birey ile kapitalizm ve otoriter sosyalizmin çatışma dünyasıdır. Ve çatışmanın sonunda kötü olanın iyi ve masum olana zorbalık uyguladığı bir düş ile kâbus dünyasıdır bu kafkaesk dünya. "Kafka"(esk) mutlak ve tamamen "negatif estetiğin" ve "negatif düşünce"nin alanıdır. Ondan da öteye, "insani varoluş"tur. Ancak "Kafka" politika ve iktidar karşısında kırılgan, güçsüz ve etkisizdir.

"*Dönüşüm*'deki Samsa ismi Kafka'nın yerini tutan bir şifre gibi geliyor kulağa. Samsa'da da Kafka'daki gibi beş harf var. Samsa'daki "S" harfiyle Kafka'daki "K" harfinin yerleri aynı. A'ya gelince..." Kafka burada sözünü keser G. Janouch'un: "Bir şifrenin sözü edilemez. Samsa tümüyle Kafka değildir. *Dönüşüm* -bir bakımaboşboğazlık niteliği taşıyorsa da bir itiraf sayılamaz."[131] Bu açıklamayı yapan Janouch, *Dönü-*

131 Janouch, agy, s. 27.

şüm'de Kafka'nın kendi ailesindeki böceklerden söz ettiğini düşünmüştü. Metamorfoza rağmen Gregor Samsa okuyucuya öcü gibi gelmez; ailesi ise utanç verici olarak çizilir. Yine de Kafka'nın niyeti, Samsa'nın böcekleşmesi üzerinden modern endüstriyel çalışma düzeninin, şeyleşme ve yabancılaşmanın bir bütün olarak yaşam dünyasını kuşatmış olduğunu anlatmaktı.



Nathalie du Pasquier, *Gregor Samsa'nın İlk Kahvaltısı*, 2001

Endüstriyel çağ, dünyayı bir kaosa, bir dengesizliğe sürüklemiştir. Bunun farkında olan Le Corbusier, bu çağın kentlerini yıkıp yeniden inşa etmek istemişti. Onun yeni Paris projesi ise, Josef K.'nın çalıştığı büro ve yaşadığı sosyal konutunu andırır. Modern kentin sadece mimari ve şehircilik açısından değil, aynı zamanda sosyal katmanlar bakımından da parçalara bölünmesi, politik bunalımlar ortamında toplumsal ve bireysel krizleri şiddetlendirmiştir. "Kaf-

ka Çağı", bütün ayrımları, dinsel, etnik, toplumsal, kültürel ve mimari parçalanmaları ve ayrımcılığı yaşar. Totaliter devlet ve otoriter kitle varlığıyla bu gelişme sadece kaos ve iç savaşlarla sonuçlanmaz; ama soykırım ve savaşlara kadar varır. Dini cemaatleri de harekete geçiren şoven ve Pan-Cermen bir burjuvazi, totaliter devlet sistemleri, endüstriyel bir kapitalizm ve daha sonra ortaya çıkan bürokratik bir sosyalizm, yaşam dünyasını dengesiz ve güvensiz bırakmaya devam etmiş; hatta bu duyguyu artırmıştır. *Dava*'dan *Stalker*'e kadar farklı zaman, coğrafya ve filmler bu gelişme ve durumları anlatırlar. Bu noktada Kafka neredeyse edebi, politik, sosyolojik ve psikolojik bir "kâhin"dir. Günümüzde (XXI. yüzyılın başı) Amerikan Guantanama zindanlarını, Saddam Hüseyin'in iktidar aygıtlarını harekete geçirip açtırdığı davaları ve katliamları, Bush'un da Irak diktatörüne ve Irak halkına karşı harekete geçirttiği iktidar aygıtlarıyla açtırdığı "Dava" ve yol verdiği idamı, bundan önce Pinochet'in Şili'sini (1970'ler), *Ceza Kolonisi*, *Dava* ve *Şato*, geçen yüzyılın başında "haber vermiştir" Pinochet cuntasının Şili halkına 1974'te yaşattığı karabasanı bilen ve Kafka'nın Şili ve diğer Latin Amerika ülkelerinde önemsenen bir yazar olduğunun farkında olan Roaul Ruiz, Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'ni uyarlamayı ihmal etmedi; hem de Costa Gavras'ın *Kayıp* filminden önce. Aynı şekilde Arjantinli Fernando Solanas, *Güney* filminde Kafka ve sürrealistleri hatırlatan bir sinemasal duygu yarattı. *Ceza Sömürgesi*'nin ilk sayfası, "Küçücük, derin, kumluk ve her yanı çıplak yamaçlarla çevrili vadide, subay ile

araştırmacı gezgin dışında geveze, budala, saçı başı darmadağın mahkûmdan ve bu mahkûmun boynuna, ayak ve el bileklerine takılmış -ara zincirlerle birbirine tutturulmuş küçük zincirlerin bağlı olduğu- diğer bir ağır zinciri tutan askerden başka kimsecikler yoktu. Üstelik mahkûm köpek gibi itaatkâr görünüyordu, öyle ki, insan onu etraftaki tepelerde serbestçe gezinmeye salabilir, infazı başlamak üzereyken de, bir ıslık çalarak geri getirebilirdi sanki." der. "Homo domesticus" (uysal insan) olan Kafka'nın kişileri, Orta Avrupa sanayi yaşam biçiminin ürünleridirler. "Kafka Çağı"ndan ve özellikle savaştan sonra bu konular derinleştirilerek olguların, deneyimlerin zemininde incelenirken Kafka'nın yapıtı, sosyal psikolojik araştırmalar için de bir kaynak olmuştur.



132 Bu konuda Milgram, Allport, Adorno, Goffman gibi sosyal bilimcilerin Amerika'daki çalışmaları çok önemlidir



Tarkovski'nin kişileri *Ceza Sömürgesi*'nden kurtulup *Şato*'ya mı girmeye çalışıyorlar acaba?

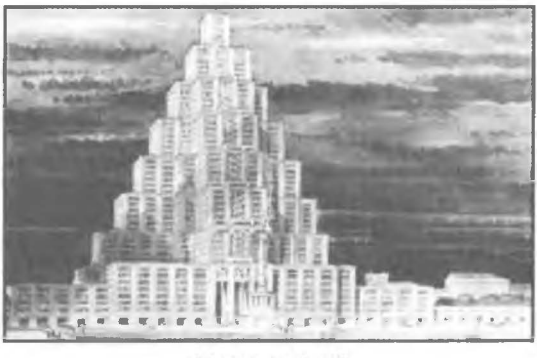


Ceza Sömürgesi'nde Kafka'nın "adaletin" işletilmesine, kupkuru bir norma dönüşmesine ve mekanikleşmesine yönelik tasvirleri neredeyse *Stalker*'i de öngörmüş gibidir. Tuhaf ve kaygı verici bir vadide ruhsal yönden sefil bir adamın her dediği yöne hareket eden zavallı birkaç insan. Öte yandan *Komiser*, *Güneş Yanığı*, *İtiraf* gibi filmler de, Kafka'nın 1920'lerin başında öne sürdüğü gibi kitlelerin önderlere, bürokrasiye ayaklanma ve devrimlerle yol açıp kendilerini zincire vurdurmaları düşüncesini hatırlatır. *Ceza Sömürgesi*'nin işkenceciler şefi, Ernst Pavel'e göre Nazi işkencecisi (sonradan yakala-

nan) Adolf Eichmann'ı haber verir.[133] Klaus Mann'ın, "Kafka Reich"ının III. Reich'la olan benzerliği üzerinde inatla durduğunu belirten Adorno'ya göre, Kafka yapıtının içeriği Tanrının gizli egemenliğinden çok Nasyonal Sosyalizmi anlatır. "Kafka'nın yıldırmaya ve işkenceye ilişkin öndeyişi değildir gerçekleşen. 'Devlet ve Parti' böylece çatı katlarında olgunlaştı. Hitler'le Goebeels'in sarayda oturması gibi hanlarda oturdular... *Şato*'da memurlar SS'ler gibi özel, bir örnek giysiler giyer; faşizmin seçkinleri de kendi kendilerini atamışlardır..."[134] Kafka'nın erişilmez, esrarengiz diye tasvir ettiği "Şato" veya benzeri merci ve "makam"lar bunlardır işte. Steven Soderbergh, *Kafka* filminde bilimsel ve teknolojik yöntemlerle çalışan "Gizli Örgüt"ün "Şato"daki insanlık dışı uygulamalarını ele alır. Şato erişilmezdir, *Dava*'da ise yargıç erişilmezdir. İktidar'ın sembolü olarak bunların esrarengiz, kaotik ve korkulu oluşu, totaliter veya faşist bir ortamın varlığına işaret eder. Adorno isabetli bir şekilde bu durumu tanımlarken Welles, sinema perdesine aynı atmosferi yansıtmayı bilmiştir.

Tarihin cehenneme dönüştüğü Kafka'da Adorno'nun yorumuna göre cehennem kapılarını açan büyük burjuvazinin kendisidir. "Faşizmin toplama kamplarında ölümle dirim arasındaki sınır çizgisi silinmiştir. Bir ara-durum yarattılar; iskeletler, çürüyüp gidenler, kendini öldürmeyi başaramayan kurbanlar..."[135] *Dönü-*

133 Pavel, agy, s. 435.
134 Adorno, "Kafka Üstüne Notlar", s. 25-26.
135 agy, s. 27



"Devlet ve Parti"



Paul Harbutt, *Amerika*, 2002

*şüm'*de olduğu gibi, *Şato* ve *Amerika* örneklerinde de karşımıza çıkan kapitalizm çağının koşullarına değinen Adorno, kapitalist sistemdeki suçların yükünün bu sistemin dolaşımını sağlayan "ajan"ların ya da ara hizmeti görenlerin

omuzlarına; "yolcuların, banka görevlilerinin, garsonların omuzlarına yüklendiğini" söyler. Örneğin *Amerika*'da Karl'ın Avrupa'da örneği bulunmayan, bir aracılık-toptancılık işini Kafka'nın ampirik bir tarzda bir bölümde anlattığını öne sürer Adorno.[136] *Amerika*'nın "New York Civarında Bir Villa" bölümünden hareket ederek Amerika'daki kapitalizmin işleyişi ve sınıf ilişkilerini *Straub/Daniel Hubbet Amerika/Sınıf İlişkileri* filmini Marksist bir anlayışla sahnelerken, Adorno'nun düşüncelerini canlandırır. Fellini'nin *Intervista* adlı filmi de *Amerika*'dan yola çıkarak Amerikan kapitalizminin eleştirisini yapan ve böyle bir ortamda film sanatının çöküşünü ele almıştır.[137]

Chaplin'in *Yumurcak* ve *Modern Zamanlar*'da tasvir ettiği endüstriyel mekanizma ve insan ilişkileri, Kafka'nın anlattığı mekanizmayla karşılaştırılamayacak kadar hafif kalır. Büroyu ve işleyişini tasvir eden J. Tati'nin *Playtime* filmi, A. Camus'nün *Düşüş*'te tasvir ettiği Clemens karakteri ve onun sıkıcı modern büro ortamı da Kafka'nın tasvir ettiğinden daha yumuşaktır. Kafka'nın kişisel ve toplumsal karakteri, Adorno'ya göre Chaplin'in *Mösyö Verdoux*'suna yakındır.[138] Adorno "Şeyleşmenin etkisi öznenin kendini şeyleştirmesiyle kırılmalıdır" diyerek, öznenin kurtuluşunu, Kafka'nın, düşmanın gücünü içine alarak aradığını öne sürer. Denge ise, öznenin bir karşı duruş başlatmasıyla aranır. "Kafka dünyayı, kendini onun altına koyarak yücelt-

136 agy, s. 26.
137 C. Anger, agy, s. 60.
138 Adorno, "Aufzeichnungen zu Kafka", s. 318.

mez; dünyaya karşı kaba güçten uzak durarak direnir... Kafka, öznenin dünyayı istediği biçimde şeyleşmesiyle şeyleştirmeyi aşmak ister..."[139]

Çağdaş dünyada kafkaesk atmosferi tasvir etmek için sinemanın stüdyolara, yapay ortamlara ihtiyacı yoktur; bunu özellikle kentlerin periferilerinde, devlet dairelerinde, büyük mimari yapılarda, bürolarda, dar ve az aydınlatılmış sokaklarda bulmak mümkündür. Özellikle şehir periferilerinden itibaren başlayan bu ortam varoşlarda, büyük şehir banliyölerinde şiddetli olarak hissedilir. Terry Guiliam'ın *Brazil* filmini Paris banliyölerinde çekmesi bundandır. Godard'ın *Alphaville*'i için de geçerlidir bu. M. Kassovitz'in *Protesto* filmi ise kötü ve haksız olan çağdaş Fransız şehirciliğinin[140] ve "yabancı" politikasının saldırganlığını belgelerken bu film, dünyanın en kültürlü ve demokratik kentinin varoşlarında "Kafka Çağı"ndan ve Cezayir'in işgalinden arta kalmış bürokratik, yabancı düşmanı, ırkçı ve faşizan izlerin varlığını gözler önüne sermiştir. 2002 yılından bu yana Fransız hükümet ve devlet politikası da bu eğilimlerin dozajını yükselterek Orta Avrupa'ya özgü zihniyetin şapkasını Fransızlara giydirtmeye başlamıştır. Kökeni Kafka'nın coğrafyasından gelmiş Fransız politikacı Nicolas Sarkozy, Fransız kültürel zenginliğiyle değil; ya-

139 Adorno, *Kafka Üstüne Notlar*, s. 34.

140 Orson Welles'in *Dava* filminde Josef K.'nın oturduğu dikdörtgen biçimindeki evin binası, bir fabrika veya büyük bir işyerini andırır. Avrupa kent banliyölerinde yoksulların ve daha ziyade savaştan sonra Avrupa'ya getirilen yabancı işçilerin barındırıldığı mekânları doğrudan hatırlatıyor bu konut. "Situationistler", modern şehirciliğin bitmeyen bir kâbusun somut bir inşası olduğunu öne sürmüşlerdi.

bancı düşmanlığı, polis baskısı ve bürokratik şiddetle kafkaesk bir ortam yaratıyor; oysa modern Fransa'nın özgünlüğü, empresyonistlerin, Hugo'nun duygu ve bilincine uzanır. Avrupa devletlerinde "yabancılar"ın (daha ziyade Müslüman ve Arapların[141]) karşılaştığı bürokrasi ve sınır kontrolleri "Kafka Çağı"nın ırkçılık, yabancı düşmanlığı, güvenlik paranoyası, Kilisecilik gibi özelliklerinin devam ettiğine işaret ediyor. Afrika'ya karşı Avrupa sınırını kontrol etme görevini İspanya devralırken, Türkiye-Avrupa sınırını 2007'nin başından beri Bulgaristan "kollamaktadır" Daha 1 Ocak 2007'den itibaren Bulgaristan'ın sınır kontrolleri, "Kafka Çağı"na dönüldüğünü belgelemiştir. Başka deyişle Avrupa kültür ve tarihini bir "mitos"a, bir yanıltma manevrasına dönüştüren Avrupa Birliği, özellikle Afrika ve Asyalılara uyguladığı bürokrasiyle daraltılmış haklar, gözetleme ve kaba güç politikasıyla kendi tarihinin faşizan bir dozajını hâlâ muhafaza ettiğini her fırsatta göstermektedir. Liberal bir Londra'da, İşçi Partisi hükümeti yönetiminde Afgan veya Arap'a "benziyor" anlayışıyla herhangi bir "yabancı"nın İngiliz polisi tarafından vurulması olağan vakalar arasına girebiliyor; ("yanlış"lıkla bir Brezilyalı öldürmüştü İngiliz polisi; oysa amacı Ortadoğulu birini öldürmekti!) Bir geçiş sürecinde miyiz acaba? Umberto Eco, 'Avrupa'nın Cermenleştirilmesi mi söz konusu?' diye sormuştu "Birleşik Almanya" çağında. Avrupa devlet normlarının ve "yabancı"lara bakışın gi-

---

141 Arap düşmanlığı öyle bir noktaya vardı ki, Almanya'da yaşayan Zafer Şenocak sonunda *Hitler Arap mıydı?* adında bir kitap yazdı. Kabalcı Yay., İstanbul, 1994.

derek Almanlaşması U. Eco'nun "kaygılı sezgisi"ni doğruluyor.

"Yabancı"lar için günlük hayatın tedirgin edici bir noktada olduğunu aynı tarihlerde M. Kassowitz *Protesto* adlı filminde yansıtmayı başarmıştır. "Yabancı"lara saldırmak için faşizm kaos yaratmalıdır. Welles'e göre, orta sınıf katmanından çıkan faşizm, "gangsterlik" yapar.



Cengiz Abuladze'nin *Nedamet* filmi tuhaf rüyalar, saçma kişiler, politik alegoriler ve kara mizah kullanarak, sürrealizm ile kafkaesk kâbus arasında bir atmosfer yaratarak Sovyet sinemasında görülmemiş manzaralar oluşturmuştur; film Sovyet devlet bürokrasisi ve despotlarının yarattığı endişe ve korkuyu yansıtır. Kronikleşen bu zorbalık tarihi, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Gürcü milliyetçiliği altında, Gamsagurdia döneminde faşizan bir yöntemle devam edecektir.[142] Eldar Şengeleya'nın *Mavi Dağ* adlı filmi, öyle bir bürokrasi

142 Kristian Feigelson, "Le repentir. Une inquiétante étrangeté en Georgie", *Cinéma et Stalinisme, Théorème*, PSN, 2003, s. 269-276.

ortamı gösterir ki artık kimse olağanlaşmış bu yapının farkında bile değildir; çalıştıkları devlet dairesi çatırdarken, yıkıldı yıkılacak gibi bir haldeyken bile, kimse "uyanmaz"; herkes rehavet içinde veya vazifesinin başındadır. Memurların şefle arası bozulmasın yeter; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği sapasağlam yerinde kalacaktır! Ne var ki bu konformizmden sonra bina sahiden çöker. Şengeleya'nın bu filmi bir roman yazan genç bir memuru anlatır; aylar, yıllar boyunca yayımlatmak istediği kitabını, bir kez olsun kimsenin okumadığı, devlet yayınevi "uzman"larının kapağını açıp bakmadığı metni yayımlatma umuduyla yaşayan bu kişinin öyküsü etrafında Sovyet devletinin sarsıntısı dile gelir.



Mavi Dağ, bürokratik kurumların saçmalık ve gereksizliğini yansıtırken, konformizm ve bürokrasi her şeye hâkimdir. Bu ortama en sonunda tahammül edemeyen Gorbaçov, "esaslı komünistler"le (Yeltsin, Putin...) ele ele vererek Kafka adına değil, ama Lenin'in "vasiyet" şeklindeki me-

tinlerini gerekçe göstererek Sovyet devletinin sahiden yıkılmasının gerektiğini buyurmuşlardı. Kitlelerin görevi böyle bir durumda Kafka'nın öne sürdüğü gibi meslekten politikacı ve bürokrat olan önderlerinin yolunu açmaktı!



İstanbul'un sefil koşulları ve saçma bürokratik ortamlarında geçen Ali Özgentürk'ün *At* filmi de, kafkaesk ironi ve karabasana sahiptir. Bu film, taşradan İstanbul'a oğluyla birlikte giden "cahil" ve yoksul bir insanın devlet ve kanun karşısında ezilen, hiçlenen, alaya alınan durumunu yansıtır. Ali Özgentürk'ün *At*'ı Kafka ile Aziz Nesin arasında bir ironik anlatıma ve atmosfere sahipken, *Bekçi Murtaza* Orhan Kemal ile Kafka arasında bir trajik mizaha örnektir. (Orhan Kemal'in *Murtaza* eserini evrenselleştirir Ali Özgentürk.) Bekçi Murtaza, işçilerin yanında olacağına, fabrikatörlerin safında olur ve işçilerle didişir. Ve yönetmene göre,

"Dünya Murtazalarla doludur. Dünya değişiyor mu bilmiyorum, ama eğer doğru dürüst değişmiyorsa, bir nedeni Murtazalar'dır. Dünya öyle statik, öküzün boynuzunda değil, Murtazaların elleri üstünde duruyor bir anlamda ...1950'lerde Adana'da bir fabrikada geçen baştan sona Adanalılıkla döşenmiş hikâyeyi biz bugüne ve herhangi bir şehre taşıdık. New York'ta da çekebilirdim Murtaza'yı, Tokyo'da da... Bu filmde beni otorite, güç, üstün olma, sığınma, kitlelerin iktidarla ilişkisi, iktidarın insanla ilişkisi gibi konular ilgilendirir..."[143] Bekçi Murtaza, işçilere ve yoksullara o denli kaba davranır ve şeflerinin emirlerine o kadar itaat eder ki, vazifesi uğruna kızının ölmesine bile yol açar. "Gözlerimi kaparım, vazifemi yaparım" diyen Bekçi Murtaza özellikle Amerika'da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sosyal ve psikoloji alanlarında yapılan çalışmalarda, otoriter kişiliğe tam uyan bir "denek"tir. S. Milgram, G. Allport, T. Adorno, M, Horkheimer, E. Fromm gibi düşünürlerin ortaya çıkardıkları deney ve sonuçlarını bambaşka bir coğrafyada, önce edebi bir ifade biçimiyle Orhan Kemal, filmsel bir versiyonla da Ali Özgentürk uyarlar. Aynı film bundan önce Tunç Başaran tarafından da sinemaya uyarlanmıştı.

Kafka'da olduğu gibi *Bekçi Murtaza*'da da makro ve mikro düzeyde her türlü iktidar biçimi yer almaktadır. *Bekçi Murtaza*, Kafka'yı olduğu gibi, Foucault'yu da doğrular. Fakat Murtazalar, "Doğu hafifliği"nde oldukları için sonuçta Ni-

143 Ali Özgentürk'le söyleşi, "Bekçi Murtaza ve İktidar-İnsan İlişkisi", *Video-Sinema*, sayı 4, Ekim 1984, s. 40-42.

etzsche'nin kırbaçlı bekçilerinin gözlem altında tuttuğu kuyudan çıkmamıştır. Onlar daha ziyade Balkanlar ile Doğu Akdeniz arasında, biraz daha yayarsak Orta Asya dünyasına yakındır.

Almanya'ya göç edip hayatını 40 metrekarelik bir alanda geçiren ve adeta Gregor Samsa gibi bir böcek hayatı yaşayan genç bir Türk kadınını sahneleyen Tevfik Başer'in *40 Metrekare Almanya* filmi de kafkaesk bir atmosfere sahiptir. Yönetmen, Anadolu feodal ataerkil zihniyetinin genç bir kadının hayatını bir karabasana çevirdiğini anlatmaktadır. Kadının, hayatın dışına itilişini ele alan film, Alman iktisadi sisteminin "Gastarbeiter"lerin (misafir işçilerin) nasıl yaşadıklarıyla ilgilenmemiştir. İktisadi sistem için önemli olan şey, sadece "yabancı"nın, "Gastarbeiter"in yüksek verimidir; onun dışındaki varlığı, onu ilgilendirmez. Bu yüzden "yabancı/misafir/işçi", iş zamanı dışında neredeyse bir "yokluk"tur. Gregor Samsa'nın bir hamam böceğine dönüşmesi gibi kadının konumu da, erkeğin sadizmi de ekonomi sisteminin umurunda değildir. Kafka, Pan-Cermen ve endüstriyel bir ortamı ifşa ederken, *40 Metrekare Almanya*, kadına eziyet eden sadist bir Türk erkeğinin ilişkisini Kammerspiel ile ekspresyonizmin estetik biçimiyle sunar. Film yaşam dünyasını sadece belli bir yönden kavrar; bu yüzden belirli bir yaşam dünyasını tarihsel bütünlüğü içinde gören bir pencereden yoksundur. Bu siyah-beyaz film, atmosfer ve teknik bakımından kafkaesktir; oysa Kafka bir "atmosfer" yaratıcısından öte dünyayı insancıllaştırmayı deneyen bir yazardır. Filmin yazara yak-

laştığı en önemli nokta, kadının hayatının insancıllaştırılması arzusuyken, film "totaliteden" yoksundur.

III. ORSON WELLES: SHAKESPEARE'DEN FRANZ KAFKA'YA



1. *Dava*'nın Ön Denemeleri: *Bitmeyen Balayı* ve *Mr. Arkadin*

Sinema tarihindeki film kompozisyonlarını "bozup" modern bir film kompozisyonu yaratan Orson Welles, *Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar*, *Yabancı*, *Şangaylı Kadın* gibi filmlerinde bir para uygarlığı olan modern Amerika'yı eleştirel bir gözle ele aldıktan sonra *Othello* ve *Macbeth* filmleriyle ihtiras ve iktidar ilişkilerine odaklandı. Bu filmlerde Shakespeare, Welles'in film sanatına sadece bir şair, bir tiyatro yazarı olarak değil aynı zamanda bir "barok thriller" gibi yansıyacaktır. Film sanatını Shakespeare'den sonra Kafka'yla buluşturan Welles, *Dava*'dan önce arka arkaya çektiği kafkaesk hatta *Dava*'nın bir çeşit "ön deneme"leri olan *Bitmeyen Balayı* ve *Mr. Arkadin* filmleriyle Kafka'yı yorumlamaya hazır sayılırdı. Klasik ile modern edebiyattan süzülerek, bu edebiyatın duygu ve ritmini; yaşam dünyasının coşku ve çatışmasını, çelişkilerini sinematografik bir anlatıma dönüştüren Orson Welles, Shakespeare'den ve Cervantes'ten geçerek Kafka'ya ulaşacaktır.

Orson Welles, klasik edebiyata, Rönesans ve Aydınlanma'nın düşünce zenginliğine, insan aklına ve eleştirel bakışına hayranlık duyarak

Montaigne[144] ve Shakespeare'in özünü kavramaya, hissetmeye çalışıp bu formasyonunu da *Dava*'ya taşır. Rönesans hayranı olan Welles modern dünyaya değil ortaçağ dünyasına, modern çağla ortaçağ arasında olan Don Kişot'un zamanına aittir.[145] Kafka da, "Homeros söylencesinden Hegel ve Marx'a kadar uzanan o Aydınlanma geleneğini izler."[146] *Dava* yorumunda Welles de aynı Aydınlanma geleneğinin bir sürdürücüsü olarak bu geleneğe 1960'ların Freudçu Marksist bakış açısını katar.[147]



Welles, film sanatında az rastlanan hümanistlerden biridir; hele hele Amerikan sinemasında hümanist bilinç ve duygunun neredeyse yokluk olduğu bir ortamda, Avrupa hümanizm anlayışı-

144 Örneğin onun için, "Montaigne dünyanın yarattığı en mükemmel yazardır. İnsanların İncil'i okumaları gibi onu her hafta okuyorum. Montaigne'imi açıp zevk için bir veya iki sayfa okuyorum. Benim için bundan daha büyük bir neşe yok," diye belirtir. A. Bazin'de, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, Paris, 1972. s. 165.

145 Welles, kendini ortaçağa ait bir kişi olarak hisseder. Bkz. agy, s. 177.

146 Adorno, "Kafka Üstüne Notlar", s. 35.

147 Aynı bağlamda Welles'i yorumlayan Ishaghpour, agy.

nı ve hareketini kendi akıl ve bilinç filtresinden süzmüştür. Yaşam dünyasını hümanizmden oldukça uzak bir anlayışla kavrayan ve tasvir eden Alman ekspresyonizmine Welles uzak durur. Welles'in Alman ekspresyonist sinemasından etkilendiği görüşü, Fransız kuramcılarının uydurdukları teorik bir kurgudur. Ekspresyonistlerden etkilendiği iddiasına Welles güler. "Ah bu Almanlardan etkilendiğimi söyleyen ünlü Fransız kuramı! Ömrümde bir tane bile Alman filmi seyretmedim" der Bazin'e.[148]

Edebiyat ve tiyatro formasyonuna, Shakespeare ilişkisine rağmen Orson Welles'in sinema anlayışı ve özelinde film dramaturjisi teatral değildir. Tersine film sanatı Orson Welles'in filmleriyle tiyatrodan uzaklaşıp, özerkleşmeye doğru yol almıştır. Welles, Shakespeare'deki kurmaca öğesini ve şiirsel duyguyu film kompozisyonuna katarken, Montaigne, Cervantes, Erasmus gibi yazarlarda gördüğü mizahı, hicvi Kafka'nın ironik mizahıyla buluşturur: Bu konuda "Ben hiciv yapmaya bayılan biriyim," diyor Welles, "ama öyle bir çağda yaşıyoruz ki, hicivci, mizahçı olarak iş bulmak imkânsız. Sinemada bunu yapmak zorundayım."[149]

Orson Welles'in sinematografik üslubu, Kafka ve Marcel Proust, Alfred Döblin, James Joyce, Dos Passos, Biely, Robert Musil gibi yazarlarla bir paralelliği gösterirken, Tarkovski, Visconti ve Angelopulos gibi montaj tekniğine bağımlı ol-

148 André Bazin, *Orson Welles*, agy, s. 182. Aynı kitabın Türkçesi için Senem Deniz'in çevirisine bkz. Okuyan Us Yay., İstanbul, 2005.

149 agy, s. 167

mayan, ama uzun plan-sekanslarla çalışan yönetmenlerin sahneleri, Kafka'nın ayrıntılı tasvir etme tarzına biçimsel yönden olmasa da, "göz, ruhun penceresidir" anlayışı bakımından uygun düşüyor. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'ni ve Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* yapıtlarını sinemaya uyarlayan R. Rouiz'a göre Proust, bir sekansın bir görüntüyle başlayıp bir diğeriyle bitmesini aşırı çizgisel bularak, Orson Welles'i anımsatan bir geçiş modelinden söz etmişti. Proust gibi, Kafka'nın tasvirleri de Charles Dickens romanları, XIX. yüzyıl anlatıları ve tiyatro uyarlamalarının peşinde olan 1910'ların film anlayışı gibi çizgisel değil, tersine 1920'lerin "deneysel" sineması gibi parçalara ayrılmış ve kurgu tekniğiyle birleştirilmiş bir modele sahipti. Kafka'nın izlediği filmler ise "çizgisel" filmlerdi.

Rönesans sanatçıları veya modern sanatçılar gibi Welles de "gerçeğin", doğru ve güzel olanın peşindeydi. "Gerçekler" ve "Yalanlar" arasında bir ağ gibi örülen film sanatı ve edebiyat insanın tarihsel bir deneyimidir. Kafka'ya göre, "Gerçeği söylemek zordur, çünkü tek bir gerçek yok; gerçeğin canlı ve değişken bir yüzü vardır."[150] Orson Welles romanın tadını koruyarak zekice buluşlarla *Dava*'yı yorumlarken, gerçekliği dile getirmenin yollarından birini denemiştir. Üstelik gerçekleri bildiğini sanan Josef K.'ya "asıl gerçek"leri göstermeye çalışır; bu bakımdan "estetik buluş" peşinde olan Alman ve Sovyet sinemacıları değil, gerçekçi ve hüma-

150 Kafka'dan zikreden Alexis Nouss, *modernité*, Ed. J. Grancher, Paris, 1991. s. 15.

nist bir duyguyla filmler yaratan De Sica, Welles için sinemanın en önemli yönetmenidir.

Welles, filmlerinde edebiyat, müzik, tiyatro, mimari, resim gibi sanat biçimleri üzerinde oynayarak kendi film sanatını, sanatların sentezi şeklinde bir kompozisyon olarak ortaya koymuştur. Bu özellik şüphesiz ilk değildir; aynı sentezi, Eisenstein, Renoir, Max Ophüls, Bergman gibi birçok yönetmen denemiştir. Parçalardan, başka deyişle küçük yapılardan oluşan metinsel ve "uyumlu kurgu"sal parçalar sayesinde "temel yapıyı saptama"[151] bakımından Welles'in filmleri tipik örneklerdir.

İnsanlık deneyiminin bir anlatıcısı olarak "tüm filmleri eksiksiz, 'bir varmış bir yokmuş...' ile başlayan Orson Welles, herhalde *Binbir Gece Masalları*'nı çekecek en iyi yönetmen olurdu."[152] Welles "sinemasal şiir"ini, "hikâye" anlatarak ve kamera, ışık, dramaturji, kurgu, müzik gibi film gereçlerini teknik yönden de müthiş bir başarıyla kullanarak geliştirdi. Sinema, Bazin'in öne sürdüğü gibi, Welles'le birlikte tiyatrodan daha da uzaklaşmayı başardı ve daha az "gösteri sanatı", başka bir deyişle daha fazla film sanatı oldu. André Bazin, Orson Welles'i film sanatının evriminde önemli bir aşama şeklinde görürken onun, sinemayı "doğanın tiyatrosu"na dönüştüren yeniliklerini kurguya bağlar, tiyatro için ise metnin belirleyici olduğunu ileri sürer.[153] Film sanatının oluşabilmesi için evrenin parçası konumundaki uzayın/me-

---

151 Simten Gündeş, *Filmsel Olgu*, İstanbul, İnkilap Yay. 2001, s. 25.

152 Truffaut, Bazin'in, *Orson Welles*'inde, (Türkçesi) s. 44.

153 A. Bazin, *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yay., 2000, s. 109.

kânın kurgulanması gerekir. Bazin fotoğrafı, zamanın bir kesintisini donduran teknik bir işlem olarak görürken, sinemada böyle bir paradoksun olmadığını, onun nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıttığını belirterek, "objeler süreç içinde nasıl bir değişime uğrayabiliyorsa bu değişmeyi sinema içinde de paralel bir şekilde görebilmekteyiz,"[154] der. Sinema olmadan *Manhattan, Transfer* veya *İnsanlık Durumu*'nun ne kadar farklı olabileceklerini kestirmek güçtür; fakat bunun tersine James Joyce ve Dos Passos olmasaydı Thomas Gerner ve *Yurttaş Kane*'in hiçbir zaman ortaya çıkmamış olacağı kesindir."[155] A. Bazin'e göre, "Welles'in film kompozisyonuyla sinema tiyatrodan biraz daha uzaklaşır, bir gösteriden çok bir anlatıya dönüşür."[156] Bazin; Griffith, Eisenstein ve Chaplin'den sonra Jean Renoir ve Welles'i film tarihinde yeni bir aşama olarak görür. Eisenstein ve René Clair'in filmleri, genel veya özel bir tarih anlatsa da onlar daha ziyade birer "gösteri" sunarlar.

Kurgunun sinemanın "kalbi" olduğunu öne sürmesine ve filmi oluştururken onu asıl belirleyici etmen olarak kullanmasına rağmen Welles, sadece üç filmin kurgusunu istediği gibi yapabilmiştir: *Yurttaş Kane*, *Othello* ve televizyon için çektiği *Don Kişot. Mr. Arkadin*'in kurgusuyla çok uğraşan Welles filmin çekimlerine 1954'te başlamış olmasına rağmen filmin gösterimi ancak 1957'de gerçekleşebilmiş, yönetmen sekiz ayını kurguya ayırmıştır. Hızlı kurgu sayesinde za-

154 agy, s. 100.
155 agy, s. 72.
156 agy, s. 52.

man ve mekân içinde çeşitli hilelere baş vurulmuş olsa da, "Welles'in bunları yapmaktaki amacı bizi kandırmak değildir; o bize zıtlığı sunar, zamanı kısaltır."[157] Daha önce bilinçsiz olarak planları birbirine ekleme anlamındaki kurgunun sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılması çabaları Griffith'le başlamıştır; Griffith, Sovyet sinemacılarıyla yeni bir kurgu ve anlatım düzlemine yönelen film kompozisyon(lar)ını "bozarak" yenisini yaratır.

Dava'daki planların çoğunu Welles sık sık kullandığı 18 mm'lik veya 14 mm'lik objektifle çekmiştir. Bu objektifler, büyük açılara sahip olup alan görüşünü genişletip derinlik duygusu verirler. Bu teknik, şeyleri, kendi doğal hallerinden daha büyük bir perspektif içinde yansıtırken, aynı zamanda mekân ve yüzleri deforme edebilirler.[158] *Dava*'nın tamamı kontrastları arttıran kırmızı filtrelerle çekilmiştir.[159] Gösterime ilk girdiği 1962 Aralık ayının sonunda olumsuz karşılanan *Dava*'dan önce Welles, parçalara bölünmüş kurgulama üslubunu *Mr. Arkadin* ve *Othello*'da kullanmıştı.[160]

"Kadrajla devamlılık arasında doğru bir ritim arıyorum. Bu bir kulak (duyu) sorunudur. Bu da kurguyla sağlanır. Bu da bir ritim sorunudur ve benim için esas olan şudur: Kalbin atışı..."[161] *Dava*'dan önce, *Bitmeyen Balayı*'nda hızlı bir ritim tutturan, dinamik bir dramaturji ve birbiriyle çatışan durumları kullanan Welles bu

157 agy, s. 51.
158 Trias, agy, s. 22.
159 agy, s. 31.
160 agy, s. 7.
161 Welles, Bazin'in *Orson Welles*'inde, s. 142.



Şangaylı Kadın'da Orson Welles, 1947

konuda şunu öne sürer: "Sinemanın dinamik olması gerektiğine inanıyorum. Benim için sinema ekrana yansıtılan hareketli hayatın bir bölümüdür, bu, bir çerçeve değildir... Durağan bir sinema, ölü görüntüler demektir. Dramın hayat dolu olması gerek; benim için sinema, öz olarak edebi değil, dramatik bir araçtır." Welles için bir başka önemli şey, kişilerin eylemleriyle dramatik yapıya dinamizm katmalarıdır; dolayısıyla Welles, kişilerin aktif olmalarını ister. Aynı dramatik yönteme, hatta ışık kullanımına Soderbergh de başvurmuştur. Modernitenin devingenliği ve değişkenliği gibi, Welles'in sineması da (hareketler, oyuncuların eylemleri, kamera) canlıdır. Bu noktada Welles, "Benim dünya görüşüm" der "şaşkınlıktan, belirsizlikten çıkışı, dengeliliğe duyulan özlemi yansıtır, bu, hareket ve tansiyonun karışımı olan dünyamızdır" [162]

Dava'nın güçlü tarafı kurgusudur. Welles için kurgu sinemanın bir yönünü değil, ta kendisini oluştururken, Truffaut'un bir benzetmesine göre, "Welles'in filmleri, bir teşhirci tara-

162 Welles'le 1962'de söyleşi, *Cahiers du cinéma*, 1982, s. 27-40.

fından çekilmiş, sansür tarafından kurgulanmıştır."[163] Bazin'in, *Sinema Nedir?* adlı başyapıtının dördüncü cildini oluşturan *Orson Welles* adlı kitabına bir önsöz yazan François Truffaut, *Dava*'yı neden beğenmediğini ve ondaki bir kusuru ise şu şekilde açıklamıştı: "*Dava*'yı defalarca gördüm ve sabırsızlıkla Akim Tamiroff'un olduğu sahneleri beklerken, eğer kadrodaki tüm oyuncular Orta Avrupa Yahudi aktörlerinden seçilmiş olsaydı, filmin kafkaesk ve etkili olabileceği sonucuna vardım..."[164]



Dava'dan bir kare

Welles'in bir diğer başarısı, şiddet dolu olan modern çağı tasvir ederken şiddeti göstermemesidir. Bunu aynen Aristo ve Antik Yunan estetiğinde olduğu gibi sahnede canlandırmaz, metnin içinde gözükmeyecek şekilde bırakır. Soykırımı sıra sıra bekleyen çizgili pijama giymiş kişilerin aracılığıyla, modern devletin şiddetini gök gürültüsü gibi işaretlerle sunar. Şiddet unsurunu bu şekilde temsil ederek Welles, Shakespeare'in üslubundan ziyade Kafka'nın üslubuna yaklaşır.

163 Truffaut, agy, s. 42.
164 agy, s. 42.



Mr. Arkadin'de Orson Welles, 1955

Daha önce belirttiğimiz gibi "gerçekler" ile "yalanlar" arasında olan bir yaşam dünyasında Welles'in *Dava*'sında Josef K. gerçeği biliyordu, Mr. Arkadin ise gerçeği bilmekten korkuyordu. Bir despota dönüşen Arkadin, ayrıca zayıflardan da nefret ediyordu. Bir macera adamı olan Welles'e göre "Mr. Arkadin, şayet komünist olmasaydı benim için o Stalin olurdu."[165] Mr. Arkadin, bir menfaatçi, sahtekâr, dünyanın yolsuzluğuyla beslenen bir asalak, dünyanın uyumsuz durumundan faydalanıp yaşayan bir adam... Aynı zamanda o, vahşilikten, kabalıktan gelip eski Avrupa uygarlığından yararlanmak isteyen enerji dolu, gözü kara ve zeki bir adam. O Avrupa uygarlığını fethetmeye girişen bir barbar, veya Cengiz Han gibi Çin uygarlığına saldıran biri gibidir."[166] Arkadin, Welles'in öne sürdüğü gibi Çin uygarlığına saldıran Cengiz Han'dan çok "üstün insan" ideolojisiyle, Nietzsche, faşizm ve Stalinizm gibi "Kafka Çağı"na ve ortamına yakındır.

165 Welles, Bazin'de, *Orson Welles*, s. 157

166 agy, s. 177.

Filmde Van Straten bir kentten diğerine Mr. Arkadin'in sırrının peşine düşmüştür. Modern Amerikan uygarlığının temsili karakteridir Welles'in canlandırdığı Mr. Arkadin. Kafka'nın yüzyılın başında Amerika'ya gönderdiği Karl Rossmann da, Amerikan kapitalizminin ortasında karaktersiz bir insan olup çıkacaktır. 1930'lu yıllardan itibaren kent ortamının yeni figürleri gangsterler bu mutluluğu para olarak anlayan, ruhsuz, karaktersiz insanlara katılacaklardır: Öldürmeyi sıradan bir iş gibi gören insanlar. Welles'in filmleri, kara film, gangster filmleri, Westernler bir yönüyle de maceracı olan Amerikan insanını anlatırlar. Macera kaybolmaya yüz tutarsa Amerikalı, bu ilkel duyguyu başka yerlerde arayacaktır. Hemingway'in Amerikan bireyi hakkında bu yöndeki gözlemini Orson Welles de paylaşır.[167] Özetle, "Arkadin self-made man maceracı Amerikan mitinin bir sunumudur."[168]

Mr. Arkadin, Ariane'nın labirent kişiliği ve biyografisi ile dünyanın en büyük maceracılarından Bazil Zaharof'un kişiliği ve hayatından esinlenerek ortaya çıkmıştı. Welles, Arkadin gibi güçlü, sarsılmaz, ödünsüz bir tipin ardından *Dava*'da "zayıf" biri olan Josef K.'yı canlandıracaktır. Sanki, *Mr. Arkadin* ve *Bitmeyen Balayı*'ndaki Qualain'dan nefret ederken, Josef K.'ya yardım etmek istiyor gibidir. Bu konuyla Josef K.'yı düşmanlarına karşı mücadele etmeye sevk etmek ister. Josef K. pasif bir direniş gösterse de, uysal bir karaktere sahip olması, totaliter sistemlere, Mr. Arkadinlerden daha fazla güç verecektir.

---

167 agy, s. 34.

168 P Bureau, "Une Œuvre témoin: dossier secret", s. 107



Kafkaesk bir "değirmen"



Ludwig Mies Van Der Rohe, Berlin'de bürolardan oluşan bir işyeri için proje, 1921

Mr. Arkadin'de, Mr. Arkadin (Zaharoff) esrarengiz, büyük bir tüccar, çeşitli suçlar işleyen biridir. Olağanüstü güce sahip olan bu adamın "tek zayıf" yanı kızına düşkünlüğüdür. Birdenbire Bayvera'da Münih'te görülür, bir anda Endülüs'te Sevilla'da ortaya çıkar. Kişinin ansızın ortaya çıkması ve ortadan kaybolması, yani bir çeşit esrarengiz durum Kafka'nın metinlerinde olduğu gibi, *Mr. Arkadin* filminde de tipik bir durum olarak belirir. Arkadin neredeyse tanrısal bir güce sahiptir. Gizemli, gözükmeyen veya



Prag, "Esrarengiz Kent"



Sergio Birga, *Franz Kafka'nın Dönüşüm'ü* için illüstrasyon, 1963



Georg Grosz, *Sacco and Vanzetti*, 1927

birdenbire ortaya çıkan bir "korku makinesi!", ulaşılamaz biridir o; Welles'te Yurttaş Kane'in şatosuna ulaşılamaz, *Dava*'da ise yasanın gücü, daha doğrusu görünmeyen mahkeme ulaşılmazlığını korur.

Otoritenin adamlarının iri cüsseleri, alanın büyüklüğü, sesin kalınlığı ve yüksekliği, başka deyişle devasalık "üstün insan" ortamına doğrudan işaret etmektedir. Ishaghpour, *Mr. Arkadin*'i, bir Stalin metaforu olarak görürken, Sacco ile Vanzetti davasıyla McCartizm'in yaydığı bü-

yük korkunun Kafka'nın *Dava*'sını hatırlattığını David Caute, *The Great Fear* (Büyük Korku) adlı çalışmasında göstermeye çalışır.[169] Muhtemelen Amerikan devletinin organize ettiği bir suikast sonucu öldürülen başkan John F. Kennedy'nin olayını saran atmosfer ve sis perdesi Oliver Stone'un *JFK* adlı filmindeki yapay, üslupçu havanın içinde kaybolmaktadır. *Dava*'nın "dünyası" bu atmosfere çok daha fazla ışık tutar.

Welles'in canlandırdığı karakterler (*Bitmeyen Balayı*'nda, *Dava*'da, *M. Arkadin*'de) ona göre şeytanın avukatlığını, hatta daha da ötesini yaparlar.[170] Welles'in kendisine kötü adam rolünü verdiği *Bitmeyen Balayı*'nda Quinlain, çirkin, obez, eski bir alkoliktir; bunu önlemek içinse şeker emip durur. Welles onu tuhaf ve kötü biri olarak gösterir ve seyircinin de onu kötü ve suçlu bulmasını ister; ayrıca burjuva ahlakından, düşünce ve duygularından da nefret eder, bunları tiksindirici bularak hemen hemen bütün filmlerinde bu anlayışı yansıtır.[171] *Dava*'ya kadar -ve *Dava*'da- Welles hep "kötü"leri suçlar, onlardan nefret eder.

Welles, *Dava*'da eski liberal düşünceler içinde kalarak bir yorum getirmez. Sartre'cı liberal bir yorumu filmine yansıtır. Ayrıca bir film sanatçısı veya şairi olmanın da ötesinde, aynı zamanda modernitenin bir düşünürü gibi düşünceler de üretir. İlişki ve nesnelerin insana yabancılaştığı bir dünyada, yabancılaşmaya hâkim akılla, "Şeylerin aklı"yla doğrudan iletişim

169 Ishaghpour, agy, s. 478.
170 André Bazin, *Orson Welles*, s. 157.
171 agy, s. 166.



Prag'tan bir görüntü



Bitmeyen Balayı'ndan bir sahne

kurmak Welles'in bütün filmlerini kaplar.[172] İlişkiler, nesneler, insanın dışında, ona düşman bir dünyada, saçmanın anlamsızın öğeleri ol-

172 agy, s. 118.

muşlardır. Kafka da "şeylerin aklı"yla iletişim kurarken, şeyleri, "yabancı" ve "tuhaf" gibi varoluşlar olarak sunar. Josef K.'yı bu yabancılaşmışlığın gölgesinde özgürlüğe yöneltmek isteyen Welles, özgür olmanın kolay olmadığını bilir: "Özgür olmak kolay değildir, der O'Hara, *Şangaylı Kadın*'da..."[173]

Bitmeyen Balayı'nda sıradan bir polisiye hikâyeden hareketle devlet(ler) sistemini, hatta bir dünya sistemini göstermek istemiştir Welles. Meksika ile Amerika arasındaki küçük bir sınır kentinde geçen filmin hikâyesinde, dürüst ve demokrasi yanlısı polis ile suç işleyen memurlar arasındaki karşıtlık işlenmiştir. Suçluluk duygusu, suç, masumiyet, iyi ve kötü, ahlak gibi temalar *Mr. Arkadin*'den sonra bu filmde de ortaya çıkar. Ishaghpour'a göre Josef K.'nın hayatında polis devletinin varlığı, cinsel yabancılaşmanın bürokrasinin veya kitle toplumunun-egemenliğine işaret eder.[174] Bu varlıklar, yalnızlık yabancılık, yaşam dünyasına, günlük yaşantıya aklın karabasanı, tuhaf korkular, duygusal sefalet biçiminde yansıyacaktır. Kafka'da ve Welles'te korku ve gerilim, Hitchcock veya Alman filmlerindeki gibi seyirciyi büyük bir heyecanla ekran karşısında tutan bir gerilim değildir. Kafka ve Welles'in amacı okuyucu, seyirciyi sömürmek ve ölüm korkusuyla, endişeyle onun elini kolunu bağlamak değil, bir tehlikenin şiddetinin büyüklüğüne dikkat çekmektir.

---

173 Bureau, agy, s. 107.

174 Ishaghpour, agy, s. 489.

2. Orson Welles'in *Dava*'sı

Welles'in en iyi filmi olarak gördüğü *Dava*, yönetmenin Avrupa göçmenliği sırasında bir Fransız, İtalyan ve Alman ortak yapımı şeklinde ortaya çıktı. Peter Bogdanovich, Welles'e film karşısındaki soğukluğunu dile getirirken, Welles, *Dava*'nın o âna kadar yaptığı en iyi filmi olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, "Benimle ilişkisi olmayan yabancı bir dünyadayım. Bu, şimdiye kadar yaptığım en otobiyografik filmdir, kendimi yakın hissettiğim tek film,"[175] diye bir açıklama yapmıştı Welles.

Tomaso Albinoni'nin jenerik müziğiyle açılan film, A. Alexief'in çizdiği siyah-beyaz gravürler fonunda, Kafka'nın bir aforizmasıyla başlar: "Yasanın önünde bir kapı bekçisi bekler. Bu bekçiye taşradan bir adam gelir ve yasaya girmek için izin rica eder. Ancak kapı bekçisi ona şimdi giriş izni veremeyeceğini söyler. Adam düşünür ve ardından, ilerde girmesine izin mi verilecek, diye sorar. 'Mümkün' der kapı bekçisi, 'ancak şimdi değil.' Yasaya açılan kapı, her zamanki gibi açık durduğundan ve kapı bekçisi yana çekildiğinden adam, kapıdan içerisini görebilmek için eğilir. Bekçi bunu fark edin-

175 Peter Bogdanowich, *Moi Orson Welles*, Ed. Belfond, Paris, 1993, s. 300.



Alexasandre Alexeieff'in *Dava* için çizdiği illüstrasyon

ce güler ve 'seni bu kadar çekiyorsa, yasağıma rağmen içeriye girmeyi dene. Ama unutma ki ben kudretliyim. Üstelik ben sadece en alt düzeydeki kapı bekçisiyim. Bir salondan ötekine kapı bekçileri beklerler; her biri öncekinden kudretlidir. Daha üçüncüsünün görünüşüne ben bile dayanamam,' der. Taşralı adam bu türden zorluklarla karşılaşacağını ummamıştır.

Yasanın herkese, her zaman açık olması gerekir diye düşünmüştür; ama bekçinin o büyük, sivri burnuna, uzun, seyrek siyah Tatar sakalına daha dikkatli bakınca, iyisi mi giriş iznini alana kadar bekleyeyim, diye karar kılar. Adam orda günlerce ve yıllarca bekler. Yolculuk için yanına birçok şey alan adam, ne kadar değerli olduğuna bakmadan, kapı bekçisini rüşvetle ikna etmek için her şeyi kullanır (...) O kadar bekler ki sonunda gözleri, ışığı daha zayıf algılar; çevresi gitgide daha mı kararıyor, yoksa gözleri mi onu aldatıyor, bilemez. Tam da o anda, karanlığın içinde, yasanın kapısından gelen, söndürülemez bir ışık parıltısı fark eder..."[176] Karanlık ve aydınlık kontrastıyla "mitik" bir mesel[177] ve düşünsel derinliğe hemen ilk sahnede girer Welles. Kafka'ya tümüyle bağlı kalmayan ve "*Dava* Franz Kafka'nın romanı üzerinden yapılmıştır" diye sesli açıklama yapan Welles aynı şeyi yazıyla jeneriğe koyar. Welles, filmi kendi sesiyle, "Avukat rolünü oynadım ve bu filmi yazdım ve yönettim: Benim adım Orson Welles," diye bitirir. Böylece Welles, kendi filmini yaratırken aynı zamanda Kafka ve Josef K.'yla kendi arasına mesafe yerleştirerek tartışmanın zeminini de hazırlamış olur.

Josef K.'ya "biri iftira etmiş olmalıdır; çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına karşın" tutuklanır.[178] Sivil müfettişlerin bir sabah düzenlediği

176 Welles'in filminde kullandığı bu aforizmanın tamamı için bkz. Franz Kafka, "Yasanın Önünde", *Ceza Sömürgesi* adlı kitabın içinde, Çev. Evrim Tevfik Güney, Bordo Siyah Yay., İstanbul, s. 71-73.

177 Ishaghpour, agy, s. 472.

178 Kafka, *Dava*, s. 17



baskın sırasında, yakın plan çekimiyle K. daha uyurken yüzü ekrana yansır ve bir sesle birlikte uykusundan uyanır. Komşusu bayan Bürstner'i beklerken (muhtemelen düşlerken) karşısına bir ajan çıkar. Bir tiyatro oyununda bulmuştur sanki kendini Josef K. ve mümkünse kendisi de bir "rol" almak ister bu "oyun"da. Sabahın altısında, doğum gününde arkadaşlarının bir sürpriz, bir şaka yaptığını sanır Josef K. Rahat gibi gözükür ve sık sık konuşur; oysa korkmaya başlamıştır. O anda aynı büroda çalıştığı üç "memur", iki ajanla birlikte oturduğu daireyi ararlar. Josef K. beyaz gömleğiyle kendini beş kişinin gözetimi altında bulur. Welles en başından Goethe'nin *Faust*'u ile Freud'un düşlerini hatırlatan düzenlemelere girişir. Goethe'nin *Faust*'u şeytanla (Mefistofeles'le) bir anlaşma yaparken, Josef K., düşmanlarıyla işbirliği yapacaktır. Demek ki Welles, daha baştan anlaşma yolları arayan Josef K.'ya mesafelidir; Josef K. Freudçu anlamda düş ile kâbus arasında bir ortamda yaşar: Bir yanda "hayat kadı-



Josef K. (Anthony Perkins) "Mahkeme Salonu"nda

nı" olan komşusu bayan Bürstner ve avukatın metresi Leni, diğer yanda görünmez mahkemenin "Dava"sı. *Dava*'nın ilk cümlesi birinin Josef K.'ya iftira etmiş olma ihtimalini ortaya atar. Josef K., sanki "rüya" görmektedir. *Dönüşüm*'de Gregor Samsa, uyandığında bir böceğe dönüşmüş olduğunu görür. Devam eden bir "rüyadır" sanki. Bu kâbuslar, karabasanlar gene rüyamsı hayali ilişkileri de içerir. Kişilerin incelikleri, müziğe, tiyatroya ilgileri, Josef K.'nın Bürstner ve Leni'ye duyduğu arzular, onların "rüya"larıdır. "Ayışığı sessizce karanlık odaya dökülürken", birlikte kaldığı pansiyonun kom-

şusu bayan Bürstner'i bekler K. Bayan Bürstner (Jeanne Moreau), Josef K.'ya iyi ve sıcak davranır; gece yarısı odasına, hatta yatağına kadar kabul eder. Kafka'nın yarattığı kişilerinin düşleri önce bir kâbusa, daha sonra bir "gösteri"ye dönüşür. Bu "gösteri" önce gülünç ve eğlenceli görünen bir şekilde başlar, daha sonra saçma ve tuhaf bir şekilde ilerler, endişe verici bir maceradan sonra trajik olarak biter. Josef K.'nın tutuklanması, kısa ama metin için kilit bir an olan bir Yahudi (Yidiş) oyununda, *Don Sebastian* adlı piyes kahramanının tutuklanmasını andırır. Feinmann'ın, *Kral Vekili* adlı bu oyunundaki (Kafka bu oyunu izlediği gibi günlüklerinde de ondan söz eder) bu sahneyi Kafka'nın model aldığını öne süren Evelyn Tornton Beck, bu sahneyle ilgili her iki eserdeki diyalogların yazım ve ritminin benzeştiğini öne sürer: "*Kralın Vekili*'nde milletvekili: 'Sizi tutuklamak için gönderildim' der; *Dava*'da müfettiş, Josef K.'ya: 'Tutuklanmış durumdasınız' "[179] açıklamasını yapar.

Kafka'daki teatral sahnelere dikkat çeken Trias, tiyatro kökenli olan Welles'in bu özelliği filme yansıttığını ileri sürmektedir.[180] Romanda Kafka'nın tutuklandığı sahne bir piyesi andırır; hem biçimsel yönden hem de Josef K.'nın tepkisi yönünden; Josef K. bu "oyun"da bir "rol" ister sanki. Yahudi tiyatrosuna hayran olan Kafka, "bütün bu Yahudi tiyatrosu güzel, geçen sene yirmi kez gittim ona, buna karşılık belki bir kez olsun Alman tiyatrosuna gitmedim," demiştir.[181]

---

179 Pavel, agy, s. 324.
180 Trias, agy, s. 9.
181 Zischler, agy, s. 97.



Josef K., tutukludur, ama henüz ortalıkta dolaşmasına engel olunmaz. "Şartlı bir özgürlüktür" bu; bürodaki işine devam edebilmektedir; hatta soruşturma günü, işini aksatmasın diye pazar gününe alınmıştır; Josef K. işinde başarılı ve çalışkan biridir; sonuçta Josef K. hem çalışabilmekte hem de gözetim altında tutulmaktadır. Soruşturma şehrin bir kenar mahallesinde yapılacaktır: "Neredeyse birbirinin aynı binalar, yoksul insanların oturdukları, yüksek ve kurşuni renkli apartmanlar uzanmaktaydı... Pazar sabahı bütün pencereler doluydu, gömleklerinin kollarını sıvamış erkekler pencereye dayanmış sigara içiyorlar ya da küçük çocukları dikkatle ve sevecenlikle pencerelerin kenarında tutuyorlardı. Başka pencereler yatak çarşaflarıyla doluydu..." Anlamsız ve darmadığın bir ortamdan diğerine, merdivenler, odalar, kapılar, onun (Josef K.'nın) peşini bırakmak istemeyen çocukların arasından kurtulup mahkeme salonuna yaklaşır. Bir leğende çamaşır yıkayan genç bir kadın Josef K.'ya nazik davranıp onu mahkeme salonuna sokar; kapının önünde bekleyen bir çocuk K.'nın elinden tutup beklenen



Bir Prag avlusu



Dava'dan bir sahne

"badanacı"yı mahkeme heyetinin huzuruna götürür. Josef K. suçsuz olduğundan o kadar emindir ki bir an önce mahkeme huzuruna çıkıp bu "saçma"lığı ortadan kaldırmak ister. Bir maskaralık ortamı oluşturan mahkeme salonu-



Dava'da "Çamaşırcı Kadın" Hılda (Elsa Martinelli)

na geldiğinde mahkeme heyeti ve seyirciler bir badanacı bekliyordur, ama karşılarına Josef K. çıkar. Josef K.'nın "Neyle suçluyorsunuz beni?" sorusunun suçlayıcı iması bellidir: Bir hukuk devletinde yaşadığına inanan Josef K., mahkemeyi suçlamaya çalışmaktadır. Her yerde barış ve huzur vardır Josef K.'ya göre, tüm yasalar yürürlüktedir. Bir şaka, bir yanlışlık olmalıdır ortada; ya da oynanan bir komediyse o da bir rol üstlenmeye hazırdır. Görevli olduğu bankada önemli bir konumda olan Josef Josef K., bu özgüvenle ironik bir üslupla konuşmaya başlar. Yalnız bir ara, bir tarafta alkışlayan diğer tarafta ıslıklayan kitle önünde savunma yapan K. sinirlenir ve ciddileşir: " Tutuklanmanın ve bugün-



kü sorgulamanın arkasında büyük bir örgüt bulunuyor. Bu, emrinde yalnızca rüşvet alan nöbetçiler, budala gözetmenler ve en iyi olasılıkla, fazla açgözlü olmadıkları söylenebilecek sorgu yargıçları çalıştırmakla kalmayıp yüksek ve en yüksek düzeydeki yargıçlarla, uşaklardan, yazıcılardan, jandarmalardan, dahası -korkmadan söylüyorum-, cellatlardan oluşma, böyle durumlarda varlığı kaçınılmaz bir topluluğu da çatısı altında barındıran bir örgüt. Peki ya bu örgütün varlık nedeni, baylar?"[182]

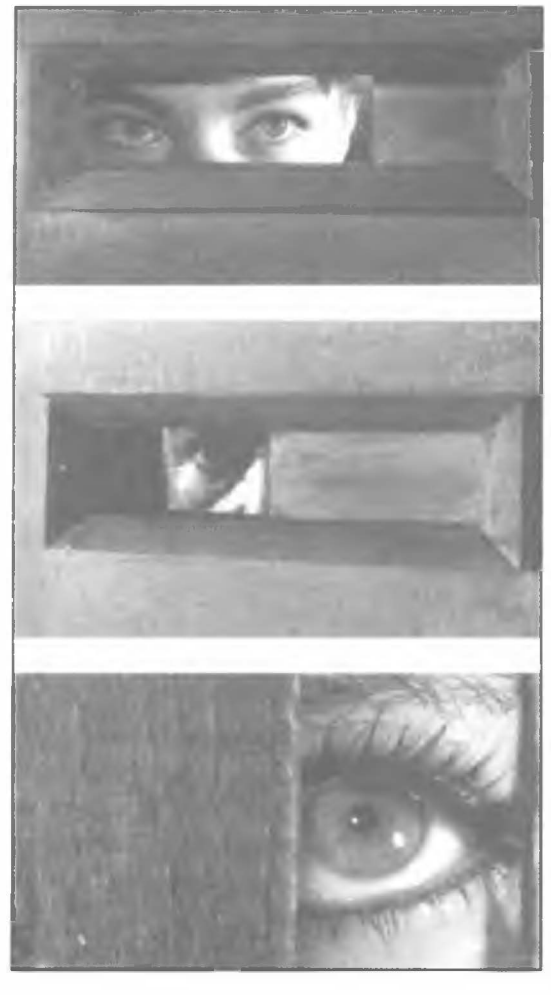
Şeffaflık talep eden Josef K.'nın duruşmaya getirdiği ciddiyet havası, filmde onu elinden tutup getiren kadının feryatlarıyla bozulur; duruşma salonunda bir adam kadına tecavüz etmeye çalışmaktadır. Kafka'nın romanında ise kadın bağırarak bir erkeği bedenine zorla çekmek ister. Yine de Josef K. ciddiyetini koruyarak bir yargıya varmıştır soruşturma heyeti önünde: "Gördüğüm kadarıyla sizler, hepiniz memursunuz, karşı çıktığım o yozlaşmış çete, sizlersiniz, birer dinleyici ve hafiye olarak buraya doluştunuz, sözde taraflar oluşturdunuz, taraflardan biri beni sınamak için alkışladı..."[183]

182 Kafka, *Dava*, s. 63.
183 agy, s. 65.





Josef K. "Dava"sını bu şekilde sürdüremezdi; kazanmak için mutlaka bir avukata baş vurmalıdır. Durumu öğrenen amcası çıkagelir. Aile sevgisini ve dayanışmayı bilmeyen Josef K. bu "taşradan gelen hortlak" olarak gördüğü amcasıyla, onun okul arkadaşı avukatın (Orson Welles) şatoyu andıran; objelerin darmadağın olduğu tuhaf bürosuna gider. Josef K.'yla hemen avukatın sekreteri (bakıcısı) Leni (Romy Schneider) ilgilenir. Önce bayan Bürstner'e yaklaşmayı denemiş olan Josef K., şimdi de Leni'yle oynaşır. Josef K.'nın kafası, hem *Dava*'sı hem de kadınlarla ilişkisi bakımından karmakarışıktır; aynı kafa karışıklığını Kafka, Felice Bauer'le yaşamıştı. Çirkin, iri ve yaşlı avukatın "bakıcı"sı Leni daha ilk görüşmede Josef K.'yı baştan çıkarır. Evin bir anahtarını da ona bıra-



kır. Leni'yi öpüp çıktıktan sonra yağmur serpiştirirken, Josef K. belki Leni'yi pencerede görebilme umuduyla caddenin ortasına doğru yürümek ister, tam o sırada binanın önünde beklemekte olan bir otomobilden fırlayan amcası onu kollarından yakalar. Amcası çok kızgındır, çünkü Josef K., iyi gitmekte olan işine korkunç zarar verebilir bu davranışıyla; avukatın bakıcısı rolündeki sevgilisi Leni'ye göz dikmesi olacak iş



Dava'da Leni (Romy Schneider)

değildir! Aşka vakit yoktur, önemli olan "Dava"dır. Bir süre sonra Josef K.'nın da artık dava aklından çıkmaz olur ve kaygı verici bir sürece doğru ilerlemekte olduğunu fark etmeye başlar. Çok geçmeden avukatın da bir sahtekâr olduğunu anlar.

Ceza verenlerle cezalandırılanlar arasında labirentimsi ve tuhaf bir ilişki biçiminde Josef K.'nın ortamı bir "cezaevi" gibi yansır filme. Welles bu dengesiz ortamı, daha da ötesi yaşam dünyasını, barok tarzının "dengesiz" olan duygusuna başvurarak sunar. Ölümle yaşama se-

vincinin, coşkuyla hüznün sıkça yer değiştirdiği bir tarzdır bu. "Shakespeare tiyatroda, Delacroix resimde, Wagner müzikte bunu yaptıysa Welles de bunu sinemaya yansıttı. Jean Mitry'e göre, Welles'in filmleri elbette ki barok değildir; ama barok tarz ve üslubunu film öğelerinden biri olarak kullanır."[184]



Otuz birinci yaş gününden bir önceki akşam saat dokuza doğru, sokaklara sessizliğin çöktüğü bir sırada iki adam Josef K.'nın kollarına girip sokaklardan hızlı adımlarla onun doğduğu şehrin bir varoşuna doğru sürüklerler. Bayan Bürstner'i uzaktan görür (Welles'te olmayan bir ayrıntıdır bu). Tarlalara açılan kentten çıkarlar. ("Direnmesinin ne kadar değersiz olduğunun farkına varmıştı")[185] Ay ışığının, başka hiçbir ışığın sahip olmayan doğallığı ve huzuru her yeri kaplamıştı.[186] Josef K. etrafına bakındı, ona yardımcı olabilecek birini umut etti... Josef K. yaşamak istiyordu ama o anda öldürüldü.

Kafka'nın yaşam öyküsü ve dönemiyle Josef K.'nın bir köpek gibi infaz edilişi arasındaki

184 Mitry, "Cinéma et Baroque", *Etudes Cinématographiques*, No. 24-25, 1963, s. 73-79.

185 Kafka, *Dava*, s. 237.

186 agy, s. 239.

bağları sıkça öne çıkardık. Burada Yahudi topluluğunun "teslimiyetçiliğine" de bir eleştiri okunabilir. Hatta Yahudilere karşı yapılan haksız ve hazırlık aşamasında olan bir barbarlığı pasif bir biçimde izleyen, kendi konforunu korumaya çalışan ve penceresini kapatan bir ortama işaret eder. Josef K. figürü, ölüme doğru götürülürken, penceresini açan ve ona yardım edebilecek birinin varlığını düşünür. Etrafta kimseler yoktur, herkes usul usul evine kapanmıştır. Mesih olanları utançtan eğik başıyla izler sanki. Tanrı (Hıristiyanlığa ait olan bir Tanrı) bir yokluktur veya çoktan ölmüştür.

Don Kişot'un serüven dünyasına ve aynı zamanda ortaçağa[187] yakın olan ve bu çağı canlandıran Orson Welles, Josef K.'ya da Don Kişotluk önerecektir kendi *Dava* yorumunda. Josef K.'ya film boyunca eleştirel yaklaşan Orson Welles, Kafka'nın yarattığı karakterde kendini ele veren kabahati arayıp sinema perdesine yansıtır. Zorlu bir dünyanın acımasız insanları tarafından sürekli kovalanan ve sorgulanan Josef K., öldürülmeden önce Orson Welles tarafından sinemada sorguya çekilir. Bilinçli ve angaje bir tutum olan Welles'in Josef K.'yla hesaplaşması, *Dava* filminin bir özgünlüğünü oluştururken Welles'in bu yorumları sorgulanabilir. Çünkü Orson Welles'in Josef K.'ya önerdiği Don Kişotluğun zemini, Cervantes İspanyası'ndan veya kendisinin içinde yer aldığı liberal Amerikan ortamı veya İkinci Dünya Savaşı son-

187 Bkz. André Bazin, *Orson Welles*, O. Welles, A. Bazin'le yaptığı söyleşide bu özelliğini ve arzusunu dile getirir, s. 177

rasının Avrupası'ndan çok farklıdır. Welles, Josef K.'nın "Dava"sını Auschwitz'in bir önfigürü olarak görüp harika bir biçimde tasvir etmesine rağmen, Josef K.'nın kim olabileceği, neyi veya kimleri sembolize edebileceği sorularının bütün ayrıntılarıyla ya ilgilenmemiş ya da bunların farkına varmamıştır. Filmin çekildiği 1962'den önce ve sonra Josef K.'yı, *Dava*'yı ve Franz Kafka'yı araştıran çalışmalar ve yorumlar Orson Welles'in bakışından çok daha ayrıntılara inmiş, çok boyutlu yorumlara ulaşmışlardır.

Josef K., Orson Welles'in sunduğu gibi, iktidar sistemine bir şekilde eşlik eden ve onun varoluşunu pasifliğiyle destekleyen bir küçük burjuva mıdır? Orson Welles bu filminde, bireyi yaptığı ve yapmadığı her şeyden sorumlu tutan Jean-Paul Sartre'ın "özgür seçim" anlayışıyla ya da Bertolt Brecht'in angaje ve mücadeleci sanat kavrayışıyla tartıp köşeye mi sıkıştırmaktadır? *Kesin olan şu ki, Dava filmi suçluluk duygusu ile sorumluluk bilinci arasındaki gerilim üzerinden ilerler.* Her şeye rağmen Kafka'nın kendisinden de kaynaklanan bir sorunu vardı: Sadece yarattığı kişileri zayıf göstermekle kalmıyor, aynı zamanda kendini de zayıf ve yeteneksiz gösterme eğiliminden kurtulamıyordu. "Benim ruhum hasta" demişti Milena Jesenska'ya.[188]

Welles'in Josef K.'da suç aramaya, onun özgür bir varoluşu seçebileceğini düşünmeye hakkı var mıydı? Josef K. "Dava"yı benimsemek, onunla uzlaşmak ve kendi masumiyetini, görünmez mahkemenin ona izin verdiği sınırlar içinde ve tarzda kanıtlama ihtiyacı duymak

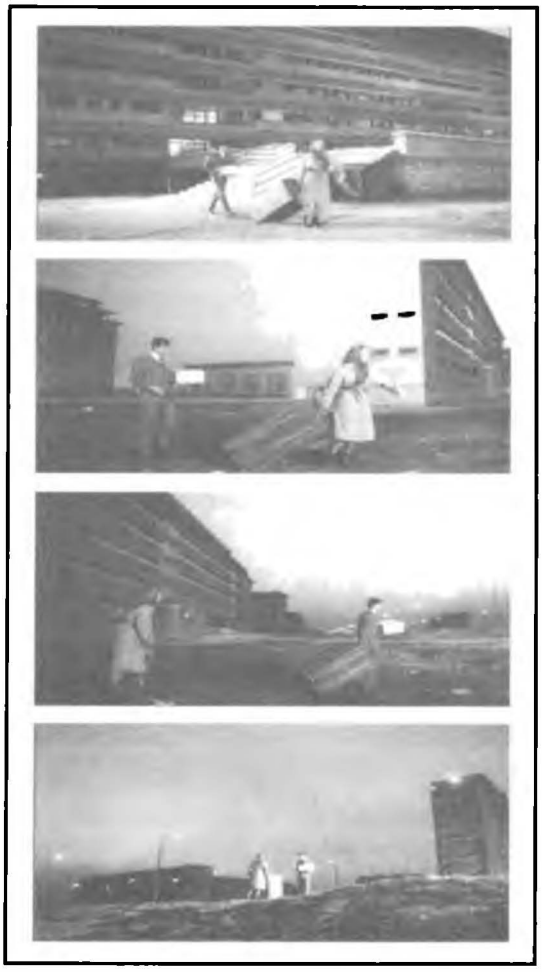
188 Klima, agy, s. 197.

yerine, bir Hasek veya Brecht kurnazlığına başvurabilir miydi? (Brecht'in çok tartışılan kısa öyküsü *Zorbalığa Karşı Önlem*'de, faşizmin güçlü olduğu dönemde sesini kısıp, evine gelen zorbaya hizmet eden adam, dönem değişip sıra kendine gelince "Hayır! Emrinizi yerine getirmiyorum" der ve ölen adamı dışarıya atar.) Kafka, ne Hasek, ne Brecht ne de Şarlo gibi kurnazdır. Lukács gibi komünist baskı altındayken susmaya veya Adorno ile Horkheimer gibi "liberal-sosyal demokrat" uzlaşmaya meyilli değildir. Lukács ve Brecht'in Sovyet sosyalizmine; Adorno ve Horkheimer'in de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra örtük sosyal demokrasiye ve Konrad Adenauer liberalizmine yönelişlerinde olduğu gibi, herhangi kolektif, siyasal bir güce, iktidara bel bağlamayan Kafka, modern dünyanın derin bunalımını ifşa etmiştir. O, ne Sovyetler'e ne de Amerika'ya gitmek isteyen Benjamin'e daha yakındır.[189]

Josef K. bir yanda kendi masumiyetini kanıtlama ihtiyacı duyarken, bir yandan da gerçek suçluları da açığa çıkarmak ve onları suçlamak istiyordu. Josef K., suçlulara sözle ve edebi (sivil) bir cesaretle meydan okur ve onları suçlar. Josef K.'yı ve onun temsil ettiği Orta Avrupa Yahudilerini ancak onlar en iyi şekilde kavrayabilip hissedebilirler herhalde. Rahibin de bir yardımsever değil, bir işbirlikçi olduğunu düşünür Josef K. Soykırıma uğrayan mil-

189 Her ikisinin de kafasından Filistin toprakları geçmiştir, ama Kafka, Prag'ı terk etmeye meyilliyken Benjamin'in Paris sevdasından vazgeçebilmesi kolay değildi. Üstelik Kafka'nın Prag'dan zaman zaman uzaklaşırken seçtiği yer, Benjamin'in kaçtığı Berlin'di.

yonlarca Yahudi'nin kaderi, Josef K.'nınki gibi, sistem içindeki güven kurumlarının ve temsilcilerinin ihanet ve yozlaşmalarıyla da ilintilidir. Filmin sonlarında Welles Josef K.'yı suçlarken, seyircinin de onu suçlamasını sağlamaya çalışır. Bu sorun sadece Welles ile Josef K. arasında değil, aynı zamanda Welles'le Kafka'nın dünyası arasında da şekillenmiş bir sorundur.



Dava'dan kareler

Oysa "kaybettikleri" ve "diren(e)medikleri" için Yahudileri kim suçlayabilir ki? Kafka romanında Josef K., elbette "suçludur" ama bu suçluluk hali çok daha derinlerde, artık ulaşılamaz hakikatlerin gömülü olduğu bir yerdedir. *Dönüşüm*'de *Açlık Şampiyonu*'nda ağzına layık besini bulamadığından söz eder her iki öykünün figürü de. Hayat karşısında bir tür perhiz, keşişçe bir geri çekilme, bir çözüm gibi sunulur. Anlamı kaybolmuş bir dünyada "anlamı" hakikati aramak ve böyle bir dünyaya direnmek, orada tutunmak arzusu taşımak. Bu anlamsızlığa rağmen direnmemek midir K.'ların suçu. Amerikan dünyasının yaldızlı yüzünün gerisindeki kokuşmuşluğu ve çürümeyi bıkıp usanmadan işleyen Welles, elbette "anlamsızlığı" tarihselleştirecek ve kişiyi direnmeye çağıracaktır.

"Kafka, son derece dar, sınırlı ve kapalı mekânları tercih ederken, Welles, bu gibi yerleri, devasa yerlere (Paris Orsay Garı, Josef K.'nın işyeri, Adalet Sarayı, yaşadığı bina vb.) taşır. Welles'in kişileri dünyaya çarpmak için somut alanlara muhtaçtırlar. Özellikle, romandaki daracık ve labirent bir dünyanın sunumu, Welles'te insan buluşması, insan katmanlarının, ilişkilerinin, aşamalarının gösterilmesi için roman dilinden farklı bir alana dönüşür."[190] Başka deyişle kendi daracık alanında ve umutsuz yazgısının içinde sıkışıp kalan Kafka ve Josef K.'nın tersine Welles, çarpışmayı, kaçmayı, kovalamayı, bu mekânlara yayar; direnmek için meydan okuma imkânı sağlar. Shakespeare'de, Cervan-

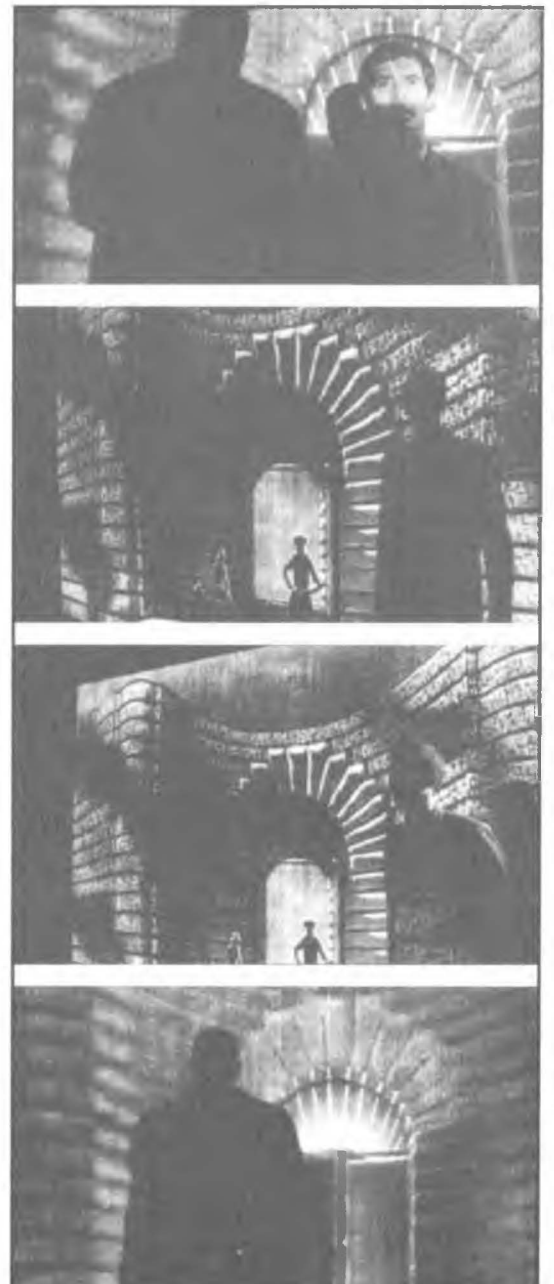
190 Trias, agy, s. 21.



tes'te, şövalyelerde olduğu gibi Welles'de de çarpışma ve "meydan okuma" iradesini sürdürür kısacası. Kafka'nın "edilgin" karakterine karşılık Welles'in "direngen" tercihi, Truffaut'yu şu benzetmeyi yapmaya yöneltmişti: "Orson Welles hayattan büyüktür, Kafka ise hayattan küçüktür."[191]

Welles, Josef K.'yı bir küçük bürokrat şeklinde sunar: "O kötüyü temsil eden bir şeye aittir ve aynı zamanda onun bir parçasını temsil etmektedir. Ona yaklaşıldığı zaman o suçlu değildir; ama o da aynı şekilde suçludur: O suçlu bir topluma aittir ve onunla işbirliği yapar." Josef K. mücadele mi etmeliydi? "Filmimde ben pozisyon almıyorum. Josef K. sürekli işbirliği halindedir. Kafka'nın kitabında da öyle. Ben onun sadece filmin sonunda cellatlarına karşı mücadele etmesine izin veriyorum. Filmin sonu hoşuma gitmedi. *Dava*, bana öyle geliyor ki, Auschwitz'i önceleyen bir eserdir. Filmin (benim yorumumdaki) sonunun iyi olduğunu söylemek istemiyorum ama böyle bir son tek çö-

191 Bkz., Bazin, *Orson Welles*, s. 42.



Orson Welles'in Josef K.'yla olan "Dava"sı

zümdü. Ben günümüzde umutsuzluktan bahseden filmleri, romanları, sanat eserlerini mutlak bir şekilde doğru bulmuyorum. Ben bir sanatçının tümden umutsuzluğu bir konu olarak alabileceğini düşünmüyorum. Günlük hayatta buna fazlasıyla yatkınız. Bu tip konular sadece hayat daha az tehlikeli ve daha net olarak olumlu olduğunda kullanılabilir... Ben Josef K.'yı daha aktif hale getirdim..."[192] Filmde 10 dakika süren uzun bir konuşma sahnesi bulunmaktadır; Welles bunun filmin en iyi sahnesi olmasını istiyordu; ama öyle olmadı. Josef K.'yı canlandıran Anthony Perkins, (...) Welles'e göre, özgür olmak için direnmiyor; onun Prometeus'tan çıkmış gibi görünmesi yanıltıcıdır.

"Kara mizah ve göz kamaştıran bir umutsuzluk, ilk örneklerinden son örneklerine kadar, Heinrich Heine'den Kurt Tucholsky'e, Karl Marx'tan Karl Kraus'a kadar, bütün büyük Yahudi kökenli Alman yazarların eserlerini karakterize eder."[193]

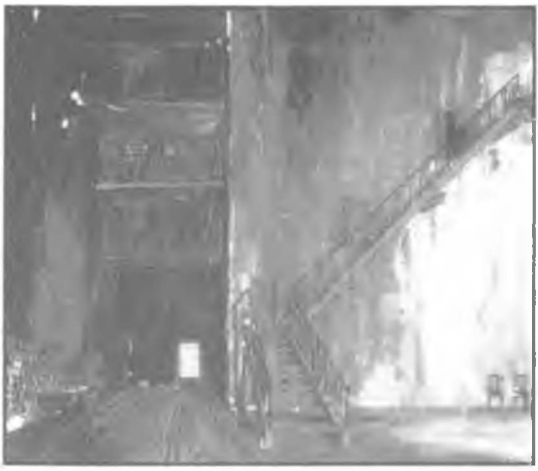
Kafka da aynı üslubu kullandıktan sonra Çek sineması da, Welles de kullanacaktır:Kafka'nın mizahı, ironisi, erotizmi ve şiirselliği de onun tek "mücadele atı" değil miydi? Avrupalılar Kafka'yı mistik ve oldukça ciddi algılamışlardı; oysa Çekler gibi Amerikalılar ondaki gülüşü, mizahı daha çabuk yakaladılar. Orson Welles ve Milos Forman için bu nokta önemlidir.[194] Welles'e göre, "*Dava* mizah dolu bir film-

---

192 A. Bazin'de, *Orson Welles*, Orson Welles özel sayısı, s. 27-40, Türkçesi için bkz. bibliyografya.

193 Pavel, agy, s. 140.

194 Forman'ın ilk kahramanları Chaplin ve Buster Keaten idi.



Jacques Saulnier'in *Dava*'nın dekoru için hazırladığı bir desen, "Wooden Plateform", 1962. Prag avlu ve merdivenleri, Giovanni Battista Piranesi'nin XVIII. yüzyıl illüstrasyonları, Kafka'nın tasvirleri Orson Welles'in kompozisyonuyla yeni manzaralara dönüşür.

dir, ama filmin neşeli yanını bir tek Amerikalılar anlamışlardır" Ve "kara mizah, benim mücadele atımdı" diyecektir Welles.

Kafka'da gülmek, gözyaşı dökmeden ağlamanın yerini tutar. Josef K. en sonunda ağlarken güler. "Bu gece bütün gözyaşlarımı akıttım. Ve gerçekten bu kez, dünyanın tüm çocuklarından daha çok ağladım," diyen Arthur Rimbaud'dan daha hüzün vericidir Josef K. O gülerken Albinoni'nin müziği ağlar. Prolog sahnesinden epiloga kadar Josef K. ve Kafka'nın çığlığını, onun müziği yansıtırken, "sadece Albinoni'nin adagio'su cehennemin eşiğindeki bir dünyayı"[195] ve Josef K.'nın simgelediği bir insanlığın acısını resmedebilirdi.

Dava'daki ses boyutu, avukatı canlandıran

195 Jean Collet, agy, s. 116.

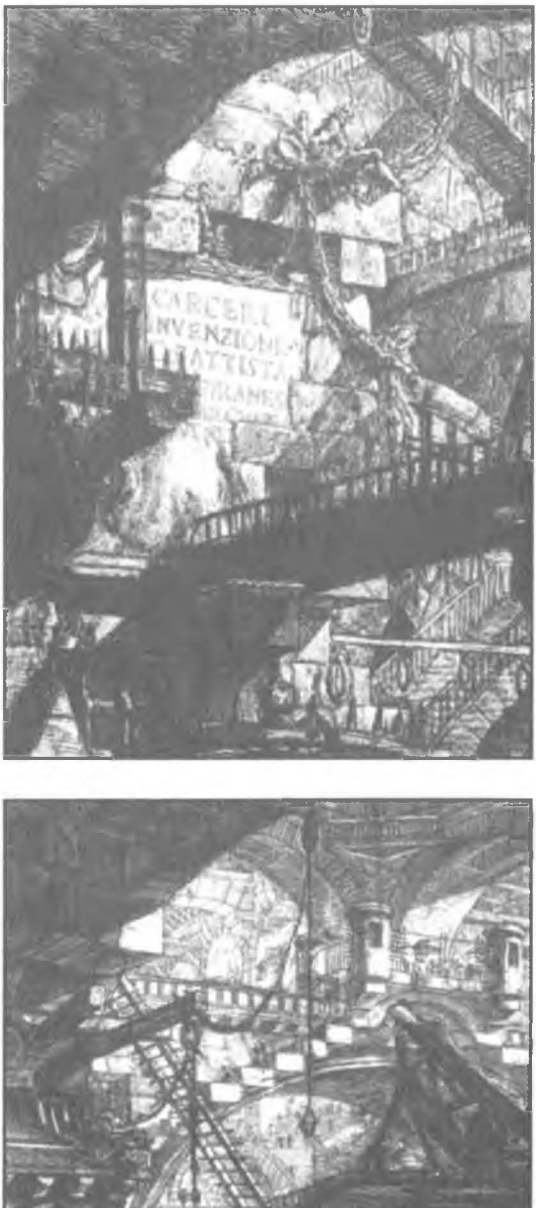


Geniş ve derin açılar, merdivenli sahneler Orson Welles'te tipiktir. *Muhteşem Ambersonlar*'dan bir sahne

Welles'in kendi ses üslubu ve özellikle Josef K.'nın peşini bırakmayan kişilerin sesleri de dahil olmak üzere güç ve iktidara eşlik eder. Josef K.'ya eşlik eden ses ise Albinoni'nin müziğidir. Gregor Samsa annesi ve kız kardeşinin hiçbir biçimde hissetmedikleri duygular edinir müzikten; babası ise *Dava*'da olduğu gibi kemanın çalındığı anlarda ortalıkta görünmez. "Albinoni'nin adagio'su yitirilmiş bir mutluluğu, bir hayatı ifade edebilir; sadece müzik, cehennemin eşiğinde olan bir yaşam dünyasını tasvir edebilir."[196] Filmin başından sonuna kadar aralıklarla bu müzik Welles'in manzaralarına, Josef K.'nın dünyasına eşlik eder.

Welles, *Dava*'yı, dolayısıyla şaşkınlık içindeki tedirgin bir kişilik olan Josef K.'yı, "boşluk" duygusunu veren köhne, dökük mekânlarda, Paris d'Orsay garından Zagrep'teki terk edilmiş bir tren istasyonuna kadar çeşitli yerleri kullanarak sahnelemiştir. *Dava* aynı zamanda

196 agy, s. 116.



O. Welles, Giovanni Battista Piranesi'nin *Carceri d'invenzione, planche XI*, adlı ikonografisini, labirent ve orantısız manzaralara çevirir.

boşlukta, kişinin kendisinin de kaybolup gittiği izlenimini verir. Fizikî canlandırma, kişinin devasa mekândaki "küçük"lüğünü, çaresizliğini sembolize eder. Josef K. açamadığı devasa kapılar önünde ufacık görünür. Kafka'da kişi, daracık ve dolambaçlı sokaklarda hapsolurken, Welles'te geniş ve açık alanlara rağmen kişi yine de hapsolur. Welles'in tersine Soderbergh, Kafka'ya bağlı kalmış, mekânın temel özelliklerini korumuştur.

Welles sadece Kafka'nın tasvir ettiği ve kendisinin bulduğu mekânları değil, aynı zamanda Giovanni Battista Piranesi'nin "Carceri d'invenzione, planche XI adlı 1761'de yaptığı bir ikonografiyi, *Dava*'nın labirent ve orantısız mekânına çevirir. Bu filminde Welles, diğer bütün filmlerinden daha fazla sanatsal ve zihinsel yeteneğini kullanmıştır: Mimari, müzik, tiyatro, kurmaca (roman), şiir; ayrıca politik, psikolojik, mistik, kültürel tarih gibi alanlardaki düşünsel yeteneğini filme yansıtmıştır. Welles mekânın dramını yansıtırken, Piranesi'nin "Düşsel Hapishaneler" gravürlerinden de etkilenmiş izlenimi vermektedir.[197]

Kafka, Josef K.'yı, Welles'ten daha iyi tanıdığı, onu kendisi yarattığı, kendi kendisinin bir parçası, Prag Yahudilerinin bir figürü olduğu için onu korumak istemiş, onu hissetmeyi bilmiştir. Josef K.'nın dünyasını bir kâbus dünyasına dönüştüren Orta Avrupa modernliği ve antisemitizmi belki yaşamadığı için Welles, 1960'ların başında Josef K.'yı bir direnme figürüne dö-

197 Trias, agy, s. 33.

nüştürmek istemiştir. Liberal bir ortamdan gelen Orson Welles'in totaliter bir devlet ortamından ve azınlık oluşturan bir insan topluluğundan gelen Josef K.'yı direnmediği için kabahatli bulması veya Franz Kafka'nın bakış açısını paylaşmaması anlaşılabilir bir sonuçtur. "Her insan" diyordu aynı tarihlerde Sartre, "yaptıklarından sorumlu olduğu gibi, yapmadıklarından da sorumludur." Welles'in pozisyonu Paris'in "özgür" ve burjuva ortamında yetişen ve "ben" duygusu ve gücünü, özneyi abartarak neredeyse uç noktaya kadar taşımak isteyen Sartre ve Camus'ya yakındır. Bu iki düşünürde "özgür ben", neredeyse bir fetişe, toplumsallığı kapsamayan, soyut, ontolojik bir karaktere bürünebilecektir. McCartizm tarafından Amerika'da fişlenen ve kendini orada yalnız ve güvensiz hisseden Welles'in *Dava* yorumu Kafka'nın Josef K.'yı tasvir ettiği yaşam alanının çok daha ötesine taşar. Bu bakımdan Welles *Dava*'yı evrenselleştirirken, Kafka kadar Josef K.'yı doğuran totaliter ortamı Josef K.'nın biyografisini ve onun sembolize edebileceği bir halkı, özel bir durum olarak pek iyi bilmediğini göstermekle kalmaz, gerçekliğin bu yanıyla ilgilenmez de.

Welles, *Dava*'yı Auschwitz'ten, McCartizm ile Stalinizm'e doğru götürüp güncelleştirirken atom bombasıyla bitirir. Kafka özgün, özel bir deneyim üzerinden *Dava*'yı yazdıysa Welles, Kafka'nın deneyimini yayıp evrenselleştirmeyi denerken, bu yöntemin, filmin en büyük zaafını oluşturduğunu kendisi de kabul etmiştir.[198]

198 Ishaghpour, agy, s. 477



Gerçekten de Welles'in, Kafka'nın tasvir etmiş olduğu ortamı başka yerlere ve başka zamanlara çekmesi, romandaki birçok "güzelliğin" kaybolmasına neden olmuştur. Yine de Welles, "Kafka Çağı"nın geldiği noktayı tasvir etmekle, güncel, politik ve ahlakî bir tavır almış oldu. Gerçekte, Welles de büyük ölçüde karamsar bir modern insanlık tablosu sunar; ancak böyle durumlarda insanlık varolmak istiyorsa direnmek zorundadır. Bu yüzden Welles Kafka'nın *Dava*'daki bakış açısını paylaşmaz: "Kafka'nın iyi bir yazar olduğuna inanıyorum, ama herkesin günümüzde ortak bakışı gibi, Kafka yeniden bakıldığında harika bir deha değildir..." Welles'i Kafka'ya hayranlık duymaya yönelten şey, çok büyük bir eser olarak görmesine rağmen *Dava* değil; Kafka'nın bıraktığı "mitik hale"ydi.[199]

Kafka gerçek cehennem olarak büroyu, bürokratik mekanizmayı görürken, Welles, Josef K.'nın çalıştığı yerin ruhsuzluğunu ve neredeyse bir zindan ortamını canlandırırken bu çalışma düzeni insanı mekanikleştirir; insanı sadece

199 agy, s. 476.

bedensel ve zihinsel yönden örselemez, aynı zamanda ondaki merhamet duygusunu da azaltır veya yok eder, der. Josef K.'ya hiçbir çalışma arkadaşı, şefi yardım elini uzatmadığı gibi, onun durumunu görmezlikten gelirler. Nazizm'in demogojisi "Arbeiten macht frei!" (Çalışmak insanı özgür kılar!) değil miydi? Bu tarz bir çalışma mekanizması ve yaşam dünyasının işleyişi hayatın tamamını şeyleştirir, yabancılaştırır. "Çalışma insanı özgür kılar!" tabelasının asıldığı yer bilindiği gibi Auschwitz toplama kampıydı. Welles bir yandan modern dünyanın hüzün verici yanını gösterirken aynı zamanda Josef K.'yı da sorumlu davranmaya çağırıyordu. Buna karşılık Kafka, Josef K.'ya karşı daha "anlayışlı" yaklaşıp "yabancılaşmış" ve "şeyleşmiş" bir toplumda bireyin de yanılgılar içinde hatalar yapan "kusurlu" bir varlığa dönüşebileceğini kavrayarak bir bütün şeklinde ("totaliteyi" kapsayarak) yaşam dünyasının karakterini yargılar.

3. *Dava*'nın "Düşsel Ortam"ı

Dava'nın hayali olarak tasvir edilmiş ortamı her şeyden önce kurmacaya dönüştürülmüş Prag'tır. "Kafka'nın Prag, Prag'ın da Kafka"[200] olduğunu sıkça vurguladım. Kafka ve Josef K.'nın doğrudan veya dolaylı bir şekilde Prag'ın kendine özgü karakteriyle derin bir ilişkisi vardır. Ayrıca Josef K. ismi eski Prag'ın bir Yahudi mahallesi olan Josefov'u çağrıştırır. *Dava* bir Prag deneyiminden sonra otobiyografik bir esere dönüşür.

Kafka için kent, bürodur, soğuk ve karlı bir yerdir, bataklıktır, doğrusal hatlardır, puslu manzaralardır. Kent ortamına karşı karamsar bakışına rağmen Kafka, hem kentli, hem de kentin çocuğu olarak kalması gereken biriydi. "Karanlık sokak hatıraları ve kendisinin yarattığı özgün Prag ortamı kendisinde, kendi yapıtında her zaman bir iz bırakmıştır."[201] Kendi şehri günbegün ve ardı arkası kesilmeyen kâbus gibi geceler onun için bir labirent, bir cezaevine dönüşecek ve onun ölümünü hazırlayacaktır. Josef K.'nın kentinde gerçekte kentlere özgü olan çoğulcu yaşam dünyası ve yaşama

200 Johannes Urzidil'den aktaran Runfola, agy, s. 14.
201 Ernst Pavel, agy, s. 145.



sevincine rastlamak zordur; dostluk, dayanışma ve toplumsallık da olmayacaktır; burada mavi bir gökyüzü de az görünecektir.[202]

Suçluluk duygusu ile sorumluluk bilinci arasındaki çatışmalarla ilerleyen *Dava*'da "suç"un yorumu zordur. Bunu Welles de Adorno da bilir ve ikisi de Josef K.'da bir "suç" bulur: Welles, direnmediği ve suçlu bir toplumun üyesi olduğu için Josef K.'yı suçlar; Adorno ise Josef K. ve K.'yı suçlu olmadıkları halde adaleti ve onu temsil eden mahkemeyi yanlarına çekmek istemelerinden dolayı suçlu bulur.[203]

---

202 Gerçekte klasik kent, çeşitli topluluklardan oluşmuş ve ahenk içinde yaşayan insanlardan oluşuyordu. Oysa Kafka'nın ve Josef K.'nın yaşadığı ortamda, Orta Avrupa'da veya başka yerlerde, modern kent bu özelliğini kaybetmiştir. Orası mal ve para üretimi ile yabancılaşmanın dinamosudur. Ayrıca Aristo'dan beri öne sürülen kentin çeşitlilik ve çoğulculuktan oluşan ortamına da artık yer yoktur. Modern kent anlayışı konusunda Orta Avrupa coğrafyasını analiz eden yeni bir çalışma için bkz. Carl E. Schorske, *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Ed. Fayard, Paris. 2000.

203 Adorno, Kafka Üstüne Notlar, s. 36.



Kafka'nın dünyasının zalim oluşu onun şiirsel ve ironik bir şekilde ifade edilmesini gerektiriyordu; işte Kafka bunu başardı. *Dava*'daki dünya karanlık ve aydınlık arasındaki bir anarşi gibi yansır. Kafka'nm edebi, Welles'in de sinematografik ışığı sayesinde bu karanlık ve uçurumu andıran ortam şiirsel bir anlatıma dönüştürülmüştür. Lirik duyguyla sinematograf birleşerek, bir film sanatı örneği oluştururlar. Şiirsel duygunun özü üzerine Kafka'nm çağda-

şı ve yurttaşı Karel Teige, "sanat tektir, o da şiirdir" görüşünü boşuna ileri sürmemiştir.[204] Orson Welles'in *Dava*'yı bitirdikten sonra kendisinin film sanatçısı değil de, şair olduğunu sıkça dile getirmeye başlaması Praglı şairin bakışıyla örtüşür. Genel olarak Prag'ın pitoresk manzaraları Kafka'nın kara mizahçı üslubu ve "tuhaf" kaygı verici dünyası yansır. Bu yazım tarzı Çek sinemasında şiirsel manzaralara dönüştürülecektir. Şiirsel ve ironik anlatım tarzı sonuçta Kafka'nın da Welles'in de dünya görüşünü yansıtan bir üslup özelliği olarak anlaşılabilir: Kötü olan bir realitenin sanatsal bir yolla kurtarılması ve güzellik duygusunun kazanılması için...

Kafka'da Çek-Alman-Yahudi üçgeni, alegorik biçimde labirentli Prag çemberinde şekillenir. Kafka'nın kişileri de yargıç-avukat-suçlu üçgeni arasında "suçlu"durlar.[205] Yargıçlık "üstün"lerin, yani Almanların vazifesi, ara hizmet olan avukatlık Pan-Cermen olan Çeklerin vazifesidir; "suçlu" ise Yahudiler'dir. Neden suçlandıklarının ise hiçbir açıklaması yoktur. Onlar sadece Yahudi oldukları için suçlanırlar. Adalet Sarayı'nda geçen "Dava" ise sadece bir gösteri alanıdır, seyirciler için zaman zaman endişe verici, ama çoğunlukla eğlenceli bir sahnedir.

Kafka'nın ortamında Almanca, yüksek bürokrasi ve "elit"lerin, "üstün insan" ve "führer"lerin dilidir. Welles, Kafka'nın Almancasını İngilizceye çevirir demiştik; yeni yargının dili

---

204 Karel Teige'den zikreden Hana Voisine-Jechova, *Histoire de la littérature tchèque*, Ed. Fayard, Paris, 2001, s. 494.

205 Bu ilişki için bkz. Eric Faye, agy, s. 18 vd.

olarak Amerikan İngilizcesi McCartizm'in mahkemelerinden Bağdat'a kadar yüksek yargının ve "führer"lerin dili olacaktır (Bağdat mahkemeleri sadece sahne üzerinde Arapça yapılmıştır; oysa karar başka bir dille, başka bir yerde karara bağlanmıştı). "Yönetenler" kendi dilleriyle "yönetilen"leri yargılayacaklardır. Ara hizmeti görenler de bu dil(ler)i öğrenmekle yükümlüdürler; karşılığında da ödüllendirileceklerdir. Kafka'da ödül daha ziyade rüşvet ve otorite şeklinde gözükür. "Elit" olma, "führer"in yanı başında olma ve "üstün insan" ödülleri -ve zaman zaman "rüşvet"leri- dağıtılacaktır. Doğu Avrupa'da Rusça, Kuzey Afrika'da Fransızca ve İngilizce otoritenin dili olmuştu. Bertolt Brecht, McCartizm mahkemeleri sırasında bir "kurnazlık" yaparak yeterince İngilizce bilmediğini söylemişti. Josef K. ise, kendi kökeninin diliyle değil, otoritenin diliyle çok güzel bir dille konuşabileceğini kanıtlamayı tercih ederdi herhalde. Ve gerçekten mahkeme heyetine ve seyircilere çok güzel bir konuşma yaparak seyircilerin alkışlarını toplar; o kadar iyi konuşur ki, seyircilerin mahkeme heyetiyle alay etmesini bile sağlar. Josef K., kültürlüdür, operaya gider, bağlı olduğu ülkenin dilini çok iyi bilir ve akıllıdır. Yahudilerin Orta Avrupa'daki kültürel ve zihinsel yeteneklerine o da sahiptir. Kafka da tiyatro ve başka sahne sanatlarını izlerdi. Öyle ki, dört akşam boyunca dört kez tiyatroya gittiği olmuştu.[206] Oysa bütün çırpınışlar boşunadır. Suçlayanlar karar verdikten sonra suçlananları anlamak için zaten kulakla-

206 Pavel, agy, s. 290.

rını tıkamışlardır. Kafka, "tek bir imla yanlışı yapmadan yazsak bile bu dilin hırsızlığı ile suçlanmak vardı kaderde" diye belirtmişti.[207]

Dava'da Kafka adaletin olmadığını özetler. "Yasanın Önünde", taşradan gelen adam, içeri girebilmek, mübaşirin iznini alabilmek için günlerce, aylarca, yıllarca bekler.[208] Kafka'nın kurmaca kişileri (figürleri), aralıksız hareket eden yel değirmenlerine karşı mücadele eden Don Kişot'a benzerler.[209] Ama Don Kişot, zamanın akışının değiştirilebileceğine, yaşam dünyasının iyileştirilebileceğine diğer Rönesans kuşağı sanatçı ve düşünürleri gibi inanıyordu. Kafka'nın hiçbir inancı yoktur, kişileri ise sadece çaresizce umut ederler. Kafka'nın çağdaşları Charlie Chaplin'in Şarlo'su, Bertolt Brecht'in Herr Keuner'i ve Yaroslav Haşek'in Şvayk'ı ise daha akıllı, daha kurnazdır; onlar haklı olarak kendilerine yeni yol arar; bu bakımdan Don Kişot'a daha yakındırlar. Kafka, o denli "karmaşık" ve belirli bir "kategori"ye sığmayan biridir ki, olsa olsa Chaplin'e benzer. Ayrıca Kafka, umutsuzluğuna rağmen "Nihilist" ve "Saçmacı" değildir; ahenksiz olan dünyayı başka bir kaosa sürüklemeyi hedefleyen bir anarşist de değildir; o kelimenin yalın anlamıyla hümanisttir.

Görünmez mahkeme, ulaşılamaz şato, bir "hata olmalı" inancı önemlidir. Şato'dan ve Adalet Sarayı'ndan ne bekliyordu K. ve Josef K.? Muhtemelen hiçbir şey. Kafka bize sadece

---

207 Bkz. Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Yay. hazırlayan ve çeviren Ünsal Oskay, Der Yay., İstanbul, 1995, s. 28.

208 Bkz. Kafka, *Ceza Sömürgesi*, Bordo Siyah Yay., 2003.

209 Bkz. Eric Faye, agy, s. 26.



Lada, *Aslan Asker Şvayk*

gerçekleri göstermek için çırpınır. Makro ve mikro iktidar ortamında Josef K. mahkeme salonuna bir an önce ulaşıp bir yandan masumiyetini kanıtlamak, diğer yandan içlerinde yargıçlar olmak üzere adil olmayanları yargılamak istiyordu. Bu iktidar biçimleri Kafka'dan Foucault'ya ve günümüze kadar yaşam dünyasını kronik bir soruna dönüştürmüştür. İktidar sistemleri insanlığın ilerlemesine karşı birer "Şato" işlevi taşımaktadırlar hâlâ.

Kafka'nın anlattığı bir başka ayrıntı, *Dava*'yı Prag'a, yazarın evinin yanı başındaki bir yere götürür: "Katedralin önündeki alan bomboştu, K. daha küçük bir çocukken bu dar alandaki binaların pencerelerindeki perdelerin hep inik olmasının dikkatini çektiğini anımsadı."[210] Welles, bir katmandan diğerine, bir mekândan ötekine geçerek *Dava*'daki katmanları parçalara ayıran bir film estetiğiyle politik, cinsel, dinsel ve mistik katmanları stilize etmiştir. Romandaki fragmanları muhafaza ederek Welles, *Dava*'nın kompozisyonunu "geçiş modeliyle" yarattı.

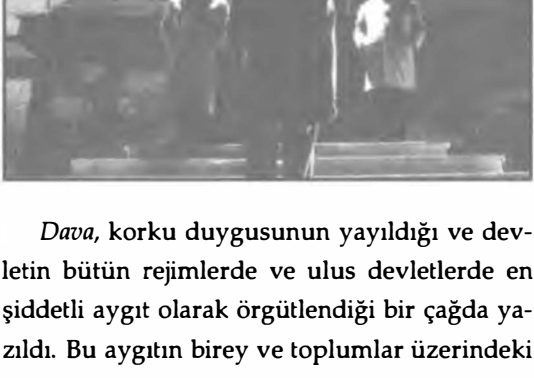
Josef K., *Dava*'nın kalbini oluşturduğu halde, Welles'in *Dava*'sında mekân, bu film üzerine bir analiz yapan Trias'a göre filmin kompozisyonunda Josef K.'dan daha aktif bir rol oynar, hatta *Dava*'nın asıl aktörünün Josef K.'dan önce mekân olduğunu öne sürer Trias.[211] Welles'in bütün filmlerinde varlıksal bir unsur olarak kullandığı dinamik mekân ve zaman dinamik bir dramaturjinin yaratılması için şarttır. Uzun planlardan kaçınan Welles kendi akışkan ve hızlı ritmini yakalamak için dinamik sinemasal teknikleri kullanmıştır. *Dava*'nın temsili de bir yandan bir Welles ritmini ve dinamik dramaturjiyi yeniden ortaya sererken, aynı zamanda modernitenin hızını telaşlı ve karmaşık özelliklerini yansıtır. Bu atmosfer içinde sadece Josef K.'nın ve öteki bireylerin dramını değil, aynı zamanda mekânsal dramı da gösterir. Özetle, *Dava* hem ruhsal hem de fiziksel bir dram olarak modern dünyanın kederini yansıtır.

---

210 Kafka, *Dava*, s. 215.

211 Bkz. Trias, agy, s. 24.

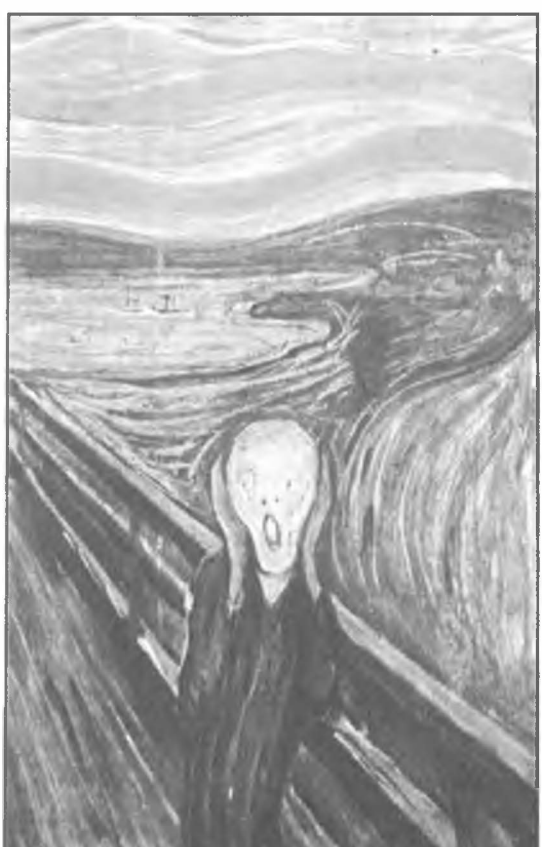
Josef K.'nın yaşadığı şehrin tamamı bir tutsaklık ortamına dönüşmüştür. Endüstri ve makine çağında, Charlie Chaplin ve *Dava*'nın ortaya çıktığı XX. yüzyılın başında bir Amerikalı politikacı makinenin statüsünü şöyle ifade etmişti: "Hükümet bir makinedir, kilise bir makinedir, ordu bir makinedir, okul sistemi ve New York bir makinedir, siyasi partiler birer makinedir..."[212] Kitle toplumu çağında makine, kolektif ideolojiler ve bürokrasi gibi insanın yeni bir üniformasına dönüştü. Hiçbir üniformayı giymek istemeyen Kafka ve Josef K. bunlara anti-semitizmin eklendiği bir ortamda ne yapabilirdi?



Dava, korku duygusunun yayıldığı ve devletin bütün rejimlerde ve ulus devletlerde en şiddetli aygıt olarak örgütlendiği bir çağda yazıldı. Bu aygıtın birey ve toplumlar üzerindeki baskısı ve uyguladığı şiddet, insanlık tarihinde görülmemiş ölçülerde barbarlaşmıştı: İki dünya savaşı, Nazi toplama kampları ve soykırım, atom bombası, Stalinizm, McCartizm, İtalya, İspanya, Portekiz ve Macaristan'daki faşizm, Ja-

212 Pierre Lagayette-Dominique Sipier (Ed.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Ed. Ellipses, 2001, s. 8.

ponların Çinlilere karşı barbarlığı, kolonyalizm, Taylorist çalışma zorunluluğu, birey ve toplumun bilimsel yöntemlerle gözetlenmesi, görünmeyen "führer"ler, duygusuz ve anlamsız bürolar vb. Kafka ve D. Munch, Albert Camus ve Chaplin ancak böyle bir ortamdan çıkabilirler; onların yapıtları böyle bir dünyayı tasvir ederek hayatı ve insanı korumaya çalışmıştır. Aygıtın kendisi ve onu yürüten "führer"ler bir Şato metaforunda donatılırken, Josef K.'nın "Dava"sı ve tapu kadastro memuru K.'nın macera-



Edvard Munch, *Çığlık*

sı böyle bir Şato'da geçer. Böyle bir Şato'dan ne adalet çıkar ne bir umut! Orson Welles politik olarak bunun farkındaydı ve Josef K.'nın da zaten bu bilince sahip olmasını diliyordu.

"Welles'in filmi her şeyden önce paranoyanın mizanseni ve klinik tahlilidir."[213] Tam da Kafka'nın döneminde Freud'un ortamına ve dönemine ait olan Robert Musil, modern insanın klinikte doğup klinikte öldüğünü gözlemlemişti. Kafka'nın *Dava*'sı modern dünyada "kliniğe" dönüşen Orta Avrupa fonunda bu dünyayı deşifre ederken, Welles'in *Dava*'sı bu paranoyayı ve kliniği uzaklara kadar, Amerika ve Sovyet Rusya'ya doğru yayar. Welles için *Dava*, mahvolmuş bir mekânın filmidir. Welles'in filminde bu mekân(lar) neredeyse her yerdedir ve güncelleştirilmiştir.

Kafka'nın tasvir ettiği ortam Kaiser II. Wilhelm ile Hitler arası bir dönemi kapsar; Welles bunlara McCartizm ve Stalinizm'i kapsayan görüntüler ekler. Welles'in *Dava*'sı "polis, bürokrasi, iktidar aygıtının totaliter gücü, modern toplumda bireyin baskı altındaki" durumu üzerine bir filmdir.[214] Kafka gibi Welles de sınıf kategorileri üzerinden hareket etmez; onlar iktidar ile iktidara boyun eğen (eğdirilen) ve ara görevi üstlenen "ajanlar" arasındaki süregen ve labirentimsi çatışmalardan hareket eder. Bu çatışmalar koyu-açık ışık, hareketli kamera, dinamik dramaturji, yükselip alçalan notalar, cılız ve iri tiplerle sunulur. Kafka gibi Welles de, dü-

213 Cédric Anger, agy, s. 58.
214 Trias, agy, s. 68.

zensizliği, labirentleri, merdivenleri, "saçma"[215] ve ironik durumlar üzerinden bir kompozisyon yaratırken, "aydınlığın" peşindedirler.

Ne coğrafi ne zihnen soykırım, (Auschwitz, Dachau...) Josef K.'nın ve Kafka'nm yaşadığı yerden öyle uzakta sayılırdı. Josef K. sonu gelmeyen bir labirentte, bir dipsiz çukurda ve gözetim altında yaşar. Onun kaçışları ve araştırmaları diğer umutsuz Yahudiler'in trajedisi gibi son bulacaktır. Welles, *Dava*'nın bu boyutu üzerinde düşünceyi derinleştirmeyip, direnme sorunu üzerine odaklanmıştır: Ama daha önce de belirttiğimiz gibi *Dava*'nın edebi versiyonunun ortaya çıktığı kuşak içinde böyle bir direnme olanağı belki de hiç yoktu. Mümkünse bile ancak bu kadardı ve bu tarzdaydı. III. Reich'ın iktidara geçmesiyle birlikte, Orta Avrupa'dan kitlesel bir şekilde göçlerin başlaması Hitler coğrafyasında direnerek yaşamanın olanaksız-

---

215 Kafka'daki saçma, Camus'nün saçma durumundan farklıdır. Camus, bütün bir hayatın saçma olduğu sonucuna ve tek geçerli şeyin intihar olduğuna inanmıştı. Camus hem bazı yapıtlarında (*Yabancı*, *Sisyphos Efsanesi*) bunu ifade etmiş hem kendisi de intihar etmeyi denemişti. Kafka kesintisiz bir biçimde iktidarın kontrolündeki saçmayı *ironik* bir şekilde ifade eder. İkisinin ortak noktası adil olmayan bir yaşam dünyasının varlığını protesto etmesiydi. Josef K. ile *Yabancı*'daki Meursault birbiriyle karşılaştırılamayacak kadar farklıdırlar. Camus'de hayatın saçmalığı sadece kişisel değil bir insan varoluşu şeklinde sunulmuş ve birey nihilizme doğru sürüklenmiştir. Josef K. ise zorbaca ölüme sürüklenmiştir. Ayrıca Josef K. hayatları gaspedilen Yahudileri sembolize ederken, Meursault Cezayir'de bunalım ve saçma durumu arasında bocalayan bir Fransız küçük burjuvasını çağrıştırır. Josef K. Sartre'ı da içine alan bütün bir insanlığın varoluşunun kaygılarını hissettirir. Bu yüzden bir itirafta bulunan Sartre, Kafka'da kendi tedirginliğini gördüğünü söylemişti.



Josef K., esrarengiz "*Dava*"dan Orson Welles'in sinema perdesine

lığını ortaya koyabilir. Sadece Welles'in değil; aynı zamanda bu sorunu ele alan bütün bakışların, yorumların (kültürel, zihinsel ve politik) odağındadır "direnme" sorunu.

Bir metafor olarak kaçamayan ve belki de en zor durumdaki Yahudilere yakın olan Josef K. aracılığıyla Kafka, kolektif ve örgütlü bir zorbalığın mevcudiyetini göstermiştir. Bu durumda bir Josef K. veya başka bir insan Orta Avrupa'da, Sovyet Rusya'da, Amerika'da, Çin'de ve totaliter iktidar sistemi olan her yerde birer ejderha gibi olan güç aygıtlarına karşı ne yapabilir, ne kadar direnebilir? Bertolt Brecht, aslanlarla mücadele ettikten sonra, Doğu Almanya'daki böcek gibi gördüğü iktidar sahipleri



karşısında yorulduğunu dile getirmişti. Eisenstein *Korkunç İvan*'ı, Tarkovski *Stalker*'i yaparak o devasa iktidar sistemine ve onun "führer"lerine hem direnip hem onları açığa çıkarırken tek direniş araçları kültürdü. Kültürün politika karşısında her zaman zayıf ve kırılgan karakteri modern dünyanın en kültürlü ortamının (Stefan Zweig ve Kafka Çağı'nın Orta Avrupası) barbarlık karşısındaki kırılganlığından bellidir.

Josef K.'nın tek bir "mücadele atı" vardı: Kara mizah. Benzer bir üslubu Welles, *Dava*'da kullanırken, Yahudi kökenli olan Charlie Chaplin için de bu üslup varlıksal bir konuma sahip-

tir. Türk sinemasında Ali Özgentürk'ün *At*'ı ve *Murtaza* adlı filmleri de benzer bir formla ortaya çıkarken, Aziz Nesin bütün edebiyat hayatı boyunca bu üslupla ve "tek başına" -tek başına olmayı değil, toplumsal bir şekilde hareket etmeyi dilemesine rağmen- Türkiye'deki bürokrasiye ve iktidar biçimlerine direnmeyi dener. Kafka'nın dili ve coğrafyasını iyi bilen tiyatro sanatçısı Mahir Günşiray da Türkiye'deki yargı sistemini, bir duruşma sırasında *Dava*'dan bir pasaj okuyarak ironik bir yöntemle protesto etmeyi başarmıştır.

Josef K. gözetim altına, "üstün insan" ideolojisinin ürünü olan fakat ortalıkta görünmeyen "führer"lerin buyruğuyla alınır. Birdenbire umulmadık yerlerde birileri karşısına çıkar. İktidarın esrarengiz, karanlık, mistik gücü Welles'te de esastır; iktidar her zaman gizli ve karanlıktır. Welles'te devletin paradan daha güçlü bir aygıt olarak sunulması *Mr. Arkadin*'le başlayıp *Bitmeyen Balayı*'nda devam eder. *Dava*'nın özgünlüğü (Kafka'da olduğu gibi) bütün sistematik rejimlere muhalif bir politik argümana sahip olmasıdır. Welles'in *Dava*'yı filme çektiği tarihlerde Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, *Tek Boyutlu İnsan*, T. Adorno, *Negatif Diyalektik*, Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kökenleri*, Albert Camus *Başkaldıran İnsan*'ı yazıyorlardı; zihinsel, kültürel ve politik argümanlar, güncel yaşam dünyasına negatif bakan ve ona başkaldıran bir perspektif içinde toplanmışlardı. Bu kültür ve düşüncelerin ortak noktası, anti-dram, anti-kahraman ve anti-sistem anlayışına sahiptir.

Dava'nın "ekspresyonizmi" Murnau'nın





Nosferatu filminde yaptığı gibi kasırgayı duyurmak için beyaz ağaçlardan oluşmuş bir orman ve kızılımsı bir gökyüzü göstermez. *Dava*, şeyleri gündelik konumlarındaki yalın durumlarıyla ve doğayı çarpıtmadan gösterir; şeylerin biçim ve görünümünü bozmaz, ama onların dönüşümlerini tasvir eder. İşte bu yüzden *Dava* ekspresyonizmden ziyade sürrealizme -Prag sürrealizmine- yaklaşır. Üslup olarak *Dava* ro-



"Ay ışığı, başka hiçbir ışığa sahip olmayan doğallığı ve huzuruyla her yeri kaplamıştı (...) Bir pencerenin panjurları bir ışığın çakması gibi açılıverdi, uzaklarda ve yüksekte zayıf ve ince gözüken bir insan (...) Kimdi bu? Bir dost mu? Bir iyi insan mı? İlgilenen biri mi? Yardım etmek isteyen biri mi?.."

Franz Kafka

manı fragmanlar şeklindeyken Welles'in *Dava*'sı bu fragmanları yeniden düzenlemesiyle oluşturulmuştur. Kafkaesk mekân ve parçalı ifade tarzı Welles'in anlatısına kurgunun sinema dilinde "esas varlık" olduğu bir aşamada yeni olanaklar sunar. Edebi yapıt, Welles'te metinsel bir kurguyla farklı, bütünsel bir biçim kazanır. Kendinden emin ve duru bir kompozisyona ve şiirselliğe sahip olan Welles'in *Dava*'sı, etik ve politik tartışması bakımından Kafka'nın dünya görüşünden ayrılır. Yine de Josef K.'nın

isyankâr ve politik bakımdan sorumlu olmasını hedefleyen ne Welles, ne de Kafka alaycı, mesafeli, tarafsız değillerdir. Onlar şeyleri kökünden ele alıp insani bir pozisyonla yorumlamışlardır. Zaten *Dava*'nın -ve genel olarak Kafka'nın yapıtının- evrenselliği sadece yaşam dünyasının kristalize edilerek sunulmasından kaynaklanmaz, ondan öte yapıtın insani özünden ileri gelir. "Şayet onun yapıtı bozguncuysa, bunun nedeni gerçeği bulmasından dolayı değil ama insani olmasındandır"[216] şeklinde tamamlamıştı Ernst Pavel, Kafka üzerine yazdığı kitabı.

Josef K. ve diğer K.'lar totaliter sistemlerin, endüstriyel çalışma düzeninin (Taylorizm ve Fordizmin) ve soykırımlar çağının kurbanıdırlar. Endüstriyel burjuvazi, totaliter devlet ve Orta Avrupa zihniyetinin bir çocuğu olan Josef K. bu çevrenin kurbanı ve tanığıdır. "Pasif" mücadelesinden sonra Josef K. bir akşam doğduğu kentin küçük sokaklarından geçirilerek kentin varoşuna, evine kapanmış hemşehrilerinin pencerelerinin önünden bir umut bekleyerek ve devasa Mesih heykelleri önünden çekiştirilerek ölüme doğru sürüklenir. Bu trajik manzaralardan sonra Welles, filmin sonunda modern bir uygarlığı atom bombası gibi dinamitler. Albinoni müziğinin Josef K. ve bütün insanlık adına çığlık attığı son sahne, insanlığın ve doğanın bitimini ilan eder. *Dava*'nın -romanın ve filmin- Josef K.'nın trajedisinden sonra insanlık için tek bir şey kalır geriye: Dondurucu bir soğukta, her tarafın karla kaplı olduğu bir yerde sessizlik ve sonsuz bir utanç...

---

216 agy, s. 588.

Sonuç

Her şeyden önce Avrupa modrnitesinin içine sürüklendiği çok katmanlı krizin hem tanığı hem de kurbanı olan Kafka, gerçekliği kurmaca üzerinden estetize ederek kendince bir "direnme", "varolma" alanı, kompakt, özel bir özgürlük adacığı oluşturdu. İçindeki insancıl duygularla, lirik ve erotik tasvirlerle çağa ve yabancılaşmış dünyaya itiraz etti. Fakat Kafka gücünün, karakterlerinin ve bir bütün olarak insanlığın gücünün -daha doğrusu güçsüzlüğününfarkındaydı. Lukács ve Orson Welles hemen hemen aynı tarihlerde Kafka'yı eleştirel bir gözle değerlendirdiler. Kafka'nın yapıtının "anlamına" ve estetik araçlarına (biçime) dikkati çeken (ilki 1957'de, diğeri 1962'de) önerileri burada hatırlanabilir: Lukács evrenselleşen boğuntunun "mutlaklığını" reddederek ve kötülere karşı direnerek insanlığın kendini kurtarma çabasına katılmayı öne sürmüştür.[217] Orson Welles ise *Dava* filminde Josef K.'yla ekran önünde uzun uzun tartıştığı filmin en uzun sahnesinde onun "direnemeyişini" eleştirir. Kafka'ya göre ise birey, tarihin şekillenmesinde rol ve sorumluluğunu üzerinden atmıştır. Welles ise bireye toplumsal bir rol ve sorumluluk yüklemek is-

217 Bkz. Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s. 105.

ter. Kafka'nın Josef K. üzerinden değil de söyleşilerinde dile getirdiği dünya görüşünü Welles, filminde hedef almıştır.[218] Welles, bireyin tarihsel süreç karşısındaki edilgen tutumuna itiraz ederek bireyden aktif bir konuma girmesini bekleyerek 1968 hareketlerin bir anlamda önceden katılmış, onların haberciliğini yapmıştır. *Dava*'da Aydınlanma geleneğine ve modernitenin devingenliğine bağlı olan Welles, Josef K.'yı 1968 özgürleşme eylemlerinin bayrak yarışçısı olarak görmek istemiştir sanki. Herbert Marcuse, Albert Camus, Hannah Arendt[219] gibi, köhnemiş bir yaşam dünyasına, otoriter bir toplum yapısına, totaliter ve şiddet devletine karşı başkaldıran biri olmalıdır Josef K. Üstelik Welles, "Yeni Dalga"dan çok daha bilinçli bir kavrayışla ifade eder bu başkaldırı talebini. "Yeni Dalga"nın kült filmi Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ı *Dava*'nın yanında "birdirbir oyunu" gibi naif ve bireyci kalır. 1960'ların başında Fransa'da popülerliği ve hakkındaki düşünce ve yorumları dünyanın her tarafına yayılan "Yeni Dalga", muhtemelen *Dava*'ya daha az ilgi gösterilmesine, dolayısıyla bu filmin estetiğinin ve anlamsal boyutunun daha az fark edilmesine neden olmuştur. Oysa hiçbir "Yeni Dalga" filminin kompozisyonu, etik pathosu ve politik bilinci *Dava*'yla ve onun modernliğiyle ölçüşemez. Wel-

---

218 Kafka'nın dünya görüşünü daha iyi anlamak için bkz. Janouch, agy, s. 80.

219 Hannah Arendt'in totalitarizm hakkındaki düşünceleri ile Josef K.'yı ve genel olarak Kafka'nın yapıtı çerçevesinde karşılaştıran ilgi çekici bir analiz için bkz. Arus Yumul, "Kafka'nın Kehanetleri", Arendt'in Tanıklıkları", *Doğu Batı*, sayı 30, 2004/05, Ankara, s.11-22.

les'in daha önceki çalışmalarıyla -*Yurttaş Kane*, *Muhteşem Ambersonlar*, *Othello*, *Bitmeyen Balayı* gibi- kendi film estetiğini doruğa tırmandırdığı ileri sürülüp durur; *Dava*'nın hem güzelliği, hem sanat ve politik alandaki anlamı ise gözden kaçmıştır. Kafka ve Orson Welles hayranı olan Kracauer bile "negatif estetik"e bağlı olan kendi film kuramında bu yapıtı gözden kaçırmıştır.

Dengesiz bir yaşam dünyasını, dingin anlatımıyla ifade eden Kafka'nın yapıtı aynı şekilde dingin bir anlatımla yaşam dünyasında denge, güven ve armoni arzulayan *Werckmeister'in Armonileri*, *Puslu Manzaralar*, *Stalker*, *Mavi Dağ* gibi filmler Kafka'ya yaklaşırken, "fantastik ve korkutucu atmosfere odaklanan, özel efektlerle nesnelerin doğasını bozan, hakikatin gerçeğini deforme eden, lirik duygudan yoksun, dünyanın insancıllaştırılması pathosunu (duygusunu) hissettirmeyen sinema anlayışı Kafka'nm sanat dünyasına ait değildir. Alman dilinin Kafka'daki kullanımını iyi bilen ve onun coğrafyasına ait olan Haneke, *Şato*'da o dingin ve sade anlatım yöntemini izlese de sinemasal bir büyü, göz kamaştırıcı şiirsel manzaralar yaratamamıştır.

Kötü bir dünyanın kristalleştirilmesini anlatırken, birbirlerinden farklı sinematografik anlatım biçimlerine sahip olan Tarkovski'nin, Angelopulos'un ve Bela Tarr'ın şiirsel tasvirleri Kafka'nın duygu ve bilincine denk düşer. Welles'in filmleri ve kafkaesk filmler, Kafka'nm yapıtları gibi, saydam olmayan bir dünyayı ifşa ettiler. Şayet Kafka, *Dava*, *Yabancı*, *Mr. Arkadin*, *Bitmeyen Balayı* (Welles), *Milano'da Mucize* (De Sica), *Puslu Manzaralar* (Angelopulos), *Stalker*

(Tarkovski), *Sıkı Denetlenen Trenler* (Jiri Menzel), *At* (Ali Özgentürk), *Ölü Adam* (J. Jarmusch), *Modern Zamanlar* (C. Chaplin), *Teneke Trampet* (Völker Schlöndorff), *Avrupa* (Lars von Trier), *Werckmeister'in Armonileri* (Bela Tarr), *Mavi Dağ* (Eldar Şengeleya), *Nedamet* (Cengiz Abuladze), *Güney* (Fernando Solanas) gibi filmleri izleyebilseydi film sanatının onun şiirsel yapıtına, ahenkli hayal gücüne, modern hayat karşısında duyulan acıya[220] ne kadar yaklaşabildiğini görecekti. Muhtemelen Kafka, öyküsel gelişmesi çizgisel olmayan filmleri ve çok hızlı hareket etmeyen görüntülerden oluşan filmleri tercih ederdi. Bu yüzden Welles'ten ziyade Welles'in keseceği sahnelerden oluşan Tarkovski, Visconti, Angelopulos, Bela Tarr gibi yönetmenlerin uzun plan sekanslı filmlerini kendi sinema anlayışına yakın bulabilirdi. Film sanatı sonuçta, Kafka dönemi sanatçı ve entelektüellerinin tahmin edemeyeceği ölçüde kendi estetiğini geliştirmeyi başarmıştır. Öykü ve roman yazarı olan Kafka ve canlı düşlerle dolup taşan kafkaesk atmosfer, fantastik sinemayı etkileyen estetik araçları da birlikte sunar. Welles ve Fellini, Tarkovski, Menzel, Trier gibi birçok yönetmen Kafka'nın ruhundan beslenerek, sinemayı "demirden panjur" olmaktan kurtarmış, onu kristalize etmeyi başarmışlardır. Kafka, Bazin'e göre sinemanın sanata yeni bir boyutun eklenmesi anlamına geldiğini görememiştir.[221] Elbette ki Bazin'in sinema konusunda da bu sonuca

220 Yaşam dünyasına karşı duyduğu üzüntü.

221 Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 82.

varması için Renoir'ın, Chaplin'in, Welles'in, De Sica'nın filmlerini görme gibi bir şansı vardı.

Dönüşüm ve *Dava*'nın ilk cümleleri ile *Dava*'nın son cümlesi Kafka'nın "bitmeyen bir umut var; ama o bizim için değil" diye ifade ettiği karamsarlığının altını kalın kalın çizer. Kafka'nın doğrudan anlatıcı olarak yorum verdiği çok az cümleden biridir bu. Kafka, sadece Viyana'daki Karl Kraus'un, *İnsanlığın Son Günleri*'ni ilan edişini değil aynı zamanda daha uzaklardaki Edvard Munch'un, *Çığlık*'ını da duyar. Josef K. ve Kafka'nın çığlığını ise belki ancak Louis Buñuel'in, *Nazarin*'i duyup onun yardımına koşabilirdi. Bir materyalist olan Buñuel son derece iyi kalpli, genç peder Nazarin üzerinden bu dünyada (Meksika'da) iyilik yapmanın ve doğru olmanın zorluğunu, hatta olanaksızlığını gösterir. Bir Mesih gibi tasvir edilen Nazarin, umudunu yitirdikten sonra hüzün içinde, gözyaşlarına boğularak yollara düşer; fakat Kafka, Nazarin'den farklı düşünür. Onun için İsa/Mesih imgesi "ışıkla dolup taşan bir uçurumdur. Uçuruma yuvarlanmamak için insanın gözleri kapaması gerekiyor."[222] Bu imge Josef K.'nın trajedisi karşısında "edilgin bir seyirci"lik tavrına işaret eder. Welles ise "aktif bir seyirci" olarak gidişatı sorgular ve Josef K.'yı karşısına alır. Yasanın önündeki efsanevi kapıdan başlayarak -kişiyi içeri alarak- perdenin önünde onunla hesaplaşır; onu mücadele etmeye çağırır. Hem Kafka, hem Welles'in yorumunda Mesih, insanlığı ve Josef K.'yı tek başına yüz üstü bırakmış-

222 Janouch, agy, s. 110.

tır. Kafka ve Welles'in, bir katmandan diğer katmana geçerek ifade ettikleri yaşam dünyasındaki politik, cinsel ve dinsel olaylar, varoluşu "bir toplama kampı sisteminin"[223] yansısına dönüştürür. Bu ortama ve "Kafka'nın bakışı tekerlekler altında kalmış bir insanın bakışı"nı hatırlatmasına rağmen Welles, Josef K.'yı ısrarla özgürleşmeye çağırır. Hem Kafka hem Welles'in yorumunda Mesih, insanlığı ve Josef K.'yı tek başına yüzüstü bırakmıştır. Kafka, "yaklaşan şeyi, yaklaşanın gerçekte ne olduğunu görmeden görmüş", hatta GPU'nun (Sovyet Siyasi Polisi) yöntemlerini görebilmişti Bertolt Brecht'e göre.[224] John Orr da *Dava*'daki film manzaraları üzerinden hareket ederek, Stalinci polis devletinin Orta Avrupa'ya ulaştığını belirlerken, Welles'in kullandığı "Neo-modern kamera"nın bakışının sertliği ile böyle bir dünyayı cezalandırdığını öne sürer.[225]

Peki Kafka'nın duyumsayışlarından ve onun film sanatına taşıdıklarından geriye ne kaldı? Daha incelmiş bir estetik ve insan varoluşunu daha derin kavrayan bir sinema geleneği; ama aynı zamanda *Dava*'nın son cümlesinde dile getirdiği gibi insanlık için sadece sonsuz bir utanç ve sessizlik! Bu utanç ve sessizlik belki görüntülerle, imgelerle tasvir edilemez; bunu belki en iyi Albinoni'nin adagio'su, belki Bach'ın barok'u, Beethoven'ın senfonileri ifade

---

223 Bkz. Elsa Nagel, *L'art du mensonge et de la vérité Orson Welles, le Procès*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997, s. 69.

224 Benjamin, "Brecht'le Konuşmalar", s. 122.

225 John Orr, *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yay., Ankara, 1997, s. 113 vd.

edebilir. Welles, *Dava* filminin tamamında Albinoni'yi boşuna seçmemiştir.

"Kafka Çağı"nda estetizme saplanıp kalmak ve güzelliğin ölçütünü sadece estetizmde aramak her şeyden önce Orta Avrupa sanatçı ve düşünürlerini "kolektif bir suç"a sürüklemiştir, "sanat için sanat" çağrısı, savaştan sonra ortaya çıkan manzaralardan sonra böyle bir "estetizmin" sorgulanmasıyla noktalanacaktır. Peki, geriye sadece sonsuz utancın kaldığı *Dava*'dan sonra[226] nasıl bir estetik? sorusunun yanıtı ne olabilir? *Negatif Diyalektik*'te Adorno'nun ortaya attığı "kendi kendisine karşı olan bir ben", anti-ben ve anti-dramatik bir estetik önerme, başka deyişle, "negatif estetik" anlayışı, kültürel-estetik karşı çıkışların ve alternatiflerin imkânlarına işaret eder. 1960 ve 70'lerde ileri kapitalizmin işleyişi ve yaşam dünyasına eleştirel düşünceler yönelten Herbert Marcuse de, *Tek Boyutlu İnsan*'da "negatif estetik"i temel alarak bu anlayışın temellerini atmaya çalışır. Buna rağmen *Tek Boyutlu İnsan*'ı kafkaesk bir cümleyle "sadece umutsuzlar istediği içindir ki, bize umut verilmiştir," şeklinde bitirir. Eleştirel düşüncenin temsilcisi olan kültürel ortam yok edilmiş, insan da "tek boyutlu" bir düzeye gerilemiştir. Bilinç endüstrisi ve kitlesel medya ortamında dezenfekte edilmiş bir Kafka, "nihilist" veya "anarşist" bir Kafka; yalanlar üreten bir bilim kurgu veya bir korku sinemasının fantastik ve büyüleyici bir figürü olarak Kafka. Bunların hiçbiri Kafka ve kafkaesk sinemaya ait

226 "Sanki utanç, ondan sonra da hayatta kalacaktı" diye yazmıştı. Kafka, *Dava*, s. 240.

değildir. Kafkaesk sinema geniş anlamda "negatif bir estetiğin" temelinde işlevselleştirilir. Orson Welles gibi gerçekçi ve hümanist bir geleneğe aittir. Kafka, yalan söylemeyenlere, yaşam dünyasında denge arayanlara, saydam olanlara, dünyayı insancıllaştırmayı deneyen kültürel beğenilere ve özgürlükçü siyasal perspektiflere aittir. Kafka, kendisinin ve toplumsal dünyanın tedirginliğini yaşayıp yazdı. Kafka'nın dünyası Benjamin'in gösterdiği gibi, "büyük ölçüde bu gezegende yaşayanlarla birlikte yok olmaya hazırlanan kendi çağının tümüdür." *Dava*, *Mavi Dağ*, *Stalker*, *Werckmeister'in Armonileri* gibi filmler, yok oluşun eşiğindeki bir dünyayı tanımlamaya çalışırken, yaşam dünyasının verdiği kaygıyı Kafka gibi paylaşırlar. Diğer kafkaesk filmler de aynı sızı ve korkuyu yansıtırlar. Kafkaesk filmler, aktüel dünyanın negatif bilgisini sunarak, pozitifi negatife çevirdiler. Bu yapıtlar, yarının olumlu dünyasının, Siegfried Kracauer'in dile getirdiği gibi, "bugünün olumsuzlanmasında saklı" olduğunu biliyordu. Dünyanın gidişatına karşı bir "itiraz" anlamına gelen bu estetik önerme de, özgürlük ve mutluluğa duyulan özlemdir; Orson Welles, bir "barok thriller" olan *Dava*'nın son sahnesinde kapı aralığından bir ışık süzdürerek bu özlemi ifade eder.

Rainer Werner Fassbinder'in, "değiştirilemeyecek şeyler, en azından betimlenmelidir" önermesindeki gibi Kafka, değiştirilemeyecek şeyleri en azından betimleyebildi. Kafka'nın "gücü", şeylerin farkında olması, insani hassasiyeti, kötü dünyaya itiraz etmesi, kötü dünyanın

mekanizmalarını çözmesi, gerçekliği katmanlara dağıtarak bir kurmaca şeklinde yeniden sunması, hurdaya dönmüş bir devlet bürokrasisini ve zalim bir dünyayı şiirsel ve erotik figürlerle bezemesinde yatar. Kafka bunu Adorno'nun ifade ettiği gibi şiddete asla başvurmadan yapar. Kafka, "hassas insanın ifade biçimi olarak ruhun çocuksuluğu"yla yaşam dünyasını tasvir eder ki, Kafka gibi, hayranı olduğu Alman romantik ozan Kleist da bu yöntemi izlemişti.[227]

Kafka'dan ve Charlie Chaplin'den çok önce, "hayat zor, ama sanat neşelidir" demişti Friedrich Schiller. Yaşam dünyasını estetikle düzeltmeyi ve güzelleştirmeyi düşleyen Alman ozan, yine de asıl derdin hayatın sevinci ve aydınlığı olduğunu biliyordu.

227 Runfola, agy, s. 27

Bibliyografya

Adorno, Theodor W., "Aufzeichnungen zu Kafka", Kulturkritik und Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M, 1976, (Türkçesi "Kafka Üstüne Notlar", Kafka özel sayısı, *Yazko*, Ocak-Şubat 1984, İstanbul).

Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M, 1966.

Anger, Cédric, "Filmer Kafka", *Théâtres au cinéma*, "Milos Forman-Franz Kafka" sayısı, Bobigny, Magic cinéma,

Bazin, André, *Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000.

Bazin, André, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, Paris, 1972. (Türkçesi Çev. Senem Deniz, Okuyan Us Yay., İstanbul, 2005.

Bechtel, Delphine, *La renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 langue, littérature et construction nationale*, Ed. Belin, Paris, 2002.

Bénazéraf-Sudafa, Jacqueline, *Le regard de Kafka. Dessins d'un écricain*, Ed. Maisonneuve/La rose, Pars, 2001.

Benjamin, Walter, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Yayına hazırlayan ve çeviren Ünsal Oskay, Der Yay., İstanbul, 1995.

Benjamin, Walter, "Brecht'le Konuşmalar", *Estetik ve Politika*, (derleyen Frederic Jameson), Çev. Ü. Oskay, s. 117-135.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, İstanbul: Yapı Kredi, 1993.

Bogdanowitch, Peter, Welles, Orson, *Moi Orson Welles*, Ed. Belfond, Paris, 1993.

Boujut, Michel "Cinéma, villes ouvertes. Prague", François Niney, Villes d'éurope à l'écran, Ed. Centre Pompidou, Paris.

Brandeau, Michel, *Villes lumières*, Ed. Le monde, Paris, 1995.

Bureau, Patrick, "Une Œuvre témoin: dossier secret", *Etudes Cinématographiques*, 1963, no: 24-25 s. 100-107.

Canetti, Elias, *Öbür Dava. Kafka'nın Felice'ye Mektupları Üzerine*, Çev.: K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, 2000.

Clair, Jean (Ed.), *Vienne 1880-1938 l'apocalyse joyeuse*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1986.

Cobos, J.-Pruneda, J. A-Rubio, M., "Sineması ve Cüssesiyle: Orson Welles, Çev. Nuray Yaşar-İlker Yaşar, *Ve Sinema*, Hil Yay., İstanbul, 1985, s. 85-110.

Collet Jean, "La soif du mal ou Orson Welles et la soif d'une transcendance", *Orson Welles, l'ethique et l'esthétique*, Etudes Cinématographiques no: 24-25, 1963, s. 109-134.

Faye, Eric (Ed.), "Un personnage en quête de lui-même", *K.*, Ed. Autrement, Paris, 1996.

Feigelson Kristian, "Le repentir. Une inquiétante étrangeté en Georgie", *Caméra politique. Cinéma et Stalinisme, Théorème*, PSN, Paris, 2004, ss. 269-276.

Ferencuhová, Mária, "Fuites et traversées de Prague revisitées par les cinéastes tchèques", *Villes et Cinéma. Lieux, mémoires et désirs* (Ed. Kristian Feigelson-Mehmet Öztürk), yayıma hazırlanıyor.

Fischer, Ernst, *Franz Kafka*, Çev. A. Cemal, B/F/S Yay., İstanbul, 1985. *Kafka*.

Frynta Emmanuel, *Kafka et Prag*, Ed. Hachette, Paris, 1964.

Gauthier, Guy, "*Welles et Kafka sur la corde raide*", Europe no: 511/512, Kasım-Aralık, 1971.

Gündeş, Simten, *Filmsel Olgu*, İnkilap Yay. İstanbul, 2001.

Hana Voisine-Jechova, *Histoire de la littérature tchèque*, Ed. Fayard, Paris, 2001.

Hoffmann Hilmar, *100 Jahre Film*, Econ Verlag, Düsseldorf, 1995.

Horkheimer-Adorno, *Aydınlanma'nın Diyalektiği*, Kabalcı Yay.

Ishaghpour, Youssef, *Orson Welles. Une Caméra visible*, Ed. de la différence, Paris.

Jameson, Frederick (derleyen), *Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oskay.

Janouch, Gustav, *Kafka'yla Konuşmalar*, Çev. K. Şipal, Cem Yay. İstanbul, 1994.

Jechova, Hana Voisine, *Histoire de la littérature tchèque*, Ed. Fayard, Paris, 2001.

Jocotey, Christian, "*D'un procès à l'autre* (de Kafka à Welles)", *Etudes Cinématographiques*.

Johnston, W. M., *L'esprit viennois une histoire intellectuelle et sociale (1848-1938)*, PUF, 1986.

Kafka, Franz, *Sevgili Milena'ya Mektuplar*, Çev. Orhan Tuncay, Gün, Yay., İstanbul, 2004.

Kafka, Franz, "*Günlükler*", Çev. Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul, 1985.

Kafka, Franz, *Dava*, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay., İstanbul

Kafka, Franz, *Ceza Sömürgesi*, Çev. Evrim Tevfik Güney, Bordo Siyah Yay., İstanbul, 2003.

Kafka, Franz, *Şato*, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul.

Kafka, Franz, *Amerika* (Kayıp) Çev. Kamuran Şipal, Cem Yay., İstanbul.

Kafka, Franz, *Dönüşüm*, Çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul.

Klima, Ivan, *Esprit de Prague*, Ed. du Rocher, Paris, 2002.

Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1963.

Král, Petr, *Le cinéma des surréalistes tchèques*, Bohemia Magica, Paris, 2002.

Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Can Yay., İstanbul, Çev. Aysel Bora, 2002.

Kundera, Milan, "Au feu, les pompiers", *Théâtres au cinéma*, "Milos Forman-Franz Kafka" sayısı, Bobigny, Magic cinéma, 1997, no: 8.

Lagayette, Pierre, Sipier, Dominique (Ed.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Ed. Ellipses, 2001.

Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Ed. PUF, 1990.

Lebel, Jean-Patrick, *Le K. d'Orson Welles*, Contrechamp, Paris, Nisan, 1963.

Lemaire Gerard-Georges, *Métamorphoses de Kafka*, Ed. Eric Koehler/E Montparnasse, 2002.

Lukács Georg, *Die Seele und die Formen*, Neuwied, 1971, (ilk baskı, 1911).

Lukács Georg, *Die Theorie des Romans*, Neuwied (Türkçesi, *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yay., İstanbu, 2003).

Lukács, György, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul, 1999 ve 2006.

Lukács, Georg, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1984.

Mann, Thomas, "*Das Phantom*", Hans Stempel-Martin Ripkens (Ed.), *Film im Kopf. Eine Anthologie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1989

Mitry Jean, "Cinéma et Baroque", *Etudes Cinématographiques*, No. 24-25, 1963, s. 73-79.

Nagel, Elsa, *L'art du mensonge et de la vérité : Orson Welles, le Procès*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997.
Nouss, Alexis, *La modernité*, Ed. J. Grancher, Paris, 1991.
John Orr, *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yay., Ankara, 1997.

Özgentürk, Ali söyleşi, "Bekçi Murtaza ve İktidar-İnsan İlişkisi", *Video-Sinema*, sayı 4, Ekim 1984.

Pawel, Ernst, *Franz Kafka ou le cauchemar de la raison*, Ed. Seuil, Paris, 1988 ve 1996.
Propp Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Bilim/Felsefe/Sanat Yay., İstanbul, 1985.

Reszler, A., Molnar, M., *Vienne, Budapeste, Prague*, PUF, 1992.
Runfola Patrizia, *Prague au temps de Kafka*, Ed. de la différence, Paris, 2002.

Schorske, Carl E., *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Ed. Fayard, Paris. 2000.
Stempel, Hans-Ripkens, Martin, (Ed.), *Film im Kopf. Eine Anthologie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1989.
Şenocak, Zafer, *Hitler Arap mıydı?*, Kabalcı Yay., İstanbul, 1994.

Tadié, Jean-Yves *Le roman au XXème siècle*, Paris: Belfond, 1990.
Thiebaut, Claude, *Les métamorphoses de Kafka*, Ed. Gallimard, 1996.
Trias, Jean-Philippe, *Le Procès*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 2005.
Truffaut, François, "André Bazin ve Orson Welles", André Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, Paris, 1972 (Türkçesi, *Orson Welles*, Çev. Senem Deniz İstanbul, 2006).
Toulet, Emmanuelle-Belaygue, Christian, *CinéMémoire*, "Approches du cinéma yiddish", Cinémathèque française, 1993, s. 219-230.

Valkola, Jarmo, "L'esthétique visuelle de Bela Tarr", *Cinéma hongrois, Théorème*, PSN, 2003.

Wagenbach, Klaus, *Kafkas Prag*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1993.
Wagenbach, Klaus, *Kafka*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1990, (ilk baskı 1964), Türkçesi *Franz Kafka Yaşamöyküsü*, Çev. K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, 1997.

Weigel, Sigrid, "Zu Kafka", *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Burkhardt Lindner (Ed.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 2006.

Yasha, David, *Le Siècle de Kafka*, Paris, Ed. Centre Georges-Pompidou, 1984.

Yazko Çeviri, "Kafka" özel sayısı, Ocak-Şubat 1984, İstanbul.

Yumul, Arus, "Kafka'nın Kehanetleri, Arendt'in Tanıklıkları", *Doğu Batı*, Sayı 30, 2004/05, Ankara, s. 11-22.

Zischler, Hanns, *Kafka va au cinéma*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1996.

Zweig, Stefan, *"Pasaporta Vurulan Damga"*, Çev. Ahmet Cemal, *Argos*, Ocak sayısı, 1992, s. 53-56.

"Acemi Bir Cellat İçin Bir Olay", Pavel Jurácek, 1969.
"Açlık Sanatçısı", Bernard Rudden, İskoçya, 1995, (Kafka'nın aynı adlı hikâyesinden uyarlama).
"After Hours", Martin Scorsese, 1986, ABD,
"Alphaville", Jean-Luc Godard, 1965, Fransa.
"Amerika", Vladimir Michalek, 1994, Çekoslovakya.
"Amerika", H. Withome-J. Forman, 1966, İngiltere.
"Amerika" /"Sınıf İlişkileri", Jean-Marie Straub-Daniel Huillet, 1983-1984, Almanya-Fransa (*Amerika*'dan uyarlama).
"Amerika" veya "Kayıp", Zbynek Brynych, 1969, Almanya (uyarlama).
"Apartman", Jan Svankmajer, 1968.
"Apocalyse Now", F. F. Coppola.
"At", Ali Özgentürk, 1982, Türkiye,
"Avrupa", Lars von Trier, 1991, Danimarka.

"Barry Lyndon", Stanley Kubrick,
"Bay Samsa'nın Dönüşümü", Caroline Leaf, 1977, Kanada.
"Bekçi", Ali Özgentürk, Türkiye,
"Bir Akademiye Rapor", Urban Sablin 1976, İsveç.
"Bir Taşra Hekimi", Katariina Lillqvist, 1996, İsveç (aynı adlı hikâyeden uyarlama).
"Bitmeyen Balayı", Orson Welles, 1957-58, ABD.
"Blude Runner", R. Scott, 1982, ABD.
"Brazil", Terry Gilliam, İngiltere, 1985.

"Ceza Kolonisi" Raul Ruiz, 1971, Şili.
"Cinayet", Piotr Kamler, 1968, Fransa, (İki Yaş Arasındaki Bekâr hikâyesinden uyarlama).

"Çekoslavakya", (Dava'dan uyarlama).
"Çıkış Yolu", Patrick Antoine, 1985, Fransa (*Bir Akademiye Rapor*'dan uyarlama).
"Çitli Duvar", Arınand Gatti, 1960, Fransa-Yugoslavya.

"Dava", Orson Welles, 1962, Almanya-Fransa-İtalya.
"Dava", David Jones, 1993, İngiltere.
"Demiryolu Anısı", Ulf Brantis, 1993, İsveç.

"Doktor FoLamour", Kubrick.
"Dönüşüm", William J. Hampton, 1952, ABD.
"Dönüşüm", Lorenza Mazzetti, 1954, İngiltere.
"Dönüşüm", Carlos Pasini Hansen, 1969, İngiltere.
"Dönüşüm", Jan Nemec, 1975, Almanya.
"Dönüşüm" ,Ivo Dvorak, 1976, İsveç (Dönüşüm'den uyarlama).
"Dönüşüm", Jean-Daniel Verhaeghe, 1983.
"Dönüşüm", Jim Goddard, 1989, İngiltere.

"Franz Kafka", Piotr Dumala, 1991, Polonya.
"Franz Kafka", Zbig Rybczynski, 1992, Fransa.
"Franz Kafka" , Karel Prokop, 1995, Fransa.
"Franz Kafka'nın Davası", David Thomas, 1988, İngiltere-Almanya (Dava'dan uyarlama).
"Franz Kafka Olağanüstü Bir Hayat", Peter Capaldi, 1993. ABD (Kafka'nın Dönüşümü yazmayı düşündüğü anları tasvir eden bir film).

"Gece Elması", Jan Nemec, 1964, Çekoslavakya.
"Gölge ve Sis", Woody Allen, 1991, ABD.
"Gözün Önündeki Amerika veya Kafka", Hanns Zischler, 1978, Federal Almanya (Amerika'dan uyarlama).
"Guantanamo Yolu", Micheal Winterbottom, İngiltere, 2006.

"Sigortacı Adam", Richard Eyre, 1986, İngiltere (*Dava*'dan uyarlama).
"Intervista", Federico Fellini, 1986, İtalya.

"İki Dava" Zdenek Kopac, 1962, Federal Almanya.
"2001: Uzay Yolculuğu", Kubrick.

"Josef Kilian, Savunulacak Bir Adam", Pavel Juracek-Jan Schmidt, 1963, Çekoslavakya.
"Josefine ya da Şarkıcı Milleti", Yön. Sergei Masloboischikov, 1994, Ukrayna.

"Kadınlar Şehri", Fellini, 1979, İtalya,
"Kafka", Steven Soderbergh, 1991, ABD.
"Kafka/Fragmanlar", Bernard Cuau, 1982, Fransa (Kafka'nın Günlükler'inden esinlenerek).
"Kafka Sinemaya Gider", Hanns Zischler, 2002, Almanya.
"Karanlıkta Dans", Lars von Trier, Danimarka.
"Karakter", Hollanda.
"Kardeş Katili", Quey Kardeşler, 1981, İngiltere-Federal Almanya, (aynı adlı hikâyeden uyarlama).
"Kırk Metre Kare Almanya", Tevfik Başer, Almanya-Türkiye
"Kiracı", Roman Polanski, 1976, Fransa.

"Kova Üzerindeki Kavalye", Katariina Lillqvist, 1992, Finlandiya (Kafka'nın Şarbon Kuyusunun Üzerindeki At hikâyesinden uyarlama)

"Labirent, Kafka" Jaromil Jiles, 1992 Almanya (Kafka üzerine biyografik bir film).

"Milena", Vera Belmant, 1990, Almanya-Fransa-Kanada.
"Modern Otel", Andre Engel, 1979, Fransa, (Ceza Kolonisi'nden uyarlama).
"Mösyö Klein", Joseph Losey, 1976, Fransa-İtalya.
"Murtaza", Tunç Başaran, Türkiye, 1965.

"New York Civarlarında Bir Villa", Yön. Benoit Jacquot, 1992, Fransa (Amerika romanının üçüncü bölümünden uyarlama).
"Nicks' Movie", Nicholas Ray-Wim Wenders, 1980, "ABD", (Bir Akademiye Rapor'dan esinlenerek Nicolas Ray-Wim Wenders senaryosu).

"Oda Leyleği", Katarina Lillqvist, 1993, İsveç.
"Otomatİk Portakal" Stanley Kubrick.

Ölü Adam", Jim Jarmush, 1995, ABD.

Para", Robert Bresson, 1982, Fransa,

"Sözcükler ve Ölüm. Stalina Zamanında Prag", Bernard Cuau, 1995, Fransa.
"Sıkı Denetlenen Trenler", Jiri Menzel, 1963.
"Sinek", David Cronenberg, 1986, ABD.
"Shining", Stanley Kubrick
"Stalker", Andre Tarkovski, 1979, Sovyetler Birliği.

"Şenlik ve Misafirler", Jan Nemec, 1966.
"Şato", Jean Kerchborn, 1984, Fransa.
"Şato", Rudolf Noelte, 1968, Federal Almanya-İsviçre.
"Şato", Sylvain Dhomme, 1962, Federal Almanya.
"Şato", C. Nears, 1974, İngiltere.
"Şato", Jaakko Pakkasvirta, 1986, Finlandiya.
"Şato", Alexei Balabanov, 1994, Almanya-Fransa-CEI.
"Şato", Michael Haneke, 1995, Avustırya.

"Uykusuz Gece", François Pain, 1986, Fransa, (Enzo Corman'ın "Kafka'nın Düşleri" eserinden uyarlama).
"Uzun Yol/Ghetto Terezin", Alfred Radok, 1949.

"Valerie ve Mucizeler Haftası", Jaromil Jire, 1970.

"Varoluş", David Cronenberg
"Ve Çocuklar Askerler Gibi Seve Seve Oynarsa", Herbert Vesely, 1951, Almanya (Ceza Kolonisinden uyarlama).
"Veronika Voss'un Arzusu", Rainer Werner Fassbinder, 1981, Federal Almanya.

"Werckmeister'in Armonileri", Bela Tarr, 2000, Macaristan.

"Yabancı/Gizli Rapor (Türkiye'de Yabancı adıyla gösterildi), Orson Welles, 1954-1955, Fransa-İspanya.
"Yabancılar Oteli", Antonin Má?a, 1966.
"Yangın Var/İtfaiyecilerin Şenliği", Milos Forman, 1967, Çekoslavakya.

Kafka'nın özgeçmişinden, Prag deneyiminden ve "gerçekçi hümanist" yapıtlarından hareket edilerek yazılan bu kitap, Kafka'nın sinemayla, sinemanın da Kafka'yla ilişkisini inceliyor. Düşsel edebiyatla yaşam dünyasını insancıllaştırmayı deneyen; bir sosyal bilimci ve düşünürden daha çok bilgi ve düşünce; bir şairden daha çok lirik duygu; bir film sanatçısından daha çok manzara ve atmosfer yaratan Kafka'yı, Adorno ve Lukacs'ın çoğu zaman birbiriyle "çatışan" düşüncelerini önemseyerek incelerken, Kafkaesk sinemayı ve Orson Welles'in Josef K.'yla olan "Dava"sını analiz ediyor.

ISBN 978-975-6511-54-1