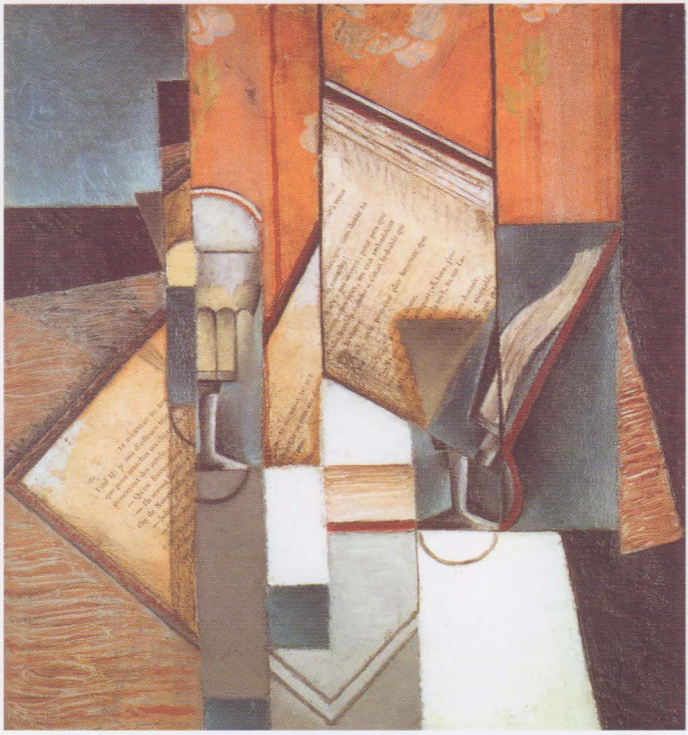
MILAN KUNDERA

ROMAN SANATI



DENEME

Çeviri: AYSEL BORA

CAN

4. BASKI

MILAN KUNDERA

ROMAN SANATI

Can Yayınları 1233

L'Art du roman, Milan Kundera
© 1986, Milan Kundera
© 2002, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Bu eserin Türkçe yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2002
4. basım: Şubat 2012
Bu kitabın 4. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Saadet Özen

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak baskı: Azra Matbaası
İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası

ISBN 978-975-07-0094-1

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

MILAN KUNDERA

ROMAN SANATI

DENEME

Fransızca aslından çeviren

Aysel Bora



Milan Kundera'nın Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Gülüşün ve Unutuşun Kitabı, 1988
Ayrılık Valsi, 1988
Şaka, 1990
Saptırılmış Vasiyetler, 1994
Yavaşlık, 1995
Kimlik, 1998
Bilmemek, 2001
Ölümsüzlük, 2002
Gülünesi Aşklar, 2002
Perde, 2006
Bir Buluşma, 2010

MILAN KUNDERA, 1929 yılında Prag'da doğdu. 1967'de yayımlanan ilk romanı *Şaka* 1968'de Çekoslovak Yazarlar Birliği Ödülü'nü aldı. 1968'deki Rus işgalinden sonra Kundera, 1975'te Fransa'ya göç etti ve Fransız vatandaşlığına geçti. 1978'de *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* yayımlandığında Çekoslovak hükümeti vatandaşlık hakkını geri verdi. En çok satan kitabı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (1984) sinemaya da uyarlandı. Yazarın Çekçe yazdığı diğer kitapları *Gülünesi Aşklar* (1968), *Yaşam Başka Yerde* (1973), *Ayrılık Valsi* (1976) ve *Ölümsüzlük*'tür (1990). Fransızca olarak yazdığı *Yavaşlık* 1995'te yayımlandı. Kundera'nın *Kimlik* adlı romanı Fransa'da 1998'de basıldı. Son romanı *Bilmemek* 2000 yılında yayımlandı. Deneme kitapları *Roman Sanatı* 1986, *Saptırılmış Vasiyetler* 1993, *Perde* 2005 ve *Bir Buluşma* 2010'da yayımlandı. Milan Kundera, halen karısıyla birlikte Paris'te yaşıyor.

AYSEL BORA, İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra *Meydan Larousse*'un çevirmen kadrosunda görev aldı. Bugüne değin, aralarında Jean-Paul Sartre, Georges Simenon, Amin Maalouf, Nathalie Sarraute, David Boratav, Mathias Énard, Milan Kundera, Yasmine Ghata, Gamal Gitani, Doris Dorrie, Christian Jacq gibi pek çok yazarın yapıtını dilimize kazandırdı.

Kuramlar dünyası bana göre değil. Bu fikir yürütmeler bir uygulamacıya ait. Her romancının eseri, içinde roman tarihinin yüksek sesle söylenmemiş bir yansımasını, romanın ne olduğuna dair bir düşünceyi barındırır. Benim konuşturmak istediğim, romanlarımın içinde var olan bu roman fikridir.

Buradaki yedi metin 1979 ile 1985 arasında yazıldı, yayımlandı ya da dile getirildi. Bağımsız olarak doğmalarına rağmen ben onları ileride tek bir kitapta birleştirmek fikriyle tasarladım. 1986'da bu gerçekleşti.

İçindekiler

Cervantes'in Hor Görülen Mirası 15
Roman Sanatı Üzerine Söyleşi 31
"Uyurgezerler"in Esinlediği Notlar 53
Kompozisyon Sanatı Üzerine Konuşma 73
Gerilerde Bir Yerde 99
Yetmiş Üç Sözcük 117
Kudüs Söylevi: Roman ve Avrupa 147

1

CERVANTES'İN HOR GÖRÜLEN MİRASI

1

Edmund Husserl, ölümünden üç yıl önce, 1935'te Viyana ve Prag'da Avrupa'daki insanlık krizi üzerine ünlü konferanslarını vermişti. Avrupalı sıfatı ona göre harita üzerindeki Avrupa'nın da ötesine (mesela Amerika'ya) uzanan ve eski Yunan felsefesiyle birlikte doğmuş olan zihinsel kimliği ifade ediyordu. Ona göre, eski Yunan felsefesi dünyayı (genel olarak dünya) tarihte ilk defa çözülecek bir mesele olarak ele almış, dünyayı şu ya da bu pratik ihtiyacı karşılamak için değil ama "insanı bilme tutkusu sardığı" için sorgulamıştı.

Husserl'in sözünü ettiği kriz ona o kadar derin geliyordu ki, kendi kendine Avrupa'nın bu krizden sağ salim çıkıp çıkamayacağını soruyordu. Krizin köklerinin, Modern Çağ'ın başında, Galileo ve Descartes'ta, dünyayı teknik ve matematiksel açıdan araştırılacak basit bir nesne durumuna indirgeyen ve yaşamındaki dünyanın, onun deyişiyle *die Lebenswelt*'i ufuklarından çıkaran Avrupa biliminin tek yanlı karakterinde olduğuna inanıyordu.

Bilimdeki büyük gelişme insanı uzmanlaşmış disiplinlerin labirentine sürüklemişti. Bilgide ilerledikçe dünyanın bütününü de, kendini de gözden kaçırıyor, böylece Husserl'in öğrencisi Heidegger'in güzel ve neredey-

se sihirli bir formülle "varlığın unutuluşu" dediği şeyin içinde mahvoluyordu.

Bir zamanlar Descartes tarafından "doğanın efendisi ve sahibi" mertebesine yükseltilen insan, kendisini geride bırakan, aşan, ona sahip olan güçler (teknik, politik, tarihsel güçler) için basit bir şey haline geliyor. Bu güçler için, onun somut varlığının, "yaşamındaki dünya"nın (*die Lebenswelt*) artık hiçbir önemi ve değeri yoktur: O silinmiştir, peşinen unutulmuştur.

2

Bununla birlikte Modern Çağ'a yöneltilen bu katı bakışın basit bir yargılama gibi değerlendirilmesinin safça olacağına inanıyorum. Ben daha çok, iki büyük filozofun, aynı zamanda çöküş ve ilerleme olan ve insana dair her şey gibi doğuşunda sonunun tohumunu barındıran bu devrin karmaşıklığını ortaya koyduklarına inanıyorum. Bu karmaşıklık, filozof değil ama romancı olduğum için kendimi daha da bağlı hissettiğim son dört yüzyılı benim gözümde alçaltmıyor. Aslında bana göre Modern Çağ'ın kurucusu sadece Descartes değil, Cervantes'tir de.

Belki de iki görüngübilimci, Modern Çağ'ı yargılarken bunu dikkate almayı ihmal etmişlerdi. Demek istediğim şu: Eğer, felsefe ve bilimin insanın varlığını unuttuğu doğruysa Cervantes'le birlikte bu unutulmuş varlığın keşfinden başka bir şey olmayan büyük bir Avrupa sanatının oluştuğu çok daha net bir şekilde ortaya çıkıyor.

Gerçekten de, Heidegger'in daha önceki tüm Avrupa felsefesi tarafından ihmal edildiğini düşünerek, *Varlık ve Zaman*'da irdelediği bütün büyük varoluşçu temalar, Avrupa romanının dört yüzyılı tarafından açığa çıkartılmış, gösterilmiş, aydınlatılmıştır. Roman varolu-

şun farklı görünüşlerini kendi tarzında, kendine özgü mantıkla bir bir keşfetmiştir: Cervantes'in çağdaşlarıyla birlikte kendine macera nedir diye sormuş; Samuel Richardson'la, "içdünyada olan bitenler"i incelemeye, duyguların gizli hayatını ortaya dökmeye başlamış; Balzac'la, insanın tarihe kök salışını keşfetmiş; Flaubert'le, o zamana kadar günlük hayat için *igcognita* olan *terra*'yı[1] keşfe çıkmış; Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarında akıldışının etkisi üzerine eğilmiştir. Zamanı incelemiştir: Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş ânı; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki ânı ele almıştır. Thomas Mann'la zamanın derinliklerinden gelerek uzaktan adımlarımıza yön veren mitlerin rolünü sorgulamıştır. Vesaire, vesaire...

Roman, Modern Çağ'ın başından beri insana sürekli olarak ve sadakatle eşlik etmektedir. "Bilme tutkusu" (Husserl Avrupa tinselliğinin özü olarak görür bunu), insanın somut hayatını incelemesi, onu "varlığın unutuluşu"na karşı koruması için, "yaşam dünyasına" hiç sönmeyen bir ışık tutması için romana dört elle sarılmıştır. Hermann Broch'un tekrar tekrar söylediği şeyi, bu anlamda anlıyor ve paylaşıyorum: Bir romanın tek var olma nedeni, ancak bir romanın keşfedebileceği şeyi keşfetmektir. Hayatın o zamana kadar bilinmeyen küçük bir kesitini keşfetmeyen roman, ahlaka aykırıdır. Bilgi romanın tek ahlakıdır.

Ben buna şunu da ekliyorum: Roman Avrupa'nın eseridir; keşiflerini farklı dillerde yapmış olsa da, bütün bir Avrupa'ya aittir. Avrupa roman sanatını oluşturan,

1. (Lat.) *Terra incognita*: "Meçhul ülke", "meçhul topraklar" anlamına gelen deyim. (Ç.N.)

keşiflerin birbirini izlemesi'dir (yazılmış olanların toplamı değil). Bir eserin değeri (yani keşfettiklerinin kapsamı) ancak bu uluslarüstü bağlamda her yönüyle görülüp anlaşılabilir.

3

Tanrı, kâinatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken Don Quijote evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya, ilahî yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahî gerçek, insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.

Descartes'la birlikte *düşünen ben*'i her şeyin temeli olarak algılamak, bu yüzden kâinatın karşısında yapayalnız olmak, Hegel'in haklı olarak kahramanca diye nitelediği bir tavırdır.

Cervantes'le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman karakteri denilen *hayalî ben*'lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, *belirsizliğin bilgeliği*'nden başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç gerektirir.

Cervantes'in o büyük romanı ne demek istiyor? Bu konuda zengin bir edebiyat mevcuttur. Bu romanda Don Quijote'nin puslu idealizminin akılcı eleştirisini gördüğünü iddia edenler vardır. Başkaları ise romanı tam tersine idealizmin göklere çıkarılması olarak görür. Bu yorumların ikisi de yanlıştır, çünkü romanın temelinde bir sorgulama değil basmakalıp bir ahlak dersi bulmayı istemektedirler.

İnsan iyiyle kötünün belirgin bir şekilde ayırt edilebileceği bir dünya ister, çünkü onda doğuştan gelen, gemlenemez bir anlamadan yargılama arzusu vardır. Dinler ve ideolojiler bu arzu üzerine kurulmuştur. Romanla, ancak onun görecelik ve çokanlamlılık dilini kendi zorunlu ve dogmatik söylemlerine aktarmaları halinde uzlaşabilirler. İlle de biri haklı olsun isterler; ya Anna Karenina dediğim dedik bir zorbanın kurbanı olmalıdır ya da Karenina iffetsiz bir kadının kurbanı; ya K. masumdur, adaletsiz bir mahkeme tarafından perişan edilmiştir ya da mahkemenin arkasında ilahî adalet gizlidir ve K. suçludur.

Bu, "ya – ya da"nın içinde, insani durumların özündeki göreceliğe katlanamamanın aczi, ilahî yargıcın yokluğuyla yüzleşememenin aczi vardır. Bu acz yüzünden, romanın bilgeliğini (belirsizliğin bilgeliği) kabullenmek ve anlamak zordur.

4

Don Quijote, önünde alabildiğine açılan bir dünyaya doğru yola çıkmıştı. Bu dünyaya özgürce girebilir ve ne zaman isterse evine dönebilirdi. İlk Avrupa romanları sınırsız gibi görünen dünya seyahatleridir. *Kaderci Jacques*'ın başlangıcı, iki karakteri tam yol ortasında yakalar, nereden geldikleri de, nereye gittikleri de belli değildir. Başı sonu belirsiz bir zaman içinde, geleceğin asla sona ermeyeceği Avrupa'nın ortasında sınır tanımayan bir uzamda bulunmaktadırlar.

Diderot'dan yarım yüzyıl sonra, Balzac'ta uzak ufuklar modern binaların arkasında kapanan bir manzara gibi sosyal kurumların arkasında kaybolmuştur: Burada modern binalar polis, adalet, finans ve suç dünyaları, ordu, devlet gibi sosyal kurumlardır. Balzac'ın zamanın-

da artık Cervantes ya da Diderot'nun o tatlı avareliğinden eser kalmamıştır. Artık zaman, tarih denen trene binmiştir. Binilmesi kolay, inilmesi zor bir trendir bu. Ama gene de bu trende henüz korkutucu hiçbir yan yoktur, hatta bir çekiciliği bile vardır; bütün yolcularına maceralar ve maceralarla birlikte parlak gelecekler vaat eder.

Çok daha sonraları, Emma Bovary için ufuk o kadar daralır ki, bir bahçeyi çevreleyen bir çite benzer. Maceralar çitin öte yanındadır ve özlem dayanılmazdır. Günlük hayatın sıkıcılığı içinde hayaller ve düşler önem kazanır. Dış dünyanın kaybedilen sonsuzluğunun yerini ruhun sonsuzluğu alır. En güzel Avrupa yanılsamalarından biri olan, "bireyin yeri doldurulamaz tekliği"ne ilişkin büyük yanılsama serpilmeye başlar.

Ama tarih ya da tarihten arta kalan şey, sınırsız bir güce sahip bir toplumun insanüstü gücü, insanı ele geçirdiği an, ruhun sonsuzluğuna dair hayaller sihrini kaybeder. Bu güç artık insana ikbal değil, topu topu bir kadastro memurluğu vaat etmektedir. K. mahkemeye karşı, K. şatoya karşı ne yapabilir? Fazla bir şey değil. Hiç değilse bir zamanlar Emma Bovary'nin yaptığı gibi hayal kurabilir mi? Hayır, kuramaz, içine düştüğü tuzak fazlasıyla korkunçtur ve bütün düşünce ve duygularını bir aspiratör gibi emer: K. davasından, işi olan kadastro memurluğundan başka bir şey düşünemez. Eğer ruhun sonsuzluğu diye bir şey varsa o artık insanın neredeyse gereksiz bir uzantısı haline gelmiştir.

5

Romanın yolu, Modern Çağ'ın tarihine paralel bir tarih gibi çizilmiştir. Dönüp onu olduğu gibi kucaklamaya çalışacak bir bakışla baktığımda, bu yol bana tuhaf bir

biçimde kısa ve kapalı geliyor. Üç yüz yıllık bir yolculuktan sonra, köyüne kadastro memuru kılığında dönen Don Quijote'nin ta kendisi değil mi bu? Bir zamanlar maceralardan macera beğenmek için yollara düşmüştü, şimdiyse şatonun alt tarafındaki bu köyde seçip beğenme hakkı yok, macera *ona dayatılmış*: Dosyasındaki bir hatadan dolayı idareyle anlaşmazlığa düşen bir sefil artık o. Peki üç yüz yıl sonra maceraya, romanın bu ilk büyük temasına ne olmuştu? Kendi kendinin parodisi haline mi gelmişti? Bu ne anlama geliyor? Romanın bir paradoksla yolun sonuna geldiği anlamına mı?

Evet, böyle düşünülebilirdi. Üstelik paradoks bir tane de değil. Çok var. *Aslan Asker Şvayk* belki de son büyük popüler roman. Bu komik romanın, aynı zamanda olayın orduda ve cephede geçtiği bir savaş romanı olması şaşırtıcı değil mi? Eğer gülünecek şeyler haline geldiyse savaşa ve savaşın dehşetine ne olmuştu?

Savaş, Homeros'ta, Tolstoy'da tamamen aklın alabileceği bir anlam taşıyordu: Güzel Helena ya da Rusya uğruna savaşıyordu insanlar. Şvayk ve yoldaşları ise niçin olduğunu bilmeden, daha da irkiltici olanı, nedenleri hiç merak etmeden cepheye yollanıyorlar.

Ama, eğer bir savaşın itici gücü Helena ya da vatan değilse nedir o zaman? Kendini güç olarak ortaya koymak isteyen basit bir güç mü? İleride, Heidegger'in sözünü edeceği "iradenin iradesi" mi? Ama zaten ezelden beri bütün savaşların arkasında bu yok muydu? Elbette vardı. Ama bu defa Hašek de, iyi kötü akla yatkın bir söylemle olsun kendini maskelemeye dahi kalkmıyor. Artık kimse propaganda zırvalarına inanmıyor, bizzat bunları uyduranlar bile. Güç çıplak, Kafka'nın romanlarındaki kadar çıplak. Aslında, mahkeme K.nın infaz edilmesinden hiçbir yarar sağlamayacak; şatonun kadastrocuya eziyet etmekte hiçbir çıkarı yoktur. Neden

dün Almanya, bugün Rusya dünyaya egemen olmak isterler? Daha zengin olmak için mi? Daha mutlu olmak için mi? Hayır. Gücün saldırganlığı hiçbir çıkar tanımaz; sebebi yoktur; o sadece iradesini ister; o tam anlamıyla katıksız akıldışılıktır.

O halde Kafka ve Hašek, bizi bu sonsuz paradoksla yüz yüze getiriyorlar: Modern Çağ'da, Descartes'ın akılcılığı Ortaçağ'dan miras bütün değerleri art arda aşındırmaya başlamıştı. Ama tam kesin zaferi akıl kazanacakken dünya sahnesini ele geçiren, katıksız akıldışı (güç sadece iradesini istediğinden) oldu, çünkü artık herkes tarafından kabul edilmiş ve ona engel olabilecek değerler sistemi diye bir şey kalmamıştı.

Hermann Broch'un "Uyurgezerler"inde büyük bir ustalıkla gözler önüne serilen bu paradoks, benim *uç* demekten hoşlandığım paradokslardan biridir. Başkaları da var. Mesela: Modern Çağ birbirinden farklı uygarlıklara bölünmüş bir insanlığın bir gün gelip birleşeceği ve bu yolla sonsuz barışa ereceği hayalini kuruyordu. Bugün gezegenin tarihi sonunda bölünmez bir bütün oluşturmuştur ama insanlığın nice zamandır hayali kurulan bu birliğini gerçekleştiren ve güvenceye alan gezginci ve sürekli savaştır. İnsanlığın birliği şu anlama gelmektedir: Hiç kimse hiçbir yere kaçamaz.

6

Avrupa krizinden ve Avrupa insanlığının yok olma olasılığından söz ettiği konferansları, Husserl'in felsefi vasiyeti oldu. Bu konferansları Orta Avrupa'nın iki başkentinde vermişti. Bu rastlantı derin bir anlam taşımaktadır. Gerçekten de Batı, modern tarihinde Batı'nın ölümünü ya da daha açık söylersek Varşova, Budapeşte ve Prag'ın Rus İmparatorluğu tarafından yutulmasıyla bir

parçasının budanmasını ilk kez Orta Avrupa'da yaşamıştır. Söz konusu felaketin tohumları da, Habsburg hanedanı tarafından başlatılarak bu imparatorluğun sonunu getiren ve zayıflayan Avrupa'nın dengesini sonsuza kadar bozan Birinci Dünya Savaşı tarafından atılmıştır.

İnsanın sadece ruhundaki canavarlara karşı mücadele ettiği son huzurlu zamanlar, Joyce ve Proust'un zamanları artık geride kalmıştır. Kafka'nın, Hašek'in, Broch'un, Musil'in romanlarında canavar dışarıdan gelmektedir ve adı da tarihtir: Artık serüvencilerin eski trenine hiç benzememektedir; kişiliksizdir, yönetilemez, hesaba kitaba gelmez, anlaşılmazdır ve kimse elinden kaçamaz. Orta Avrupalı büyük romancılar kuşağının Modern Çağ'ın *uç paradoks*'larını fark ettiği, onlara dokunduğu, onları yakaladığı andır bu (1914 Savaşı ertesi).

Ama romanları erkenci bir Orwell gibi, sosyal ve politik bir kehanet olarak okumamak lazım! Orwell'ın bize söyledikleri, pekâlâ bir denemede ya da bir yergide de (hatta çok daha iyi bir şekilde) söylenebilirdi. Oysa bu romancılar "sadece bir romanın keşfedebileceği şeyi" keşfediyorlar: "Uç paradoks" koşullarında her türlü varoluş kategorilerinin aniden nasıl anlam değiştirdiğini gösteriyorlar: Eğer bir K.nın hareket özgürlüğü tamamen yanılsamadan ibaretse *serüven* nedir? Eğer, *Niteliksiz Adam*'daki aydın takımı, yarın hayatlarını altüst edecek savaşa dair en küçük bir kuşku duymuyorsa *gelecek* nedir? Eğer Broch'un Hugueneau'su işlediği cinayetten pişmanlık duymadığı gibi, bir de onu unutmuşsa o zaman *suç* nedir? Eğer o dönemin tek büyük komik romanı, Hašek'inki, savaşı sahne olarak ele alıyorsa o zaman *komiğe* ne oldu? Eğer K. aşk yatağında sevişirken bile şatodan gönderilmiş iki görevli başından ayrılmıyorsa *özel* ile *kamusal* arasındaki fark nerede? O zaman, bu

durumda *yalnızlık* nedir? Bizi inandırmak istedikleri gibi bir yük, bir sıkıntı, bir lanet mi, yoksa tersine her yer her an var olan kolektivite tarafından çiğnenen en büyük değer mi?

Roman tarihinin dönemleri çok uzundur (modanın hızlı değişimleriyle hiçbir ilgisi yoktur) ve romanın öncelikli olarak incelediği varlığın şu ya da bu görünüşüne göre sınıflandırılır. Örneğin, Flaubert'in gündelik hayatta yaptığı keşiflerin içerdiği olabilirlikler ancak yetmiş yıl sonra, James Joyce'un devasa eserinde tam anlamıyla dolu dolu geliştirilebilmiştir. Elli yıl önce Orta Avrupalı yazarlar topluluğu tarafından açılan dönem (*uç paradokslar* dönemi) bana hiç de kapanmış gibi gelmiyor.

7

Uzun zamandır sık sık romanın sonunun geldiği söyleniyor; en çok da Gelecekçiler, Gerçeküstücüler, hemen hemen bütün avangardlar tarafından. Bunlar romanın ilerleme yolunda, yerini daha önce var olana hiçbir şekilde benzemeyecek bir sanata bırakarak yok olup gideceğine inanıyorlardı. Roman tıpkı sefalet, egemen sınıflar, eski model arabalar ya da silindir şapkalar gibi tarihî adalet adına gömülecekti.

Oysa eğer Modern Çağ'ın kurucusu Cervantes ise mirasının sonunun gelmesinin de edebî biçimlerin tarihinde basit bir merhaleden daha fazla bir anlam taşıması, Modern Çağ'ın bitişini ilan ediyor olması gerekirdi. Bu yüzden, roman mezarlıklarından söz ederken takınılan o bön gülüş bana ciddiyetten uzak geliyor. Ciddiyetten uzak, çünkü ben hayatımın büyük bir bölümünü geçirdiğim ve adına genelde totaliter denen bir dünyada romanın öldüğünü, şiddetle öldüğünü (yasaklamalar, sansürler, ideolojik baskılar yoluyla) gördüm. O zaman,

romanın ölümlü olduğu bütün açıklığıyla ortaya çıktı; Modern Çağ'ın Batı'sı kadar ölümlü. Bu dünyanın modeli olarak, insana dair şeylerin göreceliği ve belirsizliği üzerine kurulu roman totaliter âlemle bağdaşamaz. Bu bağdaşmazlık bir ayrılıkçıyı bir *apparaçik*'ten[1], bir insan hakları savunucusunu bir işkenceciden ayıran uyuşmazlıktan daha derindir, çünkü sadece politik ya da ahlaki değil, *varlıkbilimsel*'dir. Bu şu demektir: Tek bir gerçek üzerine dayalı dünya ile romanın çokanlamlı ve görece dünyası birbirinden tamamen farklı bir hamurdan yoğrulmuştur. Totaliter gerçek göreceliği, kuşkuyu, sorgulamayı tanımaz ve bu yüzden benim *romanın ruhu* diyeceğim şeyle asla uzlaşamaz.

Ama Komünist Rusya'da çok büyük tirajlara ulaşan ve büyük başarı kazanan yüzlerce ve binlerce roman yayımlanmıyor mu? Evet ama bu romanlar artık varlığı fethetmemektedirler. Varoluşla ilgili yeni denebilecek en küçük bir kırıntı dahi keşfetmiyorlar; sadece, daha önce söylenmiş olanları doğruluyorlar, dahası; var olma nedenleri, zaferleri, kendilerine ait topluma yararlılıkları, söylenenin (söylenmesi gerekenin) doğrulanmasından ibaret. Hiçbir şey keşfetmedikleri için, benim roman tarihi dediğim, *keşifler zincirinin sürekliliğine* katılmıyorlar; onlar bu tarihin *dışında* yer alıyorlar ya da başka bir deyişle bunlar, *roman tarihinin sonundan sonraki romanlar.*

Komünist Rus İmparatorluğu'nda roman tarihi aşağı yukarı yarım yüzyıl önce donup kaldı. Gogol'den Biely'ye Rus romanının büyüklüğü göz önüne alındığında bu çok müthiş bir olay. O halde romanın ölümü hayalî bir düşünce değil. Gerçekten oldu. Ve şimdi biz roman *nasıl*

1. (Rus.) Komünist partilerde ücret karşılığı çalışan üye. (Ç.N.)

ölürmüş, biliyoruz: Kaybolmuyor; tarihi duraklıyor; geride kalansa sadece romanın ruhsuzlaşmış boş kalıbının çoğaltıldığı tekrarlar zamanı. Yani bu hiç fark edilmeyen ve kimseyi şaşırtıp irkiltmeyen gizli bir ölüm.

8

Ama roman yolun sonuna kendi iç mantığı yüzünden gelmedi mi? Bütün olabilirliklerini, bütün bilgilerini ve bütün biçimlerini çoktan kullanıp tüketmedi mi? Roman tarihinin çok uzun zamandan beri tükenmiş, işletilmeyen kömür yataklarıyla karşılaştırıldığını duymuşumdur. Ama roman tarihi, kaçırılmış fırsatlar, işitilmemiş çağrılar mezarlığına daha çok benzemiyor mu? Benim özellikle duyarlı olduğum dört çağrı var.

Oyunun çağrısı. – Laurence Sterne'den *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri* ve Denis Diderot'dan *Kaderci Jacques ile Efendisi*, bugün bana on sekizinci yüzyılın en büyük iki romanı, müthiş bir oyun gibi tasarlanmış iki roman gibi görünüyor. Bunlar hafiflikte, kendilerinden ne öncekilerin ne sonrakilerin asla ulaşmadığı bir doruk noktasındalar. Gerçeğe yakın olma zorunluluğu yüzünden, gerçekçi dekor yüzünden, kronolojide doğruluk yüzünden, daha sonraki romanların elleri kolları bağlı kaldı. Bunlar, romanın bilinen evriminden başka bir evrim (Evet, Avrupa romanının bir başka tarihinin de olabileceği hayal edilebilir...) kurabilecek durumdaki bu iki başyapıtta sunulan olanaklara sırt çevirdiler.

Hayalin çağrısı. – On dokuzuncu yüzyılın pinekleyen hayal gücü Franz Kafka tarafından ansızın uyandırıldı; o kendisinden sonra Gerçeküstücülerin önerip de tam olarak gerçekleştiremedikleri bir şeyi başarmıştı: hayalle gerçeğin kaynaşmasını. Bu müthiş keşif, bir evrimin son-

landırılmasından çok, romanın tıpkı düşteki gibi hayal gücünün patlayabileceği bir yer olduğunu ve romanın o kaçınılmaz gözüken, gerçeğe benzeme zorunluluğunu aşabileceğini öğreten hiç beklenmedik bir açılıştır.

Düşüncenin çağrısı. – Musil ve Broch roman sahnesine, yüksek ve parlak bir zekâ öğesi getirmişlerdir. Romanı felsefeye çevirmek için değil; ama hikâye temelinde insanın varlığını aydınlatabilecek, akılcı ve akıldışı, anlatısal ve düşünsel her yolu seferber etmek ve romanı en üst düzeyde bir zihinsel sentez haline getirmek için. Yaptıkları iş roman tarihini bitirmek midir, yoksa daha çok uzun bir yolculuğa davet mi?

Zamanın çağrısı. – *Uç paradokslar* dönemi, romancıyı, zaman sorununu artık Proust'un kişisel bellek sorunuyla sınırlamayıp kolektif zamanın, Avrupa zamanının, tıpkı geçip giden hayatını bir bakışta kucaklayan yaşlı bir adam gibi, dönüp geçmişine bakarak bilançosunu yapan, tarihini kavrayan Avrupa zamanının bilinmezliğine doğru genişletmeye iter. Romanın o zamana kadar hapsedildiği, bireysel bir hayatın zamansal sınırlarını aşma ve uzamına birçok tarihî dönemi sokma (Aragon ve Fuentes bunu daha önce denediler) arzusu buradan kaynaklanıyor.

Ama romanın gelecekte izleyeceği yolları bilemem, bu konuda kehanette bulunmak da istemem. Ben sadece şunu söylemek istiyorum: Eğer romanın gerçekten ortadan kalkması gerekiyorsa bu onun gücünün tükenmesi yüzünden değil, kendisine ait olmayan bir dünyada bulunması yüzündendir.

9

Gezegen tarihinin tek bir tarih halinde birleştirilmesi, Tanrı'nın gerçekleşmesine hınzırca izin verdiği bu

hümanist düş, baş döndürücü bir indirgeme süreciyle birlikte gelişmiştir. Şurası doğru ki, indirgemenin termitleri insan hayatını ezelden beri kemirmektedir: En büyük aşk bile cılız bir anılar iskeletine dönüşerek son bulur. Ama modern toplumun karakteri bu laneti canavarca pekiştirir: İnsanın hayatı sosyal işlevine indirgenmiştir; bir halkın tarihi, kendileri de taraflı bir yoruma indirgenen birkaç olaya indirgenmiştir; sosyal hayat politik mücadeleye, politik mücadele ise gezegendeki iki büyük gücün karşı karşıya gelmesine indirgenmiştir. İnsan, Husserl'in sözünü ettiği "yaşam dünyası"nın uğursuzca kararttığı ve varlığın unutulduğu gerçek bir *indirgeme burgacı* içinde bulunmaktadır.

Peki ama eğer romanın var olma nedeni "yaşam dünyası"nı sürekli bir ışık altında tutmak ve bizi "varlığın unutuluşu"ndan korumaksa bugün her zamankinden daha gerekli olması gerekmez mi?

Bana kalırsa evet. Ama ne yazık ki, roman da sadece dünyanın anlamını değil, eserlerin anlamını da indirgeyen indirgeme termitleri tarafından kemirilmiştir. Roman (kültürün tümü gibi) gitgide kitle iletişim araçlarının eline düşmüştür; bunlar, gezegen tarihinin birleştirilmesinin memurları olduklarından indirgeme sürecini genişletip yönlendirir; bütün dünyaya daha çok insan tarafından, herkes tarafından, bütün bir insanlık tarafından kabul edilebilecek basitleştirmeleri, klişeleri yayarlar. Ve farklı organlarında farklı politik çıkarların kendini göstermesinin de fazla bir önemi yoktur. Yüzeydeki bu farklılığın arkasında ortak bir zihniyet hâkimdir. *Time*'dan *Spiegel*'e, soldan sağdan, Amerika'dan ya da Avrupa'dan birtakım politika dergilerinin sayfalarını karıştırmak yeter; hepsi de aynı içeriğe, aynı köşe yazılarına, aynı gazetecilik biçimlerine, aynı söz dağarcığına ve aynı üsluba, aynı sanat zevkine ve önemli gördükleri ya

da anlamsız bulduklarına göre benimsedikleri aynı hiyerarşiye yansıyan aynı hayat görüşüne sahiptir. Kitle iletişim araçlarının politik çeşitlilikleri arkasında gizlenen bu ortak ruh, zamanımızın ruhudur. Bu ruh bana romanın ruhuna aykırıymış gibi geliyor.

Romanın ruhu karmaşıklıkların ruhudur. Her roman, okuyucusuna şöyle der: "Durumlar senin düşündüğünden karışık." Bu, romanın ezeli gerçeğidir; ama sorudan önce gelen ve onu dışlayan basit ve hızlı cevapların patırtısı içinde sesini gitgide daha az duyurmaktadır. Zamanımızın anlayışına göre, ya Anna haklıdır ya Karenin; ve bize bilmenin zorluğundan ve ele geçirilemeyen gerçeklikten söz eden o eski Cervantes bilgeliği sıkıcı ve yararsız görünmektedir.

Roman ruhu sürekliliğin ruhudur: Her eser kendinden önceki eserlere bir cevaptır, her eser romanın daha önceki bütün deneyimlerini içinde barındırır. Ama zamanımızın anlayışı romanı, son derece yayılmacı, son derece geniş yapısıyla geçmişi ufkumuzdan kovan ve zamanı sadece şimdiki âna indirgeyen güncelliğe dayandırmıştır. Bu sistem içine sokulan roman artık bir *eser* olmaktan çıkar (yani sürekli olmaya, geçmişle geleceği birleştirmeye adanmış bir şey) ve tıpkı diğer olaylar gibi güncel bir olay, yarını olmayan bir hareket haline gelir.

10

Acaba bu, romanın "artık kendisine ait olmayan" bir dünyada ortadan kalkacağı, Avrupa'yı "varlığın unutuluşu" içinde yok olmaya terk edeceği anlamına mı gelmektedir? Geriye sadece yazma hastalarının sonu gelmeyen gevezelikleriyle, *roman tarihinin sona ermesinden sonraki romanlar* kalacak mı demektir bu? Bilemiyorum. Sadece romanın zamanımızın anlayışıyla barışık yaşayamayaca-

ğını bildiğimi sanıyorum: Roman hâlâ keşfedilmeyeni keşfetmeye devam etmek istiyorsa hâlâ roman olarak "ilerlemek" istiyorsa bunu ancak dünyanın ilerlemesine karşı yapabilir.

Avangard sanat anlayışı duruma başka türlü baktı; gelecekle uyum içinde olma hırsı onlarda bir saplantı haline gelmişti. Avangard sanatçılar, doğrusunu söylemek gerekirse cüretkâr, zor, kışkırtıcı, yuhalanan eserler yarattılar ama bunu yaparken "zamanın ruhu"nun onlarla birlikte olduğundan ve yarının kendilerini haklı çıkaracağından emindiler.

Eskiden ben de geleceğe eserlerimizin ve eylemlerimizin tek yetkili yargıcı olarak bakardım. Gelecekle flörtün düzene ayak uydurmanın en kötü biçimi olduğunu, daha güçlü olana korkakça dalkavukluk etmek anlamına geldiğini çok geç anladım. Çünkü gelecek şimdiki zamandan hep daha güçlüdür. Sonuç olarak bizi yargılayacak olan gerçekten de odur. Ve tabii hiçbir yetkisi olmadan yapacaktır bunu.

Ama eğer gelecek gözümde hiçbir değer taşımıyorsa, ben kime bağlanayım: Tanrı'ya mı? Vatana mı? Halka mı? Bireye mi?

Cevabım hem samimi hem de bir o kadar komik: Ben, Cervantes'in reddedilen mirası dışında hiçbir şeye bağlı değilim.

2

ROMAN SANATI ÜZERİNE SÖYLEŞİ

CHRISTIAN SALMON: Bu konuşmayı romanlarınızın estetiğine ayırmak istiyorum. Ama nereden başlayalım?

MILAN KUNDERA: Bir saptamayla başlayalım: Benim romanlarım psikolojik değildir. Daha doğrusu, genelde psikolojik denen roman estetiğinin dışında yer alırlar.

CS: Ama bütün romanlar ister istemez psikolojik değil midir? Yani ruhsal olayların gizi üzerine eğilmemişler midir?

MK: Daha açık konuşalım: Bütün zamanların bütün romanları, "ben"in bilmecesi üzerine eğilmişlerdir. Hayalî bir kişi, bir kişilik yarattığınız andan itibaren siz kendiliğinden şu soruyla yüz yüze gelmiş olursunuz: Ben nedir? Ben, neyle kavranabilir? Bu, romanın roman olarak üzerinde yükseldiği temel sorulardan biridir. İsterseniz, bu soruya vereceğiniz farklı cevaplarla roman tarihindeki farklı eğilimleri ve belki de farklı dönemleri ayırt edebilirsiniz. İlk Avrupalı anlatıcıların psikolojik yaklaşımdan haberleri bile yoktu. Boccaccio bize sadece olayları ve serüvenleri anlatır. Bununla birlikte, bütün bu eğlenceli hikâyelerin arkasında bir inanç fark edilir: İnsan, herkesin birbirine benzediği günlük hayatın sürekli tekrarlandığı

evrenden eylem yoluyla çıkar, eylem yoluyla başkalarından ayrılır ve birey olur. Dante bunu söylemiştir: "Her eylemde eylemi yapanın ilk niyeti kendi imgesini ifşa etmek, ortaya çıkarmaktır." Başlangıçta eylem, eyleme geçenin kendi portresi olarak anlaşıldı. Boccaccio'dan dört yüzyıl sonra Diderot daha kuşkucudur: Onun Kaderci Jacques'ı arkadaşının nişanlısını baştan çıkartır, mutluluktan sarhoş olur, babasından dayak yer, oradan bir alay geçmektedir, sinirinden onlara katılır, daha ilk çarpışmada dizine bir top mermisi yer ve ölene kadar topal kalır. Bir aşk macerasına başlayacağım derken aslında sakatlığa doğru yol almıştır. Eyleminde hiçbir zaman kendini bulamaz. Eylemle onun arasında bir çatlak oluşmuştur. İnsan eylemiyle kendi imgesini ifşa etmek ister ama bu imge ona benzemez. Eylemin çelişkili karakteri, romanın en büyük buluşlarından biridir. Ama eğer "ben" eylem içinde yakalanamıyorsa nerede ve nasıl yakalanacaktır? O halde, "ben"in arayışı içindeki romanın, eylemin görünür dünyasından yüz çevirip iç hayatın görünmeyen yanına eğilmesinin zamanı gelmiştir. Richardson on sekizinci yüzyılın ortalarında kurmaca karakterlerin düşüncelerini ve duygularını itiraf ettikleri mektup roman biçimini keşfeder.

CS: Ya psikolojik romanın doğuşu?

MK: Elbette bu doğru olmayan, yaklaşık bir terim. Bundan kaçınıp olanı başka sözcüklerle, dolaylı olarak anlatalım: Richardson, romanı insanın içdünyasının keşfine doğru itmiştir. Onu izleyen büyük yazarları tanıyoruz: Goethe (Werther'in Goethe'si), Laclos, Constant, sonra Stendhal ve onunla aynı yüzyılda yaşayan yazarlar... Bu evrim bana göre Proust ve Joyce'la doruğuna ulaşmıştır. Joyce, ele geçirilmesi, Proust'un "yitik zaman"ından çok daha olanaksız bir şeyin çözümlemesine girişir: şimdiki

zaman. Görünüşe bakılırsa şimdiki an kadar açık, dokunulabilir ve elle tutulabilir bir şey yoktur. Ama gene de bizden bütünüyle kaçar. Hayatın bütün elemi buradadır. Görme duyumuz, işitme duyumuz, koku alma duyumuz tek bir saniyede bir olgular kitlesini kayda geçirir (bilerek ya da bilmeden) ve kafamızdan bir duygulanımlar ve düşünceler alayı geçer. Her an, bir sonraki an umarsızca unutulacak küçücük bir evreni temsil eder. Oysa Joyce'un büyük mikroskobu, bu uçucu ânı durdurup yakalamayı ve bize göstermeyi başarır. Ama "ben" arayışı bir kez daha bir paradoksla sona erer: "Ben"i inceleyen mikroskobun görüş açısı ne kadar geniş olursa "ben" ve "ben"in biricikliği de bizden o kadar kaçar: Joyce'un ruhu atomlarına ayıran büyük merceği altında hepimiz eşitiz. Ama eğer "ben" ve "ben"in biricik karakterini insanın iç hayatında olmuyorsa nasıl ve nerede yakalayacağız?

CS: Peki onları yakalayabilir miyiz?

MK: Elbette hayır. "Ben"i arayış hep paradoksal bir tatminsizlikle son bulmuştur ve hep de böyle olacaktır. Başarısızlık demiyorum. Çünkü roman kendi olabilirliklerinin sınırlarını aşamaz ve bu sınırların gün ışığına çıkartılması bile muazzam bir keşiftir, bir şeyleri tanıma yolunda muazzam bir zaferdir. Gene de bu, büyük romancıların "ben"in iç hayatının ayrıntılı olarak keşfinin gerektirdiği gibi dibe vurduktan sonra, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendilerine yeni bir yön aramaya başlamasını engellemez. Sık sık modern romanın kutsal üçlüsünden söz edilir: Proust, Joyce, Kafka. Oysa bana göre böyle bir üçlü yoktur. Benim kendi roman tarihimde, yeni yönelimi, Proust sonrası yönelimi başlatan Kafka olmuştur. Kafka'nın "ben"i algılayış tarzı tamamen beklenmediktir. K. hangi nedenle biricik bir varlık olarak tanımlanmıştır?

Ne fiziksel görünüşü nedeniyle (bu konuda hiçbir şey bilinmez), ne biyografisi yüzünden (bilinmez), ne ismi yüzünden (ismi yoktur), ne anıları, merakları, kompleksleri yüzünden. Tutumu yüzünden mi? Özgür hareket alanı acınacak kadar sınırlıdır. İçinden geçen düşünceler yüzünden mi? Evet, Kafka hiç durmadan K.nın düşüncelerini takip eder ama bunlar özellikle içinde bulunulan duruma doğru yönelmiştir: O durumda acil olarak yapılması gereken nedir? Sorgulamaya mı gitmeli, yoksa kaçmalı mı? Rahibin çağrısına uymalı mı, uymamalı mı? K.nın bütün iç hayatı onu tuzağa düşüren durum tarafından yutulmuştur ve bize bu durumu (K.nın anıları, metafizik düşünceleri, başkaları hakkındaki görüşleri) aşabilecek hiçbir şey açıklanmamıştır. Proust'a göre insanın içdünyası bir mucizedir, bizi şaşırtmaktan hiç vazgeçmeyecek bir sonsuzluktur. Ama Kafka'nın şaşkınlığı bu noktada değildir. O insanın davranışlarını belirleyen iç dürtülerin ne olduğunu sormaz kendine. O tamamen farklı bir soru sorar: Dış koşulların iç dürtüleri, hiçbir ağırlıkları kalmayacak biçimde ezdiği bir dünyada insanın önünde hâlâ ne gibi olasılıklar vardır? Gerçekten de, eğer eşcinsel eğilimleri ya da arkasında hazin bir aşk hikâyesi olsa idi, K.nın kaderinde ve davranışlarında ne değişirdi? Hiçbir şey.

CS: Bunlar, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde söylediğiniz sözler: "Roman, yazarın bir itirafı değil, bir tuzağa dönüşen dünyada insan hayatının keşfedilişidir." Tuzak derken ne kastediyorsunuz?

MK: Hayatın bir tuzak olduğunu; bu zaten hep bilinen bir şeydi: İnsan kendisine sorulmadan, kendi seçmediği bir vücuda hapsedilerek doğar ve ölmek onun kaderidir. Buna karşılık, dünya uzamı ona sürekli bir kaçış imkânı sağlamaktaydı. Bir asker ordudan firar edebilir ve komşu

ülkelerden birinde yeni bir hayata başlayabilirdi. Bizim yüzyılımızda ise dünya apansız etrafımıza kapanmıştır. Dünyanın tuzağa dönüşmesinde dönüm noktası hiç kuşkusuz (tarihte ilk defa) Dünya Savaşı adı verilen 1914 Savaşı olmuştur. "Dünya Savaşı" yanlış bir deyiş. Savaş sadece Avrupa'yı ilgilendiriyordu, üstelik bütün Avrupa'yı da değil. Ama bundan böyle gezegen üzerinde olan biten hiçbir şey artık yerel bir olay olarak kalmayacağından, her felaket bütün dünyayı ilgilendireceğinden ve bunun sonucu olarak bizler gitgide daha çok dışarısı tarafından, hiç kimsenin kaçamayacağı ve bizi gitgide birbirimize benzeten durumlar tarafından belirlenip etkileneceğimizden, "dünya çapında" deyişi, hissedilen dehşeti çok daha ustalıkla ifade ediyor.

Ama yanlış anlaşılmasın. Eğer ben kendimi psikolojik romanın dışında bir yere koyuyorsam, bu demek değildir ki roman karakterlerini iç âlemlerinden yoksun bırakmak istiyorum. Söylemek istediğim, sadece romanlarımın öncelikli olarak başka muammaların, başka sorunların peşine düştüğü. Psikolojiyle büyülenmiş romanlara karşı çıkıyorum demek de değil bu. Proust'tan sonra durumun değişmesi içimi bir hayli özlemle doldurdu. Proust'la sonsuz bir güzellik yavaş yavaş bizden uzaklaştı. Sonsuza kadar ve geri dönmemecesine. Gombrowicz gülünç olduğu kadar dâhice bir fikir ortaya atmıştır. "Ben"imizin ağırlığının, gezegen üzerindeki nüfusun sayısına bağlı olduğunu söylemiştir. Buna göre Demokritos, insanlığın dört yüz milyonda birini, Brahms milyarda birini, Gombrowicz'in kendisi ise iki milyarda birini temsil ediyordu. Bu hesaba göre, Proust sonsuzluğunun ağırlığı, bir "ben"in ağırlığı, bir "ben"in iç hayatının ağırlığı gitgide hafiflemektedir. Ve biz, hafifliğe doğru koşarken kaçınılmaz bir sınırı aştık.

CS: "Ben"in "dayanılmaz hafifliği" ilk yazılarınızdan beri sizde bir saplantı. *Gülünesi Aşklar*'ı düşünüyorum; mesela "Edouard ve Tanrı" başlıklı uzun hikâyeyi. Edouard, Alice adlı genç kızla geçirdiği ilk aşk gecesinden sonra, yaşamının dönüm noktası olacak garip bir rahatsızlığa yakalanır: Sevgilisine bakmakta ve içinden düşünmektedir: "Alice'in fikirleri aslında kaderine eklenmiş bir yamadan farksızdı ve kaderi de gövdesi üzerindeki bir yamadan farksızdı; o artık Alice'te rastgele bir araya toplanmış bir gövde, fikirler ve bir biyografiden, inorganik, rastlantısal ve değişken bir yığından başka bir şey görmüyordu." Gene başka bir hikâyede, "Otostop Oyunu"nun son paragraflarında genç kız kimliğinden emin olamadığı için o kadar huzursuzdur ki hıçkırıklar arasında tekrarlayıp durur: "Ben benim, ben benim, ben benim..."

MK: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Tereza aynada kendine bakmaktadır. İçinden, acaba burnu her gün bir milimetre uzasa ne olur, diye düşünür. Acaba yüzü kaç gün sonra tanınmaz hale gelecektir? Ya yüzü artık Tereza'ya benzemezse Tereza hâlâ Tereza mı olacaktır? "Ben" nerede başlar, nerede biter? Görüyorsunuz: Ruhun dipsiz bucaksızlığı karşısında hiçbir şaşkınlık yok. Daha çok "ben"in ve kimliğinin belirsizliği karşısında bir şaşkınlık söz konusu.

CS: Romanlarınızda kesinlikle hiçbir iç monolog yok.

MK: Joyce, Bloom'un kafasının içine bir mikrofon koymuştur. İç monologdan başka bir şey olmayan bu fantastik casusluk sayesinde biz ne olduğumuz konusunda çok şeyler öğrendik. Ama ben bu mikrofonu kullanmasını beceremezdim.

CS: Joyce'un Ulysses'inde iç monolog bütün bir roman bo-

yunca sürer, romanın yapısının temelini oluşturur, baskın yöntemdir. Acaba sizde bu rolü felsefi fikir yürütmeler mi üstlendi?

MK: "Felsefi" sözcüğünü uygun bulmuyorum. Felsefe, düşüncelerini soyut bir alanda, kişiler ve olaylar olmadan geliştirir.

CS: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ne Nietzsche'nin, ebedî dönüş kuramı üzerine bir fikir yürütmeyle giriyorsunuz. Bu, kişiler ve durumlar olmadan, soyut biçimde geliştirilen felsefi düşünce değilse nedir o zaman?

MK: Hayır! Bu fikir yürütme, daha ilk satırdan itibaren bir karakterin, Tomàš'ın temel durumunu doğrudan romana sokar; onun sorununu ortaya koyar: Ebedî dönüşün olmadığı bir dünyada var olmanın hafifliği sorunudur bu. Görüyor musunuz, sonunda sorunumuza geri döndük: Psikolojik olarak adlandırılan romanın ötesinde ne var? Başka bir deyişle: "Ben"i yakalamanın psikolojik olmayan usulü nedir? Benim romanlarımda, "ben"i yakalamanın anlamı "ben"in varoluş sorunsalının özünü yakalamaktır. *Varoluş kodu*'nu yakalamaktır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni yazarken şu veya bu karakterin kodunun birtakım anahtar sözcüklerden meydana geldiğini fark ettim. Tereza için: beden, ruh, baş dönmesi, zaaf, masum aşk, cennet. Tomàš için: hafiflik, ağırlık. "Yanlış anlaşılan sözcükler" başlıklı bölümde pek çok sözcüğü çözümleyerek Franz'ın ve Sabina'nın varoluş kodunu inceliyorum: kadın, sadakat, ihanet, müzik, karanlık, ışık, kortej, güzellik, vatan, mezarlık, güç. Bu sözcüklerden her birinin ötekinin varoluş kodunda farklı bir anlamı var. Elbette bu kod *in abstracto*, yani soyut olarak incelenmemiştir, olayın içinde, durumlarda adım adım

ifşa eder kendini. *Yaşam Başka Yerde*'nin üçüncü bölümünü alın: Mahcup Jaromil hâlâ bakirdir. Bir gün kız arkadaşıyla dolaşırken kız başını onun omzuna yaslar. Jaromil mutluluktan kabına sığmaz, hatta fiziksel olarak da tahrik olmuştur. Bu çok küçük olay üzerinde duruyor ve şu saptamayı yapıyorum: "Jaromil'in tattığı en büyük mutluluk, bir genç kız başının omzuna yaslanmasıdır." Bu saptamadan itibaren Jaromil'in erotizmini yakalamaya çalışıyorum: "Onun için bir genç kız başının anlamı, bir genç kız bedenininkinden çok daha büyüktü." Altını çiziyorum, beden onu hiç ilgilendirmiyordu anlamına gelmiyor bu; ama "bir genç kız vücudunun çıplaklığını arzulamıyordu; vücudun çıplaklığıyla aydınlanmış bir genç kız yüzünü arzuluyordu. Bir genç kız bedenine sahip olmayı arzulamıyordu; bir genç kız yüzüne sahip olmayı ve bu yüzün aşkının kanıtı olarak ona vücudunu sunmasını arzu ediyordu." Ben bu davranışa bir isim vermeye çalışıyorum. *Şefkat* sözcüğünü seçtim. Ve bu sözcüğü inceliyorum: Sahi, *şefkat* nedir? Peş peşe şu cevaplara ulaşıyorum: "Şefkat, yetişkinliğin eşiğinden içeri atıldığımız ve çocukken anlamadığımız çocukluk avantajlarının üzüntüyle farkına vardığımız anda doğar." Ardından: "Şefkat, yetişkinlik çağının bize esinlediği ürküntüdür." Ve bir tanım daha: "Şefkat, ötekine bir çocuk gibi davranılması gereken yapay bir alan yaratmaktır." Görüyorsunuz, ben size Jaromil'in kafasından geçenleri göstermiyorum, daha çok kendi kafamdan geçenleri gösteriyorum: Jaromil'imi uzun uzun gözlemliyorum ve anlamak, adlandırmak, yakalamak için adım adım onun tavrının özüne yaklaşmaya çalışıyorum.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde Tereza, Tomâš'la birlikte yaşar; ama aşkı ondan bütün güçlerini seferber etmesini ister ve bir an gelir ki, artık dayanamaz, geri dönmek ister, "oraya", geldiği yere. Ben kendime soruyo-

rum: Ona ne oldu? Ve cevabı buluyorum: O bir baş dönmesine tutuldu. Peki ama baş dönmesi de ne? Bir tanım arıyorum ve şöyle diyorum: "Sersemletici, karşı konulmaz bir düşme isteği." Ama derhal düzeltiyorum, tanımı netleştiriyorum: "Başının dönmesi, insanın kendi güçsüzlüğü karşısında sarhoş olması. Kendi güçsüzlüğünüzün bilincindesiniz, ona direnmek istemiyor, tersine kendinizi ona terk etmek istiyorsunuz. Kendi zayıflığınızla kafayı buluyorsunuz, daha da batmak istiyorsunuz, sokak ortasında herkesin gözü önünde yığılıp kalmak istiyorsunuz, yerlerde sürünmek istiyorsunuz, yerin dibine girmek istiyorsunuz, dibe vurmak istiyorsunuz." Baş dönmesi, Tereza'yı anlamaya yarayan anahtarlardan biridir. Sizi ya da beni anlamak için kullanılacak bir anahtar değildir bu. Bununla birlikte, siz de, ben de kendi olabilirliğimiz olarak, varoluşun olabilirliklerinden biri olarak bu çeşit baş dönmesini biliriz. Bu olabilirliği, bu baş dönmesini anlamaya yarayan Tereza'yı, yani "deneysel bir ego" yaratmam gerekti.

Ama bu şekilde sorgulananlar sadece özel durumlar değil; roman bütünüyle uzun bir sorgulamadan ibaret. Düşünsel sorgulama (sorgulayıcı düşünme) bütün romanlarımın üzerine inşa edildiği temeldir. *Yaşam Başka Yerde*'de kalalım. Bu romanın ilk başlığı *Lirik Çağ*'dı; bunu, yavan ve kaba bulan dostların baskısı üzerine son anda değiştirdim. Onların dediğini yapmakla aptallık etmişim. Aslında romanın adı olarak içinde ağır basan kavramı seçmekten hoşlanıyorum. *Şaka. Gülüşün ve Unutuşun Kitabı. Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği.* Hatta *Gülünesi Aşklar.* Bu başlığı eğlenceli aşk hikâyeleri anlamında anlamamak lazım. Aşk düşüncesi hep ciddiyetle bağlantılıdır. Oysa, gülünesi aşklar, ciddiyetten uzak aşk kategorisine girer. Modern insan için ana kavram. Tekrar

Yaşam Başka Yerde'ye dönelim. Bu roman birkaç soruna dayanıyor: Lirik tavır nedir? Lirik çağ olarak gençlik nedir? Üçlü birlikteliğin –lirizm-devrim-gençlik– anlamı nedir? Ve şair nedir? Bu romanın çalışma taslağına, defterime şu tanımı yazarak başladığımı hatırlıyorum: "Şair, annesinin kendisini insan içine çıkmaya götürdüğü dünyaya giremeyen genç bir adamdır." Görüyorsunuz, bu tanım ne sosyolojik, ne estetik, ne de psikolojik.

CS: Görüngübilimsel.

MK: Bu sıfat fena değil ama onu kullanmayı yasaklıyorum kendime. Sanatı felsefi ve kuramsal akımların bir türevinden başka bir şey olarak görmeyen profesörlerden çok korkarım. Roman bilinçaltını Freud'dan, sınıf kavgalarını Marx'tan önce tanımıştır, görüngübilimi de (insanlık durumlarının özünün araştırılması) görüngübilimcilerden önce uyguladı. Hiçbir görüngübilimciyle tanışmamış olan Proust'ta ne muhteşem "görüngübilimsel tasvirler" vardır!

CS: Özetleyelim. "Ben"i kavramanın çeşitli yolları var. Önce, eylemle. Sonra iç hayatta. Sizse "ben"in, kendi varoluş sorunsalının özü tarafından belirlendiğini vurguluyorsunuz. Bu tavrın sizde yarattığı pek çok sonuç var. Mesela, durumların özünü anlama konusunda didinmeniz, gözünüzde bütün betimleme tekniklerini geçersiz kılıyor gibi. Roman karakterlerinizin dış görünüşü hakkında hemen hemen hiçbir şey anlatmıyorsunuz. Hem psikolojik dürtüleri araştırmak sizi durumları çözümlemekten daha az ilgilendirdiğinden, karakterlerinizin geçmişi konusunda da çok ketumsunuz. Anlatı tarzınızın fazla soyut olması, kişilerinizin daha az canlı olması tehlikesini yaratmıyor mu?

MK: Aynı soruyu Kafka ya da Musil'e sormayı deneyin. Zaten Musil'e soruldu da. Çok kültürlü beyinler bile onun gerçek bir romancı olmadığını söylemişlerdir. Walter Benjamin onun sanatına değil zekâsına hayrandı. Eduard Roditi, onun roman karakterlerini cansız bulur ve ona Proust'u örnek almasını önerir: Diotim'le kıyaslandığında, Madam Verdurin ne kadar da canlı ve sahicidir, der. Gerçekten de, uzun psikolojik gerçekçilik geleneği, neredeyse çiğnenmesi yasak birtakım kalıplar yaratmıştır: 1. Bir karakter hakkında olabildiğince fazla bilgi vermek gerekir; hem dış görünüşü, hem de konuşma ve davranış biçimi hakkında; 2. Bir karakterin geçmişini tanıtmak gerekir, çünkü onun şimdiki davranışlarının bütün nedenleri orada yatar; 3. Karakter, tam bağımsız olmalıdır; yani yazar, kendini yanılsamaya bırakmak ve kurguyu gerçek saymak isteyen okuyucuyu rahatsız etmemeli, görüşlerini de alıp ortadan kaybolmalıdır. Oysa Musil romanla okuyucu arasındaki bu eski sözleşmeyi bozmuştur. Onunla birlikte başka romancılar da. Broch'un başkarakteri Esch'in fiziksel görünüşü hakkında ne biliyoruz? Hiçbir şey. Kazma gibi dişleri olmasının dışında hiçbir şey. K.nın ya da Şvayk'ın çocukluğu hakkında ne biliyoruz? Hem ne Musil, ne Broch ne de Gombrowicz romanlarında düşünceleriyle var olmaktan hiç rahatsız olmamışlardır. Roman karakteri canlı bir varlığın taklidi değildir. O kurmaca bir varlıktır. Deneysel bir ego. Roman böylece başlangıcıyla bir köprü kurmuş oluyor. Don Quijote'yi canlı bir varlık olarak düşünmek neredeyse imkânsızdır. Gene de belleğimizde hangi karakter ondan daha canlıdır? İyi anlayın beni, ben okuyucuyu ve kendisini romanın hayalî dünyasına kapılmaya, onu zaman zaman gerçekle karıştırmaya yönelten, naif olduğu kadar meşru arzuyu küçümsemek istemiyorum. Ama bunun için psikolojik gerçekçilik tekniğinin

vazgeçilmez olduğuna da inanmıyorum. Ben *Şato*'yu ilk defa on dört yaşındayken okudum. O sıralar bizim evin yakınında oturan bir buz hokeyi oyuncusuna hayrandım. K.yı onun çizgileriyle hayal etmişimdir. Bugüne kadar da onu hep öyle gördüm. Demek istediğim, okuyucunun hayal gücü kendiliğinden yazarınkini tamamlıyor. Tomàš sarışın mı, esmer mi? Babası zengin miydi, fakir mi? Seçim sizin!

CS: Ama her zaman bu kurala uymuyorsunuz: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Tomàš'ın neredeyse hiçbir geçmişi yokken, Tereza çocukluğuyla verilmiş, üstelik bir de annesinin çocukluğuyla birlikte!

MK: Romanda şöyle bir cümle bulacaksınız: "Tıpkı bilardo masasındaki topun izlediği çizginin oyuncunun kol hareketinin uzantısından başka bir şey olmaması gibi, Tereza'nın hayatı da annesinin hayatının bir uzantısından başka bir şey değilmiş gibiydi..." Eğer anneden söz ediyorsam, bu Tereza hakkında bir bilgi dökümü yapmak için değil ama annenin onun temel konusu olması yüzünden, Tereza'nın "annesinin uzantısı olması" ve bu nedenle acı çekmesi yüzünden. Ayrıca onun, "ihtiyacı olanlar için açık saçık resimler yapan bir köy ressamı" tarafından yapılmış gibi duran "çok geniş ve çok koyu meme başları" olan küçük göğüsleri olduğunu da biliyoruz; vücudu Tereza için önem taşıyan bir başka konu olduğundan bu bilgi gereklidir. Buna karşılık, kocası Tomàš'la ilgili olarak ne çocukluğu, ne babası, annesi ne de ailesi hakkında hiçbir şey anlatmıyorum; yüzü de, vücudu da tamamen meçhulümüz, çünkü onun varoluş sorunsalının özü başka konularda temellenmiştir. Bu bilgi yokluğu onu daha az "canlı" kılmıyor. Çünkü bir kurmaca karakteri "canlı" kılmak, onun varoluş sorunsalının

sonuna kadar gitmek demektir. Bunun da anlamı, onu o yapan birtakım durumların, birtakım nedenlerin, hatta birtakım sözcüklerin sonuna kadar gitmektir. Başka bir şey değil.

CS: O halde sizin romandan anladığınız şey, varoluş üzerine şiirsel bir düşünce olarak tanımlanabilir. Oysa, romanlarınız her zaman bu şekilde algılanmamıştır: Bunlarda sosyolojik, tarihsel ya da ideolojik bir yorumu besleyen pek çok politik olay görüyoruz. Toplum tarihine duyduğunuz merak ile romanın her şeyden önce varoluş bilmecesini incelediğine olan inancınızı nasıl bağdaştırıyorsunuz?

MK: Heidegger varoluşu çok bildik bir formülle nitelemiştir: *in-der-Welt-sein*, dünyada var olmak. İnsanın dünyayla bağlantısı öznenin nesneyle, gözün tabloyla, hatta bir aktörün bir sahne dekoruyla bağlantısı gibi değildir. İnsan ve dünya birbirine sümüklüböcek ve kabuğu gibi bağlıdır: Dünya insanın bir parçasıdır, onun bir boyutudur ve dünya değiştikçe, varoluş (*in-der-Welt-sein*) da değişir. Balzac'tan beri varlığımızın *Welt*'i tarihî bir karaktere bürünmüştür ve karakterlerin hayatı tarihlerin sıralandığı bir zaman uzamı içinde geçer. Roman bir daha asla bu Balzac mirasından kurtulamayacaktır. Hatta fanteziye dayalı, hiç olmayacak hikâyeler uyduran, gerçeğe yakınlığın bütün kurallarını çiğneyen Gombrowicz bile bundan kaçamaz. Romanları tarihlenmiş ve tamamen tarihsel bir zaman içine yerleştirilmiştir. Ama iki şeyi birbirine karıştırmamak lazım: Bir tarafta, *insan varoluşunun tarihsel boyutunu* inceleyen roman var, diğer tarafta ise *tarihsel bir durumun aktarılması*, belli bir zamanda bir toplumun tasviri, romanlaştırılmış bir tarih yazısı niteliğindeki roman. Fransız Devrimi üzerine, Marie-Antoinette üzerine ya da 1914 üzerine, SSCB'deki kolektif-

leştirme üzerine (buna karşı ya da bundan yana olan) ya da 1984 yılı üzerine yazılan bütün o romanları bilirsiniz; bütün bunlar roman konusu olmayan bir bilgiyi roman dilinde aktaran, bunu halkın anlayacağı bir dilde anlatan romanlardır. O halde, ben tekrarlamaktan hiç bıkmayacağım: Romanın tek varoluş nedeni, sadece romanın söyleyebileceği şeyleri söylemektir.

CS: Ama roman tarih hakkında özel olarak ne söyleyebilir? Ya da şöyle diyelim: Siz tarihi hangi tarzda ele alıyorsunuz?

MK: İşte bana ait birkaç ilke. Öncelikle: Ben bütün tarihsel koşulları olabildiğince ekonomik biçimde ele alırım. Tarihe, soyut bir sahneyi, olay için olmazsa olmaz birkaç nesneyle düzenleyen bir dekor tasarımcısı gibi yaklaşırım.
İkinci ilke: Tarihsel durumlar arasından, ancak roman karakterlerim için bir şeyi açığa vuran varoluşsal durumları çeker alırım. Örnek: *Şaka*'da Ludvik, bütün arkadaşlarının ve meslektaşlarının onun üniversiteden atılmasına ve böylece hayatının altüst olmasına oy vermek için büyük bir kolaylıkla el kaldırdıklarını görür. Onların gerekirse asılması için de aynı rahatlıkla oy verebileceklerinden emindir. Buradan onun insan tanımına geliriz: İnsan ne durumda olursa olsun, hemcinsini ölüme gönderebilen bir varlıktır. Demek ki Ludvik'in antropolojik, yani insana ilişkin temel deneyiminin tarihsel kökleri var; ama tarihin betimlenmesi (partinin rolü, terörün politik kökenleri, sosyal kurumların örgütlenmesi vs.) beni ilgilendirmiyor ve romanda bunları bulamazsınız.
Üçüncü ilke: Tarih yazarlığı toplumun tarihini yazar, insanınkini değil. Bu yüzden, benim romanlarımda sözü edilen tarihsel olaylar çoğu zaman tarih yazarlığının unuttuğu olaylardır. Örnek: 1968'de Çekoslovakya'nın

Rusya tarafından işgalini izleyen yıllarda, halka karşı yürütülen terör önce resmî köpek katliamlarıyla başladı. Bir tarihçinin, bir siyasetbilimcinin tamamen aklından sildiği, önemsiz bulduğu ama antropolojik açıdan müthiş bir anlam taşıyan bir epizot! *Ayrılık Valsi*'ndeki tarihsel atmosferi bir tek bu epizotla verebilmişimdir. Bir başka örnek: *Yaşam Başka Yerde*'nin en can alıcı yerinde, tarih kaba saba ve babayani bir don biçiminde araya girer; o dönemde donun başka türlüsü yoktur; Jaromil hayatının en güzel erotik fırsatı karşısında, donu yüzünden komik duruma düşmekten korktuğu için soyunmaya cesaret edemez ve kaçar. Kılıksızlık! Gene unutulmuş, oysa komünist bir rejim altında yaşamış biri için ne kadar önemli bir başka tarihsel durum.

Ama dördüncü ilke daha da ileri gider: Tarihsel koşul bir roman karakteri için yeni bir varoluş durumu yaratmakla kalmaz, tarih de *kendi içinde* bir varoluş durumu olarak algılanıp irdelenmelidir. Örnek: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Alexander Dubček, Rus ordusu tarafından tutuklanıp kaçırıldıktan, hapsedildikten, tehdit edildikten ve Brejnev'le pazarlığa zorlandıktan sonra Prag'a döner. Radyoya çıkar ama konuşamaz, soluğu tıkanmıştır, cümlelerinin arasında korkunç boşluklar vardır. Bu tarihsel epizotun (ki çoktan unutulmuştur, çünkü iki saat sonra radyo teknisyenleri konuşmadaki o dayanılmaz duraklamaları kesmek zorunda kalmışlardır) benim için ifşa ettiği şey, *güçsüzlük*. Varoluşun çok genel bir kategorisi olarak güçsüzlük: "İnsan yüksek bir güçle karşı karşıya kaldığında hep güçsüzdür; hatta Dubček gibi atletik bir yapıya sahip olsa bile." Tereza onu tiksindiren bu güçsüzlük manzarasına dayanamaz ve yurtdışına göçmeyi tercih eder. Ama Tomàš'ın sadakatsizlikleri karşısında, tıpkı Brejnev'in karşısındaki Dubček gibidir: Elleri kolları bağlı ve güçsüz. Zaten baş dönmesinin ne

olduğunu biliyorsunuz: insanın kendi güçsüzlüğünden sarhoş olması, dayanılmaz bir düşme arzusu. Tereza birden, "kendi yerinin güçsüzler arasında, güçsüzlerin safında, güçsüzlerin ülkesinde olduğunu ve sırf güçsüz oldukları ve cümlelerinin arasında solukları tıkandığı için onlara sadık kalması gerektiğini anlar." Ve kendi güçsüzlüğünden başı dönerek Tomàš'ı terk edip Prag'a, "güçsüzlerin kenti"ne geri döner. Burada tarihsel durum bir arka plan, önünden insanlık durumlarının geçip gittiği bir dekor değil, başlı başına bir insani durumdur, büyüteç altına alınmış bir varoluş durumudur.

Gene *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda Prag Baharı politik-tarihsel-sosyal boyutu içinde değil, temel varoluş durumlarından biri olarak anlatılmıştır: İnsan (bir insanlar kuşağı) eylem yapar (bir devrim yapar) ama eylemi onu aşar, artık onu dinlemez olur (devrim dehşet verir, katleder, tahrip eder), o zaman bu asi eylemi (bu kuşak, reform yanlısı muhalif bir hareket oluşturur) yakalamak ve dizginlemek için her şeyi yapar ama boşunadır. Bir kez elden kaçmayagörsün, bir eylem asla yakalanamaz.

CS: Sizin başta sözünü ettiğiniz Kaderci Jacques'ın durumunu hatırlatan bir şey.

MK: Ama bu defa kolektif, tarihsel bir durum söz konusu.

CS: Romanlarınızı tanımak için Çekoslovakya'nın tarihini bilmek önemli mi?

MK: Hayır. Bilinmesi gereken her şeyi roman zaten söylüyor.

CS: Roman okumak hiçbir tarih bilgisi gerektirmiyor mu?

MK: Avrupa tarihi var. Bin yılından günümüze kadar tek bir ortak serüven olarak gelmiştir. Biz bunun bir parçasıyız ve bireysel ya da ulusal bütün eylemlerimizin kesin anlamı, ancak onları bu tarihle bağlantılı olarak konumlandırırsak ortaya çıkabilir. Ben İspanya tarihini bilmeden de *Don Quijote*'yi anlayabilirim. Ama çok genel de olsa Avrupa'nın tarih macerası, mesela şövalyelik dönemi, saray aşkları, Ortaçağ'dan Modern Çağ'a geçiş hakkında tek bir fikrim yoksa anlayamam.

CS: *Yaşam Başka Yerde*'de Jaromil'in hayatındaki her evre Rimbaud'nun, Keats'in, Lermontov'un vs.nin biyografilerinden parçalarla karşılaştırılmış. Prag'daki 1 Mayıs yürüyüşü, 1968 Mayısı'ndaki Paris öğrenci olaylarıyla birbirine karıştırılmış. Böylece roman karakteriniz için bütün Avrupa'yı içine alan geniş bir sahne yaratmış oluyorsunuz. Gene de, romanınız Prag'da geçiyor. 1948 Komünist ayaklanmasıyla da en can alıcı noktasına ulaşıyor.

MK: Bana göre, o romanım o koyulaşmış haliyle Avrupa devriminin romanı.

CS: O ayaklanma mı, Avrupa devrimi? Hem de Moskova'dan ithal olduğu halde?

MK: Ne kadar yapay olursa olsun, o ayaklanma bir devrim gibi yaşanmıştır. Bütün söylemleri, olmayacak hayalleri, refleksleri, hareketleri, cinayetleriyle bugün bana Avrupa devrim geleneğinin parodi tarzında bir yoğunlaşması gibi geliyor. Avrupa devrimler çağının uzantısı ve grotesk sonu gibi. Bu romanın Victor Hugo'nun ve Rimbaud'nun bir uzantısı olan karakteri Jaromil'in, Avrupa şiirinin grotesk bir sonu olması gibi. *Şaka*'daki Jaroslav, kaybolmaya yüz tuttuğu bir dönemde popüler sanatın

bin yıllık tarihinin uzantısıdır. *Gülünesi Aşklar*'da Doktor Havel, donjuanlığın artık mümkün olmadığı bir çağda bir Don Juan'dır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Franz, Avrupa solunun büyük yürüyüşünün son hüzünlü yankısıdır. Tereza ise Bohemya'nın ücra bir köyünde sadece ülkesinin bütün kamu yaşamından uzaklaşmakla kalmaz, "doğanın hâkimi ve efendisi" insanlığın ileri doğru devam ettiği yoldan da kopar. Bütün bu karakterler sadece kendi kişisel serüvenlerini tamamlamakla kalmaz, buna ek olarak bir de Avrupa maceralarının kişilerüstü tarihini de tamamlamış olurlar.

CS: Bu da romanlarınızın, "uç paradokslar dönemi" adını verdiğiniz Modern Çağ'ın son perdesi içinde yer aldığı anlamına geliyor.

MK: Öyle olsun. Ama yanlış anlamaktan kaçınalım. *Gülünesi Aşklar*'da Havel'in hikâyesini yazarken, donjuanlık serüveninin sona erdiği dönemde bir Don Juan'dan söz etmek gibi bir niyetim yoktu. Ben, bana tuhaf gelen bir hikâye yazmıştım. Hepsi bu. Uç paradokslar üzerine bütün bu düşünceler vs. romanıma değil, romanlarım onlara yön vermiştir. Ben, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni yazarken, hepsi de bir şekilde dünyadan elini eteğini çeken kişilerimden esinlenerek Descartes'ın meşhur "doğanın hâkimi ve efendisi" insan formülünün akıbetini düşünmüştüm. Bu, "hâkim ve efendi", bilimsel ve teknik alanda mucizeler gerçekleştirdikten sonra, birden hiçbir şeye sahip olmadığını, ne doğanın (doğa yavaş yavaş gezegenden çekilmektedir), ne tarihin (tarih ondan kaçmaktadır), ne de kendisinin (ruhundaki akıldışı güçlerin güdümündedir) efendisi ya da sahibi olmadığını anlamıştır. Ama eğer Tanrı çekip gittiyse ve insan artık efendi değilse peki o zaman efendi kimdir? Gezegen boşlukta

hiçbir hâkim olmadan ilerlemektedir. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* işte budur.

CS: Buna rağmen, içinde yaşanan zamanı ayrıcalıklı bir an, hepsinden önemli an, daha açık bir dille söylersek sonun bir ânı olarak görmek benmerkezci bir serap olmuyor mu? Avrupa kaç defa sonunun, mahşer zamanının geldiğine inanmıştır!

MK: Bütün uç paradokslara, sonun kendi paradoksunu da ekleyin. Bir olgu çok yakında yok olacağını uzaktan uzağa belli ettiğinde, aramızda bunu bilip olasılıkla üzülecek çok kişi vardır. Ama can çekişme sona erdiğinde, biz çoktan ileri bakmaya başlamışızdır bile. Ölüm görünmez olur. İnsan ırmakları, bülbülü, kırlar arasından geçen yolları kafasından çıkaralı epey bir zaman oldu. Artık kimsenin bunlara ihtiyacı yok. Yarın doğa gezegenin yüzünden silindiğinde, bunu kim fark edecek? Octavio Paz'ın, René Char'ın takipçileri nerede? Büyük şairler nerede? Kayboldular mı, yoksa sesleri duyulmaz mı oldu? Ne olursa olsun, bir zamanlar şairler olmadan düşünülemeyen Avrupa'mızda muazzam bir değişim bu. Ama eğer insan şiire olan ihtiyacını kaybettiyse onun yokluğunu fark eder mi? Son, mahşeri bir patlama biçiminde gelmez. Belki de sondan daha sessiz sakin bir şey de yoktur.

CS: Öyle olsun. Ama eğer bir şey sona ermek üzereyse başka bir şeyin başlamak üzere olduğu ileri sürülebilir.

MK: Kuşkusuz.

CS: Ama başlayan ne? Romanlarınızda bu görünmüyor. Bundan da şöyle bir kuşku doğuyor: Siz tarihî durumumuzun sadece bir yarısını mı görüyorsunuz yoksa?

M.K.: Bu mümkün ama o kadar da önemli değil. Aslında, roman nedir, onu anlamak lazım. Bir tarihçi size olmuş bitmiş olayları anlatır. Buna karşılık, Raskolnikov'un işlediği cinayet asla gün ışığına çıkmamıştır. Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise olmuş bitmiş bir şey değildir; varoluş, insani olabilirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir. Romancılar *varoluş haritası*'nı, şu ya da bu insani olabilirliği keşfederek çizerler. Ama bir kez daha belirtelim: Var olmak demek, "dünyada-olmak" demektir. Yani kişiyi *de*, kişinin dünyasını *da*, *olabilirlikler* olarak anlamak lazımdır. Kafka'da bütün bunlar çok açıktır: Kafka'nın dünyası bilinen hiçbir gerçekliğe benzemez, insan dünyasının *uç ve gerçekleşmemiş bir olabilirliği*'dir. Bu olabilirliğin bizim sahici dünyamızın arkasından belirdiği ve geleceğimizi önceden haber verdiği doğrudur. Kafka'da bir kehanet boyutu olduğundan söz edilmesinin nedeni budur. Ama kehanetle ilgili hiçbir yanları olmasa bile, romanları değerlerinden hiçbir şey kaybetmeyeceklerdi, çünkü bu romanlar varoluşun bir olabilirliğini (insanın ve dünyanın olabilirliği) yakalamışlardır ve böylece bize ne olduğumuzu, nelere muktedir olduğumuzu gösterirler.

CS: Ama sizin romanlarınız tamamen gerçek bir dünya içinde yer alıyor!

MK: Broch'un, Avrupa tarihinin otuz yılını kapsayan bir üçleme olan "Uyurgezerler"ini düşünün. Broch'ta bu tarih, açıkça *değerlerin* sürekli *aşındığı bir dönem* olarak tanımlanmıştır. Kişiler bu sürece bir kafese tıkılır gibi kapatılmışlardır ve ortak değerler adım adım yok olurken, takınılacak en uygun tavrı bulmak zorundadırlar. Elbette Broch, tarih hakkındaki yargısının doğru olduğuna inanmıştı; başka bir deyişle, yansıttığı dünyanın olabilirliği-

nin gerçekleşmiş bir olabilirlik olduğuna inanmıştı. Ama onun yanıldığını ve bu gerileme sürecine paralel olarak başka bir sürecin, Broch'un göremediği pozitif bir evrimin işlemeye başladığını düşünelim. Bunlar "Uyurgezerler"in değerini alçaltır mıydı? Hayır. Çünkü değerlerin çözülmesi süreci insan dünyasının tartışılmaz bir olabilirliğidir. Bu sürecin girdabına fırlatılmış insanı anlamak, onun hareketlerini, tavırlarını anlamak; önemli olan budur. Broch, varoluşun bilinmeyen bir alanını keşfetmiştir. Varoluş alanı demek, varoluşun olabilirliği demektir. Bu olabilirliğin gerçekliğe dönüşüp dönüşmemesi ikinci derecede önem taşır.

CS: O halde romanlarınızın konumlandığı uç paradokslar dönemine bir gerçeklik olarak değil de, bir olabilirlik olarak mı bakılmalı?

MK: Avrupa'nın bir olabilirliği. Avrupa'nın olası bir görünümü. İnsanın olası bir durumu.

CS: Ama madem bir gerçeklik değil de, bir olabilirlik yakalamaya çalışıyorsunuz, o zaman neden sizin, mesela Prag ve orada olan bitenler hakkında verdiğiniz görüntüleri ciddiye alalım?

MK: Eğer yazar tarihsel bir durumu, insanlık durumuna ait, ondaki bir şeyleri ifşa eden bir olabilirlik olarak görüyorsa onu olduğu gibi tasvir etmek isteyecektir. Elbette bu, tarihsel gerçekliğe bağlı kalmanın, romanın değeri yanında ikinci derecede önem taşımasını engellemez. Romancı ne tarihçidir, ne de peygamber: O varoluşun kâşifidir.

3

"UYURGEZERLER"İN ESİNLEDİĞİ NOTLAR

Kompozisyon

Üç romandan oluşan üçleme: "Pasenow ya da Romantizm"; "Esch ya da Anarşi"; "Huguenau ya da Gerçekçilik". Her romanın hikâyesi bir öncekinden on beş yıl sonra geçiyor: 1888; 1903; 1918.

Romanlardan hiçbiri ötekine sebep-sonuç bağlantısıyla bağlı değil: Her birinin kendi karakterler ortamı var ve diğer ikisine benzemeyen, kendine özgü biçimde inşa edilmiş.

Pasenow'un (birinci romanın başkarakteri) ve Esch'in (ikinci romanın başkarakteri) üçüncü romanın sahnesinde buluştukları ve Bertrand'ın (birinci romandan bir karakter) ikinci romanda bir rol oynadığı doğru. Bununla birlikte, Bertrand'ın birinci romanda yaşadığı hikâye (Pasenow, Růžena, Elisabeth'le) ikinci romanda en küçük bir şekilde yer almamış ve üçüncü romandaki Pasenow gençliğinden (birinci romanda ele alınıyor) en küçük bir anıyı bile saklamamış.

Yani "Uyurgezerler"le yirminci yüzyılın diğer büyük "freskleri" (Proust'un, Musil'in, Thomas Mann'ın vs. freskleri) arasında derin bir fark var: Broch'ta bütünün birliğini kuran şey ne olayın, ne de biyografinin (bir kişinin, bir ailenin) sürekliliğidir. Bu daha başka, daha zor görülen, daha az kavranabilir, gizli bir şeydir: Bu, aynı

temanın sürekliliğidir (değerlerin çözülmesi süreciyle yüzleşen insan temasının).

Olabilirlikler

Bir tuzak haline gelen dünyada insanın olabilirlikleri nelerdir?

Cevap önce dünyanın ne olduğuna dair belli bir fikrimiz olmasını gerektiriyor. Varlıkbilimsel bir varsayımda bulunmamızı.

Kafka'ya göre dünya, bürokrasinin egemenliğinde bir evrendir. Büro sıradan sosyal bir olgu gibi değil ama dünyanın özü gibidir. Anlaşılması, nüfuz edilmesi zor Kafka ile popüler Hašek arasındaki benzerlik (ilginç, hiç beklenmedik bir benzerlik) burada yatar. Hašek, *Aslan Asker Şvayk*'ta orduyu Avusturya-Macaristan toplumundan bir kesit olarak (yani bir gerçekçi, bir sosyal eleştirmen tarzında) değil, dünyanın modern bir görünümü olarak betimler. Tıpkı Kafka'nın adaleti gibi Hašek'in ordusu da uçsuz bucaksız muazzam bir bürokrasi kurumundan, eski askerî erdemlerin (cesaret, kurnazlık, maharet) hiçbir işe yaramaz olduğu bir bürokrasi ordusundan başka bir şey değildir.

Hašek'in asker bürokratları aptaldır; Kafka'nın bürokratlarının saçma olduğu kadar ukalaca mantıklarında da bilgelikten eser yoktur. Kafka'da budalalık bir gizem örtüsüne bürünerek metafizik bir mesel havasını alır. Cesaret kırıcıdır. Joseph K. yaptığı hareketler, anlaşılmaz sözleriyle ne pahasına olursa olsun bir anlam çıkarmak için çırpınacaktır. Çünkü idama mahkûm olmak korkunç olsa da, yok yoluna gitmek gibi bir hiç uğruna mahkûm olmak tamamen tahammül edilmez bir şeydir. Bu yüzden K. suçlu olmaya razı olacak ve ne suç işlediğini bulmaya çalışacaktır. Son bölümde, iki celladını be-

lediye zabıtasının (kendisini kurtarabilecek olan) bakışlarından koruyacak ve ölmeden birkaç saniye önce, kendi kendini boğmak için yeterince güce sahip olmayıp bu pis işi onların üzerinden almadığı için kendini suçlayacaktır.

Şvayk, K.nın tam zıt kutbunda yer alır. Etrafını çeviren dünyayı (aptallıklar dünyası) o kadar sistemli biçimde taklit eder ki, hiç kimse onun gerçekten aptal olup olmadığını anlayamaz. Egemen düzene kolayca uyarsa da (Hem de ne zevkle!), bunun nedeni onda bir anlam bulması değil, kesinlikle hiçbir anlam bulamamasıdır. Eğlenir, başkalarını eğlendirir ve düzenden yana olmanın ortaya koyduğu olur olmaz vaatlerle dünyayı tek ve koca bir şakaya çevirir.

(Modern dünyanın totaliter, komünist versiyonunu tanımış olan bizler, görünüşte yapay, edebî, aşırıya kaçan bu iki tavrın fazlasıyla gerçek olduğunu biliriz; bizler bir yanı K.nın olabilirliğiyle, diğer yanı Şvayk'ın olabilirliğiyle sınırlı bir alanda yaşadık; bunun anlamı şudur: Bir kutbu, kurbanı celladıyla dayanışma içine girmeye götürecek kadar iktidarla özdeşleşmeye, diğer kutbu, ne olursa olsun hiçbir şeyi ciddiye almaya yanaşmayarak iktidarın reddine dayanan iki kutuplu bir alan; bunun da anlamı şu: Bizler ciddiyetin mutlaklığı –K.– ile ciddiyetsizliğin mutlaklığı –Şvayk– arasındaki alanda yaşadık.)

Ya Broch? Peki onun varlıkbilimsel varsayımı ne?

Dünya, değerlerin (Ortaçağ'dan gelen değerler) çözüldüğü süreçtedir; Modern Çağ'ın dört yüz yılı boyunca uzanan ve onların özünü oluşturan bir süreç.

Bu süreç karşısında insanın olabilirlikleri nelerdir?

Broch üç olabilirlik bulmuş: Pasenow olabilirliği, Esch olabilirliği, Huguenau olabilirliği.

Pasenow olabilirliği

Joachim Pasenow'un kardeşi bir düelloda ölmüştür. Babası şöyle der: "O, onuruyla öldü." Bu kelimeler, Joachim'in belleğine silinmemecesine kazınır.

Arkadaşı Bertrand ise şaşkındır: Nasıl olur da trenler ve fabrikalar çağında iki adam birbirlerinin karşısına geçip tabancalarını çekerler?

Bunun üzerine Joachim içinden şöyle der: Bertrand' da da hiç onur duygusu yokmuş.

Bertrand ise konuşmaya devam eder: Duygular zamanın evrimine direniyor. Muhafazakârlığın yıkılmaz zeminidir duygular. Atalardan kalma bir şey.

Evet, miras kalan değerlere, atalardan kalma kalıntılarına duygusal bağlılık; Joachim Pasenow'un tavrı bu oluyor.

Pasenow romana üniforma motifiyle giriyor. Anlatıcının söylediğine göre, eskiden Kilise yüce yargıç olarak insana egemen olmuş. Rahip cüppesi, uhrevi dünya iktidarının işaretiyken askerin üniforması, yüksek yargıcın togası dindışı şeyleri temsil ediyormuş. Kilise'nin o sihirli etkisi silindikçe, papaz cüppesinin yerini üniforma almış ve mutlak güç düzeyine ulaşmış.

Üniforma kendimizin seçmediği, bize verilmiş olan şeydir; o bireysel olanın temelsizliğine karşı evrenselin kesinliğidir. Bir zamanlar çok kesin olan değerler sorgulanıp, uzaklaşıp giderken, onlarsız (sadakatsiz, ailesiz, vatansız, disiplinsiz, aşksız) yaşamasını bilemeyenler, başlarını öne eğip kendilerini boğazlarına kadar ilikledikleri üniformalarının evrenselliğine hapsederler; gelecekte saygı duyulacak hiçbir şey kalmayacaktır ve bu geleceğin soğuğundan onları koruyabilecek aşkınlığın son kalıntısı bu üniformadır sanki...

Pasenow'un hikâyesinin en can alıcı bölümü zifaf

gecesinde yaşanır. Karısı Elisabeth onu sevmemektedir. Pasenow önünde aşksız bir gelecek dışında hiçbir şey göremez. Soyunmadan karısının yanına uzanır. Bu durumda, "üniformasını biraz bozmuş, ceketinin etekleri sarkmış, siyah içdonu ortaya çıkmıştır ama Joachim bunu fark eder etmez, hemen çekidüzen verir kendisine ve açılan yerini örter. Bacaklarını kıvırmış, cilalı ayakkabılarını çarşafa değdirmemek için ayaklarını binbir zahmetle yatağın yanındaki sandalyeye uzatmıştır."

Esch olabilirliği

Kilise'nin insana tamamen egemen olduğu devirden gelen değerler uzun zaman önce sarsılmıştı ama Pasenow için bunların içeriği hâlâ berraktı. Vatanı neresi, bundan hiç kuşku duymuyordu. Kime sadık olması gerektiğini ve Tanrı'sının kim olduğunu biliyordu.

Esch'in karşısında ise değerlerin yüzü perdelenmiştir. Düzen, sadakat, özveri, bu sözcükler değerlidir onun için ama aslında neyi temsil etmektedirler? Ne için özveride bulunulacaktır? Hangi düzen talep edilecektir? Bu konuda hiçbir şey bilmez.

Eğer bir değer somut içeriğini yitirmişse geriye ne kalmıştır? Boş bir biçimden başka hiçbir şey; cevabı olmayan ama daha da büyük bir azgınlıkla duyulmayı ve itaat edilmeyi talep eden bir zorunluluk. Esch ne istediğini ne kadar az bilirse onu o kadar büyük bir hiddetle istemektedir.

Esch: Tanrısız çağın fanatizmi. Mademki bütün değerlerin yüzleri gölgelendi, her şey bir değer gibi kabul edilebilir. Adalet, düzen, Esch bunları bir defasında sendika mücadelesinde, bir başka sefer dinde, bugün polis gücünde, yarın göçmeyi düşlediği Amerika hayalinde arar. Bir terörist olabilirdi; ama aynı zamanda arkadaşla-

rını ele veren pişman olmuş bir terörist, bir parti militanı, bir tarikat üyesi ama aynı zamanda hayatını fedaya hazır bir kamikaze. Yüzyılımızın kanlı tarihini kasıp kavuran bütün tutkular, maskeleri düşürülmüş, haklarında teşhis konulmuş ve müthiş bir şekilde aydınlatılmış olarak onun basit macerasında buluşurlar.

Çalıştığı büroda hayatından memnun değildir, kavga eder, oradan kovulur. Hikâyesi de böyle başlar. Onu illet eden bütün karışıklığın nedeni kendisine göre Nentwig adındaki muhasebecidir. Neden ille de o, Tanrı bilir. Gene de gidip onu polise ihbar etmeye karar vermiştir. Bu onun görevi değil midir? Onun gibi adalet ve düzen isteyen herkese bir hizmette bulunmuş olmayacak mıdır böylece?

Ama bir gün bir kabarede, hiçbir şeyden haberi olmayan Nentwig onu nazikçe masasına davet eder ve bir kadeh şarap ısmarlar. Ne yapacağını şaşıran Esch, kendini Nentwig'in hatasını hatırlamaya zorlar ama artık bu hata "o kadar elle tutulmaz ve bulanık bir hale gelmiştir ki, Esch tasarladığı şeyin saçmalığının derhal bilincine varır ve beceriksiz bir hareketle, gene de biraz utanarak kadehine sarılır."

Dünya Esch'in önünde İyilik Krallığı ile Kötülük Krallığı halinde ikiye bölünmüştür; ama ne yazık ki, İyilik de Kötülük de aynı şekilde tanımlanamaz bir haldedir (Nentwig'e rastlaması yetmiş; Esch artık kim iyi, kim kötü bilemez olmuştur). Dünya denen bu maskeli baloda bir tek Bertrand, sonuna kadar kötülüğün damgasını yüzünde taşıyacaktır, çünkü onun kabahati kuşku götürecek gibi değildir: O eşcinseldir, ilahî düzeni bozan kişidir. Esch, romanın başında Nentwig'i ihbar etmeye hazırdır, sonunda ise Bertrand hakkında yazılmış bir ihbar mektubunu posta kutusuna atar.

Huguenau olabilirliği

Esch Bertrand'ı ihbar etmiştir. Huguenau Esch'i ihbar eder. Esch'in derdi dünyayı kurtarmaktır. Huguenau'nunki kendi kariyerini kurtarmak.

Ortak değerlerden yoksun dünyada, masum köşe dönmeci Huguenau, kendini müthiş rahat hisseder. Ahlaki zorunlulukların olmaması onun kurtuluşudur, özgürlüğüdür.

En küçük bir suçluluk duygusuna kapılmaksızın Esch'i öldürenin o olması derin bir anlam taşıyor. Çünkü, "daha küçük bir değerler topluluğuna ait olan insan, daha geniş ama çözülmeye yüz tutmuş bir değerler topluluğuna bağlı insanı yok etmekte, değerlerin çözülmesi sürecinde sefillerin sefili hep cellat rolünü üstlenmekte ve kıyamet borusu öttüğü gün, kendi kendini mahkûm eden bir dünyanın celladı da değerlerden kurtulmuş insan olmaktadır."

Broch'un anlayışına göre Modern Çağ, akıldışı imanın saltanatından imansız dünyada akıldışının saltanatına giden köprüdür. Bu köprünün ucunda silueti beliren adam Huguenau'dur. Mutlu, suçlanamaz katil. Modern Çağ'ın sonunun keyifli bir versiyonu.

Şvayk, Pasenow, Esch, K. ve Huguenau: Beş temel olabilirlik, bana göre onlarsız zamanımızın varoluş haritasının çizilemeyeceği beş yönelim noktası.

Yüzyılların göğü altında

Modern Çağ'ın göklerinde dönen gezegenler hep özel bir yıldız kümesi halinde bir bireyin ruhuna yansırlar; bir kişinin durumu, varlığının anlamı bu takımyıldıza göre belirlenmiştir.

Broch, Esch'ten söz eder ve birden onu Luther'le

kıyaslar. İkisi de asiler kategorisine (Broch bu kategoriyi uzun uzun irdeler) dahildirler. "Esch tıpkı Luther gibi asiydi." Bir kişinin köklerini çocukluğunda aramak âdettendir. Esch'in kökleri (çocukluğunu öğrenemeyeceğiz) başka bir yüzyıldadır. Esch'in geçmişi Luther'dir.

Broch, Pasenow'u, bu üniformalı adamı kavramak için, onu dindışı üniformanın papaz cüppesinin yerini aldığı uzun tarihsel sürecin ortasına yerleştirmek zorunda kalmıştır; birden, bu zavallı subayın tepesinde Modern Çağ'ın gök kubbesi alabildiğine aydınlanır.

Broch'ta karakter taklit edilemez ve geçici bir teklik, peşinen kaybolmaya yazgılı mucize dolu bir an olarak değil, Luther'le Esch'in, geçmişle geleceğin buluştuğu, zamanın üzerinde yükselen sağlam bir köprü gibi tasarlanmıştır.

Broch, bana göre "Uyurgezerler"inde tarih felsefesinden çok, insanı yeni bir bakışla (onu yüzyılların gökkubbesi altında görmek) ele alması sayesinde romanın gelecekteki olasılıklarını çok önceden görmüştür.

Ben, Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'unu Broch'un bu ışığı altında okuyorum; bu sadece Adrian Leverkühn adında bir bestecinin hayatına eğilmekle kalmayıp Alman müziğinin yüzlerce yıllık geçmişine de uzanan bir romandır. Adrian sadece besteci değildir, o müzik tarihini sonlandıran bir bestecidir (zaten en büyük bestesinin adı da *Mahşer*'dir). Ve sadece son besteci de değil, o Faust'un ta kendisidir. Gözlerini ulusunun şeytaniliğine diken (romanı İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru yazmıştır) Thomas Mann, Alman ruhunun cisimleşmesi olan mitik insanın, şeytanla yaptığı anlaşmayı düşünmektedir. Ülkesinin bütün tarihi bir anda tek bir kişinin tek bir serüveni olarak ortaya çıkıverir: tek bir Faust'un serüveni.

Carlos Fuentes'in koca İspanyol (Avrupa ve Amerika'da) macerasının inanılmaz bir iç içe geçişle, inanılmaz

bir düşsel çarpıtmayla yakalandığı *Bizim Toprak Terra Nostra*'sını da Broch'un ışığı altında okuyorum. Broch'un, *Esch, Luther gibidir* ilkesi, Carlos Fuentes'te daha radikal bir ilkeye dönüşür: *Esch, Luther'dir* Fuentes yönteminin anahtarını bize verir: "Tek bir kişiyi yaratmak için birçok hayat gerekir." Eski ruh göçü mitolojisi, *Bizim Toprak Terra Nostra*'yı tarihin hep hiç durmadan dirilen aynı kişiler tarafından yapılıp aşıldığı sonsuz ve garip bir düş haline getiren bir teknikle somutlaşıyor. Meksika'da o zamana kadar bilinmeyen bir kıtayı keşfeden Ludovico, birkaç yüzyıl sonra Paris'te, iki yüzyıl önce II. Felipe'nin metresi olan Celestina'yla buluşacaktır. Vesaire...

Sona gelindiğinde (bir aşkın sonu, bir hayatın sonu, bir devrin sonu) geçmiş zaman aniden bir bütün olarak gösterir kendini ve ışıl ışıl, berrak ve tamamlanıp bitmiş bir biçime bürünür. Broch için son an Huguenau'dur, Mann içinse Hitler. Fuentes için iki binyılın efsanevi sınırıdır; bu hayalî gözlemevinden bakınca tarih, Avrupa'ya özgü bu anormallik, zamanın saflığı üzerindeki bu leke, çoktan bitmiş, terk edilmiş, yüzüstü bırakılmış gibi, bir anda ertesi gün unutulup gidecek küçük bir hikâye kadar basit, dokunaklı görünür.

Gerçekten de, eğer Esch, Luther ise Luther'i Esch'e bağlayan tarih sadece tek bir kişinin biyografisidir: Martin Luther Esch'in. Ve tarih de olduğu gibi, hep birlikte Avrupa'nın yüzyıllarından geçen birkaç karakterin hikâyesinden başka bir şey değildir (bir Faust'un, bir Don Juan'ın, bir Esch'in).

Nedenselliğin ötesinde

Levin'in malikânesinde bir kadınla bir erkek, yalnız ve hüzünlü iki insan karşılaşır. Birbirlerinden hoşlanırlar

ve hayatlarını gizlice birleştirmeyi arzu ederler. Bunu birbirlerine söylemek için sadece yalnız kalabilecekleri bir fırsat çıkmasını beklemektedirler. Sonunda bir gün, mantar toplamaya çıktıkları ormanda buluşurlar. Heyecandan konuşamamaktadırlar, o ânın geldiğini ve bunun kaçıp gitmesine izin vermemeleri gerektiğini bilmektedirler. Uzun bir sessizlikten sonra kadın birden, "iradesinin dışında, elinde olmayarak" mantarlardan söz etmeye başlar. Sonra gene sessizlik olur, erkek ilanıaşk etmek için sözcükler ararken aşktan söz etmek yerine, "hiç beklenmedik bir itki"yle o da mantarlardan söz etmeye başlar. Dönüş yolunda çaresizce ve umutsuzca, hâlâ mantarlardan konuşmaktadırlar, çünkü asla, asla aşktan konuşamayacaklarını bilmektedirler.

Eve dönen erkek kendi kendine, ölen metresinin anısına ihanet edemeyeceği için aşktan konuşamadığını söyler. Ama biz biliyoruz: Bu onun kendini avutmak için öne sürdüğü sahte bir nedendir. Kendini avutmak için mi? Evet. Çünkü insan, eğer bir nedeni varsa bir aşkı kaybetmeye razı olur. Aşkı hiç sebepsiz kaybettiğinde ise kendini bağışlayamaz.

Bu çok güzel küçük epizot, *Anna Karenina*'daki en büyük başarılardan birine, insan eyleminin nedensiz, hesaplanamaz, hatta gizemli yanını ışık altına koymasına ilişkin bir mesel gibidir.

Eylem nedir: Romanın ezeli sorusu, adeta onu oluşturan soru. Bir karar nasıl doğar? Eyleme nasıl dönüşür ve eylemler nasıl birbirine eklenip maceraya dönüşür?

Eski romancılar hayatın yabancı ve karmakarışık malzemesinden berrak bir akılcılık izi yakalamayı denediler; onların bakış açısına göre, akıl yoluyla kavranabilen bir neden eylemi doğurur, bu da bir başkasının doğmasına yol açar. Macera, eylemlerin berrak bir nedensellikle sıralanışıdır.

Werther, arkadaşının karısına âşıktır. Arkadaşına ihanet edemez, aşkından vazgeçemez, o zaman o da kendini öldürür. Bir matematik denklemi kadar saydam bir intihar.

Ama Anna Karenina neden intihar etmiştir?

Aşk yerine mantarlardan söz eden adam, bunu ölen sevgilisine bağlılığı yüzünden yaptığına inanır. Anna'nın eylemine yakıştıracağımız nedenler de aynı değeri taşıyacaktır. Evet, insanlar ona aşağılayarak bakıyordu, bu doğru; ama o da onları aşağılayamaz mıydı? Oğlunu görmeye gitmesi engelleniyordu ama çözümsüz, düzeltilemeycek bir durum muydu bu? Vronski'nin coşkusu biraz sönmüştü ama her şeye rağmen onu hâlâ sevmiyor muydu?

Zaten Anna istasyona kendini öldürmek için gitmemişti. Dileği Vronski'yi bulmaktı. Böyle bir kararı olmadığı halde kendini trenin altına attı. Daha çok karar, Anna'yı etkisi altına almıştır. Onu gafil avlayan karar. Anna aşk yerine mantarlardan söz eden adam gibi, "hiç beklenmedik bir itki" yüzünden eyleme geçmiştir. Bu işe kalkışmıştır. Bu demek değildir ki, eylemi anlamdan yoksundur. Sadece bu anlam mantıken kavranabilecek nedenselliğin ötesinde bir anlamdır. Tolstoy, Anna'nın ruhunun adım adım intihara doğru sürüklenişini bize gösterebilmek amacıyla, anlık itkilerin ve kapılışların, gelip geçici duygulanımların, bölük pörçük düşüncelerin ince dokusunu verebilmek için neredeyse Joyce tarzında bir iç monolog kullanmak zorunda kalmıştır (roman tarihinde ilk defa).

Anna'da Werther'in çok uzağındayız, Dostoyevski'nin Kirilov'undan da uzağız. Kirilov tamamen açık bir şekilde belirtilmiş sebeplerin, net bir şekilde anlatılan oyunların seline kapılarak kendini öldürür. Eylemi delice olsa da akılcıdır, bilinçlidir, düşünülmüş, önceden tasarlanmıştır. Kirilov'un karakteri tamamen kendi tuhaf inti-

har felsefesine dayanır ve eylemi, fikirlerinin tamamen mantıksal uzantısından başka bir şey değildir.

Dostoyevski, inatla mantığının sonuna kadar gitmek isteyen akıl bozukluğunu yakalamıştır. Tolstoy'un keşif alanı karşı kutupta yer alır: O mantıkdışının, akıldışının müdahalelerini ortaya çıkarır. Ondan bu yüzden söz ettim. Tolstoy'a göndermede bulunulunca Broch da Avrupa romanının en büyük buluşlarından biri bağlamına oturuyor: akıldışının kararlarımızda, hayatımızda oynadığı rolün keşfi.

Birbirine karıştırmalar

Pasenow, Růžena adında Çek bir fahişeyle düşüp kalkmaktadır ama ailesi onu kendi çevrelerinden bir genç kızla evlendirmeye hazırlanmaktadır: Elisabeth. Pasenow onu hiç sevmez, gene de kız onu çekmektedir. Doğruyu söylemek gerekirse onu çeken Elisabeth değil, Elisabeth'in onun için *temsil ettiği* her şeydir.

Onu ilk kez görmeye gittiğinde kızın oturduğu mahalledeki sokaklardan, bahçelerden, evlerden "bir güvenlik adası duygusu" yayılmaktadır; Elisabeth'in evi, onu "dostça güven ve sıcaklık dolu", mutlu bir havayla kucaklar; bu günün birinde "aşka dönüşecek," aşk da "günü geldiğinde sönüp dostlukla son bulacaktır." Pasenow'un değer verdiği şey (bir aile ortamındaki dostça güven), o daha bu değeri taşıyacak olan kişiyi (bilmeden ve kendi doğasına zıt olarak) görmeden karşısına çıkmıştır.

Doğduğu köyün kilisesinde oturmuş, gözleri kapalı, gümüşi bir bulut üzerindeki Kutsal Aile'yi hayal etmektedir; anlatılmaz güzellikteki Meryem Ana da ortadadır. Daha çocukluğunda aynı kilisede, aynı hayalle kendinden geçmiştir. O zamanlar babasının çiftliğinden Polonyalı bir hizmetçi kızı seviyordur ve kurduğu hayallerde

onu Meryem Ana'yla karıştırır, kendini o güzelim dizlere, hizmetçi kıza dönüşen Meryem Ana'nın dizlerine oturmuş görür. O gün, gözlerini yummuş gene Meryem Ana'yı görürken, aniden saçlarının sarı olduğunu fark eder. Evet, Meryem'in saçları Elisabeth'in saçlarıdır! Bu onu çok şaşırtır, bundan çok etkilenir. Bizzat Tanrı, ona bu hayal aracılığıyla, sevmediği Elisabeth'in aslında onun tek ve gerçek aşkı olduğunu anlatmış gibi gelir.

Akıldışı mantık, birbirine karıştırma mekanizması üzerine kurulmuştur. Pasenow, gerçeklik duygusundan nasibini almamıştır; olayların nedenini niçinini aklı almaz; başkalarının bakışlarının arkasında saklı olanları asla anlayamayacaktır; bununla birlikte, ne kadar kılık değiştirmiş, tanınmaz hale gelmiş, nedensiz olsa da dış dünya sessiz değildir: Pasenow'la konuşur. Bu tıpkı Baudelaire'in "uzun yankıların birbirine karıştığı", "parfümlerin, renklerin ve seslerin birbirine cevap verdiği" ünlü şiirindeki gibidir: Bir şey bir başka şeye yaklaşır, onunla kaynaşıp bir olur (Elisabeth, Meryem Ana'yla kaynaşır) ve böylece, bu yakınlaşma sayesinde anlam bulur.

Esch mutlaklığa âşıktır. Sloganı, "İnsan bir kere sever"dir ve mademki Frau Hentjen onu sevmektedir, vefat eden ilk kocasını sevmiş olamaz (Esch'in mantığına göre). Bundan, kocanın onu istismar ettiği ve pislik herifin tekinden başka bir şey olmadığı sonucunu çıkarır. Bertrand gibi pislik. Çünkü kötülüğü temsil edenler birbirleriyle yer değiştirebilirler. Birbirlerine karışabilirler. Onlar aynı özün çeşitli şekillerdeki görüntülerinden başka bir şey değildirler. Gözü duvardaki Herr Hentjen'in portresine takıldığı an Esch'in aklından bir düşünce geçer: Derhal polise gidip Bertrand'ı ihbar edecektir. Çünkü, eğer Bertrand'ı vurursa Esch sanki Frau Hentjen'in eski kocasına ulaşmış gibi olacaktır, sanki hepimizi ortak kötülüğün küçük bir parçasından kurtarmış gibi olacaktır.

Simge ormanları

Bir Pasenow'un, bir Růžena'nın, bir Esch'in kararlarının dayandığı gizli yeraltı *düzenini* görmek için, "Uyurgezerler"i dikkatlice, yavaş yavaş okumak, anlaşılabilir olduğu kadar mantıkdışı da olan olayların üzerinde durmak gerekir. Bu kişiler gerçeklikle somut bir şey gibi yüzleşmeyi bilemezler. Onların gözünde her şey simgelere dönüşür (Elisabeth aile sıcaklığının simgesine, Bertrand cehennem simgesine) ve gerçek üzerinde etkili olmayı düşündüklerinde de, aslında tepki gösterdikleri simgelerdir.

Broch bize bireysel ya da kolektif bütün davranışların temelinde birbirine karıştırmalar sisteminin, *simgesel düşünce* sisteminin yattığını öğretir. Bu akıldışı sistemin davranışlarımızı bir akıl yürütmeden çok daha fazla yönlendirdiğini görmek için, kendi hayatımıza bir bakmamız yeter: Akvaryum balıklarına düşkünlüğüyle bana bir zamanlar korkunç bir felaket yaşatmış başka birini hatırlatan şu adam, bende hep bastıramadığım bir iticilik duygusu uyandıracaktır...

Akıldışı sistem politik hayatta hiç de küçümsenmeyecek bir etkiye sahiptir: Komünist Rusya İkinci Dünya Savaşı'yla beraber simgeler savaşını da kazanmıştır: Değerlere aç ama bunları birbirinden ayırt etmekten de bir o kadar aciz olan muazzam Eschler ordusuna, en azından yarım yüzyıl iyilik ve kötülüğün simgelerini dağıtmayı başarmıştır. Bu yüzden, Gulag, Avrupa bilincinde, mutlak kötülüğün simgesi olarak Nasyonal Sosyalizmin yerini almayı asla başaramayacaktır. Bu yüzden, Vietnam Savaşı'na karşı kendiliğinden kitle halinde gösterileri yapılırken, Afganistan'daki savaşa[1] sessiz kalınacak-

1. 1979'daki Sovyet müdahalesi kastediliyor. (Ç.N.)

tır. Vietnam, sömürgecilik, ırkçılık, emperyalizm, faşizm, Nasyonal Sosyalizm, bütün bu sözcükler Baudelaire'in şiirindeki renkler ve sesler gibi birbirini çağrıştırırken, Afganistan'daki savaş, deyim yerindeyse *simgesel olarak dilsizdir*, her halükârda bir simgeler gayzeri olan mutlak kötülüğün sihirli çemberinin ötesinde yer alır.

Ben bir de yollar üzerindeki gündelik cinayetleri, sıradan olduğu kadar dehşet verici ve ne kansere, ne de AIDS'e benzeyen, doğanın eseri olmayıp insan eliyle gelen, neredeyse istemli bir ölüm olan ölümü düşünüyorum. Nasıl oluyor da, bizi şaşkına çevirmiyor, hayatımızı altüst etmiyor, bizi geniş çapta düzenlemeler yapmaya itmiyor? Hayır, bizi şaşkına çevirmiyor, çünkü biz de Pasenow gibi cılız bir gerçeklik duygusuna sahibiz ve güzel bir araba maskesi altında gizlenen bu ölüm aslında gerçeküstü simgeler âleminde hayatı temsil etmektedir; tıpkı Elisabeth'in Meryem Ana'yla karışması gibi, bu güler yüzlü ölüm de modernlikle, özgürlükle, macerayla karışıyor. Çok daha ender görülen bir şey olmasına rağmen, idam mahkûmlarının ölümü dikkatlerimizi çok daha fazla çekiyor, bizde heyecan uyandırıyor: Cellat imgesiyle karışan bu ölüm simgesel olarak başka türlü güçlü, başka türlü kasvetli ve isyan ettirici bir voltaja sahip. Vesaire.

Gene Baudelaire'den bir alıntı yaparsak; insan "simgeler ormanında" kaybolmuş bir çocuktur.

(Olgunluğun ölçütü: Simgelere direnebilme yetisidir. Ama insanlık gitgide gençleşiyor.)

Çok-hikâyelilik

Broch, romanlarından söz ederken "psikolojik" roman estetiğini reddederek, onun karşısına "yoruma da-

yalı" ya da "çok-hikâyeli" adını verdiği romanı çıkarıyor. Bana göre, bu ikinci terim özellikle isabetsiz ve bizi yanıltıyor. Broch'un yurttaşı ve 1857 (evet büyük *Madame Bovary* yılı) tarihli *Der Nachsommer* (Yaz Sonu) adlı romanıyla Avusturya düzyazısının kurucusu olan Adalbert Stifter, kelimenin tam anlamıyla "çok-hikâyeli bir roman" yaratmıştır. Zaten bu roman, Nietzsche tarafından Alman düzyazısındaki dört büyük kitaptan biri olarak sınıflandırılmasıyla da ünlüdür. Bana göre bu romanı okumak çok zordur: Burada jeoloji, botanik, zooloji üzerine, her çeşit zanaat üzerine, resim ve mimari üzerine çok şey öğreniyoruz ama insan ve insani durumlar bu eğitici devasa ansiklopedinin tamamen dışında kalıyor. Bu roman, tam da "çok-hikâyeliliği" yüzünden roman özelliğini tamamen yitirmiştir.

Oysa Broch'ta durum böyle değildir. O "ancak romanın keşfedebileceği şeyler"in peşine düşer. Ama kalıplaşmış biçimlerin (sadece bir karakterin başına gelen serüvenler üzerine kurulu ve bunları basit bir biçimde anlatmakla yetinen) romanı sınırladığını, onun bilme, tanıma kapasitesini daralttığını bilir. Ayrıca, romanın olağanüstü bir bütünleşme yeteneğine sahip olduğunu da bilir: Şiir ve felsefe romanla bütünleşecek yapıda olmadıkları halde, roman şiiri de, felsefeyi de içine alabilir ve öteki türleri kucaklama, felsefi ve bilimsel bilgileri özümseme eğilimiyle açıkça ortaya konulmuş kimliğinden hemen hemen hiçbir şey kaybetmez (Rabelais ve Cervantes'i hatırlamak yeter). Yani Broch'un bakış açısına göre, "çok-hikâyelilik" sözcüğünün anlamı şudur: Bütün zihinsel yolları ve bütün şiirsel biçimleri seferber ederek "ancak romanın keşfedebileceklerini", yani insanın varlığını aydınlatmak.

Elbette bu, romanın biçiminde köklü bir dönüşüme yol açacaktır.

Tamamlanmamışlık

İznimizle çok kişisel olacağım: Biçimdeki bireşimsel eğilim ve dönüşümün ileri noktalara götürüldüğü "Uyurgezerler"in sonuncusu (*Huguenau ya da Gerçeklik*) bana hayranlık dolu bir haz vermekle birlikte, beni tatmin etmeyen birtakım eksiklikler de taşımaktadır:

– Broch, "çok-hikâyeliliğin" gerektirdiği eksiltme tekniğini hiç bulamamıştır; yapısal açıklık bundan zarar görmüştür;

– Çeşitli öğeler (dizeler, hikâye, aforizmalar, röportaj, deneme) gerçek bir "çoksesli" birlik halinde kaynaşmaktan çok yan yana konulmuş gibidir;

– Değerlerin çözülmesi üzerine mükemmel deneme, bir karakter tarafından yazılmış bir metin gibi sunulsa da, kolayca yazarın düşüncesi gibi, romanın gerçeği, özeti, tezi gibi anlaşılabilir ve böylece roman uzamının olmazsa olmaz göreceliğini bozabilir.

Bütün büyük eserlerde tamamlanmamış bir yan (tam da büyük olmaları yüzünden) vardır. Broch bizi sadece sonuna kadar götürdüğü şeylerle değil, hedefleyip ulaşamadığı şeylerle de esinlendiriyor. Eserlerindeki tamamlanmamışlık bize şu noktaların gerekli olduğunu anlatır: 1. *Köklü bir yalınlık* getirecek yeni bir sanat (yapısal açıklığı kaybetmeden modern dünyada varoluşun karmaşıklığının kucaklanmasını sağlayacak); 2. Yeni bir *romanesk kontrpuan* sanatı (felsefeyi, hikâyeyi ve hayalî tek bir müzik halinde kaynaştırabilecek); 3. Sadece *romana ait bir deneme* sanatı (yani apaçık bir mesaj taşıma iddiasında olmayan ama varsayımlara dayalı, oyun gibi ya da ironik olarak kalabilen).

Modernizmler

Broch, yüzyılımızın büyük romancıları arasında belki de en az tanınanıdır. Bunu anlamak o kadar zor değil. "Uyurgezerler"i henüz tamamlamışken, Hitler'in iktidara geldiğini ve Alman kültür yaşamının yok edildiğini görmüştür; beş yıl sonra Avusturya'dan ayrılıp ölünceye kadar kalacağı Amerika'ya girmiştir. Bu koşullarda doğal okurundan yoksun kalan, normal bir edebiyat yaşamıyla iletişim olanağını bulamayan eseri, zamanında oynaması gereken rolü artık oynayamaz. Etrafına okuyuculardan, taraftarlardan ve uzmanlardan oluşan bir kitle toplayamaz, bir okul yaratamaz, başka yazarları etkileyemez. Musil ve Gombrowicz'inkiler gibi Broch'un eserleri de, Broch'un kendisi gibi yeni bir biçime tutkuyla bağlanan, yani "modern yanlısı" bir eğilim taşıyanlar tarafından büyük bir gecikmeyle (hem de yazarının ölümünden sonra) keşfedilir (yeniden keşfedilir). Ama onların modernlik anlayışı Broch'unkine benzemiyordur. Nedeni Broch'un daha önce ya da daha geç gelmesi değildir; o kökleriyle, modern dünya karşısındaki duruşuyla, estetik anlayışıyla farklıdır. Bu farklılık belli birtakım sıkıntılara yol açar: Broch (tıpkı Musil gibi, tıpkı Gombrowicz gibi) büyük bir yenilikçi olarak görülmüştü ama modernizmin yaygın güncel ve geleneksel görüntüsüne uymuyordur (çünkü, bu yüzyılın ikinci yarısında belli normlara dayalı, akademik, adeta tescilli denebilecek bir modernizmi de hesaba katmak gerekiyordu).

Bu tescilli modernizm sözgelimi roman biçiminin yıkılmasını şart koşar. Broch'un ufkunda roman biçiminin olabilirlikleri ise asla tükenemez.

Tescilli modernizm, roman karakterlerinin yapaylığından kurtulmasını ister; sonuçta ona göre karakter, yazarın yüzünü boş yere saklayan bir maskeden başka bir

şey değildir. Broch'un yarattığı karakterlerde yazarın "ben"i kendisini hiç belli etmez.

Tescilli modernizm bütünlük kavramını silip atmıştır; Broch ise tam tersine, romanın aşırı iş bölümünün, delicesine bir uzmanlaşmanın görüldüğü bir devirde, insanın bütünlüğü içinde hayatla ilişkilerini koruyabileceği son kalelerden biri olduğunu söylemek için bu sözcüğü seve seve kullanır.

Tescilli modernizme göre, "modern" roman aşılmaz bir sınırla "geleneksel" romandan ayrılmıştır (çünkü bu "geleneksel roman" romanın dört yüz yılının bütün evrelerinin karman çorman üst üste yığıldığı bir sepettir). Broch'un bakışına göre ise modern roman Cervantes'ten bu yana bütün büyük romancıların katıldığı arayışı sürdürmektedir.

Tescilli modernizmin arkasında öteki dünya inancının safça bir kalıntısı vardır: Bir devir biter, tamamen yeni, yepyeni bir temele dayanan bir başkası (daha iyisi) başlar. Broch'un yaptığı, sanatın ve en çok da romanın evrimine son derece düşman koşullarda sona eren bir devrin hüzünle bilincine varmaktır.

4

KOMPOZİSYON SANATI ÜZERİNE KONUŞMA

CHRISTIAN SALMON: Bu konuşmaya sizin Hermann Broch üzerine yazdığınız metinden bir alıntıyla girmek istiyorum. Şöyle demişsiniz: "Bütün büyük eserlerde tamamlanmamış bir yan (tam da büyük olmaları yüzünden) vardır. Broch bizi sadece sonuna kadar götürdüğü şeylerle değil hedefleyip ulaşamadığı şeylerle de esinlendiriyor. Eserlerindeki tamamlanmamışlık bize şu noktaların gerekli olduğunu anlatır: 1. *Köklü bir yalınlık* getirecek yeni bir sanat (yapısal açıklığı kaybetmeden modern dünyada varoluşun karmaşıklığın kucaklanmasını sağlayacak); 2. Yeni bir *romanesk kontrpuan* sanatı (felsefeyi, hikâyeyi ve hayalî tek bir müzik halinde kaynaştırabilecek); 3. Sadece *romana ait bir deneme* sanatı (yani apaçık bir mesaj taşıma iddiası olmayan ama varsayımlara dayalı, oyun gibi ya da ironik olarak kalabilen)." Ben bu üç noktada açık seçik sizin sanat programınızı görüyorum. Birincisinden başlayalım. Köklü bir yalınlık.

MILAN KUNDERA: Bana göre modern dünyada varoluşun karmaşıklığını yakalamak eksiltiye, silmeye, yoğunlaşmaya dayanan bir teknik gerektiriyor. Yoksa sonu gelmeyen bir uzunluğun tuzağına düşersiniz. *Niteliksiz Adam* benim en çok sevdiğim iki-üç romandan biridir. Ama o tamamlanmamış uçsuz bucaksız genişliğine hayran olmamı istemeyin benden. Bir bakışta kucaklayama-

yacağınız muazzam bir şato düşünün. Dokuz saat süren bir kuartet düşünün. Aşılmaması gereken antropolojik sınırlar vardır, sözgelimi belleğin sınırları. Okumanız bittiğinde başlangıcı hatırlayacak durumda olmalısınız. Yoksa roman şekilsizleşir, "yapısal açıklığı" bulanıklaşır.

CS: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* yedi bölümden oluşuyor. Eğer bunları bu kadar eksiltili yazmasaydınız, yedi ayrı uzun roman yazabilirmişsiniz.

MK: Ama eğer birbirinden bağımsız yedi roman yazsaydım, "modern dünyadaki varoluşun karmaşıklığını" tek bir kitapta yakalamak gibi bir umudum olamayacaktı. Bu durumda eksilti sanatı bana bir zorunluluk gibi geliyor. Bu sanat, hep şeylerin özüne, ta kalbine gitmeyi talep ediyor. Bu anlamda çocukluğumdan beri tutkulu bir hayranlık duyduğum besteciyi düşünüyorum: Leoš Janáček'i. Kendisi modern müziğin en büyüklerinden biridir. Schönberg ile Stravinski'nin hâlâ büyük orkestralar için besteler yazdıkları bir dönemde, o bir orkestra partisyonunun gereksiz notaların yükü altında ezildiğini fark etmiştir. Onun isyanı bu yalınlaşma istemiyle başlamıştır. Bilirsiniz, her bestede teknik fazlasıyla yer tutar: bir temanın açılımı, gelişmesi, çeşitlemeler, çoğu zaman son derece otomatikleşen çoksesli çalışma, orkestralamayla doldurmalar, geçişler vs. Bugün bilgisayarlarla müzik yapılabiliyor ama bestecilerin kafasında her zaman bir bilgisayar var olmuştur: Gerekirse bir tek özgün fikir bile olmadan, sadece beste kurallarını "sibernetik" olarak geliştirerek bir sonat ortaya koyabilirlerdi. Janâček'in düsturu bu "bilgisayar"ı yok etmekti! Geçişler yerine, kabaca yan yana sıralayıverme, çeşitlemeler yerine tekrarlar ve hep şeylerin özüne gitmek: Sadece temel nitelikte bir şeyler söyleyebilen notaların var olmaya hakkı var. Ro-

manda da aşağı yukarı benzer bir durum söz konusu: Roman da "teknik"le, yazarın yerine çalışan kurallarla şişirilmiştir: Bir karakteri sergilemek, bir çevreyi tasvir etmek, olayı tarihî bir durumun içine yerleştirmek, karakterlerin hayatlarını gereksiz epizotlarla doldurmak; her dekor değişikliği, yeni yeni teşhirler, tasvirler, açıklamalar gerektirir. Benim düsturum "Janáček üslubu"dur: romanı roman tekniğinin otomatizminden, romana özgü söz kalabalığından kurtarmak, onu yoğun kılmak.

CS: İkinci olarak "yeni bir romanesk kontrpuan sanatı"ndan söz ediyorsunuz. Broch'ta bu sanat sizi tamamen tatmin etmiyor.

MK: "Uyurgezerler"in üçüncü romanını alın. Beş öğeden, bilerek ayrıştırılmış beş "çizgiden" oluşturulmuştur: 1. "Pasenow, Esch, Huguenau" üçlüsünün üç kişisi üzerine kurulan *romanesk hikâye; 2.* Hanna Wendling'in *içdünyası üzerine uzun hikâye;* 3. Bir askerî hastane üzerine bir *röportaj;* 4. "Selamet Ordusu"ndan[1] bir genç kız üzerine *şiirsel hikâye* (kısmen manzum); 5. Değerlerin çözülmesi üzerine *felsefi* deneme (bilimsel bir dille yazılmıştır). Bu beş çizgiden her biri kendi içinde muhteşemdir. Gene de, bu çizgiler sürekli almaşık olarak (yani açıkça "çokseslilik" kastedilerek), eşzamanlı olarak ele alınmalarına rağmen birleşmiş değillerdir, bölünmez bir bütün oluşturmazlar; başka bir deyişle amaçlanan çokseslilik sanat açısından tamamlanmamış olarak kalır.

CS: "Çoksesli" teriminin edebiyata mecazi anlamda uygulanması romanın karşılayamayacağı talepler doğurmaz mı?

1. (İng. Salvation Army): Askerî örgütlenme biçimini örnek alan ve 112 dilde Hıristiyanlığı yaymaya çalışan uluslararası bir Hıristiyan hareketi. (Y.N.)

MK: Müzikteki çokseslilik birbirine mükemmel biçimde bağlı olsalar da görece bağımsızlıklarını koruyan iki ya da daha çok sesin (melodi çizgileri) *eşzamanlı* gelişmesidir. Romanesk çokseslilik mi? Önce bunun karşıtından söz edelim: *tekçizgili* beste. Oysa daha tarihinin başlangıcından itibaren roman tekçizgililikten kaçmaya ve bir hikâyenin kesintisiz anlatımında gedikler açmaya bakmıştır. Cervantes, Don Quijote'nin tamamen düz çizgide seyreden seyahatini anlatır. Ama Don Quijote, seyahatleri boyunca ona kendi hikâyelerini anlatan başka kişilerle karşılaşır. Birinci ciltte dört hikâye vardır. Romanın çizgisel örgüsünün dışına çıkmayı sağlayan dört gedik.

CS: Ama bu çokseslilik değil ki!

MK: Çünkü burada eşzamanlılık yok. Şklovski'nin deyimiyle, burada söz konusu olan romanın "kutusu"na "hapsedilen" uzun hikâyelerdir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıl romancılarının çoğunda bu "kutulama" yöntemini bulabilirsiniz. On dokuzuncu yüzyıl ise çizgiselliği aşmak için başka bir yöntem geliştirmiştir, daha uygun bir terim bulamadığımızdan çoksesli diyebileceğimiz bir yöntem. *Ecinniler.* Eğer salt teknik açıdan inceleyecek olursanız, bu romanın eşzamanlı olarak gelişen üç çizgiden oluştuğunu fark edeceksiniz; bu üç çizgiden istenirse birbirinden bağımsız üç ayrı roman çıkabilir: 1. Yaşlı bayan Stavrogin'le Stepan Verkhovenski arasındaki aşkın *ironik* romanı; 2. Stavrogin'in ve onun aşk ilişkilerinin *romantik* romanı; 3. Bir grup devrimcinin *politik* romanı. Bu üç çizgi, bütün kişilerin birbirini tanıyor olması nedeniyle, ince bir kurgulama tekniği sayesinde bölünmez tek bir bütün halinde kolayca birleştirilebilmiştir. Şimdi bu Dostoyevski usulü çokseslilikle Broch'unkini karşılaştıralım. Broch'ta bu çok daha ileri gider.

Ecinniler'in üç çizgisi birbirinden farklı olsa da aynı *türdendir* (üç *romanesk* öykü), Broch'ta ise beş çizginin türleri arasında derin ayrılıklar vardır: roman, uzun hikâye, röportaj, şiir, deneme. Romana ait olmayan bu türlerin romanın çokseslilığı içine katılması Broch'un getirdiği devrimci nitelikte bir yeniliktir.

CS: Ama size göre, bu beş çizgi birbiriyle yeterince kaynaşmış değil. Gerçekten de, Hanna Wendling, Esch'i tanımaz, Selamet Ordusu'ndan olan genç kız Hanna Wendling'in varlığından hiçbir zaman haberdar olmayacaktır. O halde hiçbir kurgu tekniği, birbiriyle karşılaşmayan, kesişmeyen bu beş farklı çizgiyi tek bir bütün halinde birleştiremez.

MK: Onları birleştiren tek şey, ortak bir tema. Ama ben bu tematik birliği tamamen yeterli buluyorum. Kopukluk sorunu başka bir yerde. Şöyle bir toparlayalım: Broch'ta romandaki beş çizgi birbirleriyle hiç karşılaşmadan, sadece birkaç tema üzerinde birleşerek aynı anda gelişiyor. Ben bu çeşit kompozisyona müzikbilimden alınma bir terimle çoksesli adını veriyorum. Romanı müzikle karşılaştırmanın o kadar da gereksiz olmadığını daha sonra göreceksiniz. Gerçekten de, çoksesli müzik yapan büyük bestecilerin temel ilkelerinden biri de *seslerin eşitliği* idi: Hiçbir ses ötekilere baskın çıkmamalı, hiçbir ses basit bir eşlikçi konumuna düşmemeliydi. Oysa, "Uyurgezerler"in üçüncü romanında bana bir kusur gibi gelen şey, beş "ses"in eşit çıkmaması. Bir numaralı çizgi (Esch ve Huguenau'yu anlatan "romanesk" hikâye) nicelik olarak diğer çizgilerden çok daha fazla yer işgal ediyor, en önemlisi de, Esch ve Pasenow aracılığıyla daha önceki iki romana bağlı olduğundan nitelik açısından daha ayrıcalıklı. Böyle olunca, daha fazla dikkat çekiyor ve diğer dört "çizgi"nin rolünü basit birer

"eşlikçi"ye indirgeme tehlikesini taşıyor. Bir şey daha: Bach'ın bir füginde hiçbir sesten vazgeçilemezken, Hanna Wendling'i anlatan uzun hikâye ya da değerlerin çözülmesi üzerine deneme bağımsız metinler olarak düşünülebilir, yani eksiklikleri romanın anlamını da anlaşılabilirliğini de olumsuz yönde etkilemez. Oysa bana göre, romanesk kontrpuanın *olmazsa olmaz* koşulları şunlardır: 1. "Çizgilerin" eşitliği; 2. Bütünün bölünmezliği. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın "Melekler" başlığını taşıyan üçüncü bölümünü tamamladığım günü hatırlıyorum. İtiraf edeyim ki, bir hikâye kurmanın yeni bir yolunu keşfettiğime inanarak müthiş gurur duyuyordum. Bu metin şu öğelerden meydana geliyordu: 1. İki kız öğrenci ve göğe yükselişleri üzerine anekdot; 2. Otobiyografik hikâye; 3. Feminist bir kitap üzerine eleştirel deneme; 4. Melekle şeytan üzerine bir fabl; 5. Prag üzerinde uçan Eluard üzerine bir hikâye. Bu öğeler birbirleri olmadan var olamaz, tek bir temayı inceler, tek bir soruyu sorarken birbirlerini karşılıklı olarak aydınlatır ve açıklarlar: Bu soru, "Bir melek nedir?" sorusudur. Onları birleştiren sadece bu sorudur. Gene aynı şekilde "Melekler" başlığını taşıyan altıncı bölüm şu öğelerden oluşur: 1. Tamina'nın ölümü üzerine düşsel bir hikâye; 2. Babamın ölümü üzerine otobiyografik bir hikâye; 3. Müzikbilimsel düşünceler; 4. Prag'ı mahveden unutuş üzerine düşünceler. Babamla, çocukların işkence ettiği Tamina arasında ne gibi bir bağ vardır? Bu Gerçeküstücülerin o çok sevdiği cümleyle, aynı tema masasının üstünde "bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin buluşmasıdır." Romanesk çokseslilik, teknikten çok şiirdir.

CS: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde kontrpuan daha belli belirsiz.

MK: Çokseslilik özelliği altıncı bölümde çok çarpıcı: Stalin'in oğlunun hikâyesi; ilahiyat üzerine bir düşünce, Asya'da siyasi bir olay, Franz'ın Bangkok'ta ölmesi ve Tomâš'ın Bohemya'da gömülmesi arasında, sürekli bir sorgulama aracılığıyla bağlantı kurulmuştur: "*Kitsch*[1] nedir?" Bu çoksesli bölüm bütün bir yapının kilit taşıdır. Yapısal dengenin bütün sırrı burada yatar.

CS: Hangi sır?

MK: İki sır var. Önce: Bu bölüm bir hikâye örgüsü üzerine değil bir deneme örgüsü üzerine (*kitsch* üzerine deneme) kurulmuştur. Karakterlerin hayatlarından kesitler bu deneme içine "örnek" niyetine, "çözümlenmesi gereken durumlar" olarak sokulmuşlardır. Böylece, "dokundurmalar" yoluyla ve özet halinde Franz'ın, Sabina'nın hayatlarının son demlerini, Tomàš ile oğlu arasındaki ilişkinin nasıl çözüldüğünü öğreniyoruz. Bu eksilti yöntemi yapıyı müthiş hafifletmiştir. İkinci olarak, kronolojide yerlerin değiştirilmesi: Altıncı bölümdeki olaylar, yedinci (son) bölümdeki olaylardan sonra yaşanmıştır. Bu yer değiştirme sayesinde, son bölüm mutlu bir aşk hikâyesi özelliğini taşımasına rağmen, olacakları bilmemizden ileri gelen bir hüzünle dolup taşar.

CS: Tekrar "Uyurgezerler" konusundaki notlarınıza dönmek istiyorum. Değerlerin çözülmesi üzerine deneme hakkında birtakım çekincelerinizin olduğunu ifade etmiştiniz. Açık ve kesin tonu, bilimsel dili yüzünden bu deneme size göre kendini romanın ideolojik anahtarı, "gerçeği" olarak kabul ettirebilir ve bütün bir "Uyurgezerler" üçlemesini büyük bir düşüncenin

1. (Alm.) Sanat değeri olmayan değersiz eser, bayağı şey, zevksizlik. (Y.N.)

romanlaştırılmış, basit aktarımına dönüştürebilir. Bu nedenle, "sadece romana özgü bir deneme sanatı"nın şart olduğundan söz ediyorsunuz.

MK: Önce, şu çok açık: Romanın gövdesine girerken düşünceler öz değiştirir. Romanın dışında, insan doğrulamalar, kesinlemeler alanında yer alır: Herkes söylediğinden emindir; politikacısı, filozofu, kapıcısı. Roman alanında doğrulama yapılmaz: Burası oyunların ve varsayımların alanıdır. O zaman, romandaki fikir yürütme de özünde sorgulayıcı, varsayımsal oluyor.

CS: Ama bir romancı romanında felsefesini doğrudan ve kesin bir dille ifade etme hakkından kendini neden yoksun bıraksın ki?

MK: Bir filozofun düşünme biçimiyle bir romancınınki arasında temel bir farklılık vardır. Sık sık Çehov'un, Kafka'nın, Musil'in vs. felsefelerinden söz edilir. Ama yazdıklarından tutarlı bir felsefe çıkarmaya kalkın da bakın! Düşüncelerini günlüklerinde doğrudan ifade etseler bile, bunlar bir düşüncenin doğrulanmasından çok düşünme alıştırmalarından, paradoks oyunlarından, doğaçlamalardan ibarettir.

CS: Gene de Dostoyevski *Bir Yazarın Günlüğü*'nde son derece kesin ve doğrulayıcı.

MK: Ama düşüncesinin büyüklüğü orada değil ki. O ancak romancı olarak büyük düşünür. Bunun anlamı şu: O karakterlerinde olağanüstü zenginliğe sahip ve hiç duyulmamış dünyalar yaratmasını biliyor. Dostoyevski'nin düşüncelerinin yansımasını roman karakterlerinde aramak insanlara zevk verir. Sözgelimi Şatov'da. Ama Dos-

toyevski her türlü önlemini almıştır. Şatov karakteri daha ilk ortaya çıkışından itibaren oldukça gaddarca çizilmiştir: "Apansız birtakım yüce düşüncelerin ışığına boğularak, çoğu zaman sonsuza kadar bu ışıkla gözleri kamaşıp kalan o idealist Ruslardan biriydi. Bunlar bu düşünceyi bastırmayı asla başaramazlar, ona tutkuyla inanırlar ve o andan itibaren denilebilir ki, bütün hayatları onları yarı yarıya ezen bu taşın altında bir can çekişmeden ibarettir." Yani, Dostoyevski, Şatov'da kendi fikirlerini yansıtmış bile olsa bunları derhal göreceleştirmiştir. Kural, Dostoyevski için de –onun için bile– şaşmaz: Bir kez romanın bünyesine girmeyegörsün, düşüncenin özü değişir; dogmatik bir düşünce varsayımsal olur. Romana kalkıştıklarında filozofların kavrayamadığı da budur. Tek bir istisna: Diderot. Onun o harika Kaderci Jacques'ı! Bu ciddi ansiklopedici, romanın sınırını aştıktan sonra işi oyuna vuran bir düşünür haline geliyor: Romanındaki hiçbir cümle ciddi değildir, oradaki her şey bir oyundur. Bu yüzden Fransa'da bu romanın değerinin bilinmemesi utanılacak bir durumdur. Aslında bu kitap, Fransa'nın yitirdiği ve tekrar bulmayı reddettiği her şeyi içinde toplamıştır. Bugün düşünceler, eserlere tercih ediliyor. *Kaderci Jacques ile Efendisi* fikir diliyle çevrilemez.

CS: *Şaka*'da Jaroslav bir müzik kuramı geliştirir. Yani bu düşüncenin varsayımsal özelliği açıktır. Ama romanlarınızda doğrudan doğruya sizin konuştuğunuz bölümler de var.

MK: Düşünen ben olsam bile, düşüncem bir roman karakteriyle ilintili. Ben onun yerine ve ondan çok daha derinlemesine, onun davranışlarını, şeyleri görme biçimini düşünüyorum. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* bedenle ruhun ilişkileri üzerine uzun bir fikir yürütmeyle başlar. Evet, konuşan yazardır ama gene de, söylediği

her şey ancak bir karakterin manyetik alanı içinde geçerlidir: Tereza'nın. Bu Tereza'nın olaylara bakma biçimidir (her ne kadar kendisi tarafından dile getirilmese de).

CS: Ama fikir yürütmeleriniz çoğu zaman hiçbir karakterle bağlantılı olmuyor: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'ndaki müzikle ilgili düşünceleriniz ya da *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ndeki Stalin'in oğlunun ölümü üzerine görüşleriniz gibi...

MK: Doğru. Zaman zaman yazar olarak, kendim olarak müdahale etmeyi severim. Böyle durumlarda, her şey tona bağlı. Daha ilk sözcükten itibaren, düşüncelerim bir oyun havasındadır, ironiktir, alaycıdır, kışkırtıcıdır, deneysel ya da sorgulayıcıdır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin bütün bir altıncı bölümü (Büyük Yürüyüş), *kitsch* üzerine bir denemedir ve temel ilke de şudur: "*Kitsch* pisliğin mutlak inkârıdır." *Kitsch* üzerine bütün bu fikir yürütmelerin benim için çok büyük önemi vardır, bunun arkasında pek çok düşünce, deneyim, inceleme, hatta tutku yatar ama ton asla ciddi değil, kışkırtıcıdır. Bu deneme romanın dışında düşünülemez; benim "sadece romana özgü deneme" dediğim de budur işte.

CS: Romanesk kontrpuandan, felsefenin, hikâyenin ve hayalin birliği olarak söz ettiniz. Hayal üzerinde duralım. *Yaşam Başka Yerde*'nin ikinci bölümü baştan sona düşsel anlatı biçiminde, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın altıncı bölümü bunun üzerine kurulu, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Tereza'nın düşlerinin üzerinden her yere yayılıyor.

MK: Düşsel anlatı; şuna iyisi mi aklın denetiminden, gerçeğe benzerlik kaygısından sıyrılıp akılcı düşüncenin erişemeyeceği görüntüleri yakalayan imgelem diyelim. Hayal, benim modern sanatın en büyük fethi olarak gördü-

ğüm bu türden imgelemin modelinden başka bir şey değil. Bu *denetimsiz* hayal gücünü, tanım olarak varoluş hakkında *bilinçli* bir inceleme olması gereken romana nasıl sokacağız? Böylesine ayrışık öğeleri nasıl birleştireceğiz? Bu tam bir simya işi! Bana kalırsa bu simyayı ilk düşünen Novalis olmuştu. *Heinrich von Ofterdingen* başlıklı romanının ilk cildine üç büyük düş sokmuştur. Bunlar bir Tolstoy ya da bir Mann'da görüldüğü gibi düşlerin "gerçekçi" bir biçimde taklit edilmesi değildir. Bunlar düşe özgü "imgelem tekniği"nden esinlenen büyük birer şiirdir. Ama yazar tatmin olmamıştı. Bu üç düş ona göre romanda kendi başlarına birer ada gibi durmaktaydı. Bunun üzerine daha ileri gitmek ve romanın ikinci cildini düşle gerçeğin bir daha ayırt edilmeyecek kadar birbirine bağlı, birbirine karışmış olduğu bir anlatı biçiminde yazmak istedi. Ama bu ikinci cildi hiçbir zaman yazmadı. Bize sadece estetik amaçlarını tanımladığı birkaç not bıraktı. Bu niyet yirmi yıl sonra Franz Kafka tarafından gerçekleştirildi. Onun romanları düş ile gerçeğin tamamen birbirine karışması, birbiri içinde erimesidir. Hem modern dünyaya yönelmiş en berrak bakış, hem de en başına buyruk hayal gücüdür. Kafka, her şeyden önce muazzam bir estetik devrimdir. Sanatsal bir mucizedir. Örneğin *Şato*'da, K.nın Frieda'yla ilk defa sevişti̇ği inanılmaz bölümü ele alalım. Ya da bir ilkokul dershanesini kendisi, Frieda ve iki yardımcısı için yatak odasına çevirdiği bölümü. Kafka'dan önce hayal gücünde böylesine bir yoğunluk düşünülemezdi. Elbette onu taklide kalkışmak komik olur. Ama ben de Kafka gibi (ve Novalis gibi) hayalî, hayale özgü imgelemi romanın içine sokma arzusunu duyuyorum. Bunu yaparken benim tarzım "düş ile gerçeğin kaynaşması" değil, çoksesli bir yüzleştirme. "Düşsel" anlatı kontrpuanın çizgilerinden biridir.

CS: Sayfayı çevirelim. Bir kompozisyonun bütünlüğü sorusuna dönmek istiyorum. Siz, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nı "çeşitlemeler biçiminde bir roman" olarak tanımlamışsınız. Bu hâlâ bir roman mı?

MK: Onun roman görünüşünü kaybetmesinin nedeni bir olay birliğinin olmayışıdır. O olmadan bir romanı hayal etmek zor. "Yeni roman" denemeleri bile bir olay (ya da olaysızlık) birliği üzerine kurulmuştur. Sterne ve Diderot bu birliği son derece kırılgan bir hale getirirken eğlenirler. Jacques ile efendisinin seyahatleri romanda çok az bir yer tutar, başka başka anekdotları, hikâyeleri, düşünceleri kutulamak için komik bir bahaneden başka bir şey değildir bunlar. Gene de romanın roman gibi ya da hiç olmazsa roman parodisi gibi hissedilmesi için bu bahane, bu "kutu kutu içinde" tekniği gereklidir. Bununla birlikte, ben bir romanın tutarlılığını sağlayan daha derin bir şeyin olduğuna inanıyorum: tematik birlik. Zaten hep de böyle olmuştur. *Ecinniler* bir kurgu tekniğiyle ama daha çok da bir temayla birleştirilmiştir: Tanrı'sını kaybeden insanı ele geçiren cinler teması. Bu tema anlatının her çizgisinde, üç aynadan akseden bir şey gibi, başka bir açıdan ele alınmıştır. Ve romanın tamamına en az göze görünen, en önemli iç tutarlılığını kazandıran da bu şeydir (benim tema adını verdiğim bu soyut şey). *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda bütündeki tutarlılık *sadece* değişken birkaç temanın (ve motifin) birliğiyle yaratılmıştır. Bu bir roman mıdır? Bana göre, evet. Roman hayalî kişiler üzerinden görülen varoluş üzerine bir fikir yürütmedir.

CS: Eğer böylesine geniş bir tanıma tutunursak *Decameron*'u dahi roman sayacağız! Orada da bütün uzun hikâyeler aynı aşk teması etrafında birleşmiştir ve aynı on anlatıcı tarafından anlatılmıştır...

MK: *Decameron*'un bir roman olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğim. Gene de bu, bu kitabın modern Avrupa'da anlatı düzyazısında büyük bir kompozisyon yaratmadaki ilk girişimlerden biri olmasına ve bu haliyle *en azından* esinleyici ve öncü olarak roman tarihinin bir parçası olmasına engel değil. Biliyorsunuz, roman tarihi kendi yolunu kendi seçti. Başka bir yolu da seçebilirdi. Romanda biçim, neredeyse sınırsız bir özgürlüktür. Roman, tarihi boyunca bundan yararlanmamıştır. Bu özgürlüğü elinden kaçırmıştır. Pek çok biçimsel olabilirliğe dokunmamış, onları işlemeden bırakmıştır.

CS: Gene de, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* bir yana bırakılacak olursa, bir parça gevşek olmalarına karşın, sizin romanlarınız da olay birliği üzerine kurulu.

MK: Ben romanlarımı eskiden beri hep iki düzeyde inşa etmişimdir: İlk düzeyde, romanesk hikâyeyi kurarım; üzerinde temaları geliştiririm. Temalar romanesk hikâye *içinde* ve hikâye *aracılığıyla* kesintisiz olarak işlenir. Temalarını terk ettiği ve hikâyeyi anlatmakla yetindiği zaman roman yavanlaşır. Buna karşılık, bir tema hikâyenin dışında tek başına geliştirilebilir. Temaya bu yaklaşma biçimine ben *arasöz* diyorum. Bunun anlamı şu: bir an için romanesk hikâyeden uzaklaşmak. Mesela, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde *kitsch* üzerine bütün o düşünceler bir arasözdür: Romanesk hikâyeyi terk ediyor ve *doğrudan* temama (*kitsch*) saldırıyorum. Bu açıdan bakıldığında arasöz kompozisyonun disiplinini zayıflatmaz, güçlendirir. Ben *motifi* temadan ayırıyorum: Motif temanın ya da hikâyenin roman boyunca hep başka bir bağlam içinde defalarca dönüp gelen bir öğesidir; mesela: Beethoven'ın dörtlüsü motifinin Tereza'nın hayatından Tomàš'ın düşüncelerine geçmesi ve ağırlık, *kitsch*

gibi farklı temalarda da ortaya çıkması; ya da Sabina-Tomàš, Sabina-Tereza, Sabina-Franz sahnelerinde görülen ve bu yolla "anlaşılmayan sözcükler" temasını açan Sabina'nın melon şapkası motifi.

CS: Ama *tema* sözcüğünden tam olarak ne anlıyorsunuz?

MK: Bir tema, varoluşsal bir sorgulamadır. Ve gitgide, böyle bir sorgulamanın sonuçta özel sözcüklerin, tema-sözcüklerin incelenmesine denk düştüğünü fark ediyorum. Bu da beni şu konuda ısrar etmeye götürüyor: Roman her şeyden önce birkaç temel sözcük üzerine kurulmuştur. Bu Schönberg'deki "notalar dizisi" gibidir. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda "dizi" şöyledir: unutuş, gülüş, melekler, *litost*[1], sınır. Bu beş ana sözcük romanın akışı içinde çözümlenmiş, incelenmiş, tanımlanmış, yeniden tanımlanmış ve böylece varoluş kategorilerine dönüştürülmüşlerdir. Roman tıpkı kazıklar üzerine dayanan bir ev gibi bu birkaç kategori üzerine kurulmuştur. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin temel direkleri ağırlık, hafiflik, ruh, beden, "Büyük Yürüyüş", pislik, *kitsch*, acıma, baş dönmesi, güç, zayıflıktır.

CS: Romanlarınızın yapısal planı üzerinde duralım. Biri hariç hepsi de yedi bölüme ayrılıyor.

MK: *Şaka* bittiğinde yedi bölümden oluşmasına şaşmak için bir nedenim yoktu. Daha sonra *Yaşam Başka Yerde*'yi yazdım, altı bölümden oluşuyordu. İçime sinmemişti. Hikâye bana yavan geliyordu. Aklıma hemen romana, karakterin ölümünden üç yıl sonra (yani roman zamanı-

1. (Çekçe) İnsanın içindeki zavallılığın ortaya çıkmasından doğan burukluk, yeis. (Ç.N.)

nın ötesinde) geçen bir hikâye eklemek geldi. Bu, sondan bir önceki, yani altıncı bölümdür: "Kırklık Adam." Birden her şey mükemmelleşmişti. Daha sonra, bu altıncı bölümün garip bir biçimde *Şaka*'nın (Kotska) altıncı bölümüne denk düştüğünü fark ettim; onda da romana dışarıdan bir kişi sokularak, romanın duvarında gizli bir pencere açılır. *Gülünesi Aşklar* başlangıçta on uzun öyküden oluşuyordu. Nihai derlemeyi kaleme alınca üçünü attım; bütün öylesine tutarlı bir hale geldi ki, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın kompozisyonu da önceden belirlenmiş oldu: Dördüncüsü ve altıncısı, ayrıca Doktor Havel'in kişiliğindeki ortak karakterle birbirine bağlanan yedi hikâye aynı temalar sayesinde (özellikle de kandırmaca) tek bir bütün halinde birleşti. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda da dördüncü ve altıncı bölümler aynı kişiyle, Tamina ile birbirine bağlandı. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni yazarken ne olursa olsun yedi rakamının bir kader olması olgusunu kırmak istedim. Roman uzunca zamandan beridir altı bölümlük bir kanava üzerine tasarlanmıştı. Ama birinci bölüm bana hep biçimsiz gibi geliyordu. Sonunda, bu bölümün aslında iki bölümden oluştuğunu, nazik bir cerrahi müdahaleyle ikiye ayrılması gereken yapışık ikizler gibi olduğunu anladım. Bütün bunları, bunun benim açımdan ne tılsımlı bir sayıya karşı bağnazca bir züppelik, ne de mantık hesabı değil ama derin, bilinçdışı, anlaşılmaz bir buyruk, kaçamadığım biçimin ideal modeli olduğunu söylemek için anlatıyorum. Romanlarım yedi sayısı üzerine kurulmuş aynı yapının değişkeleridir.

CS: Bu matematik düzen nereye kadar gidiyor?

MK: *Şaka*'ya bakın. Bu roman dört kişi tarafından anlatılır: Ludvik, Jaroslav, Kotska ve Helena. Ludvik'in mo-

nologları kitabın üçte ikisini işgal eder, ötekilerin monoloğlarının toplamıysa kitabın üçte birini (Jaroslav altıda bir, Kotska dokuzda bir, Helena on sekizde bir). *Kişilerin aydınlatılması* dediğim şey bu matematik yapı sayesinde belirlenmiştir. Ludvik tamamen ışık altındadır, içeriden (kendi monoloğuyla) ve dışarıdan (bütün diğer monologlar onun portresini çizmektedir) aydınlatılmıştır. Jaroslav monoloğuyla kitabın altıda birini işgal eder ve kendi hakkında çizdiği portre Ludvik'in monoloğuyla dışarıdan düzeltilmiştir. Vesaire. Her karakter, başka bir ışık yoğunluğu altında ve farklı bir biçimde aydınlatılmıştır. En önemli kişilerden biri olan Lucie'nin monoloğu yoktur ve Ludvik ile Kotska'nın monologlarıyla sadece dışarıdan aydınlatılmıştır. İç aydınlatmanın yokluğu ona gizemli ve erişilmez bir nitelik kazandırır. Deyim yerindeyse o camın öteki tarafındadır, ona dokunamazsınız.

CS: Bu matematik yapıyı önceden mi tasarlamıştınız?

MK: Hayır. Bütün bunları, Prag'da *Şaka*'nın yayımlanmasından sonra bir Çek edebiyat eleştirmeninin yazısı sayesinde keşfettim: Yazının başlığı "Şaka'nın Geometrisi" idi. Benim için çok aydınlatıcı bir yazıydı. Başka bir deyişle, bu "matematik düzen" biçimin bir gerekliliği olarak kendini düpedüz dayatıyor ve hesaplar yapmaya da ihtiyaç yok.

CS: Rakamlara olan düşkünlüğünüz buradan mı ileri geliyor? Bütün romanlarınızda, bölümler ve alt bölümler numaralanmış.

MK: Romanın bölümlere, bölümlerin alt bölümlere, alt bölümlerin paragraflara ayrılması, başka bir deyişle romanın *eklemlenmesi;* ben bunun son derece açık seçik olmasını istiyorum. Yedi bölümden her biri kendi içinde

bir bütündür. Her biri *kendine özgü anlatı biçimiyle* öne çıkar: Örneğin *Yaşam Başka Yerde*'de birinci bölüm: "sürekli" anlatı (yani: bölümler arasında bir nedensellik bağıyla); ikinci bölüm: düşsel anlatı; üçüncü bölüm: kesintili anlatı (yani: bölümler arasında nedensellik bağı olmaksızın); dördüncü bölüm: çoksesli anlatı; beşinci bölüm: sürekli anlatı; altıncı bölüm: sürekli anlatı; yedinci bölüm: çoksesli anlatı. Her birinin kendi *perspektifi* (hepsi bir başka hayalî egonun bakış açısından anlatılır) vardır. Her birinin kendi *uzunluğu* vardır: *Şaka*'da bu uzunluklar şöyle sıralanır: çok kısa; çok kısa; uzun; kısa; uzun; kısa; uzun. *Yaşam Başka Yerde*'de düzen tersinedir: uzun; kısa; uzun; kısa; uzun; çok kısa; çok kısa. Alt bölümlerin de kendi içlerinde küçük birer bütünlük oluşturmasını isterim. Bu yüzden yayıncılarıma rakamları vurgulamaları ve alt bölümleri birbirinden net biçimde ayırmaları konusunda ısrar ediyorum. (İdeal çözüm Gallimard'ınkidir: Her alt bölüm yeni bir sayfada başlar.) İzninizle, romanı bir kez daha müzikle kıyaslayacağım. Bir ana bölüm bir harekettir. Alt bölümler ölçülerdir. Bu ölçüler çok kısa da olabilirler, çok uzun da ya da sürelerinin arasında hiçbir düzen de olmayabilir. Bu da bizi tempo sorununa götürüyor. Romanlarımın her bölümü müzikal bir işaretle gösterilebilir: *moderato, presto, adagio vs.*

CS: O halde tempo bir bölümün uzunluğu ile içindeki alt bölüm sayısı arasındaki ilişkiyle belirleniyor, öyle mi?

MK: *Yaşam Başka Yerde*'ye bu açıdan bakın:
Birinci ana bölüm: 71 sayfa tutan 11 alt bölüm; *moderato.*
İkinci ana bölüm: 31 sayfada 14 alt bölüm; *allegretto*
Üçüncü ana bölüm: 82 sayfada 28 alt bölüm; *allegro*
Dördüncü ana bölüm: 30 sayfada 25 alt bölüm; *prestissimo*
Beşinci ana bölüm: 96 sayfada 11 alt bölüm; *moderato*

Altıncı ana bölüm: 26 sayfada 17 alt bölüm; *adagio*
Yedinci ana bölüm: 28 sayfada 23 alt bölüm; *presto.*

Görüyorsunuz: Beşinci ana bölüm 96 sayfa tutuyor ve sadece 11 altbölümden oluşuyor; sakin, durgun bir akış: *moderato.* Dördüncü ana bölümse 30 sayfada 25 alt bölümden oluşuyor! Bu da büyük bir sürat duygusu uyandırıyor: *prestissimo.*

CS: Altıncı ana bölüm 17 alt bölümden oluşuyor ama uzunluğu sadece 26 sayfa. Eğer doğru anladıysam, bu onun oldukça hızlı bir temposu olduğunu gösterir. Oysa siz onu *adagio* olarak tanımlamışsınız!

MK: Çünkü tempoyu belirleyen başka bir şey daha vardır: Bir ana bölümün uzunluğu ile anlatılan olayın "gerçek" süresi arasındaki bağlantı. "Şair Kıskanıyor" başlıklı beşinci ana bölümde hayatın tam bir yılı anlatılır, oysa altıncı bölümü oluşturan "Kırklık Adam"da topu topu birkaç saat ele alınır. Yani burada alt bölümlerin kısalığının işlevi zamanı yavaşlatmak, onu tek bir büyük anda dondurmaktır... Ben tempo kontrastlarını son derece önemli bulurum! Bana göre, onlar yazmaya başlamamdan çok önce romanımın ilk fikirlerinin birer parçasıdırlar çoğu zaman. *Yaşam Başka Yerde*'nin *adagio* altıncı ana bölümünü (huzur ve merhamet atmosferi), *presto* temposundaki (heyecanlı ve zalimce bir atmosfer) yedinci ana bölüm izler. Bu nihai kontrastta romanın bütün heyecan gücünü yoğunlaştırmak istedim. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ndeki durum bunun tam tersidir. Orada, çalışmaya koyulduğum andan itibaren, ikinci ana bölümün *pianissimo* ve *adagio* (Karenina'nın *Tebessümü:* pek az olaylı, sakin, hüzünlü bir atmosfer) olması ve ondan önce *fortissimo, prestissimo* "Büyük Yürüyüş":

şiddet dolu, tahrik dolu bir atmosfer, pek çok olay) bir bölümün gelmesi gerektiğini biliyordum.

CS: O halde tempo değişikliği heyecan atmosferinin değişimini de gerektiriyor.

MK: Gene büyük bir müzik dersi. Bir müzik kompozisyonunun her bir pasajı, istesek de istemezsek de bir heyecanın dışavurumu aracılığıyla bizi etkiler. Bir senfoninin ya da bir sonatın hareket düzeni, yazılı olmayan kurallarla eskiden beri ağır hareketlerle hızlı hareketlerin almaşık olarak birbirini izlemesiyle belirlenmiştir, bunun anlamı neredeyse kendiliğinden, hüzünlü hareketler ve neşeli hareketler demektir. Bu heyecan kontrastları çok geçmeden öylesine sıkıcı bir basmakalıplık haline gelmiştir ki, ancak büyük ustalar bunu aşmasını (her zaman da değil) başarmışlardır. Çok bilinen bir örnek vermek gerekirse ben bu anlamda Chopin'in sonatına hayranımdır, üçüncü hareketi cenaze marşı olan sonatına. Bu büyük vedadan sonra söylenecek ne kalmıştır ki? Sonatı alışıldığı üzere canlı bir *rondo* ile bitirmek mi? Beethoven bile *Op. 26 Sonatı*'nda cenaze marşını (aynı zamanda üçüncü harekettir) neşeli bir finalle tamamlarken bu basmakalıplıktan kaçamamıştır. Chopin'in sonatında dördüncü hareket son derece tuhaftır: *pianissimo*, hızlı, kısa, melodisiz, kesinlikle duygusuz: uzaklarda bir kasırga, kesin unutuşu haber veren boğuk bir gürültü. Bu iki hareketin yakınlığı (duygusal-duygudan yoksun) insanın boğazını düğümler. Kesinlikle özgündür. Bundan söz etmemin nedeni, bir roman oluşturmanın farklı duyumsal uzamları yan yana koymak olduğunu ve bana göre bir romancının sanatındaki en büyük inceliğin burada yattığını size anlatmak istemem.

CS: Müzik eğitiminizin, yazarlığınız üzerindeki etkisi büyük mü oldu?

MK: Yirmi beş yaşıma kadar edebiyattan çok müzik etkiledi beni. O dönemde yaptığım en iyi şey, dört çalgı için bir besteydi: piyano, alto, klarnet ve bateri. Bu *Dört Çalgı İçin Beste*, neredeyse bir karikatür gibi, o sıralar bir gelecekleri olacağını aklımın ucundan dahi geçirmediğim romanlarımın mimarisinin bütün özelliklerini içinde taşıyordu. Düşünebiliyor musunuz, beste yedi bölüme ayrılmıştı! Romanlarımdaki gibi, bütün biçimsel olarak son derece ayrışık (caz; bir vals parodisi; füg; koral vs.) yedi parçadan oluşur ve her parçanın orkestrasyonu farklıdır (piyano, alto; piyano solo; alto, klarnet, bateri vs.). Biçimsel çeşitlilik büyük bir tematik birlikle dengelenmiştir: Baştan sona sadece iki tema işlenmiştir: A ve B. Son üç bölüm o dönemde çok özgün bulduğum bir çokseslilik üzerine kurulmuştur: birbirinden farklı ve duyumsal olarak birbirine zıt iki temanın eşzamanlı gelişmesi; mesela, son bölümde: Üçüncü hareketin (klarnet, alto, piyano için ağırbaşlı bir koral olarak tasarlanmış A teması) teyp kaydı tekrarlanırken aynı anda bateri ve trompet (klarnetçi klarnetini bırakıp trompete geçmek zorundaydı) B temasının bir çeşitlemesiyle (*barbaro* stilinde) araya giriyordu. İlginç bir tesadüf daha: Altıncı bölümde bir defalığına yeni bir tema olan C teması ortaya çıkar, tıpkı *Şaka*'daki Kotska ya da *Yaşam Başka Yerde*'deki kırklık adam gibi. Bunları size anlatmamın nedeni, bir romanın biçiminin, romanın "matematik yapısı"nın hesaplanmış bir şey olmadığını göstermek için; bu, bilinçaltı bir buyruk, bir saplantı. Eskiden, bende saplantı haline gelen bu biçimin kendi kişiliğimin bir çeşit cebirsel tanımı olduğunu bile düşünmüşümdür ama birkaç yıl önce bir gün Beethoven'ın Op. 131 no.lu dörtlüsüne daha dikkatlice

eğildiğimde biçimle ilgili Narsistçe ve öznel biçim anlayışını terk etmek zorunda kaldım. Bakın:
Birinci hareket: ağır; füg formu; 7 sa. 21 dakika.
İkinci hareket: hızlı; sınıflandırılamayan biçim; 3 sa. 26 dak. *Üçüncü hareket:* ağır; tek bir temanın basit sergilenişi; 51 dak.
Dördüncü hareket: ağır ve hızlı; çeşitlemeler biçiminde; 13 sa. 48 dak.
Beşinci hareket: çok hızlı; *scherzo*; 5 sa. 35 dak.
Altıncı hareket: çok ağır; tek bir temanın basitçe sergilenişi; 1 sa. 58 dak.
Yedinci hareket: hızlı; sonat-biçimi; 6 sa. 30 dak.
Beethoven belki de en büyük müzik mimarı. Çoğu zaman oldukça keyfi olarak bir araya getirilmiş ve ilki (*sonat biçiminde* yazılmış) hep arkadan gelen hareketlerden (*rondo*, *menuet* vs. biçiminde yazılmış) çok daha fazla ağır basan, dört hareketli bir çevrim gibi tasarlanan sonatın mirasını devralmıştır. Beethoven'ın bütün bir sanatsal evrimi bu kümeleşmeyi tek bir gerçek birliğe dönüştürme isteğinin damgasını taşır. Bu nedenle, piyano sonatlarında ilk hareketin ağırlık merkezini yavaş yavaş son harekete doğru kaydırır, sonatı çoğu zaman iki bölüme indirir, aynı temaları farklı hareketlerde işler vs. ama bir yandan da bu birliğe olabildiğince fazla biçimsel çeşitlilik katmaya çalışır. Sonatlarına çoğu zaman büyük bir füg katar; bu, büyük bir cesaret örneğidir, çünkü o dönemde bir sonatta bir fügün yer alması, tıpkı Broch'un romanındaki değerlerin çözülmesi üzerine deneme kadar ayrışık görünmüş olmalıydı. Op. 131 dörtlü mimari de mükemmelliğin doruğudur. Dikkatinizi daha önce de sözünü ettiğimiz, uzunlukların farklılığı gibi tek bir ayrıntı üzerine çekmek istiyorum. Üçüncü hareket bir sonraki hareketten on beş kat daha kısadır! Ve bu birbirinden bu kadar farklı yedi bölümü birbirine bağlayan, bir

arada tutan da garip bir şekilde kısa iki harekettir (üçüncü ve altıncı). Eğer bütün bu bölümler aşağı yukarı eşit uzunlukta olsaydı, birlik bozulurdu. Neden? Bunu açıklayamam. Böyle işte. Aynı uzunluktaki yedi bölüm yan yana konulmuş yedi koca dolap gibi dururdu.

CS: *Ayrılık Valsi*'nden hemen hemen hiç söz etmediniz.

MK: Oysa o bir anlamda benim en sevdiğim romanımdır. Tıpkı *Gülünesi Aşklar* gibi, onu da diğerlerinden çok daha eğlenerek, çok daha büyük bir zevkle yazdım. Bambaşka bir ruh haliyle. Aynı zamanda çok daha hızlı.

CS: O sadece beş ana bölümden oluşuyor.

MK: *Ayrılık Valsi* diğer romanlarımdan çok farklı bir biçim örneğine dayanıyor. Kesinlikle homojen; arasözler, sapmalar yok, aynı tempoda anlatılmış tek bir malzemeden oluşuyor, çok teatral, üsluplaştırılmış, vodvil biçimi üzerine kurulu. *Gülünesi Aşklar*'daki "Kolokyum" hikâyesini okuyabilirsiniz; bu, Çekçede Platon'un *Şöleni*'ne parodisel bir göndermeyle "Sempozyum" olarak geçer. Aşk üzerine uzun uzadıya tartışmalar. Oysa bu "Kolokyum" tamamen *Ayrılık Valsi* gibi düzenlenmiştir: Beş perdelik vodvil gibi.

CS: Sizin için "vodvil" sözcüğü ne anlama geliyor?

MK: Olay örgüsünün beklenmedik ve abartılı tesadüflere dayalı bir mekanizmayla kaba bir şekilde ortaya konulduğu bir biçim: Labiche.[1] Bir romanda vodvil tarzı

1. Eugène-Marin Labiche (1815-1888) XIX. yüzyıl Fransız tiyatrosunun en sevilen, en eğlendirici hafif komedilerinden birçoğunun yazarı. (Y.N.)

aşırılıklarıyla entrikadan daha kuşkulu, daha komik, demode, zevksizleşmiş bir şey yoktur. Romancılar Flaubert'den başlayarak entrikanın yapaylığını silmeye çalıştıklarından, roman çoğu zaman en renksiz hayatlardan daha renksiz bir hale gelmiştir. Oysa, ilk romancıların hesapta olmayan şeyler karşısında böyle bir kaygıları yoktu. *Don Quijote*'nin ilk kitabında İspanya'nın ortasında bir yerlerde, herkesin tamamen raslantı sonucu karşılaştığı bir han vardır: Don Quijote, Sancho Panza, dostları berber ve rahip, sonra nişanlısı Luscinda'yla Don Fernando'ya kaptıran genç Cardenio, sonra gene malum Don Fernando tarafından terk edilen nişanlı kız Dorothea ve daha sonra Luscinda ile birlikte bizzat Don Fernando, sonra Magrip zindanlarından kaçan bir subay ve sonra yıllardan beri onu arayan ağabeyi, sonra kızı Clara ve de Clara'nın peşine düşen âşığı, âşığı kovalayan öz babasının hizmetkârları... Tamamen olmayacak tesadüf ve karşılaşmaların üst üste yığıldığı bir durum. Ama Cervantes'te bunu bir saflık ya da beceriksizlik olarak görmemek gerekir. O zamanın romanları, okurlarla gerçeğe benzeyecekleri yönündeki sözleşmeyi akdetmemişlerdi henüz. Onlar gerçeği taklit etmek istemiyorlardı, onlar èğlendirmek, afallatmak, şaşırtmak, büyülemek istiyorlardı. Onlar *oyuncuydular* ve ustalıkları da burada yatıyordu. On dokuzuncu yüzyılın başlangıcı roman tarihinde muazzam bir değişimi temsil etmektedir. Neredeyse bir şok diyeceğim. Gerçeğin aynen taklit edilmesi zorunluluğu Cervantes'in hanını birden gülünçleştirdi. Gerçi yirminci yüzyıl çoğu zaman on dokuzuncu yüzyılın mirasına başkaldırmıştır. Ama gene de Cervantes'in hanına öyle dönüvermek artık mümkün değildir. On dokuzuncu yüzyılın gerçekçilik deneyimi onunla bizim aramıza öyle bir girmiştir ki, beklenmedik tesadüfler oyunu bundan böyle masum olamaz. Ya kasten tuhaf, ironik, parodik

(mesela "Vatikan'ın Zindanları" ya da "Ferdydurke") ya da fantastik ve düşsel olur. Kafka'nın ilk romanı *Amerika*'da da durum böyledir. Karl Rossmann ile amcasının tamamen gerçekdışı karşılaşmalarının anlatıldığı birinci bölümü okuyun: Sanki Cervantes'in hanının nostaljik bir anısı gibidir. Ama bu romanda gerçekle ilgisiz (hatta olanaksız) durumlar öylesine güçlü bir titizlikle, öylesine güçlü bir gerçeklik yanılsamasıyla aktarılmıştır ki, ne kadar gerçeğe benzemese de gerçeklikten daha gerçek bir dünyaya girdiğiniz izlenimine kapılırsınız. Şunu aklımızdan çıkarmayalım: Kafka "gerçeküstü" ilk evrenine ("gerçekle düşün ilk kaynaşması") Cervantes'in hanından, vodvilin kapısından geçip girmiştir.

CS: Vodvil sözcüğü bir eğlence düşüncesi uyandırıyor.

MK: Büyük Avrupa romanı başlangıçta bir eğlencelikti ve bütün gerçek romancılar bunun hasretini çekerler! Eğlence zaten ağırlığı hiçbir şekilde dışlamaz. *Ayrılık Valsi*'nde sorulur: İnsan yeryüzünde yaşamaya layık mı, "gezegeni insanın pençelerinden kurtarmak" gerekmiyor mu? Sorunun aşırı ciddiyetiyle biçimin aşırı hafifliğini birleştirmek ezelden beri emelimdir. Burada söz konusu olan tamamen sanatsal bir emel değil. Ciddiyetten uzak bir biçimle ağırbaşlı bir konunun birleşmesi, korkunç anlamsızlıkları içinde dramlarımızı (yataklarımızda olan bitenler ve büyük tarih sahnesi üzerinde oynadığımız oyunlar) gözler önüne serer.

CS: O halde romanlarınızda iki ana biçim söz konusu: 1. Ayrışık öğeleri yedi rakamı üzerine dayalı mimari bir yapı üzerinde birleştiren çoksesli kompozisyon; 2. Vodvil tarzında, gerçeğe uygun olmayana kayan, teatral ve homojen kompozisyon.

MK: Her zaman bu iki biçime hiç beklenmedik bir biçimde ihanet etmeyi hayal etmişimdir. Ama şimdilik onların ikisiyle birden olan birlikteliğimden kurtulmayı başaramadım.

5

GERİLERDE BİR YERDE

Şairler icat etmez şiirleri
Gerilerde bir yerdedir şiir
Çok, çok uzun zamandır oradadır
Şairin tek yaptığı onu keşfetmektir.

JAN SKÁCEL

1

Dostum Josef Škvorecký kitaplarından birinde şu gerçek hikâyeyi anlatır:

Praglı bir mühendis Londra'da bilimsel bir kolokyuma davetlidir. Gider, tartışmalara katılır ve Prag'a geri döner. Dönüşünden birkaç saat sonra, bürosunda eline *Rudé Právo*'yu –partinin resmî gazetesi– alır ve orada şöyle bir haber okur: Londra'da bir kolokyuma katılan delegelerden bir Çek mühendis, Batılı gazeteciler önünde sosyalist vatanını karalayan bir demeç verdikten sonra Batı'da kalmaya karar vermiştir.

Böylesine bir demece ek olarak bir de yasadışı yollardan başka bir ülkeye sığınmak istemenin şakaya gelir yanı yoktu. Yirmi yıl hapis demekti bu. Mühendisimiz

gözlerine inanamaz. Ama makalede kendisinden söz edilmektedir, buna şüphe yoktur. Büroya giren sekreteri onu görünce dehşetle irkilir: Tanrım, der, dönmüşsünüz! Olacak şey değil bu; hakkınızda yazılanları okudunuz mu?

Mühendis sekreterinin gözlerindeki korkuyu görmüştür. Ne yapacaktır? Soluğu *Rudé Právo*'nun yazı işlerinde alır. Orada, sorumlu muhabiri bulur. Adam hararetle özür diler, gerçekten de bu olay çok can sıkıcıdır ama muhabirin bu işle hiçbir ilgisi yoktur, o bu makalenin metnini doğrudan doğruya Dışişleri Bakanlığı'ndan almıştır.

Mühendis, bunun üzerine mühendis bakanlığa gider. Orada kendisine, evet, derler, belli ki bir yanlışlık söz konusudur; ama onların hiçbir suçu yoktur, onlar mühendisle ilgili bu raporu, Londra büyükelçiliğindeki gizli servisten almışlardır. Mühendis haberin yalanlanmasını ister. Ona hayır, derler, yalanlama olmaz; ama ona başına hiçbir şey gelmeyeceğine dair güvence verirler, içini rahat tutmalıdır.

Ama mühendisin içi rahat değildir. Tersine, sıkı sıkıya gözetlendiğini, telefonunun dinlendiğini ve sokakta takip edildiğini fark etmekte gecikmez. Artık uyku uyuyamaz olur, kâbuslar görür, ta ki bu gerginliğe daha fazla dayanamayarak gerçekten büyük tehlikeleri göze alıp kaçak olarak ülke dışına çıktığı güne kadar. Böylece gerçekten bir sığınmacı olmuştur.

2

Anlattığım hikâye hiç tereddütsüz *Kafkaesk*, yani *Kafkavâri* denebilecek hikâyelerden. Bir sanat eserinden alınan, sadece bir romancının imgeleriyle tanımlanan bu terim, kavranmasına başka hiçbir sözcüğün olanak ver-

mediği, anahtarlarını ne siyaset biliminde, ne sosyolojide, ne de psikolojide bulabileceğimiz durumların (gerek edebî, gerek gerçek) tek ortak paydası olarak çıkıyor karşımıza.

Peki *Kafkaesk* nedir?

Bunun birkaç özelliğini betimlemeye çalışalım:

Bir:

Mühendis *uçsuz bucaksız, görünmeyen bir labirent* karakterindeki iktidarla karşı karşıya gelmiştir. Sonu gelmeyen dehlizlerden çıkışa ulaşmayı asla başaramayacak ve o uğursuz kader hükmünü kimin verdiğini asla öğrenemeyecektir. Yani, mahkemenin karşısındaki Joseph K. ya da şatonun karşısındaki kadastro memuru K. ile aynı durumdadır. Üçü de kurtulmayı başaramayacakları ve anlayamayacakları, labirente benzeyen tek bir kurumdan ibaret olan bir dünyanın ortasındadırlar.

Kafka'dan önce romancılar çoğu zaman farklı kişisel ya da toplumsal çıkarların çatıştığı alanlar olarak resmî kurumların maskesini düşürmüşlerdir. Kafka'da resmî kurum, kim tarafından ve ne zaman programlandıkları artık bilinmeyen, insanlığın çıkarıyla hiçbir ilgisi olmayan ve bu nedenle de akıl alır yanı kalmayan kendi yasalarına itaat eden bir mekanizmadır.

İki:

Şato'nun beşinci bölümünde, köy muhtarı K.ya dosyasının uzun evveliyatını bütün ayrıntılarıyla açıklar. İşin özeti şudur: On yıl kadar önce, şatodan muhtarlığa köye bir kadastro memuru alınması için bir dilekçe gelmiştir. Muhtarın yazılı cevabı olumsuzdur (kimsenin bir kadastrocuya ihtiyacı yoktur) ama evrak yanlışlıkla başka bir daireye gitmiş ve böylece yıllarca süren bürokratik anlaşmazlıkların ince oyunu sonunda, günün birinde ve tam da ilgili bütün daireler hükmü geçmiş bu eski teklifi tasfiye etmek üzerelerken bir yanlışlık sonucu K.ya

gerçekten bir davet gelmiştir. Yani K. uzun bir yolculuktan sonra yok yere gelmiştir köye. Dahası da vardır: Onun için köyle şatodan başka bir dünyanın olması mümkün olmadığından, *bütün* varlığı bir hatadan başka bir şey değildir.

Kafkaesk dünyada dosya, Platon'un ideasına benzer. İnsanın fiziksel yaşamı yanılsamalar perdesine düşen bir gölgeden başka bir şey değilken gerçek realiteyi o temsil eder. Aslında, kadastro memuru K. da, Praglı mühendis de fişlerinin gölgesinden başka bir şey değildirler; bundan da aşağı bir şeydirler: Onlar bir dosyadaki bir *hata*'nın gölgeleridir, yani gölge olarak bile yaşamaya hakları olmayan gölgelerdir.

Ama eğer insan hayatı bir gölgeden ibaretse ve gerçek realite başka yerdeyse ulaşılmazdaysa, insandışı ve insanüstündeyse bir anda kendimizi teoloji alanına girmiş buluruz. Gerçekten de Kafka'yı ilk yorumlayanlar onun romanlarını birer dinî mesel olarak açıklamışlardır.

Bu yorum biçimi bana yanlış (çünkü Kafka'nın insan hayatının somut durumlarını yakaladığı noktada, bu yoruma göre bir alegori ortaya çıkıyor) ama gene de açıklayıcı geliyor: İktidar kendini tanrılaştırdığı her yerde otomatik olarak kendi teolojisini de üretiyor. Tanrı gibi davrandığı her yerde, hakkında dini duygular uyanmasına neden oluyor; bu durumda dünya teolojik bir sözlükle tanımlanabilir.

Kafka, dinî meseller yazmadı ama *Kafkaesk*, (gerçeklikte de, kurguda da) teolojik yanından (daha doğrusu: *sözde teolojik*) ayrı düşünülemez.

Üç:

Raskolnikov suçlu olmanın ağırlığına dayanamaz ve huzur bulmak için kendiliğinden cezasına razı olur. Bu durum, o çok bilinen, *suçun cezayı araması* durumudur.

Kafka'da mantık tersinedir. Cezalandırılan kişi ne-

den cezalandırıldığını bilmez. Cezanın saçmalığı o kadar tahammül edilmezdir ki, suçlanan kişi huzura kavuşmak için, kendini çektiği çileyi hak ettiğine inandırmak ister: *Ceza suçunu arar.*

Praglı mühendis polis tarafından sıkı sıkıya izlenmekle cezalandırılmıştır. Bu ceza, işlenmemiş suçu talep etmektedir ve yurtdışına sığınmakla suçlanan mühendis sonunda gerçekten de yurtdışına sığınır.

Ceza sonunda suçuna kavuşmuştur.

Dava'nın VII. alt bölümünde, neyle suçlandığını bilemeyen K., bütün hayatını, bütün geçmişini "en ince ayrıntılarına kadar" didik didik incelemeye karar verir. "Kendi kendini suçlama" makinesi harekete geçmiştir. *Suçlanan sanık suçunu aramaktadır.*

Bir gün Amalia şatoda çalışan birinden açık saçık bir mektup alır. Öfkelenerek mektubu yırtar. Şatonun Amalia'nın bu cüretkârca davranışını kınamasına gerek bile yoktur. Korku (Praglı mühendisin, sekreterinin gözlerinde gördüğüne benzer bir korku) her şeyin icabına bakar. Şatodan tek bir emir, hissedilir tek bir işaret bile çıkmadığı halde, herkes sanki vebalıymış gibi Amalia'nın ailesinden uzak durur.

Amalia'nın babası ailesini savunmak ister. Ama bir zorluk vardır: Hükmü veren bulunamadığı gibi, hükmün kendisi de ortada yoktur! Önce resmen suçlanmalısınız ki, sonra mahkemeye gidesiniz, af dileyesiniz! Baba şatoya kızının suçlu olduğunu ilan etmesi için yalvarır. Bu durumda, cezanın suçunu aradığını söylemek az bile olur. Bu sözde teolojik dünyada, *cezalandırılan kişi suçlu ilan edilmek için yalvarmaktadır!*

Bugün, gözden düşen bir Praglının en basit bir iş bile bulamaması çok sık rastlanan bir şeydir. Boş yere, bir suç işlediğini ve bu nedenle işe alınamayacağını gösteren bir tutuklama kararı ister. Böyle bir karar yoktur. Üstelik

çalışmak Prag'da yasalarla öngörülen bir görev olduğundan, sonunda kendini parazit gibi yaşamakla suçlanmış olarak bulur; bunun anlamı da işten kaçtığı için suçlu olduğudur. *Ceza, suçunu bulmuştur.*

Dört:

Praglı mühendisin hikâyesi komik bir hikâye, bir şaka gibi; insanı güldürüyor.

Çok sıradan iki beyefendi (Fransızca çevirinin bizi inandırmak istediği gibi "müfettiş" değil) bir sabah Joseph K.yı yatağında yakalayıp ona tutuklandığını söyler ve onun kahvaltısını yerler. Disiplinli bir memur olan K. onları dairesinden kovacağına, üstünde geceliğiyle, karşılarına geçip uzun uzun kendini savunur. Kafka, *Dava*'nın ilk bölümünü arkadaşlarına okuduğunda, yazar dahil herkes gülmüştür. Haklı olarak gülmüşlerdir: Komik, *Kafkaesk*'in özünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Ama hikâyesinin komik olduğunu bilmek, mühendis için pek küçük bir avuntudur. Akvaryumdaki bir balık gibi, kendini kendi hayatının şakası içine kıstırılıp kalmış bulur; bu hiç de komik değildir. Gerçekten de, bir şaka ancak akvaryumun *karşısında* olanlar için komiktir; buna karşılık, *Kafkaesk* bizi içerilere götürür, bir şakanın derinliklerine, *komiğin korkunçluğuna* götürür.

Kafkaesk dünyada komik, Shakespeare'deki gibi trajiğin bir kontrpuanını (trajikomik) temsil etmez; görevi tonun hafifliği sayesinde trajiği daha katlanabilir bir hale getirmek değildir; trajiğe *eşlik etmez*, hayır, trajik olanı daha doğmadan yok ederek, kurbanları hâlâ umut edebilecekleri tek avuntudan mahrum bırakır: Yani trajedinin büyüklüğünün (gerçek ya da yakıştırılan bir büyüklük) içinde bulunan avuntudan. Mühendis vatanından olmuştur ve dinleyen herkes buna gülmüştür.

3

Modern tarihte hayatın Kafka'nın romanlarına benzediği dönemler vardır.

Ben Prag'da yaşarken, parti sekreterlik binasına (çirkin ve hayli modern bir bina) "Şato" dendiğini ne kadar çok işitmişimdir. Partinin iki numaralı adamına (Hendrych diye bir yoldaş) Klamm (*klam* Çekçede "serap" ya da "aldatma" anlamına geldiğinden bu daha da hoştu) adının takıldığını ne kadar çok duymuşumdur.

Büyük bir komünist kişilik olan şair N. ellili yıllarda Stalin tarzı bir mahkemede yargılandıktan sonra hapse gönderilmişti. Hücresinde, başına gelen bütün dehşet verici şeylere rağmen komünizme bağlı kaldığını ilan ettiği bir şiir derlemesi yazmıştı. Bu davranışının nedeni korkması değildi. Şair sadakatini (cellatlarına karşı olan sadakati) erdeminin, dürüstlüğünün bir belirtisi olarak görmüştü. Derlemeyi okuyan Praglılar hoş bir alayla ona şöyle bir ad taktılar: "Joseph K.nın minneti."

Kafka'nın romanlarından alınan imgeler, durumlar, hatta cümleler Prag hayatının bir parçasıydı.

Bunları söyledikten sonra, insanın içinden sözü şöyle bağlamak geliyor: Kafka'nın imgeleri, Prag'da hâlâ canlıdır, çünkü onlar totaliter toplumun erken tezahürleriydi.

Bununla birlikte, bu ifade bir düzeltme istiyor: *Kafkaesk*, sosyolojik ya da siyaset bilimsel bir kavram değildir. Kafka'nın romanları endüstri toplumunun, sömürünün, yabancılaşmanın, burjuva ahlakının, kısacası kapitalizmin bir eleştirisi gibi açıklanmaya çalışılmıştır. Ama Kafka'nın dünyasında kapitalizmi oluşturan hemen hemen hiçbir şeye rastlanmaz: Ne para ve paranın gücü, ne ticaret, ne mülkiyet ve mülk sahipleri, ne de sınıf kavgası vardır.

Kafkaesk, totalitarizm tanımına da uymaz. Kafka'nın romanlarında ne parti, ne ideoloji ve ideolojik terimler, ne politika, ne polis, ne de ordu vardır.

Bu durumda *Kafkaesk*, daha çok insana ve dünyasına dair temel bir olabilirliği, tarihin belirlemediği, insana neredeyse sonsuza kadar eşlik eden bir olabilirliği temsil ediyor gibi görünüyor.

Ama bu saptama şu soruyu ortadan kaldırmıyor: Nasıl oluyor da, Prag'da Kafka'nın romanları hayatla kaynaşabiliyor ve nasıl oluyor da aynı romanlar, Paris'te de yazarın son derece öznel dünyasının kapalı ifadesi olarak algılanabiliyor? Bunun anlamı, insanın ve insan dünyasının *Kafkaesk* olarak nitelenen olabilirliğinin, Prag'da, Paris'tekinden çok daha kolayca somut kaderlere dönüşmesi mi?

Modern tarihte geniş sosyal boyutlarda *Kafkaesk* üreten eğilimler var: İktidarın gitgide merkezileşerek kendini kutsallaştırma eğilimi göstermesi; bütün resmî kurumları *ucu bucağı olmayan labirentlere* çeviren sosyal etkinliklerin bürokrasiye hapsolması; bunun sonucu olarak bireyin kimliksizleştirilmesi.

Totaliter devletler, bu eğilimlerin en aşırı yoğunlaşmış halleri olarak, Kafka'nın romanları ile gerçek hayat arasındaki sıkı ilişkileri ortaya koymuşlardır. Ama eğer bu bağ Batı'da fark edilmiyorsa bu sadece demokratik denilen toplumların bugünün Prag'ından daha az *Kafkaesk* olmaları yüzünden değildir. Bana kalırsa bunun bir nedeni de orada gerçeklik duygusunun kaçınılmaz olarak kaybedilmiş olmasıdır.

Çünkü demokratik toplumlar da kişiliksizleştirme ve bürokrasileştirme sürecinden geçmişlerdir; bütün bir gezegen bu sürecin sahnesi haline gelmiştir. Kafka'nın romanları bunun düşsel ve hayalî bir abartısıdır; totaliter devlet ise şiirsel olmayan, maddi bir abartısı.

Peki ama ancak onun ölümünden sonra bütün çıplaklık ve şiddetiyle tarih sahnesine çıkacak olan bütün bu eğilimleri ilk kavrayan romancı, neden Kafka olmuştur?

4

Kendimizi birtakım söylenti ve aldatmacalara kaptırmak istemiyorsak Franz Kafka'nın politikaya meraklı olduğuna dair hiçbir önemli ize rastlayamayız; bu bakımdan, Prag'daki bütün arkadaşlarından ayrılır, Max Brod'tan, Franz Werfel'den, Egon Erwin Kisch'ten ve tarihin anlamını bildiklerini iddia ederek geleceğin yüzünü çizmekten hoşlanan bütün avangard sanatçılardan.

O halde nasıl oluyor da, bugün onların eserleri değil de, bu yalnız, bu içine kapanık, kendi hayatı ve sanatında yoğunlaşmış arkadaşlarının eserleri sosyopolitik bir kehanet olarak görülebiliyor ve bu yüzden gezegenin büyük bir kısmında yasaklanabiliyor?

Bir gün, yaşlı bir bayan dostumun evinde küçük bir sahneye tanık olduktan sonra bu gizem üzerinde düşündüm. Bu kadın Prag'da 1951'deki Stalin mahkemeleri sırasında tutuklanmış ve işlemediği suçlardan hüküm giymişti. Zaten o dönemde yüzlerce komünist onunla aynı durumdaydı. Hayatları boyunca kendilerini tamamen partileriyle özdeşleştirmişlerdi. Parti bir anda onları suçlayan merciye dönüşünce gizli kabahatlerini bulup ortaya çıkarmak ve sonunda hayalî cürümlerini itiraf etmek için, tıpkı Joseph K. gibi "geçmiş hayatlarını en ince ayrıntılarına kadar incelemeyi" kabul etmişlerdi. Arkadaşım olağanüstü cesareti sayesinde, diğer bütün yoldaşları gibi, şair N. gibi suçunun ne olduğunu araştırmayı reddettiği için canını kurtarmayı başarmıştı. Cellatlarına yardım etmeyi reddettiğinden, son duruşma gösterisinde kullanılamaz hale gelmişti. Böylece, asılmak yerine mü-

ebbet hapse mahkûm oldu. On beş yıl sonra tamamen aklandı ve serbest bırakıldı.

Bu kadın tutuklandığı sırada çocuğu bir yaşındaydı. Hapisten çıkınca, on altı yaşındaki oğluna kavuşmuş ve onunla birlikte iki kişilik mütevazı bir mutluluk yaşamıştı. Oğluna tutkuyla bağlanması anlaşılmayacak bir şey değildi. Bir gün onları görmeye gittiğimde, oğlan çoktan yirmi altısına gelmişti bile. Anne sinirlenmiş, gücenmiş, ağlıyordu. Bunun sebebi ise son derece anlamsızdı: Oğlu sabah çok geç kalkmıştı ya da bunun gibi bir şey. Anneye şöyle dedim: "Neden incir çekirdeğini doldurmayan bir şey için sinirleniyorsun? Bunun için ağlanır mı? Abartıyorsun!"

Annesinin yerine oğlu cevap verdi bana: "Hayır, annem abartmıyor. Annem mükemmel ve cesur bir kadın. Herkesin çözüldüğü bir noktada o direnmesini bilmiş. O benim onurlu bir insan olmamı istiyor. Doğru, çok geç kalktım ama annemin başıma kaktığı şey, daha derin bir şey. Benim tavrım. Benim bencilce tavrım. Ben annemin istediği gibi olmak istiyorum. Ve bunun için senin önünde ona söz veriyorum."

Partinin anneye yapmayı asla başaramadığını, anne oğluna yapmayı başarmıştı. Onu kendini saçma bir suçlamayla özdeşleştirmeye, "suçunu aramaya", herkesin önünde suçunu itiraf etmeye zorlamıştı. Şaşkına dönerek, bu ufak çaptaki Stalin mahkemesine baktım ve birden anladım ki, büyük tarihsel olayların (görünüşte inanılmaz ve insanlık dışı) içinde iş gören psikolojik mekanizmalar, çok özel durumları (tamamen sıradan ve son derece insani) yönlendirenlerle aynı.

5

Kafka'nın babasına yazıp da hiçbir zaman göndermediği ünlü mektup, Kafka'nın romanlarındaki en bü-

yük temalardan biri haline gelen *suçlama tekniği* hakkındaki bilgisini ailesinden, çocuk ile ebeveynin tanrısallaştırılmış gücü arasındaki ilişkiden aldığını çok iyi gösterir. Kafka'nın aile içi deneyimlerine sıkı sıkıya bağlı "Karar" başlıklı uzun hikâyesinde baba, oğlunu suçlar ve ona ırmakta boğulmasını emreder. Oğul hayalî suçluluğunu kabullenir ve daha sonra gizemli bir örgüt tarafından suçlu bulunarak kendini boğan ardılı Joseph K.nınki kadar büyük bir uysallıkla gidip kendini ırmağa atar. İki suçlama, iki suçluluk duygusu ve iki infaz arasındaki benzerlik, Kafka'nın eserlerindeki aile içi "totalitarizmle" büyük toplumsal sanrılarındaki totalitarizmi birbirine bağlayan sürekliliği ele verir.

Totaliter toplum, özellikle aşırılığa varan örneklerinde kamusal ile özel arasındaki sınırı silip yok etme eğilimindedir; gitgide içi görülmez hale gelen iktidar yurttaşların hayatının olabildiğince şeffaf olmasını ister. Bu *gizlisiz saklısız hayat* ideali örnek bir aile idealiyle örtüşmektedir: Tıpkı bir çocuğun babasından ya da annesinden hiçbir sır saklamaya hakkı olmaması gibi, bir yurttaşın da parti ya da devletten ne olursa olsun bir şey gizlemeye hakkı yoktur. Totaliter toplumlar propagandalarında mutlu mesut gülümseyen bir çehre sergiler: "Tek bir büyük aile" gibi görünmek isterler.

Kafka'nın romanlarının topluma ve insana yakın olmaya karşı duyulan tutkulu bir arzunun ifadesi olduğu sık sık söylenmiştir; sanki K. gibi köksüz birinin tek bir amacı vardır: yalnızlık lanetini aşmak. Oysa bu açıklama bir klişeden ileriye gitmediği, anlamı daraltığı gibi, ters bir anlam da taşımaktadır.

Kadastro memuru K. hiç de insanlara ve onların sıcaklığına yakın olma peşinde değildir, o Sartre'ın Oreste'i gibi "insanlar arasında bir insan" olmak istemez; bir cemaat tarafından değil bir kurum tarafından kabul edil-

mek ister. Buna erişmenin bedeliyse ağırdır: Yalnızlığından vazgeçmesi gerekecektir. Ve işte onun cehennemi: Asla yalnız kalamayacaktır, şatodan gönderilen iki yardımcı hiç durmadan onu izlemektedir. Sevgililerin tepesine, kahvehanenin tezgâhına ilişip, K.nın Frieda'yla ilk sevişmesinde hazır bulunurlar ve o andan itibaren onların yataklarından bir an bile ayrılmayacaklardır.

Kafka'nın takıntısı, yalnızlığın laneti değil, *tecavüze uğrayan yalnızlıktır!*

Karl Rossmann'ı herkes durmadan rahatsız eder; elbiselerini satar; ailesine ait tek bir fotoğraftan bile yoksun bırakırlar onu; yatakhanede, yatağının yanında oğlanlar boks yapar ve ikide bir üzerine yuvarlanırlar; Robinson ve Delamarche isimli iki serseri onu evlerinde kendileriyle birlikte yaşamaya zorlar, öyle ki, şişko Brunelda'nın iç çekmeleri düşlerinde yankılanmaktadır.

Joseph K.nın hikâyesi de özel hayatın çiğnenmesiyle başlar: Tanımadığı iki bey gelip yatağında tutuklar onu. O günden sonra, artık kendini hiç yalnız hissetmeyecektir: Mahkeme onu izleyecek, gözleyecek ve onunla konuşacaktır; peşinden ayrılmayan meçhul bir örgüt tarafından yutulan özel hayatı yavaş yavaş yok olacaktır.

Gizliliğin ortadan kalkmasını ve özel hayatın şeffaf olmasını isteyen coşkulu ruhlar, başlattıkları sürecin farkında değildirler. Totalitarizmin çıkış noktası *Dava*'nınkine benzer: Gelip sizi yatağınızda tutuklayacaklardır. Tıpkı babanızın ya da annenizin yaptığı gibi paldır küldür odanıza dalacaklardır.

Kafka'nın romanlarının yazarın daha özel ve kişisel iç çatışmalarının yansıması mı, yoksa nesnel bir "sosyal aygıt"ın betimlenmesi mi olduğu sık sık sorulur.

Kafkaesk ne çok özel alanla sınırlıdır, ne de kamusal alanla; her ikisini de içine alır. Kamusal alan özelin aynasıdır, özel, kamusalı yansıtır.

6

Kafkaesk'i üreten küçük ölçekteki sosyal uygulamalardan söz ederken ben sadece aileyi değil, Kafka'nın bütün bir yetişkinlik hayatının geçtiği kurumu, yani büroyu da düşünmüştüm.

Kafka'nın yarattığı karakterler, çoğu zaman entelektüelin alegorik bir izdüşümü olarak yorumlanır ama Gregor Samsa'nın entelektüellikle hiçbir ilgisi yoktur. Bir böcek olarak uyandığında, tek derdi vardır onun: Bu yeni haliyle büroya nasıl zamanında yetişecektir? Kafasında mesleğinin onda alışkanlık haline getirdiği itaat ve disiplinden başka bir şey yoktur: O bir memurdur, görevlidir ve Kafka'nın bütün kişileri de öyledir; (bir Zola'da olabileceği türden) sosyolojik bir tip olarak değil ama insani bir olabilirlik, var olmanın temel biçimlerinden biri olarak tasarlanmış bir memurdur.

Birinci olarak; memurun bürokratik dünyasında inisiyatife, yaratıcılığa, hareket özgürlüğüne yer yoktur; sadece emirler ve kurallar vardır; *o bir itaat dünyasıdır.*

İkinci olarak; memur büyük idari çarkın ancak küçük bir parçasında etkindir ve bu çarkın amacından da ufkundan da habersizdir. *Hareketlerin mekanikleştiği* ve insanların yaptıklarının anlamını bilmediği bir *dünyadır bu.*

Üçüncü olarak; memurun işi sadece adını sanını bilmediği kişiler ve dosyalarladır: *Bu, soyutun dünyasıdır.*

Bir romanı, insana dair tek maceranın bir bürodan ötekine gidip gelmekten ibaret olduğu bu itaat, makineleşme ve soyutluk âlemine yerleştirmek, destansı şiirin özüne ters gibi görünür. Buradan da akla şu soru gelir: Kafka hiç de şiirsel olmayan bu renksiz ve kasvetli malzemeyi büyüleyici romanlara dönüştürmeyi nasıl başarmıştır?

Yanıtı, Milena'ya yazdığı bir mektupta bulabiliriz: "Büro aptal bir kurum değil; aptaldan çok fantastik bir dünya." Bu cümle Kafka'nın en büyük sırlarından birini açığa çıkarıyor. O hiç kimselerin göremediğini görmeyi bilmiştir: Sadece bürokrasi olgusunun insan için, insanın durumu ve geleceği için taşıdığı büyük önemi değil ama (bu daha da şaşırtıcıdır) büroların karanlık atmosferinde saklı şiirsel gücü de görmüştür.

Ama, "büro fantastik bir dünya" ne demektir?

Praglı mühendis bunu anlardı: Dosyasındaki bir hata onu Londra'ya atmıştı; *yitik bedenini* arayan gerçek bir *hayalet* gibi Prag'da dolaşıp dururken uğradığı devlet daireleri ona bilinmeyen bir *mitolojiden* çıkıp gelen *ucu bucağı olmayan bir labirent* gibi görünüyordu.

Kafka, bürokrasi dünyasında görmeyi başardığı fantastik öğeler sayesinde kendisinden önce kimsenin düşünemeyeceği şeyi; şiirle kesinlikle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir malzemeyi, alabildiğine bürokratikleşmiş toplum temasını büyük bir roman şiirine dönüştürmeyi; kendisine vaat edilen işi (gerçekte *Şato*'nun hikâyesi budur) alamayan bir adamın son derece sıradan hikâyesini bir mite, destana, görülmemiş bir güzelliğe dönüştürmeyi başarmıştı.

Kafka büroların dört duvarını bir kâinatın devasa boyutları halinde genişlettikten sonra, aklına bile getirmediği halde, onun hiçbir zaman tanımadığı ve bugünkü Prag'dan başkası olmayan toplumla benzerliği nedeniyle bizi büyüleyen imgeye ulaştı.

Aslında totaliter bir devlet uçsuz bucaksız tek bir idari kurumdan başka bir şey değildir: Orada her türlü iş devletleştirilmiş olduğundan, her meslekten insanlar sıradan *memurlar* olup çıkmıştır. Bir işçi artık işçi değildir, yargıç yargıç değildir, tüccar tüccar değildir, papaz papaz değildir, hepsi devlet memurudur. Rahip katedralde Jo-

seph K.ya şöyle der: "Mahkemeye bağlıyım." Kafka'da avukatlar da mahkemenin hizmetindedir. Günümüzün Praglısı buna hiç şaşırmaz. K.yı savunduklarından daha iyi savunmayacaklardır onu da. Onun avukatları da sanıkların değil mahkemenin hizmetindedir.

7

Büyük Çek şairi, neredeyse çocuksu bir basitlikle en ciddi ve en karmaşık şeylerin derinine inen yüz dörtlükten oluşan çevriminde şöyle yazar:

Şairler icat etmez şiiri
Gerilerde bir yerdedir şiir
Çok, çok uzun zamandır oradadır
Şairin tek yaptığı onu keşfetmektir.

Buna göre, şair için yazmak, arkasında değişmez bir şeyin (şiir) kuytuda saklandığı bir çiti yıkmak anlamına geliyor. Bu ani ve şaşırtıcı ortaya çıkış yüzünden, "şiir" bize ilk başta *göz kamaştırıcı bir ışık* gibi görünür.

Ben *Şato*'yu ilk kez on dört yaşındayken okudum ve bu kitap beni hiçbir zaman o anki kadar büyülememiştir; oysa içinde barındırdığı geniş bilgileri (*Kafkaesk*'in bütün gerçek kapsamını) o zaman için anlamama olanak yoktu: Gözlerim kamaşmış, büyülenmiştim.

Sonradan gözlerim "şiir"in ışığına alıştı ve ben beni büyüleyen, gözlerimi kamaştıran şeyde kendi yaşanmışlığımı görmeye başladım; gene de, ışık hep vardı.

Jan Skácel, "şiir"in hiç değişmeden, "çok çok uzun zamandan beri" bizi beklediğini söylüyor. Oysa sürekli değişimler dünyasında, değişmeyen bir şey tam bir yanılsama olmuyor mu?

Hayır. Her türlü durum insanın işidir ve içinde an-

cak insanın içinde olanı barındırabilir; yani, o durumun (onun ve bütün metafiziğinin) insana dair bir olabilirlik olarak "çok, çok uzun zamandan beri" var olduğunu hayal edebiliriz.

Ama öyleyse, tarihin (değişmeden duramayan) şair için taşıdığı anlam ne olabilir?

Şairin gözünde tarih tuhaf bir şekilde kendi konumuna paralel bir konumda bulunur: Tarih *icat etmez, keşfeder.* Tarih, daha önce hiç görülmemiş durumlar aracılığıyla, insanı, insanın "çok, çok uzun zamandan beri" içinde taşıdığı şeyi, insanın olabilirliklerinin neler olduğunu gözler önüne serer.

Eğer "şiir" çoktan beri orada ise şaire *öngörü* yeteneğini atfetmek mantıksızlık olur; hayır, o bir gün gelip tarihin de keşfedeceği insani bir olabilirliği ("çok uzun zamandan beri" orada duran "şiir") "*keşfetmekten başka bir şey yapmaz.*"

Kafka kehanette bulunmamıştır. O sadece "geride" duranı gördü. Gördüklerinin aynı zamanda bir öngörü olduğunu bilmiyordu. Sosyal bir sistemin maskesini düşürmek gibi bir niyeti yoktu. Kendi mahrem ve küçük çapta sosyal tecrübelerinden tanıdığı insana dair mekanizmaları gün ışığına çıkartırken daha sonraki evriminde tarihin bunları o geniş sahnesinde çalıştırmaya başlayacağını aklından bile geçirmiyordu.

İktidarın insanı uyuşturup kıskıvrak bağlayan bakışı, insanın kendi suçunu umutsuzca arayışı, dışlanma ve dışlanmış olmanın kasveti, basmakalıplığa mahkûm olmak, gerçeğin korkutucu düşsel karakteri ve dosyanın tılsımlı gerçekliği, özel hayatın sürekli çiğnenmesi vs. tarihin o muazzam laboratuvarlarında insanın üzerinde uyguladığı bütün bu deneyleri Kafka romanlarında (birkaç yıl daha önce) yaptı.

Totaliter devletlerin gerçek evreni ile Kafka'nın

"şiir"inin örtüşmesi hep gizemli bir yan taşıyacak ve şairin eyleminin, tam da özünden dolayı hesaba kitaba gelmeyeceğinin bir kanıtı olacaktı ve de paradoksun: Kafka'nın romanlarının yarattığı sosyal, politik, "kehanetvâri" muazzam etki, tam anlamıyla bunların "güdümlü olmayışı"nda, yani her türlü politik programlara, ideolojik kavramlara, geleceğe yönelik kehanetlere karşı yüzde yüz bağımsız olmalarında yatmaktadır.

Gerçekten de, eğer şair "gerilerde bir yerde" saklı olan "şiir"i arayıp bulmak yerine, kendini önceden bilinen bir gerçekliğe (kendini sunan ve "karşısında" duran) hizmet etmeye adarsa şiirin kendi misyonunu yadsımış olur. Ve peşinen algılanan gerçeğin devrim ya da bölünme mi, Hıristiyan inancı mı, ateizm mi olduğunun, daha doğru ya da daha az doğru olup olmadığının pek önemi yoktur; *keşfedilmeyi bekleyen*'den (*göz kamaştırma)* başka bir gerçeğin hizmetindeki şair uydurma bir şairdir.

Kafka'nın mirasına bu kadar hararetle bağlı olmam, onu kendi mirasım gibi savunmam, taklit edilemez olanı taklit etmeyi (ve böylece *Kafkaesk*'i bir kez daha keşfetmeyi) yararlı bulduğumdan değil, bu mirasın romanın (romandan başka bir şey olmayan şiirin) *tam bağımsızlığına* müthiş bir örnek oluşturmasındandır. Franz Kafka, bu bağımsızlık sayesinde insanlık durumumuz hakkında (tıpkı içinde yaşadığımız yüzyılda ortaya çıktığı haliyle) bize hiçbir sosyolojik ya da siyaset bilimsel düşüncenin söyleyemeyeceği şeyler söylemiştir.

6

YETMİŞ ÜÇ[1] SÖZCÜK

1968 ve 1969 yıllarında Şaka *bütün Batı dillerine çevrilmişti. Ama bu çevirilerde ne sürprizlerle karşılaştım! Fransa'da çevirmen benim üslubumu süsleyerek romanı yeni baştan yazmıştı. İngiltere'de editör düşünsel pasajların hepsini kesip atmış, müzikle ilgili alt bölümleri kaldırmış, bölümlerin sırasını değiştirmiş, romanı yeniden düzenlemişti. Bir başka ülke. Çevirmenimle görüşüyorum: Tek bir Çekçe sözcük dahi bilmiyor. "Nasıl çevirdiniz?" Cevabı: "Yüreğimle." Ve bana cüzdanından çıkardığı fotoğrafımı gösteriyor O kadar sempatikti ki, neredeyse gönül bağıyla çeviri yapılabileceğine gerçekten inanacaktım. Elbette işin aslı çok daha basitti: Tıpkı Arjantinli çevirmen gibi o da kitabı, Fransızca yeniden yazımından çevirmişti. Bir başka ülke: Çeviri Çekçeden yapılmış. Kitabı açıyorum ve tesadüfen Helena'nın monoloğuna gözüm değiyor. Bende her biri bir paragrafı dolduran uzun cümleler bir yığın basit cümleciğe bölünmüş...* Şaka*'nın çevirilerinin yarattığı şok, beni son derece etkilemiştir. Üstelik –artık hemen hemen hiç Çek okuru olmayan– benim için çeviriler her şeyi temsil*

1. Bu bölümdeki bazı sözcükler, Fransızcaya özgü ses ve anlam çağrışımlarına dayandığından ve Türkçede aynı etkiyi veremeyeceğinden, yazardan özel izin alınarak bu bölüme alınmamıştır. (Ç.N.)

ediyorken. Bu yüzden, birkaç yıl önce kitaplarımın yabancı basımlarına nihayet bir çekidüzen vermeye karar verdim. Bu iş birtakım tartışmalara yol açtı ve yorucu oldu. Eski ve yeni romanlarımı bildiğim üç-dört yabancı dilde okumak, kontrol etmek ve yeniden gözden geçirmek, hayatımın bir dönemini tamamen işgal etti...

Romanlarının çevirilerini denetlemeye kalkan yazar, çılgın bir koyun sürüsünün peşinden koşan çoban gibi sayısız sözcüğün ardına düşer; benim için hazin, başkaları için-se gülünç bir manzara. Le Débat *dergisinin yönetmeni, dostum Pierre, benim bu hazin ve komik çobanlık halimin tamamen farkına varmış olmalı. Bir gün gizleyemediği bir merhametle bana şöyle dedi: "Artık dertlenmeyi bırak da benim dergim için bir şeyler yaz. Çeviriler, seni her sözcüğün üzerinde düşünmeye zorladı. O halde sen de kendi özel sözlüğünü yaz. Romanlarının sözlüğünü. Anahtar sözcüklerini, sorun çıkaran sözcüklerini, aşk-sözcüklerini..."*

İşte yaptım.

Acemilik (***inexpérience***) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* için düşündüğüm ilk başlık "Acemiliğin Gezegeni" idi. İnsanlık durumunun bir niteliği olarak acemilik. İnsan dünyaya bir defa gelir ve bir daha asla önceki bir hayatın deneyimleriyle başka bir hayata başlanamaz. Gençlik nedir bilmeden çocukluktan çıkılır, evli olmak nedir bilmeden evlenilir ve yaşlılığa girerken dahi insan nereye gideceğini bilmez: Yaşlılar, yaşlılıklarının masum çocuklarıdır. Bu anlamda, insanlığın dünyası acemiliğin gezegenidir.

Aforizma (***aphorisme***) "Tanım" anlamına gelen Yunanca *aphorismos* sözcüğünden. Aforizma: tanımın şiirsel biçimi (Bkz. Tanım).

Akıcı (*couler*) Chopin bir mektubunda İngiltere'de kaldığı günleri anlatır. Salonlarda çalmakta ve bayanlar hayranlıklarını hep aynı cümleyle dile getirmektedirler: "Ay, ne kadar güzel! Su gibi akıyor!" Chopin buna sinirlenirmiş, tıpkı benim, bir çevirinin aynı formülle övüldüğünü duyduğumda sinirlendiğim gibi: "Çeviri su gibi akıyor," ya da, "Sanki bir Fransız yazar tarafından yazılmış dersiniz." Ama Hemingway'i bir Fransız yazar gibi okumak çok kötü bir şey! Onun üslubunu bir Fransız yazarda düşünmek olacak şey değil! İtalyan yayıncım Roberto Calasso'ya göre; iyi bir çeviri, akıcılığından değil, çevirmenin koruma ve savunma cesaretini gösterdiği bütün o tuhaf ve özgün formüllerden anlaşılır.

Aldatmaca (*mystification*) Fransa'da XVIII. yüzyılda ortaya çıkan, inançsız ve özgürlükçü çevrelerde özellikle komik içerikli aldatmacaları belirtmek için kullanılan, aslında eğlenceli (*mystère*, yani gizem sözcüğünden türemiştir) yeni bir sözcük. Diderot olağanüstü bir yutturmaca hazırlayıp Marki de Croismare'ı zavallı genç bir rahibenin ondan destek istediğine inandırırken kırk yedi yaşındadır. Pek duygulanan markiye aylar boyunca aslı olmayan bir kadının imzalı mektuplarını gönderir. *Rahibe* adlı romanı, bu aldatmacadan doğmuştur: Diderot'yu ve yüzyılını sevmek için bir neden daha. Aldatmaca: Dünyayı ciddiye almamanın etkin biçimi.

Avrupa (*Europe*) Ortaçağ'da Avrupa birliği, din ortaklığına dayanıyordu. Modern Çağ'da din, yerini Avrupalıların kendilerini tanımladıkları, kendilerini buldukları, kendileriyle özleştirdikleri yüksek değerlerin gerçekleştirilmesi olan kültüre (sanat, edebiyat, felsefe) bıraktı. Oysa bugün kültür de yerini terk ediyor. Ama neye ve kime? Avrupa'yı birleştirebilecek yüce değerlerin ger-

çekleşeceği alan nedir? Teknik ilerlemeler mi? Pazar mı? Demokrasi ideali taşıyan, hoşgörü ilkesine dayalı siyaset mi? Ama artık hiçbir zengin yaratıyı, hiçbir sağlam düşünceyi koruyamıyorsa bu hoşgörü, boş ve yararsız hale gelmiş olmuyor mu? Ya da kültürün el ayak çekmesi insanın kendini rahatlıkla teslim edeceği bir çeşit kurtuluş olarak algılanabilir mi? Bilemiyorum. Sadece kültürün, yerini çoktan terk ettiğini bildiğime inanıyorum. Böylece, Avrupa kimliği imgesi geçmişte kalıyor. Avrupalı: Avrupa özlemi çeken.

(Avrupa) romanı (*roman [Européen]*) *Avrupa* romanı adını verdiğim roman, Modern Çağ'ın başında Avrupa'nın güneyinde doğar ve özünde, ilerde sınırlarını coğrafi Avrupa'nın (özellikle de her iki Amerika'da) ötesine kadar genişleten tarihsel bütünlüğü temsil eder. Tıpkı Avrupa müziği gibi Avrupa romanının da, biçimlerindeki zenginlikle, evrimindeki baş döndürücü yoğunlukla, sosyal rolüyle hiçbir uygarlıkta eşi benzeri yoktur.

Çekoslovakya (Tchécoslovaquie) Konular genellikle orada geçse de, ben romanlarımda "Çekoslovakya" sözcüğünü asla kullanmam. Bu bileşik sözcük çok yenidir (1918'de doğdu), zaman içinde kök salmadı, güzel değil ve kastedilen şeyin birleşik ve fazla genç (zaman içinde sınanmamış) olduğunu ele veriyor. Bu hiç de oturmamış sözcük üzerine zorlamayla bir devlet kurulsa bile, bir roman kurulamaz. Ben bu yüzden, roman karakterlerinin ülkesini belirtmek için hep eski "Bohemya" sözcüğünü kullanırım. Siyasal coğrafya açısından bu doğru değil (çevirmenlerim çoğu zaman buna ayak direr) ama şiir açısından olabilecek tek tanım.

Değer (*valeur*) Altmışlı yılların yapısalcılığı, değer soru-

nunu parantez içine aldı. Gene de yapısalcı estetiğin kurucusu şöyle demiştir: "Sanat tarihinin evrimine ancak nesnel estetik değerin sorgulanması bir anlam verebilir." (Jan Mukarovsk; "Sosyal Olgular Olarak Estetik Değer, Norm ve İşlev", Prag, 1934) Estetik bir değeri sorgulamak demek, bir eserin insanlık dünyasına getirdiği buluşları, yenilikleri, bu dünyaya tuttuğu yepyeni ışığı kavramaya ve adlandırmaya çalışmak demektir. Ancak bir değer olarak kabul edilmiş bir eser (yeniliği kavranmış ve adlandırılmış bir eser), basit bir olgular dizinden ibaret olmayıp bir değerler kovalamacası olan "sanat tarihi evrimi"nin bir parçası olabilir. Eğer, bir eserin (tarihî bir dönemin, bir kültürün vs.) tanımıyla (tematik, sosyolojik, formalist) yetinerek değer sorununu bir yana itersek, eğer bütün kültürlere ve bütün etkinliklere (Bach ve rock, çizgi romanlar ve Proust) eşit gözüyle bakarsak eğer sanat eleştirisi (değer üzerine düşünme) artık kendini ifade edecek alan bulamıyorsa, "sanatın tarih içindeki evrimi" anlamını kaybedecek, çökecek, muazzam ve saçma bir eserler deposu haline gelecektir.

Düşünce (*réflexion*) Çevrilmesi en zor olanlar, diyaloglar değil, betimlemeler değil ama düşünsel bölümlerdir. Aslına uygunlukları mutlak surette korunurken (semantik, yani anlambilimsel her sadakatsizlik düşünceyi hatalı kılar), güzellikleri de göz ardı edilmemelidir. Düşüncenin güzelliği *düşüncenin şiirsel biçimlerinde* gösterir kendini. Ben üç tanesini biliyorum: 1) Aforizma. 2) Nakarat ve tekrar, 3) Metafor (Bkz. Aforizma, Nakarat, Metafor).

Elitizm (*élitisme*) *Elitisme* (Elitizm) sözcüğü, Fransa'da ancak 1967'de, *élitiste* (elitist) sözcüğü ise 1968'de ortaya çıktı. Dil, tarihte ilk kez elit kavramına kendiliğinden olumsuz, hatta küçümseyici bir anlam yüklemiştir.

Komünist ülkelerde resmî propaganda ile elitizm elitistleri aynı zamanda eleştirmeye başladı. Bu sözcüklerle hedef alınanlar işletme şefleri, ünlü sporcular ya da politikacılar değil, özellikle kültürel elit, yazarlar, profesörler, tarihçiler, sinema ve tiyatrocularda.

Şaşırtıcı bir eşzamanlılık. İnsana kültürel elitin bütün Avrupa'da yerini başka elitlere terk ettiğini düşündürüyor. Orada polis aygıtı elitine, burada kitle iletişim araçları elitine. Bu yeni elitleri hiç kimse elitizmle suçlamayacaktır. Böylece, elitizm sözcüğü de çok geçmeden unutulup gidecektir (Bkz. Avrupa).

Enfantokrasi (*infantocratie*) "Motosikletli biri kolları ve bacakları O biçiminde, boş sokakta süratle ilerliyor ve gök gürültüsünü andıran bir gümbürtüyle parktan yukarı çıkıyordu; yüzü zırlamalarına büyük önem veren bir çocuğun ciddiliğini yansıtıyordu." (Musil, *Niteliksiz Adam)* Bir çocuğun ciddiyeti: teknik çağın yüzü. Enfantokrasi: insanlığa dayatılan çocukluk ideali.

Eser (*oeuvre*) "Taslaktan esere giden yol, dizüstü sürünerek alınır." Vladimír Holan'ın bu dizesini unutamam. Ve *Sevgili Felice'ye Mektuplar* ile *Şato*'nun aynı kefeye konmasını reddederim.

Ev, yuva, yurt (*chez-soi*) *Domow (*Çekçe), *das Heim* (Almanca), *home* (İngilizce). Anlamı şu: Köklerimin bulunduğu, ait olduğum yer. Bu yerin topografik sınırlarını belirleyense sadece yürektir: Bu tek bir oda da olabilir, bir manzara da, bir ülke ve evren de. Klasik Alman felsefesindeki *das Heim:* Eski Yunan dünyası. Çek Millî Marşı, şu dizeyle başlar: "*Kde domow muj?*" (Benim *domow*'um neresi?) Bu Fransızcaya "*Où est-elle ma patrie?*" (Benim vatanım neresi?) diye çevriliyor. Ama vatan baş-

ka bir şey: *domow*'un politik, devletçi şekli. "Vatan", mağrur bir sözcük. *Das Heim* (Almanca yuva) ise duygusal bir sözcük. Fransızca (Fransız duyarlığı) vatan ile yuva (bana ait olan somut ev) arasında hiçbir boşluk tanımıyor. Bu boşluk, ancak *chez-soi*'ya büyük bir sözcüğün ağırlığı verilirse doldurulabilir (Bkz. Nakarat).

Fikirler (*idées*) Bir eseri, fikirlerine indirgeyenlere karşı duyduğum tiksinti. "Fikir tartışmaları" adı verilen durumların içine çekildiğimde duyduğum dehşet. Eserlere kayıtsız kalan fikirlerin ortalığın tozunu attırdığı dönemin bende uyandırdığı umutsuzluk.

Gülüş (Avrupalı gülüşü) (*rire* [*Européenne*]) Rabelais'ye göre neşe ve komik henüz aynı şeydi. XVIII. yüzyılda Sterne ve Diderot'nun mizahı, Rabelais'nin neşesinin sevimli ve nostaljik bir anısıdır. XIX. yüzyılda Gogol melankolik bir mizahçıdır: "Eğer komik bir hikâyeye dikkatlice ve uzun uzun bakılacak olursa, o hikâye gitgide hazinleşir," der. Avrupa kendi varoluşunun komik tarihini o kadar uzun bir zaman seyretmiştir ki; Rabelais'nin şen şakrak destanı XX. yüzyılda Ionesco'nun umutsuz komedisine dönüşmüştür: "Korkuncu komikten ayıran pek az şey vardır," der. Gülüşün Avrupai tarihi sona ermektedir.

Güzellik (ve bilgi) (*beauté* [*et connaissance*]) Broch'la birlikte, bilginin romanın tek ahlakı olup çıktığını söyleyenler, bilimle ilişkileri yüzünden fazlasıyla risk taşıyan "bilgi" sözcüğünün metalik aurasına aldanıyorlar. O halde şunu eklemek gerekiyor: Roman, varoluşun bütün yanlarını bir güzellik olarak keşfeder. İlk romancılar macerayı keşfetmişlerdi. Eğer macera, macera olarak bize güzel geliyor ve biz onu çok istiyorsak bu onların saye-

sindedir. Kafka, trajik biçimde tuzağa düşürülmüş insanın durumunu anlattı. Eski Kafka uzmanları, yazarlarının kendilerine bir umut bahşedip bahşetmediğini çok tartışmışlardı. Hayır, umut yok. Başka şey var. Kafka o yaşanılmaz durumu bile tuhaf, karanlık bir güzellik olarak keşfetmiştir. Güzellik, umudu tükenmiş insanın mümkün olan son zaferi. Sanatta güzellik: Asla söylenmemiş olanın aniden yaktığı ışık. Zaman büyük romanlardan yayılan bu ışığı karartmayı asla başaramayacak; çünkü insanın varoluşu insan tarafından sürekli unutulduğundan, ne kadar eski de olsa romancıların keşifleri, bizi şaşırtmaktan hiçbir zaman geri durmayacak.

Hafiflik (*légèreté*) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni çok daha önce *Şaka*'da bulmuştum: "Bu tozlu kaldırımlarda yürüyor ve hayatımın üzerine çöken boşluğun dayanılmaz hafifliğini hissediyordum."
Ve *Yaşam Başka Yerde*'de: "Jaromil bazen korkunç düşler görüyordu: Düşünde son derece hafif bir nesneyi kaldırmak zorunda kaldığını görüyordu; bir çay fincanı, bir kaşık, bir tüy gibi bir şeydi bu ama başaramıyordu bir türlü, eşya ne kadar hafif olursa, o da o kadar güçten kesiliyor, eşyanın hafifliği altında iki büklüm eğilip kalıyordu."
Ve *Ayrılık Valsi*'nde: "Raskolnikov cinayetini bir trajedi gibi yaşadı ve sonunda eyleminin ağırlığı altında ezildi. Ve Jakub eyleminin böylesine hafif oluşu, kendisini ezmeyişi, hiçbir ağırlığının bulunmayışı karşısında hayranlık duyuyor ve bu hafifliğin, Rus kahramanı histerik duygularından başka türlü yıldırıcı olup olmadığını düşünüyordu."
Ve *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda: "Karnındaki o boş kese, yerçekiminin dayanılmaz yokluğundan başka bir şey değildi. Nasıl ki bir aşırılık bir zaman tersine dönüşe-

bilirse, uç noktasına ulaşan hafiflik de ürkünç bir *hafifliğin yerçekimine* dönüşüyor ve Tamina buna bir saniye daha katlanamayacağını biliyordu."
Bu tekrarları kitaplarımın çevirilerini yeni baştan okurken fark ettim ve üzüldüm! Sonra kendi kendimi teselli ettim: Belki de bütün romancılar aslında tek bir *tema* (ilk roman) ve onun *çeşitlemelerini* yazıyorlardır.

Harf karakterleri (*caractères*) Kitaplar gitgide daha küçük karakterlerle basılıyor. Edebiyatın akıbetini hayal ediyorum: Harfler kimse farkına varmadan, yavaş yavaş küçülüp sonunda tamamen görünmez hale gelecek.

Hayal gücü (*imagination*) Bana, "Tamina Çocuklar Adası"nda hikâyesiyle ne demek istediğimi soruyorlar. Bu hikâye önce beni büyüleyen, daha sonra uyanıkken gördüğüm ve yazarken genişletip derinleştirdiğim bir düştü. Anlamı mı? İsterseniz, çocukluk idealine adanmış bir geleceğe dair düşsel bir hayal diyelim (bkz. Enfantokrasi). Bununla birlikte bu anlam düşten önce yoktu; düş, anlamdan önce geldi. Yani, bu hikâyeyi kendinizi hayal gücünüze bırakarak okumanız lazım. En önemlisi de, çözülecek bir bilmece gibi değil. Kafkacılar, çözeceğiz, diye diye Kafka'yı öldürdüler.

Hayat (büyük V ile) (*vie [avec le V en majuscule]*) Paul Eluard, Gerçeküstücülerin "Ceset" (1924) başlıklı yergisinde, Anatole France'ın cesedine veryansın eder: "Senin benzerlerini, ceset, sevmiyoruz biz..." vs. Arkadan gelen şu savunma, bana tabuta atılan bu tekmeden çok daha ilginç geliyor: "Artık gözlerim yaş dolmadan hayal edemeyeceğim bir şey olan Hayat, bugün bana hâlâ ancak sevgiyle desteklenen ufacık önemsiz şeylerde görünüyor. Kuşkuculuk, ironi, alçaklık, Fransa, Fransız ruhu

nedir ki? Uzun bir unutuşun soluğu, bütün bunlardan uzaklara sürüklüyor beni. Belki de ben, Hayat'ı onursuzlaştıran hiçbir şey okumadım, hiçbir şey görmedim." Eluard kuşkuculuğa ve ironiye karşı şunları öne sürüyor: "Ufacık önemsiz şeyler, yaşaran gözler, sevgi şefkat, Hayat'ın onuru, evet, büyük H ile Hayat'ın onuru! Düzenden yana olmadığını gösterişli bir şekilde ilan ederken, ardında en yavanından bir *kitsch* ruhunun saklı olduğu bir tavır."

Huzur (*idylle*) Fransa'da nadiren kullanılan ama Hegel, Goethe, Schiller için önemli bir kavramı ifade eden sözcük: dünyanın ilk kavgadan önceki hali; ya da kavgalardan uzak hali; ya da sadece yanlış anlamalardan, yani sözde çatışmalardan ibaret hali. "Aşk hayatı son derece zenginse de, kırklık adam aslında huzuruna düşkün biriydi..." (*Yaşam Başka Yerde*) Erotik macerayı "huzur"la uzlaştırma arzusu, hazcılığın özüdür – ve hazcı idealin insanın erişemeyeceği bir ideal olmasının da nedeni.

İhanet etmek (*trahir*) "İhanet etmek ne demektir? İhanet etmek, sıradan çıkmaktır. İhanet etmek, sürüden ayrılmak ve bilinmeyene doğru yol almaktır. Sabina, bilinmeyene yol almak kadar güzel bir şey tanımıyordu." (*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*)

İroni (*ironie*) Kim haklı, kim haksız? Emma Bovary dayanılmaz mıydı? Yoksa cesur ve etkileyici mi? Ya Werther? Duyarlı ve soylu mu? Yoksa saldırgan, kendine âşık, hassas biri mi? Roman ne kadar dikkatli okunursa cevap da o kadar olanaksızlaşıyor; çünkü zaten roman tanım olarak ironik bir sanat: Romanın "gerçeği" gizlidir, telaffuz edilmemiştir, telaffuz edilemez. Joseph Conrad *Batılı Gözler Altında* adlı eserinde, bir Rus devrimcisine

şunları söyletir: "Kadınların, çocukların ve devrimcilerin, bütün cömert içgüdülerin, her türlü inancın, her türlü fedakârlığın, bütün eylemlerin inkârı demek olan ironiden tiksindiklerini hatırlayın, Razumov!" İroni insanı sinirlendirir. Alay ettiği ya da saldırdığı için değil ama dünyanın anlaşılmazlığını gözler önüne sererek bizi kesin inançlardan yoksun bıraktığı için. Leonardo Sciascia, "İroni kadar anlaması zor, çözülmesi olanaksız bir şey yoktur," der. Bir romanı üslup zorlamalarıyla "zorlaştırmayı istemek" boşunadır; bu sözcüğe layık her roman, ne kadar şeffaf olsa da alttan alta barındırdığı ironiyle zaten yeterince zordur.

İşbirlikçi (*collabo*) Yeniliğini hep koruyan tarihî durumlar, insanın değişmez olabilirliklerini ortaya çıkarır ve bizim bunlara bir ad vermemizi sağlar. İşbirliği anlamına gelen *collaboration* sözcüğü Nasyonal Sosyalizme karşı girişilen savaşta işte böyle yepyeni bir anlam kazanmıştır: kendi isteğiyle, gönüllü olarak aşağılık bir gücün hizmetinde olmak. Temel bir kavram! İnsanlık nasıl olmuş da 1944'e kadar bu kavramdan uzak kalabilmiştir? Sözcük bir kere bulundu ya, insan eylemlerinin işbirlikçi bir karakter taşıdığı gitgide daha fazla fark edilir olmuştur. Kitle iletişim araçlarının yaygarasını, reklamlardaki salakça tebessümü, doğanın unutuluşunu, saygısızlığın erdem mertebesine çıkarılmasını yücelten herkes, şöyle tanınmaya müstehaktır: *modernliğin işbirlikçileri.*

Kadın düşmanı (*misogyne*) Her birimiz daha ilk günlerimizden başlayarak bir anneyle, bir babayla, dişilik ve erkeklikle karşı karşıya gelmişizdir. Ve bu iki ana örnekten her biriyle –uyumlu ya da uyumsuz– ilişkilerimizin izlerini taşırız. Kadın düşmanları (kadından kaçanlar) sadece erkekler arasında değil, kadınlar arasında da bulu-

nur ve kadın düşmanı kadar erkek düşmanı (erkek *örnek tipi* ile uyum halinde yaşayamayan erkek ve kadınlar) da vardır. Bu tavırlar insanlık durumunun farklı ve tamamen meşru olabilirlikleridir. Ya ak ya kara görüşüne bağlı feminist anlayış, kendini erkek düşmanlığı konusunda asla sorgulamadı ve kadın düşmanlığını basit bir hakaret haline getirdi. Böylece bu kavramın tek ilginçliği olan psikolojik içerik de es geçilmiş oldu.

Kitsch (*kitsch*) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni yazarken *kitsch* sözcüğünü, romanın anahtar sözcüklerinden biri yaptığım için biraz endişeliydim. Gerçekten de, çok yakın tarihlere kadar bu sözcük, Fransa'da neredeyse hiç bilinmiyordu ya da çok dar bir anlamıyla biliniyordu. Hermann Broch'un ünlü denemesi Fransızcaya aktarılırken, *kitsch* "ucuz sanat" diye çevrilmiş. Yanlış bir anlam; çünkü Broch *kitsch*'in sıradan zevksiz bir eserden farklı bir şey olduğunu göstermiştir. *Kitsch tavrı* diye bir şey vardır. *Kitsch* davranışı. *Kitsch insan*'ın *(Kitschmensch) kitsch ihtiyacı*: Bu her şeyi güzel gösteren yalancı aynadan kendine bakmak ve orada heyecanlı bir hoşnutlukla kendini tanımak ihtiyacıdır. Broch'a göre *kitsch*, tarihsel açıdan XIX. yüzyılın duygusal romantizmine bağlıdır. XIX. yüzyıl, Almanya'da ve Orta Avrupa'da her yerdekinden daha romantik (ve çok daha az gerçekçi) olduğuna göre, *kitsch* orada sınır tanımaz bir biçimde gelişmiş, *kitsch* sözcüğü orada doğmuştur ve bugün de yaygın olarak hâlâ kullanılmaktadır. Prag'da biz *kitsch*'te sanatın baş düşmanını gördük. Fransa'da öyle değil. Fransa'da gerçek sanatın karşıtı olarak eğlencelik, hafif sanat kullanılıyor. Büyük sanata karşı hafif, değersiz sanat. Bana gelince; ben, Agatha Cristie'nin romanlarından asla sıkılmamışımdır! Buna karşılık, Çaykovski, Rachmaninoff, piyanoda Horowitz, büyük Hollywood filmleri, *Kramer Kramer'e Karşı*,

Doktor Jivago (Vah zavallı Pasternak!), işte benim son derece, içtenlikle nefret ettiğim şeyler. Ve biçim olarak modernlik iddiasındaki eserlerdeki *kitsch* anlayış karşısında da gitgide öfkeye kapılıyorum. (Nietzsche'nin, Victor Hugo'nun "cici söz"lerine ve "gösterişli giysi"lerine karşı duyduğu tiksintinin, daha *kitsch* ortalarda bile yokken *kitsch*'ten iğrenme olduğunu da ekleyeyim.)

Komik (*comique*) Trajik olan, insanın yüceliğine dair güzel bir yanılsama sunarak bizi avutur. Komik, daha zalimdir: Bize şiddetle her şeyin anlamsızlığını ifşa eder. Ben bütün insani şeylerin içinde, bazı hallerde kabul gören, onaylanan, kullanılan, bazı hallerde ise üstü örtülen komik yanların olduğunu varsayıyorum. Komiğin gerçek dehaları bizi en fazla güldürenler değil, *komiğin bilinmeyen bir alanı*'nı ortaya dökenlerdir. Tarih özellikle her zaman için ciddi bir alan olarak kabul edilmiştir. Oysa tarihte bilinmeyen bir komik vardır. Cinselliğin komiğinin (kabullenmesi zor) olması gibi.

Lirik (*lyrique*) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde iki tip kadın avcısından söz edilir: lirik çapkınlar (her kadında, kendi ideallerini ararlar) ve epik çapkınlar (kadınlarda, kadın dünyasının sonsuz çeşitliliğini ararlar). Bu ayrım, Almanya'da ancak XVIII. yüzyılda ortaya çıkan ve Hegel'in *Estetik*'inde büyük bir ustalıkla geliştirilen lirik ile epik (ve dramatik) arasındaki klasik ayrıma karşılık gelir. Lirik, kendini açığa vuran öznelliğin ifadesidir; epik ise dünyanın nesnelliğini ele geçirme tutkusundan gelir. Lirik ve epik, bana göre estetik alanı aşar ve insanın kendisine karşı, dünyaya karşı, başkalarına karşı (lirik çağ = gençlik çağı) takınabileceği iki tavrı temsil eder. Ne yazık ki, lirik ve epik kavramının bu biçimde algılanması, Fransızlar için son derece alışılmamış bir şey olduğun-

dan, Fransızca çeviride lirik çapkının romantik düzücü, epik çapkınınsa sefih düzücü haline gelmesini kabullenmek zorunda kaldım. En iyi çözüm buydu ama gene de biraz üzüldüm.

Lirizm (ve devrim) (*lyrisme* [*et révolution*]) "Lirizm bir sarhoşluktur ve insan, dünyaya daha kolay karışmak için sarhoş olur. Devrim incelenmek ve gözlenmek istemez, kendisiyle bütünleşilsin ister; bu anlamda o liriktir ve lirizm onun için gereklidir." (*Yaşam Başka Yerde)*
"Erkek ve kadınların arkasına hapsedildiği duvar tamamen şiirlerle kaplıydı ve onlar bu duvarın önünde dans ediyorlardı. Oh, hayır, bu bir ölüm dansı değildi. Burada masumiyet dans ediyordu! Kanlı tebessümüyle masumiyet." (*Yaşam Başka Yerde)*

Maço (ve kadın düşmanı) (*macho* [*et misogyne*]) Maço kadınlığa tapar ve taptığı şeye egemen olmak ister. Üzerinde tahakküm kurduğu örnek kadın (kadının anneliği, doğurganlığı, zayıflığı, eve bağlı karakteri, duygusallığı vb.) tipinin dişiliğini yüceltirken o kendi erkekliğini yüceltmektedir. Buna karşılık kadın düşmanı, kadınlıktan nefret eder, fazla dişi kadınlardan kaçar. Maçonun ideali: aile. Kadın düşmanının ideali: çok sevgilisi olan bekâr erkek; ya da: sevdiği kadınla evli ve çocuksuz bir erkek.

Meditasyon (*méditation*) Romancının önünde üç temel olanak vardır: Bir hikâye *anlatır (*Flaubert), bir hikâyeyi *tasvir eder* (Fielding), bir hikâye *düşünür* (Musil). XIX. yüzyılda roman tasviri, dönemin anlayışıyla (pozitivist, bilimsel) uyum halindeydi. XX. yüzyılda, bir fikrin sürekli irdelenmesi üzerine bir roman inşa etmek, artık düşünmek istemeyen çağın ruhuna ters düşüyor.

Metafor (*mêtaphore*) Süsten başka bir şey değillerse metaforları sevmiyorum. Üstelik kastettiğim "bir çayırlığın yeşil halısı" gibi klişelerden ibaret de değil, sözgelimi Rilke geliyor aklıma: "Gülüşleri, ağızlarından cerahatli yaralar gibi akıyordu." Ya da: "Duaları ağzından kurumuş bir çalılık gibi yaprak yaprak dökülmeye başlıyor, yükseliyordu." (*Malte Laurids Brigge'ye Mektuplar)* Buna karşılık, apansız bir ifşaatla, şeylerin, durumların, kişilerin yakalanamayan özünü yakalamada metafor, bana vazgeçilmeyecek bir araç gibi geliyor. Betimleme metaforu. Mesela Broch'ta Esch'in varoluş tavrını betimleyen metafor: "Düpedüz açıklık arzu ediyordu: Yalnızlığının açıklığa demir bir kazığa bağlanırcasına bağlanabileceği kadar açık basitlikte bir dünya yaratmak istiyordu." ("Uyurgezerler") Benim kuralım: Bir romanda çok az metafor olacak; ama bunlar romanın en can alıcı noktaları olmak zorunda.

Modern (modern olmak) (*moderne* [*être moderne*]) Avangard eğilimli büyük Çek romancısı Vladislav Vančura 1920'ye doğru, "Komünizmin yıldızı yeni, yeni, yepyeni ve onun dışında modernlik yoktur," diye yazmıştı. Onun bütün kuşağı, modernlikten geri kalmamak için Komünist Parti'ye koşmuştu. Her alanda "modernliğin dışı"nda kalmasıyla birlikte, Komünist Parti'nin tarihî çöküşü de imzalanmış oldu. Çünkü Rimbaud, "Mutlaka modern olmak lazım," diye buyurmuştu. Modern olmak arzusu bir idealdir, yani içimizin derinliklerine kök salmış, akıldışı bir zorunluluktur; içeriği değişken ve belirsiz olan ısrarcı bir biçimdir: Kendini modern ilan eden moderndir ve öyle de kabul edilir. *Ferdydurke*'de Lejeune Ana "eskiden çekinerek gizli gizli gidilen tuvaletlere şimdi giderken takındığı pervasız tavırları" modernliğinin bir belirtisi olarak sergiler. Gombrowicz'in *Ferdy-*

durke'si: Modern modelinin maskesini düşüren en çarpıcı örnektir.

Modern (modern sanat; modern dünya) (*moderne [art moderne; monde moderne]*) *Lirik* bir coşkuyla kendini modern dünyayla özdeşleştiren modern bir sanat var. Apollinaire. Tekniğin yüceltilmesi, büyüleyici gelecek. Onunla beraber ve ondan sonra: Mayakovski, Léger, Gelecekçiler, avangardlar. Ama Apollinaire'in karşısında Kafka var. İnsanın kendini kaybettiği, labirente benzeyen modern dünya. *Antilirik*, antiromantik, kuşkucu, eleştirel bir modernizm. Kafka'yla ve Kafka'dan sonra: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... İnsan geleceğin içine battıkça, *antimodern modernizmin* mirası daha da büyümektedir.

Modern Çağ (*temps modernes*) Modern Çağ'ın başlangıcı. Avrupa tarihinin kilit ânı. Tanrı, *Deus absconditus* (Gizli Tanrı) haline geliyor; insan, her şeyin temeli oluyor. Avrupa bireyselciği onunla birlikte doğdu ve onunla birlikte de sanatta, kültürde, bilimde yeni bir durum ortaya çıktı. Bu terimin Amerika'daki çevirisinde zorluklarla karşılaştım. *Modern times* dendiğinde Amerikalı, içinde yaşadığımız dönemi, yüzyılımızı anlıyor. Amerika'da Modern Çağ kavramının bilinmemesi kıtalar arasındaki bütün kopukluğu açığa çıkarıyor. Biz Avrupa'da Modern Çağ'ın sonunu yaşıyoruz; endüstrileşmenin sonunu; yeri doldurulamaz kişisel bir özgünlüğün ifadesi olarak tasarlanan sanatın sonunu; eşi benzeri görülmemiş tektiplilikte bir dönemi haber veren bir sonu. Bu son duygusunu, Modern Çağ'ın doğuşunu yaşamayan ve onun ancak çok geç mirasçısı olabilen Amerika hissedemiyor. O başlangıç ve sonla ilgili olarak daha başka ölçütler tanıyor.

Müstehcenlik (*obscénité*) Yabancı bir dilde müstehcen sözcükler kullanılır ama bunların müstehcen olduğu hissedilmez. Yabancı aksanla telaffuz edilen müstehcen bir söz komik kaçar. Yabancı bir kadınla müstehcen konuşmak zordur. Müstehcenlik: bizi vatanımıza bağlayan en derin kök.

Nakarat (*litanie*) Müzik kompozisyonunun ilkesi: Ezgiye dökülmüş sözler. Düşünsel pasajlarda romanın zaman zaman bir ezgiye dönüşmesini isterdim. İşte *Şaka*'dan *chezmoi* sözcüğü üzerine düzenlenmiş bir nakarat bölümü:
"...ve bana öyle geliyordu ki, benim doğuşum, benim kökenim, ihanet ettiğim "özyurdum" hep bu şarkıların içinde gizliydi. Gerçi özyurduma ihanet etmiştim ama en derin feryat o ihanete uğrayan özyurttan geldiğine göre, onunla daha da çok özdeşleşmiştim ama aynı zamanda, bu özyurdun, bu dünyada olmadığını da sezinliyordum. (Peki, bu dünyadan olmayan bu özyurt, nasıl bir özyurttu acaba?) Tüm söylediğimiz şarkıların bir anıdan, bir anıttan, artık var olmayan hayalî konuşmalardan başka bir şey olmadığını anlıyordum ve bir özyurt toprağının ayaklarımın altından kaçtığını ve klarnet dudaklarımın arasında, yılların, yüzyılların derinliklerine (aşkın gerçek aşk, acının gerçek acı olduğu), dipsiz bir derinliğe kaydığımı hissediyordum; kendi kendime, şaşkınlıkla, benim tek özyurdumun işte bu inişte, bu araştırıcı ve hırslı düşüşte olduğunu söylüyor ve kendimi ona ve bu sarhoşluğun şehvetine bırakıyordum."
Kitabın Fransızca ilk basımında tekrarlar atılıp yerine eşanlamlı sözcükler konulmuştu:
"...ve bana öyle geliyordu ki, benim *yurdum* bu dörtlükler arasındaydı, ben onlardan doğmuştum, onların varlığı benim kökenimin izleriydi, ihanetimi sildiği için *büsbütün bana ait olan* yuvamdı (en dokunaklı yakarış ihanet edi-

len yuvadan çıktığına göre); şu da bir gerçekti ki, onun bu dünyadan olmadığını (Peki bu dünyada değilse o zaman hangi sığınaktı söz konusu olan?), şarkı ve melodilerimizin canlılığının ancak bir anı, bir anıt, artık var olmayan masalsı bir gerçeğin hayalde kalan kalıntısından başka bir derinliği olmadığını hemen anlamış ve bu yuvanın karadaki temelinin ayaklarımın altından kayıp gittiğini hissetmiş; dudaklarımda klarnet, yılların, yüzyılların girdabına, dipsiz bir uçuruma kaydığımı hissetmiştim ve kendi kendime, şaşkınlık içinde tek sığınağımın sadece bu iniş, bu arayış dolu, aç düşüş olduğunu söylüyor ve kendimi bu baş dönmesinin şehvetine bırakıyordum."
Eşanlamlı sözcükler, metnin melodisini bozmakla kalmamış, aynı zamanda anlamın açıklığına da zarar vermiş (Bkz. Tekrarlar).

Octavio Ben bu sözlükçeyi yazmakla meşgulken Octavio Paz ve karısı Marie-Jo'nun yaşadıkları Meksika'nın merkezinde korkunç bir deprem meydana geldi. Dokuz gün onlardan haber alamamıştım. 27 Eylül'de bir telefon: Octavio'dan haber. Sağlığına bir şişe açıyorum. Ve onun o çok sevgili, çok sevgili önadını bu yetmiş üç sözcüğün kırk yedincisi olarak sözlükçeme koyuyorum.

Opus (*opus*) Bestecilerin mükemmel bir âdeti. Ancak "değer" buldukları eserlere bir opus numarası veriyorlar. Olgunluk dönemi öncesi eserleri, tesadüfi başarıları ya da alıştırma sırasında ortaya çıkan eserleri numaralandırmıyorlar. Numaralanmamış bir Beethoven, mesela *Salieri Üzerine Çeşitlemeler*, gerçekten de zayıftır ama bu sizi hayal kırıklığına uğratmasın bunu bizzat bestecinin kendisi söylemiş. Her sanatçı için temel bir soru: Hangi çalışmasıyla ortaya koyduğu eserler "değerli" olmaya başlar? Janáček, özgünlüğüne ancak kırk beş yaşından sonra

kavuşmuştur. Daha önceki dönemlerinden kalma birtakım besteleri dinlediğimde sıkılıyorum. Debussy ölümünden önce bütün taslaklarını, tamamlayamadan bıraktığı bütün çalışmalarını yok etmiştir. Bir yazarın eserlerine yapacağı en küçük hizmet: Onların etrafını temizlemektir.

Orta Avrupa. XVII. yüzyıl (*Europe centrale. XVII. siècle*) Baroğun muazzam gücü bu çokuluslu ve bu yüzden de çok merkezli, sınırları hareketli ve belirsiz bu bölgeye belli bir kültürel birlik getirmiştir. Barok Katolikliğinin gecikmiş gölgesi XVIII. yüzyıla kadar uzanır: Buradan hiçbir Voltaire, hiçbir Fielding çıkmaz. Sanat hiyerarşisinde birinci sırayı müzik işgal eder. Haydn'dan itibaren (ve Schönberg ve Bartok'a kadar) Avrupa müziğinin ağırlık merkezi burasıdır. XIX. yüzyıl: Birkaç büyük şair çıkar ama bir Flaubert yoktur. Biedermeier ruhu: Gerçeğin üzerine atılmış huzur perdesi. XX. yüzyılda, isyan. Büyük beyinler düşünür (Freud, romancılar), yüzyıllardır ihmal edilen ve bilinmeyenleri yeniden değerlendirirler: Yanılgıları ortaya çıkaran bilinçli akılcılık; gerçek duygusu; roman. Orta Avrupalıların akılcılığa karşı başkaldırısı, gerçekçiliğe karşı çıkan lirik Fransız modernizminin tam tersidir (bu pek çok anlaşmazlığa yol açacaktır). Büyük Orta Avrupalı romancılar topluluğu: Kafka, Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz: Romantizme karşı duydukları nefret; Balzac öncesi, romana ve dine inanç barındırmayan serbest düşünceye tutkunlukları (*kitsch*'i tekeşli Püritenliğin Aydınlanma Çağı'na karşı bir komplosu olarak gören Broch); tarihe ve geleceğin yüceltilmesine mesafeli duruşları; avangardın yanılsamaları dışında kalan modernizmleri.

Avusturya–Macaristan İmparatorluğu'nun çöküşü, ardından, 1945'ten sonra Avusturya'nın kültürel yalnız-

lığı ve öteki ülkelerin siyasal bir varlık olarak ortada olmaması, Orta Avrupa'yı bütün bir Avrupa'nın olası kaderinin geleceği gösteren aynası, çöküşünün hazırlandığı yer konumuna düşürdü.

Orta Avrupa (ve Avrupa) (*Europe Centrale* [*et Europe*]) Yayıncısı Broch'u, kitabının kapağının dördüncü yüzünü fazlasıyla Orta Avrupalı bir bağlam içine yerleştirerek tanıtmak ister: Hofmannsthal, Svevo. Broch itiraz eder. Eğer onu biriyle kıyaslayacaklarsa bu, ya Gide olmalıdır ya da Joyce! Böyle yaparken, "Orta Avrupalılığını inkâr mı etmek istiyordur acaba? Hayır, sadece ulusal, bölgesel bağlamların bir eserin anlam ve değerinin kavranmasında hiçbir işe yaramadığını söylemek istiyordu.

Ritim (*rythme*) Bana günlerimin sayılı olduğunu sürekli hatırlatan kalp atışlarımı duymak beni dehşete düşürür. Bu yüzden, partisyonlar üzerinde sıralanan ölçü aralıklarında hep uğursuz bir şeyler görmüşümdür. Ama ritmin en büyük ustaları, bu tekdüze ve önceden görülebilen düzeni susturmasını bilmişlerdir. Çoksesli müziğin büyük ustaları: Yatay kontrpuan düşüncesi, ölçünün önemini zayıflatmıştır. Beethoven: Son döneminde, ölçüler zorlukla ayırt edilir; öyle ki özellikle yavaş hareketlerde ritim karışıktır. Olivier Messiaen'e hayranımdır: Eklediği ya da çekip çıkardığı küçük ritmik değerler tekniği sayesinde hiç beklenmedik ve önceden hesaplanamayan bir zaman yapısı icat etmiştir. Alışılagelmiş fikir: Ritmin ustalığı, o gürültülü bir şekilde vurgulanan düzenlilikte kendini gösterir. Yanlış. *Rock*'taki kafa şişirici ritmik ilkellik: insanın ölüme doğru gittiğini bir an bile unutmaması için kalp çarpıntısının genişletilmiş hali.

Roman (*roman*) Yazarın deneysel egolar (kişiler) üzerinden varoluşa dair birtakım temaları sonuna kadar incelediği büyük düzyazı biçimi.

Roman (ve şiir) (*roman* [*et poésie*]) 1857. Yüzyılın en önemli yılı. *Kötülük Çiçekleri:* lirik şiir kendi alanını, kendi özünü keşfediyor. *Madame Bovary:* İlk defa bir roman şiirin en yüksek taleplerini ("her şeyin üzerinde güzelliği arama isteği; her bir sözcüğün önem taşıması; metindeki yoğun melodi; her ayrıntıda özgünlük arayışı") karşılamaya hazır. 1857'den itibaren romanın tarihi, *şiire dönüşen roman*'ın tarihi olacaktır. Ama *şiirin taleplerini üstlenmek*, romanı *lirikleştirmekten (*özündeki ironiden vazgeçmek, dış dünyaya sırtını dönmek, romanı kişisel itiraflara dönüştürmek, onu söz oyunları ve süslerle doldurmak) başka bir şeydir. *Şair olmuş romancıların* en büyükleri şiddetle *antiliriktir:* Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Roman: antilirik şiir.

Romancı (ve hayatı) (*romancier* [*et sa vie*]) Flaubert, "Sanatçı gelecek kuşakları, kendisinin yaşamamış olduğuna inandırmalıdır," demiştir. Maupassant ünlü yazarlara ayrılmış bir seride kendi portresinin görünmesini engellemiştir: "Bir insanın özel hayatı ve resmi, halka ait değildir." Hermann Broch kendisi hakkında, Musil hakkında, Kafka hakkında, "Bizim üçümüzün de gerçek biyografisi yoktur," der. Bu, onların hayatlarının olaylar açısından fakir olduğu değil, hayatlarının ortaya dökülmesine, kamuya mal olmasına, biyografi haline gelmesine gerek olmadığı anlamına gelir. Karel Capek'e neden şiir yazmadığını sorarlar. Cevabı: "Çünkü kendimden söz etmekten nefret ederim." Has romancının ayırt edici özelliği: Kendinden söz etmeyi sevmez. Nabokov, "Burnumu, büyük yazarların değerli hayatına sokmaktan nef-

ret ederim ve benim hayatımın üzerindeki perdeyi de hiçbir zaman hiçbir biyografi yazarı kaldıramayacaktır," der. Italo Calvino uyarır: Özel hayatı üzerine kimseye tek kelime etmeyecektir. Faulkner ise, "arkasında basılı kitaplarından başka hiçbir iz bırakmayan, tarihten silinmiş, kazınmış bir insan olmak" ister. (Altını çizelim: *Basılı kitaplar* yani tamamlanmamış elyazmaları değil, mektuplar değil, günlükler değil.) Ünlü bir metafora göre, romancı yaşadığı evi yıktırıp tuğlalarıyla başka bir ev yaptırırmış: romanının evini. Bundan da şu çıkıyor ki, bir romancının biyografisini yazanlar romancının yaptığını bozuyor, bozduğunu yeniden yapıyorlar. Sanat açısından bakıldığında tamamen olumsuz olan çalışmaları bir romanın değerini de, anlamını da aydınlatamaz. Kafka, Joseph K.dan daha fazla ilgi çektiği an, Kafka'nın ölümünden sonraki ölüm süreci başlamıştır.

Romancı (ve yazar) (*romancier* [*et écrivain*]) Sartre'ın o kısa denemesini yeniden okuyorum: "Yazmak Nedir?" Bir kere bile *roman*, *romancı* sözcüklerini kullanmamış. Sadece *düzyazı yazarından* söz ediyor. Yerinde bir ayrım: Yazarın özgün fikirleri ve hiç taklit edilemeyecek bir sesi vardır. İstediği her biçimden (roman da dahil) yararlanabilir ve yazdığı her şey düşüncelerinin damgasını taşıdığından, kendi sesiyle aktarıldığından, eserinin bir parçasıdır. Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Gide, Camus, Malraux.

Romancı bu düşüncelere fazla önem vermez. Varoluşun bilinmeyen bir yüzünü el yordamıyla ortaya çıkarmaya çalışan bir kâşiftir o. Sesiyle değil peşine düştüğü biçimle büyülenmiştir ve sadece hayallerinin gereklerine cevap veren biçimler, eserinin bir parçasıdır. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline.

Yazar zamanının, ulusunun manevi haritası üzerinde,

düşünceler tarihinin haritası üzerinde yer alır.
Bir romanın değeri ancak roman tarihi bağlamında kavranabilir. Romancı, Cervantes hariç kimseye hesap vermek zorunda değildir.

Röportaj (*interwiew*) 1. Röportajı yapan size kendince ilginç bulduğu, sizin içinse hiçbir önem taşımayan sorular sorar; 2. Verdiğiniz cevaplar arasından, sadece kendisine uyanları kullanır; 3. Bunları kendi sözlerine, kendi düşünme biçimine çevirir. Amerikan gazeteciliğine öykünerek size söylettiği şeyi tarafınıza onaylatmaya tenezzül bile etmeyecektir. Röportaj yayımlanır. Kendi kendinizi teselli edersiniz: Çabucak unutulur, diye düşünürsünüz! Hiç de değil: Hatırlatacaklardır! En bilinçli üniversiteliler bile, bir yazarın yazıp imzaladığı sözcükleriyle röportajda aktarılan sözleri arasında bir ayrım yapmayacaktır. (Tarihî evveliyat: Gustav Janouch'un *Kafka ile Söyleşiler*'i bir aldatmaca olup Kafkacılar için bitmez tükenmez bir alıntı kaynağı olmuştur.) Ben, 1985 Haziranı'nda kesin karar aldım: Bundan böyle asla röportaj yok. *Copyright*'ımla birlikte, tarafımdan kaleme alınmış diyaloglar dışında, röportajlarla bana ait olduğu söylenerek aktarılan her söz, o tarihten itibaren sahte olarak kabul edilmelidir.

Sanat düşmanı (*misomuse*) Sanattan anlamamak, vahim bir şey değil. İnsan Proust okumasa da olur, Schubert dinlemeyebilir ve huzur içinde yaşar. Ama "sanat düşmanı" huzur içinde yaşayamaz. Kendisini aşan bir şeyin varlığı karşısında alçalmış hisseder ve ondan nefret eder. Nasıl popüler bir antisemitizm varsa popüler bir "sanat düşmanlığı" da vardır. Faşist ve komünist rejimler modern sanat avına çıkarken bu eğilimden yararlanmasını bilmiştir. Ama entelektüel, ince ayar "sanat düşmanlı-

ğı" da vardır: Bu anlayış, sanatı, estetiğin dışında bir yerde konumlanmış bir amaca esir ederek ondan intikamını alır. Güdümlü sanat öğretisi: politik bir araç olarak sanat. Bir sanat eserini sadece bir yöntemin (psikanalitik, göstergebilimsel, sosyolojik vs.) uygulanması için bir bahane olarak gören kuramcılar. Demokratik "sanat düşmanlığı": Estetik değerler hakkında hüküm veren konumundaki piyasa düzeni.

Saydamlık (*transparence*) Bu sözcüğün politika ve gazeteci söylemindeki anlamı: Bireylerin hayatının halka açılması. Bu, bizi André Breton'a ve onun herkesin gözü önünde *camdan bir ev*'de yaşamak istemesine götürüyor. Cam ev: eski bir ütopya ve aynı zamanda modern hayatın en korkunç veçhelerinden biri. Kural: Devlet işleri ne kadar matlaşır, kapalı kutu haline gelirse bir bireyin işleri de o kadar saydam olmak zorundadır; bürokrasi *kamusal bir şeyi* temsil etmekle birlikte anonimdir, gizlidir, kodlanmıştır, akıl almazdır, oysa *özel insan* sağlığını, mali durumunu, aile hayatını ortaya sermek zorundadır ve eğer medya bir kere karar vermişse ne aşkta, ne hastalıkta, ne ölümde tek bir an bile mahremiyetini koruyamayacaktır. Başkasının mahremiyetine tecavüz etme arzusu, saldırganlığın çok eski bir biçimidir ve bugün kurumsallaşmıştır (fişleriyle bürokrasi, muhabirleriyle basın), ahlaki olarak onaylanmıştır (bilgi edinme hakkı, insan haklarının ilk şartı haline gelmiştir) ve şiirselleştirilmiştir (o güzelim saydamlık sözcüğüyle).

Sınır (*frontiére*) "Kendisini sınırın öte yanında bulması için çok az, çok az bir şeyin yeteceğini de biliyordu. Öte yandan hiçbir şeyin anlamı yoktu: aşk, inanç, tarih. İnsan hayatının bütün sırrı, bu sınırın çok yakınında hemen hemen kendisine doğrudan doğruya değecek şekilde cere-

yan etmekte oluşundaydı. Öyle kilometrelerce değil, bir milimetre kadar yakın..." (*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*)

Sovyet (***Soviétique***) Ben bu sıfatı kullanmıyorum. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği: "Dört sözcük, dört yalan" (Castoriadis). Sovyet halkı: Ardındaki imparatorluğun Ruslaştırılmış bütün uluslarını unutturmaya çalışan paravan sözcük. "Sovyet" terimi sadece Komünist Büyük Rusya'nın saldırgan milliyetçiliğine değil, Rus ayrılıkçılarının ulusal gururuna da uygun düşüyor. Onları bir sihirle, Rusya'nın (gerçek Rusya'nın) "Sovyet" adı verilen devlette yer almadığına ve onun bütün suçlamalardan uzak, el değmemiş, tertemiz bir öz olarak yaşamaya devam ettiğine inandırıyor. Alman vicdanı Nasyonal Sosyalist dönemden sonra örselenmiş, suçlanmıştır; Thomas Mann, Alman ruhunu acımasızca sorgulamıştır. Polonya kültürünün olgunluğu: Polonyalılığı keyifli bir şekilde ama şiddetle sorgulayan Gombrowicz. Rusların tertemiz öz "Rusluğu" sorgulamaları düşünülemez bile. Onlardan hiçbir Mann, hiçbir Gombrowicz çıkmaz.

Şapka (***chapeau***) Sihirli nesne. Bir düş hatırlarım: On yaşında bir oğlan çocuğu, başında kocaman siyah bir şapkayla bir havuzun kenarındadır. Kendini suya atar. Onu sudan çıkarırlar, boğulmuştur. Başında hâlâ o siyah şapka vardır.

Tahrik (***excitation***) Zevk, haz, duygu, tutku değil. Tahrik erotizmin temeli, en derin muamması, anahtar sözcüğü.

Takma ad (***pseudonyme***) Yazarların bir yasayla kimliklerini gizleme ve takma adlar kullanmak zorunda kalacağı bir dünya hayal ediyorum. Üç avantajı olurdu bunun: yazma hastalığının köklü biçimde sınırlanması; edebî

yaşamda saldırganlığın azalması; bir eser hakkındaki biyografik yorumlarının ortadan kalkması.

Tanım (*définition*) Romanın düşünceye dayalı örgüsü, birkaç soyut sözcüğün oluşturduğu iskelet üzerinde yükselir. Herkesin hiçbir şey anlamadan her şeyi anladığını sandığı bir boşluğa düşmek istemiyorsam sadece bu sözcükleri çok büyük bir titizlikle seçmem yetmez; bunları tekrar tekrar tanımlamam da gerekir (Bkz. Yazgı, Sınır, Hafiflik, Lirizm, İhanet etmek). Bana göre, bir roman ele avuca sığmayan birkaç tanımın peşinde uzun bir kovalamacadan başka bir şey değildir.

Tekrarlar (*répétitions*) Nabokov, *Anna Karenina*'nın Rusça metninin başında "ev" sözcüğünün altı cümlede sekiz defa tekrarlandığına ve bu tekrarın yazarın bilerek yaptığı bir oyun olduğuna işaret eder. Oysa Fransızca çeviride "*la maison*-ev" sözcüğü bir defa, Çekçe çevirisinde topu topu iki defa geçmektedir. Aynı kitapta, Tolstoy'un *szakal* ("dedi") yazdığı her yerde, ben çeviride, "savundu, karşılık verdi, tekrar söyledi, bağırdı, diye bağladı vs." şeklinde ifadeler buluyorum. Çevirmenler eşanlamlı sözcüklere pek meraklı (ben eşanlamlı kavramına bile karşıyım: Her sözcüğün kendi anlamı var ve semantik açıdan başka bir sözcükle yer değiştiremez). Pascal, "Bir söylevde sözcük tekrarları görüp de düzeltmeye çalışırken bunların yerlerine çok iyi oturduğunu, aksi halde söylevin bozulacağını fark edersek, bu tekrarları olduğu gibi bırakmak gerekir, bunlar söylevin özelliğidir," der. Sözcük zenginliği kendi başına bir değer değildir: Hemingway'de melodiyi ve üslubun güzelliğini yaratan sınırlı bir dil ve aynı paragrafta aynı sözcüklerin tekrarıdır. Fransız düzyasının en güzel örneklerinden birinin ilk paragrafındaki ince tekrar oyunu: "... Kontesini çılgınca

seviyordum...; yirmi yaşındaydım ve saftım; beni aldattı, kızdım, beni terk etti; saftım, onu özlemiştim; yirmi yaşındaydım, beni bağışladı; ve yirmi yaşında olduğumdan, saf olduğumdan, hep aldatıldığımdan ama artık terk edilmediğimden, en sevilen âşık, hatta erkeklerin en mutlusu olduğuma inanıyordum..." (Vivant Denon: *Point de lendemain* [Yarın Yok] [Bkz. Nakarat])

Unutuş (*oubli*) "İnsanın iktidara karşı mücadelesi belleğin unutuşa karşı mücadelesidir." *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda bir karakterin, Mirek'in telaffuz ettiği bu cümle sık sık romanın mesajı olarak dile getirilir. İşin aslı, okuyucunun bir romanda ilk ağızda "önceden bilinen"i görüp tanımasıdır. Bu romanın "önceden bilinen"i Orwell'ın ünlü temasıdır: totaliter bir iktidar tarafından dayatılan unutturma. Ama Mirek'le ilgili hikâyenin özgünlüğünü ben, tamamen farklı bir yerde gördüm. Unutulmamak (onu, arkadaşlarını ve politik mücadelelerini) için var gücüyle çırpınan bu Mirek, bir yandan da ötekini (utanç duyduğu eski metresi) unutturmak için olmayacak şeyler yapar. Unutma istemi politik bir sorundan önce bir varoluş sorunudur: İnsan ezelden beri kendi yaşamöyküsünü baştan yazma, geçmişini değiştirme, hem kendisine hem de başkalarına ait izleri silme arzusunu taşır. Unutma isteği basit bir hilebazlık eğilimi olmaktan uzaktır. Sabina'nın ne olursa olsun bir şey saklamasına hiçbir neden yoktur ama gene de kendini unutturmak gibi bir mantıksız bir arzuya kapılır (*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*). Unutuş: hem mutlak adaletsizlik hem mutlak avuntu.

Üniforma (tekbiçimlilik) (*uniforme* [*uni-forme*]) "Mademki gerçeklik tasarılar halinde ifade edilebilen hesabın tekbiçimliliğinden ibarettir; insan eğer gerçekle ilişki

halinde kalmak istiyorsa tekbiçimliliğe kaymalıdır. Tekbiçimli olmayan bir insan, bugün şimdiden dünyamızdaki yabancı bir cisim gibi gerçekdışı izlenimi uyandırmaktadır." (Heidegger, *Metafiziğin Aşılması)* Kadastrocu K., bir kardeşlik değil bir tekbiçim arayışındaydı. Bu tektip olmadan, memur üniforması olmadan, "gerçekle ilişki" den yoksundur, "gerçekdışıymış izlenimi" bırakır. Bu durum değişikliğini ilk kavrayan Kafka (Heidegger'den önce) oldu: Dün, çokbiçimlilikte, üniformadan kaçışta hâlâ bir ideal, bir şans, bir zafer görülebiliyordu; yarın, üniformanın kaybı kesin bir felaketi, kişinin insani olanın dışına atılışını temsil edecek. Kafka'dan bu yana, hayatı hesaplayan ve planlayan büyük mekanizmalar sayesinde, dünyanın tektipleşmesi muazzam boyutlara vardı. Ama bir olgu genelleşip her yerde karşımıza çıkan, gündelik bir şey haline gelirse insanlar artık onu fark edemez. Tektipli hayatlarının rehaveti içinde, üzerlerinde taşıdıkları üniformayı görmez olurlar.

Vasiyet (*testament*) Dünyanın hiçbir yerinde ve ne biçim altında olursa olsun, gelmiş geçmiş yazılarımdan (ve yazacaklarımdan), Gallimard Yayınevi'nin en son tarihli kataloğunda belirtilenler dışında hiçbir şey yayımlanamaz ve çoğaltılamaz. Kitaplarımın açıklamalı basımları yapılamaz. Uyarlama yok. (Bkz. Eser, Opus, Yeniden yazım) [*L'Art du roman*'ın *1995 baskısına ek*]

Yaşlılık (*vieillesse*) "Yaşlı bilgin patırtıcı gençleri inceliyordu ve birden o salonda özgür olma ayrıcalığına bir tek kendisinin sahip olduğunu anladı, çünkü o yaşlıydı; insan ancak yaşlandığında sürünün ne düşündüğüne, kamuoyuna ve geleceğin ne diyeceğine aldırmaz. Yaklaşan ölümüyle baş başadır ve ölümün ne gözü ne de kulağı vardır; bu yüzden adamın ona hoş görünmeye ihtiyacı

yoktur; canı ne istiyorsa onu söyler, onu yapar." (*Yaşam Başka Yerde)* Rembrandt ve Picasso. Bruckner ve Janáček. Bach ve *Füg Sanatı*.

Yazgı (*destin*) Bir an gelir, hayatımızın imgesi hayatın kendisinden ayrılır, bağımsızlaşır ve yavaş yavaş bize egemen olmaya başlar. *Şaka*'dan: "...İnsan yazgılarının yargılandığı bir yüksek mahkeme önüne getirilmiş olan bu kişiliğimin imgesini düzeltmenin artık hiçbir olanağı kalmadığını anlamaya başlamıştım; bu imge (aslı ile arasında ne kadar az benzerlik olursa olsun) benden çok daha gerçekti; hiçbir biçimde benim gölgem değildi o, tam tersine ben o imgenin gölgesiydim; bana benzemiyor diye onu suçlamak olanaksızdı, ona benzemediğim için suçlu bendim..."
Ve *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'ndan: "Yazgısı, Mirek için küçük parmağını bile kımıldatmak niyetinde değildi (onun mutluluğu, güvenliği, iyiliği ve sağlığı için). Oysa Mirek, yazgısı için elinden gelen her şeyi yapmaya hazırdı (yüceliği, açıklığı, güzelliği, biçimi ve kavranabilir bir anlamı olması için). Kendisini yazgısına karşı sorumlu buluyordu ama yazgısı ona karşı sorumluluk beslemiyordu."
Mirek'in tersine, keyif ehli kırklık adam (*Yaşam Başka Yerde)* tipi, "kadersizliğinin huzur dolu ortamı"na düşkündür (Bkz. Huzur). Gerçekten de, hazza düşkün bir insan hayatının kadere dönüşmesine karşı mücadele eder. Kader kişiliğimizi yok eder, bizi ezer, bunaltır, ayak bileklerimize vurulmuş prangalar gibidir. (Bu arada, Kırklık Adam'ın bütün roman karakterlerin arasında bana en yakın olanı olduğunu söyleyeyim.)

Yazma hastalığı (*graphomanie*) "Yazma hastalığı, mektuplar, gizli günceler, aile tarihi yazmak (yani kendisi ya

da yakınları için yazmak) isteği değildir, ama kitaplar yazmak isteğidir (yani bilinmeyen bir okuyucu kitlesine sahip olmak)." (*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*) Bir biçim yaratma hastalığı değil ama benliğini başkalarına dayatma hastalığı. Güç isteminin daha grotesk biçimi.

Yeniden yazım (*rewriting*) Röportajlar, görüşmeler, söyleşiler. Sinemaya, televizyona uyarlamalar, çeviri yazılar. Çağın ruhu olan *rewriting*, yeniden yazım. Bir gün geçmişin bütün kültürü tamamen yeniden yazılacak ve *rewriting*'inin, "yeniden yazım"ının ardından tamamen unutulacak.

7

KUDÜS SÖYLEVİ: ROMAN VE AVRUPA

İsrail'in verdiği en önemli ödülün uluslararası edebiyata ayrılmış olması bana göre bir tesadüf değil, uzun bir geleneğin eseri. Anayurtlarından uzaklaştırılmış, milliyetçi tutkuların üzerine çıkmış büyük Yahudi kişilikler, hep uluslarüstü bir Avrupa, bir toprak olarak değil bir kültür olarak algılanan bir Avrupa için gerçekten de olağanüstü duyarlılık göstermiştir. Eğer Yahudiler Avrupa tarafından trajik biçimde hayal kırıklığına uğratıldıktan sonra bile Avrupa'nın bu kozmopolit karakterine sadık kalmışlarsa nihayet kavuştukları küçük vatanları İsrail, benim gözüme Avrupa'nın gerçek kalbi olarak, bedenin dışında yer alan garip bir yürek gibi görünüyor.

Bugün, "Kudüs" adını ve bu büyük kozmopolit Yahudi ruhunun damgasını taşıyan ödülü büyük bir heyecanla kabul ediyorum. Onu bir romancı olarak alıyorum. Altını çiziyorum, *romancı*, yazar demiyorum. Romancı, Flaubert'e göre eserinin ardında kaybolmak ister. Eserinin arkasında kaybolmak demek, halkın gözü önündeki adam rolünden vazgeçmek demektir. Flaubert'in istediğinin tam aksine, az çok önem taşıyan her şeyin; eseri, yazarının imajı arkasında yok eden dayanılmaz biçimde aydınlatılmış kitle iletişim araçları sahnesinden geçmek zorunda olduğu günümüzde bu kolay değil. Kimsenin

bütünüyle kaçamayacağı bu durumda, Flaubert'in gözlemi bana neredeyse bir uyarı gibi geliyor: Kendine halk adamı rolü biçtiğinde romancı eserini, yaptıklarının, açıklamalarının, taraf tutmalarının sıradan bir uzantısı durumuna düşürerek onu tehlikeye atıyor. Oysa romancı, kimsenin sözcüsü değildir ve ben bu gerçeği, romancının kendi fikirlerinin bile sözcüsü olmadığını söyleyecek kadar ileri götürüyorum. Tolstoy, *Anna Karenina*'nın ilk taslağını çizdiğinde, Anna çok sevimsiz bir kadınmış, o trajik sonunu hak ediyormuş, buna layıkmış. Romanın kesinleşmiş hali ise bundan çok farklıdır ama ben Tolstoy'un o arada ahlaki düşüncelerini değiştirmiş olduğunu sanmıyorum; daha çok, yazarken kendi kişisel ahlaki inançlarından farklı bir sese kulak verdiğini söyleyeceğim. "Romanın bilgeliği" olarak niteleyebileceğim bir sese kulak vermişti o. Bütün gerçek romancılar bu kişiliküstü bilgeliğe kulak verirler, bu da büyük romanların neden hep yazarlarından biraz daha akıllı olduğunu açıklar. Eserlerinden daha zeki olan romancılar meslek değiştirmeliler.

Ama bu bilgelik nedir, roman nedir? Harika bir Yahudi atasözü var: *İnsan düşünür, Tanrı güler.* Ben François Rabelais'nin bu atasözünden esinlenerek bir gün Tanrı'nın gülüşünü duyduğunu ve ilk büyük Avrupa romanının böyle doğduğunu hayal etmeyi seviyorum. Roman sanatının dünyaya Tanrı'nın gülüşünün yankısı olarak geldiğini düşünmek hoşuma gidiyor.

Ama Tanrı, neden düşünen insana bakarak gülüyor? Çünkü insan düşünür ve gerçekler elinden uçar gider. Çünkü insanlar ne kadar çok düşünürlerse düşünceleri birbirinden o kadar uzaklaşır. Ve çünkü insan asla olmayı düşündüğü gibi değildir. Ortaçağ'dan çıkan insanın bu temel durumu Modern Çağ'ın şafağında belirir: Don Quijote düşünür, Sancho düşünür ve sadece dünyanın

gerçeği değil, kendi benlerinin gerçeği de kaçar onlardan. Avrupalı ilk romancılar, insanın bu yeni durumunu görmüş ve kavramış ve yeni sanatı, yani roman sanatını bunun üzerine inşa etmişlerdir.

François Rabelais sonradan Fransız diline ve başka dillere de giren pek çok yeni deyim uydurdu ama bu sözcüklerden biri unutuldu ve buna ne kadar üzülsek yeridir. Bu, *agélaste* sözcüğüdür; Yunancadan alınmıştır ve anlamı şudur: gülmeyen, mizah duygusundan yoksun olan. Rabelais, *agélaste*'lardan nefret ediyordu. Onlardan korkuyordu. *Agélaste*'ların, "ona karşı son derece gaddarca" davrandıklarından şikâyet ediyor; onların yüzünden yazmayı neredeyse tümüyle bırakma noktasına geldiğini söylüyordu.

Romancı ile *agélaste* arasında barış mümkün değildir. Tanrı'nın gülüşünü asla işitmediklerinden *agélaste*'lar gerçekliğin apaçık ortada olduğuna, bütün insanların aynı şeyi düşünmek zorunda olduğuna ve kendilerinin ne olmak istiyorlarsa o olduklarına inanmışlardır. Ama insan, tam da gerçeğin kesinliğini sorguladığı ve herkesçe oybirliğiyle kabul edilene olan inancını kaybettiği zaman birey olur. Roman, bireylerin hayalî cennetidir. Kimsenin, ne Anna'nın ne de Karenina'nın haklı olmadığı, ama Anna ya da Karenina, herkesin anlaşılmayı hak ettiği bir alandır.

Gargantua ile Pantagruel'in üçüncü kitabında, Avrupa'nın tanıdığı ilk büyük roman karakteri olan Panurge, "Evlensem mi, evlenmesem mi?" sorusuyla kendi kendini yemektedir. Hekimlere, falcılara, profesörlere, şairlere, filozoflara danışır; filozoflar da Hippokrates'tan, Aristoteles'ten, Homeros'tan, Herakleitos'ten, Platon'dan laflar ederler. Ama bütün kitabı kaplayan bu muazzam allamece araştırmalardan sonra, Panurge hâlâ evlensin mi, evlenmesin mi, işin içinden çıkamaz. Biz okuyu-

cular da bunu bilmeyiz ama buna karşılık, evlenip evlenmemekte kararsız kalan şahsın hem basit, hem de bir o kadar matrak halini olabilecek her açıdan izlemiş oluruz.

Rabelais'nin bilgisi ne kadar çok ve derin olursa olsun, Descartes'ınkinden farklı bir anlam taşır. Romanın bilgeliği, felsefeninkinden farklıdır. Roman, kuramsal düşünceden değil, mizah duygusundan doğmuştur. Avrupa'nın başarısızlıklarından biri de, en Avrupalı olan sanatı –romanı– asla anlamamış olmasıdır; ne ruhunu ne sonsuz bilgi ve keşiflerini ne de bağımsız tarihini. Tanrı'nın gülüşünden esinlenen sanat, özü itibariyle ideolojik kesinliklere bağlı değildir, onlara karşı çıkar. Tıpkı Penelope gibi, ilahiyatçıların, filozofların, bilginlerin gündüz dokudukları halıyı gece söker.

Son zamanlarda XVIII. yüzyıl hakkında ileri geri konuşmak âdet oldu ve iş, şu klişeye kadar vardırıldı: Rus totalitarizmi felaketi Avrupa'nın eseriymiş, özellikle de Aydınlanma Çağı'nın ateist akılcılığının; bu yüzyılın aklın sonsuz gücüne olan inancının eseriymiş. Ben kendimi Gulag'dan Voltaire'i sorumlu tutanlarla polemiğe girmeye yetkili görmüyorum. Buna karşılık, şunu söylemeye yetkiliyim: XVIII. yüzyıl sadece Rousseau'nun, Voltaire'in, Holbach'ın yüzyılı değil, aynı zamanda (hatta özellikle!) Fielding'in, Sterne'in, Goethe'nin, Laclos' nun da yüzyılıdır.

O dönemin romanları arasında en sevdiğim, Laurence Sterne'in *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri*'dir. İlginç bir roman. Sterne, romanını Tristram'ın ana rahmine düştüğü geceyle açar ama henüz bundan söz etmeye başlamıştır ki, birden başka bir düşünce büyüler onu ve bu düşünce de, özgürce bir çağrışımla bir başka düşünceyi getirir, sonra konu sapmış gibi bir anekdot bir başkasını izler ve kitabın karakterlerinden Tristram, tam yüz sayfa boyunca unutulur. Romanın

bu şekilde çılgınca düzenlenmesi basit bir biçimsel oyun gibi görünebilir. Ama sanatta biçim, her zaman biçimden daha fazla bir şeydir. Her roman şu soruya iyi kötü bir cevap sunar: İnsanın varoluşu nedir ve şiirselliği nerede yatar? Sterne'in çağdaşları, mesela Fielding özellikle olayın ve maceranın olağanüstü cazibesinin tadına varmışlardır. Sterne'in romanında alttan alta verilen yanıt farklıdır: Ona göre şiir olayda değil, *olayın kesintiye uğraması*'ndadır.

Belki de burada roman ile felsefe arasında dolaylı olarak büyük bir diyalog başlamıştı. XVIII. yüzyılın akılcılığı Leibniz'in ünlü cümlesinde yatıyor: *Nihil est sine ratione*: Var olan hiçbir şey nedensiz değildir. Bu inançla teşvik edilen bilim, her şeyin *nedenini* canla başla inceler; öyle ki var olan her şey açıklanabilir, yani hesaplanabilir gibi görünür. Hayatının bir anlamı olsun isteyen insan nedeni ve amacı olmayan her hareketinden vazgeçer. Bütün biyografiler böyle yazılmıştır. Hayat nedenlerin, sonuçların, başarıların ve başarısızlıkların sıralandığı pırıl pırıl aydınlık bir yörünge gibi görünür ve insan, sabırsız bakışlarını davranışlarının nedensel sıralanışına dikerek ölüme doğru çılgınca koşusunu daha da hızlandırır.

Dünyanın olayların nedensel sıralanışına indirgendiği bu durum karşısında, Sterne'in romanı sadece biçimiyle şunu doğrulamaktadır: Şiir olayda değil, olayın kesintiye uğradığı yerdedir; nedenle sonuç arasındaki köprünün yıkıldığı ve düşüncenin tatlı bir aylaklık içinde serserilik ettiği yerdedir. Sterne'in romanı, varoluşun şiirinin araya giren sözlerde yattığını söyler. Şiir, hesaba sığmayandadır. Nedenselliğin öte yanındadır. *Sine ratione*'dir, yani hiç sebepsizdir. Leibniz'in cümlesinin öte yanındadır.

O halde bir yüzyılın ruhu, sanatını ve özellikle romanı dikkate almadan, sadece düşünceleriyle, teolojik

kavramlarıyla yargılanamaz. XIX. yüzyıl lokomotifi icat etti ve Hegel evrensel tarihin ruhunu yakaladığından emindi. Flaubert budalalığı keşfetmişti. Açık yüreklilikle şunu söyleyeceğim, bilimsel aklından o kadar gurur duyan bir yüzyılın en büyük keşfi bence budur.

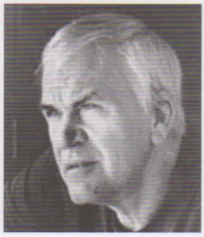
Elbette, Flaubert'den önce de budalalığın varlığından kimsenin kuşkusu yoktu ama bu biraz farklı anlaşılıyordu: Basit bir bilgisizlik, eğitimle düzeltilebilecek bir kusur olarak bakılıyordu ona. Oysa, Flaubert'in romanlarında budalalık insanın varoluşundan ayrılamayacak bir boyuttur. Zavallı Emma'yı hayatının içinden aşk yatağına ve oradan da ölüm döşeğine kadar izler, bu arada iki tekinsiz *agélaste*, Homais ile Bournisien, ölü başı okuyucuları gibi Emma'nın tepesinde birbirlerine uzun uzun salaklıklarını anlatmaktadırlar. Ama Flaubert'in budalalığa bakışı içinde en çarpıcı olan, en afallatıcı olan şudur: Budalalık bilimin, tekniğin, ilerlemenin, modernliğin karşısında silinmez, tam tersine ilerlemeyle birlikte o da ilerler!

Flaubert, hınzırca bir tutkuyla etrafındaki insanların, kendilerinin daha zeki ve külyutmaz olduklarını göstermek için söyledikleri kalıplaşmış deyişleri topluyordu. Bunlarla ünlü bir "Basmakalıp Fikirler Sözlüğü" hazırlamıştı. Biz de bu başlığı kullanarak, modern budalalığın cehalet değil, *basmakalıp fikirlerdeki düşünce eksikliği* anlamına geldiğini söyleyelim. Flaubert'in keşfi dünyanın geleceği için Marx'ın ya da Freud'un en sarsıcı düşüncelerinden çok daha önemlidir. Çünkü gelecek, sınıf mücadelesi ya da psikanaliz olmadan da hayal edilebilir; ama bilgisayarlara kaydedilen, kitle iletişim araçlarıyla yayılan basmakalıp fikirlerin pek yakında özgün ve bireysel bütün düşünceleri ezecek, böylece Modern Çağ'daki Avrupa kültürünün özünü boğma tehlikesi taşıyacak bir güç halinde önlenemez bir biçimde yükselmesi olmadan hayal edilemez.

Flaubert'in Emma'sını hayal etmesinden seksen yıl kadar sonra yüzyılımızın otuzlu yıllarında, bir başka büyük romancı, Hermann Broch modern romanın *kitsch* modasına karşı çıkan, ama sonunda onun tarafından alt edilecek olan yiğitçe çabasından söz edecektir. *Kitsch* sözcüğü, ne pahasına olursa olsun mümkün olduğu kadar geniş kalabalıkların hoşuna gitmek isteyen kişinin tavrını gösterir. Hoşa gitmek için, herkesin duymak istediğini doğrulamak, basmakalıp fikirlerin hizmetinde olmak lazımdır. *Kitsch*, basmakalıp fikirler budalalığının güzellik ve duygu diline çevrilmesidir. Bizi kendi kendimize acımaya itip düşündüğümüz ve hissettiğimiz sıradan şeylerle duygulandırıp gözyaşlarına boğar. Elli yıl sonra Broch'un sözü, bugün daha da doğru hale geliyor. Hoşa gitme ve bu yolla daha büyük kalabalıkların dikkatini çekme zorunluluğuna bakılınca kitle iletişim araçlarının estetiği kaçınılmaz olarak bir *kitsch estetiği* oluyor; ve kitle iletişim araçları bütün hayatımızı kuşatıp içine sızdıkça, *kitsch* bizim estetiğimiz ve günlük ahlakımız haline geliyor. Yakın bir tarihe kadar modernizm, basmakalıp fikirlere ve *kitsch*'e karşı düzenden yana olmayan bir başkaldırı anlamına geliyordu. Bugün modernlik, kitle iletişim araçlarının olağanüstü canlılığıyla karıştırılıyor ve modern olmak güne ayak uydurmak, düzene uyum sağlamak, uyumlunun da uyumlusu olmak için delicesine çaba göstermek anlamına geliyor. Modernlik *kitsch*'in kılığına büründü.

Agélaste'lar, düşünce fakiri basmakalıp fikirler, *kitsch*, bunlar Tanrı'nın gülüşünün yankısı gibi doğan ve gerçeğin anahtarının hiç kimsenin elinde olmadığı, herkesin anlaşılmaya hak kazandığı o büyüleyici hayalî alanı yaratmayı başaran sanatın, üç başlı tek ve aynı düşmanıdır. Bu hayalî alan, modern Avrupa ile birlikte doğmuştur, Avrupa'nın ya da en azından bizim Avrupa hayalimi-

zin imgesidir, binlerce defa ihanete uğramış ama gene de hepimizi bizim küçük kıtamızı fersah fersah aşan bir kardeşlik içinde birleştirecek kadar güçlü olan bir hayal. Ama bireyin saygı gördüğü dünyanın (romanın hayalî dünyası ve Avrupa'nın gerçek dünyası) kırılgan ve ölümlü olabileceğini biliyoruz. Ufukta pusuya yatıp bizi gözetleyen *agélaste* orduları görünüyor. Ve ben özellikle bu ilan edilmemiş ve sürekli savaş döneminde ve bu son derece dramatik ve zalimce bir yazgısı olan bu şehirde, sadece romandan söz etmeye karar verdim. Bunun benim açımdan ciddi meselelerden kaçmanın bir yolu olmadığını kuşkusuz anlamışsınızdır. Çünkü Avrupa kültürü bugün bana tehdit altında gibi görünüyorsa da, bu kültürün sahip olduğu en değerli şeyler bireye saygı, bireyin özgün düşüncesine ve özel hayatının dokunulmazlığına saygı dışardan ve içerden tehdit ediliyorsa da, bana Avrupa ruhunun bu değerli özü, gümüş bir kutu içinde romanın tarihine, romanın bilgeliğine emanet edilmiş gibi geliyor. Ben bu teşekkür konuşmamda işte bu bilgeliğe saygımı ifade etmek istemiştim. Ama artık durma vakti geldi. Beni böyle düşünür görünce Tanrı'nın güldüğünü az kalsın unutacaktım.



Çek asıllı yazar Milan Kundera, yalnız edebiyatçı kişiliğiyle değil, uygarlığı, sanatı, insanın varoluş sorunlarını tartışan eserleriyle de çağımızın önde gelen aydınlarından biri oldu.

Milan Kundera'nın, kendi kurduğu roman evreninin kökenlerine indiği yapıttır *Roman Sanatı*. Cervantes'in mirasından yola çıkarak roman tanımını ortaya koyan Kundera, bu kitabında, Broch, Musil, Kafka okumaları yaparak kahramanlar/kurgu/psikoloji/tarih bütünlüğüne yaklaşımını anlatıyor. Romanın doğuşunu ve özünü ise şöyle özetliyor:

"Harika bir Yahudi atasözü var: İnsan düşünür, Tanrı güler. Ben Rabelais'nin, bu atasözünden esinlenerek bir gün Tanrı'nın gülüşünü duyduğunu ve ilk büyük Avrupa romanının böyle doğduğunu hayal etmeyi seviyorum. Roman sanatının dünyaya Tanrı'nın gülüşünün yankısı olarak geldiğini düşünmek hoşuma gidiyor."

Roman Sanatı, XX. yüzyılın en önemli edebiyat adamlarından Kundera'yı ve romancılığını daha iyi anlama ve değerlendirme yolunda vazgeçilmez bir başucu kitabı.

Kapak resmi: JUAN GRIS

461991
2012
AAH

ISBN 978-975-07-0094-1

9 789750 700941

13 TL
KDV DAHİL