KAFKA ÜZERİNE



WALTER BENJAMIN

6:45

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
küÇük kitaplar - 003
Walter Benjamin – Kafka Üzerine
Eylül 2015

Yayın Yönetmenleri
Kaan Çaydamlı, Şenol Erdoğan

Kapak Tasarımı
Erol Egemen

© ALTIKIRKBEŞ YAYIN
Sertifika no: 17613

Baskı
Çınar Matbaacılık
Sertifika no: 12683
(0-212) 628 96 00

1 3 5 7 9 8 6 4 2

Kadıköy'ün yağmurlu ve puslu günlerinde hazırlanan bu kitap sizi uçurumdan aşağı atabilecek güce sahip olabilir. Herhangi bir şekilde ve özellikle izinsiz olarak iktibas edildiğinde Kadıköy'ün o bilinen, serin ve rutubetli laneti, yıllar boyunca boyunca bunu yapanı takip eder, saçları dökülür, rüyasında sürekli olarak Kadıköy sokaklarından akın akın geçerek yıllık intiharlarını gerçekleştirmeye giden lemur sürüleri görür ve derin bir yalnızlığa gömülür.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Kulübü tribidir.
kadife sk no 22/4 bahariye kadıköy
T: 0216 418 0413
www.645dukkan.com

KAFKA ÜZERİNE

Walter Benjamin

Çevirmen: Deniz Kurt

Ek bölüm çevirmeni: Barış Tanyeri

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
Kadıköy, 2015

ALTIKIRKBEŞ Notu:

Walter Benjamin'in Kafka'nın 10. Ölüm yıldönümünde kaleme aldığı bu değerli eserin bitiminde RédaBensmaïa'nın Kafka Efekt isimli çok değerli metnine yer verdik. Zira Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin Kafka üzerine ve üzerinden yaptığı kavramsal açılımların okumasını yapmış olan (ve de Benjamin'in bu metnini okumamış olan [ve de tersi]) okur için özellikle böyle bir harekete gereksinim duyduk; zira Bensmaïa eksiksiz bir şekilde neredeyse öncül bir dil kullanmış olan Benjamin'in Kafka tasarrufu ile Deleuze-Guattari ikilisinin minor merkezli ama bir o kadar da yazın ve düşün hayatlarının her yanına yerleşmiş olan Kafka yönelimleri arasındaki farkı net olarak ortaya koyuyor. Bir anlamda Benjamin ve Deleuze Guattari metinlerinin art arda okunmasın anahtarını ve entelektüel keyif rotasını sunuyor.

POTEMKIN

Potemkin'in hemen hemen düzenli aralıklarla tekrarlayan depresyondan şikayet ettiği söylenir. Böyle zamanlarda kimsenin yanına yaklaşmasına izin verilmez, odasına girip çıkmak kati surette yasaklanırdı. Bu illetten sarayda asla bahsedilmezdi ve hakkındaki en ufak bir ima bile Çariçe Katerina'nın gözünden düşmeye yeterdi. Bir defasında prensin depresyonlarından biri fazla uzun sürmüş ve birçok soruna yol açmıştı. İmzasını bekleyen evrak dağ gibi birikmişti. Bir yandan çariçe tamamlanmaları için sıkıştırıyordu. Saray erkanı çıldırmak üzereydi. Bir gün Şuvalkin isimli küçük bir kâtip prensin sarayındaki bekleme salonuna girdi ve meclis üyelerini her zamanki gibi uflayıp puflarken buldu. "Bir şey mi oldu ekselansları?" diye sordu Şuvalkin yardımseverce. Ona durumu açıklayıp üzülerek hizmetinden faydalanamayacaklarını belirttiler. "Eğer hepsi buysa," dedi Şuvalkin, "şu belgeleri alma-

mın bir mahsuru var mı?" Kaybedecek bir şeyi olmayan meclis üyeleri kabul ettiler ve Şuvalkin kolunun altında bir tomar kağıtla odadan çıkıp koridorlar ve galeriler arasından Potemkin'in yatak odasına doğru seğirtti. Hiç duraksamadan, kapıyı çalmaya bile zahmet etmeden kapı kolunu çevirdi. Kapı kilitli değildi. Loş odada Potemkin üstünde partal bir gecelikle yatağında oturuyor ve tırnaklarını yiyordu. Şuvalkin dosdoğru yazı masasına yönelip bir kalemi mürekkebe batırdı ve tek bir söz söylemeden kalemi Potemkin'in eline tutuşturup belgelerden birini dizlerinin üzerine koydu. Potemkin, davetsiz misafirine boş bir bakış attı ve adeta uykudaymışçasına ilk belgeyi, sonra bir ikinciyi, ardından sıradan tüm belgeleri imzalamaya başladı. Son kağıdın da imzalanmasıyla Şuvalkin hepsini kolunun altına sıkıştırıp odayı tıpkı geldiği gibi çabucak terk etti. Muzaffer bir şekilde kağıtları elinde sallayarak bekleme salonuna girdi. Meclis üyeleri koşup belgeleri elinden sökercesine aldılar. Nefes nefese kağıtların üzerine

eğildiler. Hiçbiri ağzını açmadı, hepsi felç olmuş gibi öylece kalakalmıştı. Şuvalkin onlara yaklaşıp merakla neden böyle mutsuz göründüklerini sordu. Tam o sırada imzalara gözü ilişti. Kağıtların altındaki imzalar Şuvalkin, Şuvalkin, Şuvalkin diye gidiyordu...

Bu hikaye Kafka'nın eserlerinin iki yüz yıl öncesinden habercisidir. Taşıdığı muamma Kafka'nın muammasıdır. Ofislerin; müdürlüklerin; küf kokulu, külüstür, loş odaların dünyası Kafka'nın dünyasıdır. Her şeyi hafife alan ve sonunda elleri boş kalan yardımsever Şuvalkin Kafka'nın K.'sidir. Uzak, ulaşılmaz bir odada uykulu ve derbeder bir biçimde ot gibi yaşayan Potemkin, Kafka'nın eserlerinde çatı katlarındaki yargıçlar ya da şatolardaki sekreterler olarak yaşayan iktidar sahiplerinin atasıdır. Aralarında en zavallı, en hırpani olan kapıcılar veya bir ayağı çukurda memurların bile anlık olarak muktedir görünmelerine rağmen iktidardakiler -ne kadar yüksek pozisyonlarda olurlarsa olsunlar- daima düşmüş ya da düşmekte olan adamlardır.

Peki neden ot gibi yaşarlar? Omuzlarında Dünya'yı taşıyan Atlas'ın torunları mı onlar yoksa? Belki de bu yüzden hepsinin kafası Kumandan'ın portresindeki ya da yalnız başına otururken Klamm gibi "öyle öne eğilmişti ki neredeyse gözleri görünmüyordu".[1] Halbuki dünya değildi sırtlarındaki, en alelade şeylerin yüküydü. "Dövüşten çıkmış bir gladyatör gibi bitaptı. Yaptığı iş de bir ofisin duvarını boyamak!" George Lukács bir keresinde artık düzgün bir masa yapmak için bir adamın Michelangelo'nun mimari dehasına sahip olması gerektiğini söylemişti. Eğer Lukács asırlarla düşünüyorsa, Kafka kozmik çağlarla düşünüyordur. Badana yapan bir adamın en ehemmiyetsiz hareketinde bile yerinden oynatması gereken çağlar vardır. Birçok durumda ve genelde tuhaf sebeplerden dolayı Kafka'nın şahısları el çırpar. Bir defasında laf arasında bu ellerin aslında "şahmerdanlar" olduğunu söyler.

---

1 Kumandan ve Klamm, Kafka'nın "Şato" romanında K.'nın ulaşmaya çalıştığı makam sahibi memurlardır.

Bu kudret sahiplerini devamlı ve yavaş bir iniş veya yükseliş halinde görürüz. Fakat en korkunç oldukları zaman babalarından, en derin çöküşten yükseldikleri zamandır. Oğul; miskin, bunamış babasını yatırıp onu rahatlatır: " 'Korkma iyice örttüm üstünü.' 'Hayır,' diye zırlar baba devamını getirmeden, battaniyeyi odanın öbür ucuna fırlatır ve yatağın üstünde ayağa kalkar. Yalnızca tek eliyle tavana dokunarak dengesini sağlamaktadır. 'Beni örtmek istediğini biliyorum benim küçük haylazım, ama tamamen örtülmedim. Eğer sadece bu kadar gücüm kaldıysa bile sana yeter de artar bile. . . . Ama çok şükür bir babaya oğlunun ne mal olduğunu öğretmek gerekmez.' . . . Sonra destek almadan kalkar ve ayaklarını yerden keser. Suratı derin bir kavrayışla ışıl ışıldır. . . . 'Artık dünyada senden başka neler var biliyorsun. Bu zamana dek bir tek kendini bilirdin! Doğru, masum bir çocuktun ama aynı zamanda melun da bir insandın!' ". Baba üzerinden battaniyenin ağırlığını atarken aynı zamanda kozmik bir yükten de kurtulur. Kadim baba-oğul

ilişkisini canlı ve sonuç getiren bir şeye çevirmek için kozmik çağları yerinden oynatması gerekmiştir. Hem de ne sonuç! Oğlunu boğularak ölmeye mahkûm eder. Suç, cezayı veren babayı resmi makamları ettiği gibi cezbeder. Kafka'da memurların dünyasıyla babaların dünyasının aynı olduğuna dair birçok emare vardır. Benzerlik bu iki dünyanın da hayrına değildir. Sıkıntı, çürüme ve pislikten oluşurlar. Babanın üniforması leke içinde, iç çamaşırı pistir. Kir, memurların elementidir. "Her şeyden önce neden halk için ziyaret saati konduğunu anlayamıyordu. 'Ana merdivenler kirlensin diye,' demişti memurlardan biri. Herhalde başından savmaya çalışıyordu ama ona çok mantıklı gelmişti bu cevap." Pislik memurlara öylesine yapışmış bir özelliktir ki devasa parazitler olarak bile düşünülebilirler. Bu elbette ekonomik bağlamda değil bu klanın üzerinden geçindiği mantıki ve beşeri kuvvetler bağlamında geçerlidir. Benzer şekilde Kafka'nın tuhaf ailelerinin babaları, oğullarının üzerine dev parazitler gibi kurulup onlar üzerinden

semirirler. Sadece oğullarının kuvvetini emmekle kalmaz, onların yaşama hakkını da kuruturlar. Babalar hem suçlayan hem cezalandırandır. Oğullarını mesul tuttukları günah, bir nevi insanoğlunun ilk günahına benzer. Kafka'nın ilk günah tanımı en çok oğullar için geçerlidir: "İlk günah, insan tarafından işlenmiş ilk suç; insanın bir suçun, ilk günahın kurbanı olduğuna dair bitmek tükenmez şikayetidir." Bu irsî günah -bir varis yaratma günahı- yüzünden babayı suçlayan da oğuldan başkası değildir. Dolayısıyla oğul günahkârdır. Fakat bu tanımdan suçlamanın yanlışlığı yüzünden günah olduğu anlamını çıkarmayalım. Bu suçlamanın haksız olduğunu Kafka hiçbir yerde yazmaz. Burada sonsuz bir süreç etkindir ve babanın bu memurların ve adliyenin desteğini alması kadar çirkin bir vaziyet yoktur. Hudut tanımaz yozlukları en kötü özellikleri değildir, çünkü onlarla karşı karşıya gelen insan ruhunun tek kurtuluş umudu rüşvettir. Şüphesiz, ellerinin altında kanunnameleri vardır ancak insanların okumasına izin

vermezler. K. "Bu adalet sisteminin karakteristik özelliği, insanı yalnızca masumiyette değil cehalette de mahkûm etmesi," çıkarımını yapar. Kanunlar ve katı kaideler tarih öncesi dünyada yazıya dökülmezler. İnsan onları ruhu duymadan ihlal edebilir ve böylece telafi mecburiyetinde kalabilir. Oysaki kişi ne kadar masum da olsa kanunun gözünde ihlal rastlantısal değil olanca müphemliğiyle bir kadere göre yazılıdır. Antik dünyadaki kader anlayışının üstünkörü incelemesinde Hermann Cohen "önlenemez hale gelen bir sonuca" varmıştır: "Kaderin yasalarından kopmanın ve ayrılmanın nedeni de o yasaların kendileridir." Yasal mercilerin K.'ye başlattığı adli kovuşturmalarda da aynen böyle olur. Bizi on iki tablet üzerine emirlerin yazıldığı tarih öncesi dünyaya götürür; yazılı kanunlar bu dünyaya karşı kazanılmış ilk zaferlerden biridir. Kafka'da yazılı kanun kitaplarla sınırlıdır, fakat bu kitaplar gizlidir. Kendini onların üzerine temellendiren tarih öncesi dünya, böylece hakimiyetini daha da acımasızca kurar.

Kafka'nın eserlerinde büro ve aile içi koşulları çeşitli noktalarda temas eder. Şatonun bulunduğu tepenin dibindeki köyde yaşayanların aydınlatıcı bir sözü vardır: "'Burada bir söz vardır, belki bilirsin: Resmi kararlar taze kızlar gibi utangaçtır.' 'Bu yerinde bir gözlem' dedi K., 'oldukça yerinde. Kararların kızlarla daha başka ortak özellikleri de olabilir.'" Bu özelliklerin en dikkate değer olanı herkese yanaşmalarıdır; tıpkı K.'nin **"Şato"** ve "Dava"da tanıştığı, ailelerinin koynunda da yatakta da iffetsizliğe teslim olan utangaç kızlar gibi. K. her adımda onlardan birine rastlar, kalanı ise garson kızı fethetmek kadar kolay olur. "Birbirlerine sarıldılar; narin vücudu K.'nin ellerinin altında yanıyordu; K.'nin durmadan ve başarısız bir biçimde sıyrılmaya çalıştığı bir yarı bilinçsizlik halinde yuvarlandılar, pat diye Klamm'ın kapısına çarptılar ve küçük bira birikintileriyle yeri kaplayan diğer çöpler arasında yattılar. Saatler geçti . . . bu süre boyunca K. sürekli yolunu kaybediyormuş gibi ya da daha önce kimsenin gitmediği kadar uzağa gitmiş gibi hissetti.

Adeta buradaki hava bile evindeki havaya benzemiyordu, her şey o kadar yabancıydı ki insanı eziyordu, fakat aynı zamanda öyle *çılgıncasına* büyüleyiciydi ki insanın elinden yola devam edip daha da kaybolmaktan başkası gelmiyordu." Bu tuhaf yer hakkında konuşacağımız başka şeyler de var. Bu fahişe tipi kadınların hiçbir zaman güzel olmaması dikkat çeker. Kafka'da güzellik en olmadık yerlerde çıkar karşımıza; sanıklar arasında örneğin. "Bu muhakkak tuhaf bir fenomendir, hatta bir doğa yasasıdır. . . . Onları çekici kılan suç olamaz . . . fakat onları bekleyen ceza da onları çekici kılamaz . . . onlara yöneltilen suçlamaların üzerlerindeki yansıması olsa gerek."

"Dava"da gördüğümüz üzere mahkemeler suçsuz bulunma ihtimalleri olsa dahi zanlılar için ümitsizdir. İçlerindeki güzelliği ortaya çıkaran bu ümitsizlik olabilir, bu nedenle Kafka'nın gözdeleri olabilirler. Bu en azından Max Brod'un aktardığı bir konuşmayla uyum içindedir. "Kafka'yla günümüz Avrupa'sıyla başlayan ve insan ırkının çöküşüyle biten bir sohbet ettiği-

mizi hatırlıyorum." diye yazar Brod. 'Biz tanrının kafasında beliren nihilist, intihara meyilli fikirleriz,' dedi Kafka. Bu, başta aklıma gnostik dünya görüşünü getirdi: Tanrı kötücül bir efendi, dünya ise onun düşüşü. 'Yo, hayır,' dedi Kafka, 'dünyamız tanrının kötü bir ruh hali sadece, kötü geçen bir günü.' 'O halde dünyanın bildiğimiz bu tezahürünün dışında bir yerlerde umut var.' Gülümsedi. 'Oh elbette umut var, hem de sonsuz umut var... da bizim için değil.'" Bu sözcükler Kafka'nın son derece tuhaf figürlerine giden bir köprü kurar. Sadece bu figürler aile çemberinden kaçabilmişlerdir, bu sayede onlar için umut vardır. Hayvan veya Kedi-Kuzu ya da Odradek gibi hayal ürünü melezler değillerdir çünkü onlar bile hala ailenin büyüsü altında yaşar.[2] Gregor Samsa'nın başka yerde değil de baba evinde uyanması tesadüf değildir. Aynı şekilde yarı kedi yavrusu yarı kuzu olan garip hayvanın babadan miras kalması ya da

2 Odradek: Kafka'nın Die Sorge des Hausvaters [Aile Babasının Kaygısı] adlı kısa öyküsündeki hayali yaratık. Kedi-Kuzu: Kafka'nın Eine Kreuzung [Bir Melez] adlı adlı kısa öyküsündeki hayali yaratık.

Odradek'in evin babasının kaygısı olması da. Buna karşılık "asistanlar" bu çemberin dışındadır.

Asistanlar Kafka'nın tüm yapıtlarında nükseden bir grup figürdür. Bu kabilenin üyeleri arasında *Betrachtung*'da maskesi düşen dolandırıcı, bir gece Karl Rossmann'ın komşusu olarak balkonda beliren öğrenci ["Amerika"] ve güneydeki kasabada yaşayan ve hiç yorulmayan deliler saylabilir [*"Şosede Çocuklar"*]. Bu karakterlerin var olduğu alacakaranlık Robert Walser'in kısa düzyazılarındaki figürleri aydınlatan tekinsiz ışığın bir kalıntısıdır.[3] Hint mitolojisinde *gandharva* adı verilen natamam semavi varlıklar vardır. Kafka'daki asistanlar da böyledir. Diğer grupların parçası veya yabancısı olmaktan ziyade onlar arasındaki ulaklardır. Kafka onların bir ulak olan Barnabas'a benzediğini söyler. Doğanın rahmini tamamen terk etmemişlerdir henüz ve bu nedenle "bir köşede iki yaşlı kadının eteklerine çökmüşlerdir. Tüm ga-

3 Der Gehülfe [Asistan] adlı Kafka'nın çok sevdiği romanın yazarı.

yeleri . . . mümkün olduğunca az yer kaplamaktır. Bunu başarmak için türlü şeyler denerler. Kollarını bacaklarını kendilerine çekip birbirlerine sokulurlar. Karanlıkta bakan birinin tek gördüğü köşede tortop bir kütledir." Umut varsa onlar ve türleri için, natamam ve beceriksizler için vardır.

Bu ulakların hareketlerinden yapılan üstü kapalı ve gayriresmî çıkarım bu varlık grubu için zalim ve kasvetli bir kanundur. Hiçbirinin dünyada kesin bir yeri veya mutlak ve devredilemez çerçevesi yoktur. Aralarında yükselmeyen ya da düşmeyen; düşmanı ya da komşusuyla alışveriş yapmayan bir tanesi bile yoktur. Her biri miadını doldurmuş ama hala ham; yorgunluktan bitap düşmüş ama hala upuzun bir ömrün başındadır. Aralarında hiyerarşik bir düzenden bahsetmek imkansızdır. Mitin kurtuluş vadettiği Kafka'nın dünyasından bu bağlamda kıyas kabul etmeyecek kadar genç gördüğümüz mit dünyası bile. Fakat tek bir şeyden emin olacaksak o da şudur: Kafka bu kurtuluş vaadiyle baştan çıkmamıştır. Çağdaş bir Odysseus gibi Si-

renleri geçip gider ve "gözleri ufka dikili, Sirenler kararlılığı önünde yok oldular adeta, onlara en yakın olduğu anda görmüyordu bile onları artık." Kafka'nın antik dünyadaki biraz sonra tanışacağımız Yahudi ve Çinli ataları arasında bu Yunan'ı da unutmayalım. Sonuçta Odysseus mit ve peri masalı arasındaki çizgide durur. Akıl ve kurnazlık, mitlere numaralar eklemişlerdir ve yenilmezlikleri sona erer. Peri masalları, bu güçlere karşı kazanılan geleneksel zafer hikayeleridir ve diyalektikçiler için peri masalları Kafka'nın efsaneler üzerinde çalışmaya geçerken yazdıklarıdır. İçlerine küçük numaralar ekler ve bunları "yetersiz, hatta çocukça tedbirler bile insanı kurtarmaya yarayabilir," cümlesini ispatlamak için kullanır. Bu sözlerle başlar "Sirenlerin Susuşu"na. Çünkü Kafka'nın Sirenleri sessizdir. "Şarkılarından daha beter bir silahları vardır . . . suskunlukları." Odysseus üzerinde kullanırlar bu silahı. "Ama o", diye anlatır Kafka, "öyle açıkgözdü ki o, öyle tilkiydi ki kader tanrıçası bile delemezdi zırhını. İnsan anlayışının sınırlarının ötesinde

olsak bile belki de Sirenlerin sustuğunu gerçekten fark etmişti ve onlara ve tanrılara karşı bir kalkan olmak üzere karşı koymuştu sözü geçen hileyle."

Kafka'nın Sirenleri sessizdir. Çünkü belki de Kafka için müzik ve şarkı kaçışın bir ifadesi veyahut en azından bir simgesidir; aynı anda natamam ve alelade, rahatlatıcı ve saçma dış dünyanın, asistanların ait olduğu yuvanın bize verdiği bir kaçış simgesi. Kafka aynı korkunun ne olduğunu öğrenmek üzere yola çıkan delikanlı gibidir. Potemkin'in sarayına varmış ve sonunda bodrumun derinliklerinde şarkı söyleyen fare Josephine'le karşılaşmış ve şarkısını dinlemiştir: "Sefil, kısa çocukluğumuzdan bir şeyler var onda, bir daha asla geri gelmeyecek kayıp bir mutluluktan bir şey, ama bir yandan bugünkü hayattan, küçük neşelerinden, evet açıklanamaz, ama gerçek ve söndürülemez."

BİR ÇOCUKLUK FOTOĞRAFI

Kafka'nın o "sefil, kısa çocukluğunu" gösteren nadide, dokunaklı bir çocukluk fotoğrafı vardır. Muhtemelen on dokuzuncu yüzyıldaki perdeler, palmiye saksıları, duvar halıları ve sehpalarıyla bir taht salonuyla *işkence odasının* arasında kalan fotoğraf stüdyolarının birinde çekilmiş bu fotoğrafta, yaklaşık altı yaşındaki çocuk sera gibi dekore edilmiş bir fonda, dar, dantelli, neredeyse utanç verici bir çocuk elbisesiyle poz verir. Bu kapitone bahçeyi daha da boğucu ve bunaltıcı yapmak istermişçesine sol eline İspanyolların taktığı türden geniş siperlikli, kocaman bir şapka tutuşturulmuştur. Hüzün dolu gözler etraftaki suni manzaraya hükmederken koca bir kulak kepçesi de etrafındaki sesleri dinliyormuş gibi durur.

Bir noktada "bir Kızılderili olma" tutkusu bu hüznü bitirmiş olsa gerek. "Keşke bir Kızılderili olsa insan, daima tetikte, dörtnala koşan bir atın üstünde

rüzgara karşı eğilmiş, titreyen toprağın üzerinde durmaksızın koşsa. Ta ki mahmuzlarını atana kadar, **çünkü mahmuzlar yok aslında**; dizginlerinden kurtulana kadar, dizginler de yok aslında. Atın başı ve boynu kaybolsa gözden, önündeki toprakları biçilmiş kırlar gibi görse." Bu dilekte saklı çok şey vardır. Amerika'da yerine gelen bu dileğin sırrı orada ortaya çıkar. "Amerika", kahramanının adından anlaşılacağı üzere istisnai bir örnektir. Önceki romanlarında kahramanlarının sadece baş harfini kullanan yazar, bu sefer yeni bir kıtada tam isimle bir yeniden doğar. Bu deneyimi Oklahoma'daki Nature Tiyatrosu'nda yaşar. "Karl, sokağın köşesinde asılı şöyle bir ilan gördü: Oklahoma Tiyatrosu bugün 6'dan gece yarısına kadar Clayton Hipodromu'nda üyeleriyle buluşacak. Büyük Oklahoma Tiyatrosu sizi çağırıyor! Bugün ilk ve son fırsatınız! Eğer kaçırırsanız tekrarı yok bunun! Eğer geleceğinizi düşünüyorsanız bize katılmalısınız! Sanatçı olmak istiyorsanız hadi gelin! Tiyatromuzda herkese yer var, herkese göre

iş var! Bize katılmaya karar verirseniz bunu şimdi, burada kutlayalım. Ama acele edin, gece yarısına kadar mutlaka gelin. Saat on ikiyi vurduğunda kapılar kapanacak ve bir daha açılmayacak. Bize inanmayanı Allah bildiği gibi yapsın! Haydi Clayton'a gelin!" Bu duyuruyu okuyan, Kafka'nın romanlarının kahramanı olan K.'nin üçüncü kez vücut bulduğu Karl Rossmann karakteridir. Mutluluk onu gerçekten bir yarış olan Oklahoma Nature Tiyatro'sunda beklemektedir. Tıpkı mutsuzluğun onu bir zamanlar odasındaki "at yarışındaymışçasına" üzerinde koşuştuğu dar halıda çevrelediği gibi. Kafka, "jokey beyefendiler hakkında düşüncelerini" yazdığından beri; "yeni avukatını" adliyenin merdivenlerinde bacaklarını kaldıra kaldıra, mermerleri *çınlata çınlata* koşturduğundan beri; "şosede çocuklarını" kavuşmuş kolları ve uzun adımlarla taşrada ağır ağır yürüttüğünden beri bu figüre aşinadır. "Mahmurluğuna rağmen" Karl Rossmann bile sıklıkla "yüksekten, zaman çalan ve lüzumsuz sıçramalar" yapar. Yani, arzu nesnesine ulaşması-

nın tek yolu bir yarıştır.

Yarışın aynı zamanda bir tiyatro olması ortaya bir bilmece çıkarır. Esrarengiz bu yer ile hiç esrarengiz olmayan, bütünüyle şeffaf, sade Karl Rossmann figürü tamamen uyum içindedir. Zira Karl Rossmann, şeffaf ve sade, hatta Franz Rosenzweig'ın *Der Stern der Erlösung*'da *Çinliler hakkında* yazdığı gibi karakterden yoksundur. Manevi açıdan "adeta kendi karakterleri yoktur. Konfüçyus'un temsil ettiği ideal bilge kavramı bireysel karakteri siler. O karakteri olmayan, namı diğer sıradan insandır... Bir *Çinliyi* diğerinden ayıran karakterden başka bir şeydir; oldukça temel bir duygusal saflıktır." Kişi bunu ne kadar entelektüel açıdan dışa vursa da bu duygusal saflık, özellikle hassas bir bedensel davranış ölçüsüdür. Oklahoma Nature Tiyatrosu da neticede bedensel bir tiyatro olan Çin tiyatrosundan feyz alır. Bu ekolün en önemli özelliği olayları bedensel bileşenlerine ayırmaktır. Daha da ileri gidip Kafka'nın daha kısa eser ve öykülerinin hatırı sayılır çoğunluğunun, tabiri caizse ancak "Okla-

homa Nature Tiyatrosu" tarafından sahneye konulduğu takdirde tam olarak anlaşılabileceğini söyleyebiliriz. Ancak o zaman Kafka'nın tüm külliyatının en başta yazar için kesin sembolik anlamları olmayan, tam tersine zaman içinde değişen bağlam ve deneysel gruplamalarla anlam çıkarmaya çalıştığı bir hareket dili oluşturduğunu kati surette söyleyebiliriz. Tiyatro böyle gruplamalar için mantıklı bir yerdir. *Ein Brudermord* üzerine yazdığı, yayımlanmayan bir incelemede Werner Kraft bu hikayedeki olayları isabetli bir şekilde sahneler olarak teşhis etmiştir. "Oyun başlamaya hazırdır, öyle ki bir zille açılır. Bu oldukça doğal kotarılmıştır. Wese ofisinin bulunduğu binayı terk etmektedir. Fakat açık açık kapı zili olduğunu söylenen bu zil 'bir kapı zili için çok yüksek seslidir. Şehrin üzerinde göklere kadar yükselir.'" Kapı zili olmak için çok yüksek sesli, göklere yükselen bu zil gibi Kafka'nın karakterlerinin hareketleri de alışageldiğimiz çevreye göre çok daha şiddetlidir ve daha geniş alanlara yayılır. Kafka, mahareti arttıkça bu hareketleri

sıradan durumlara uygulamaktan veya açıklamaktan kaçınmaya başlamıştır. "Dönüşüm"de şöyle yazar: "Masaya oturup da tepeden çalışana doğru eğilerek konuşmak tuhaf bir davranıştır. Hele bir de çalışan, patronun kulağı ağır işitiyor diye iyice yaklaşmak zorundaysa." "Dava" bu tip güdüleri çoktan geride bırakır. Sondan bir önceki kısımda K. katedralde ilk sıralardan birinde durur, "fakat görünüşe göre rahip için bu mesafe hala çok uzaktır. Kolunu kaldırıp işaret parmağını bükerek kürsünün tam önündeki bir yeri gösterir. K. bu çağrıya uyar ve rahibi görmek için başını geriye çevirmek zorunda kaldığı bir yere gidip oturur."

Max Brod şöyle der: "Onun için önemli olan gerçekliklerin dünyası görünmezdi." Kafka'nın gördüğü kadarı hareketlerden ibaretti. Her hareket başlı başına bir olay, hatta bir dramdır. Bu dramın oynandığı sahne ise gökyüzüne uzanan Dünya Tiyatrosu'dur. Öte yandan bu gök yalnızca bir dekordur. Onu kurallarına göre incelemek sahnenin arkasındaki resimli

perdeyi çerçeveleyip bir galeriye asmaya benzer. El Greco gibi Kafka da her hareketin arkasındaki gökyüzünü yırtar ve tıpkı ekspresyonizmin koruyucu azizi El Greco'daki gibi onda da hareket nihai öge ve olayın merkezi olarak kalır. Malikânenin kapısına vurma sorumluluğunu üzerine alan kişiler korkudan iki büklüm vaziyette yürürler. Çinli bir aktör olsa korkuyu işte böyle gösterirdi ama kimse korkmazdı. O sırada başka bir yerde K.'nin kendisi de rol yapmaktadır. Tam olarak kendisi de farkında olmadan "yavaşça ve ihtiyatla bakışlarını kaldırarak masadaki kağıtlardan birini aldı, avcunun içine koyup kendisi de bir yandan ayağa kalkarak beyefendiye doğru yükseltti. Kafasında belli bir niyet yoktu. Sadece ona yöneltilmiş tüm suçlamalardan aklayacak dilekçeyi yazınca böyle davranacağını hissetmişti." Bu hayvani hareket en esrarengizle en basiti harmanlar. Kafka'nın hayvan hikayelerini uzun bir süre aslında konunun insan olmadığını fark etmeden okumak mümkündür. Okuyucu maymun, köpek veya köstebek sözcüklerinden biri-

ni okuduğu anda korkuyla başını kaldırır ve insanlar aleminden çoktan uzaklaşmış olduğunu fark eder. Ama Kafka daima budur; insan davranışlarını geleneksel payandalarından mahrum bırakır ve böylece üzerinde sonsuza dek düşünülebilecek konuları olur.

Tuhaftır, bu düşünceler hareket noktaları Kafka'nın felsefi öyküleri olsa bile sonsuzdur. Örneğin "Yasa Önünde" adlı meseli ele alalım. Bu meseli "Bir Köy Hekimi"nde okuyan kişiyi içindeki karanlık şoke edecektir. Peki okuyucuyu bu meselin Kafka'nın yorumlamaya soyunduğu noktaya kadar izi sürülebilecek sonsuz bir düşünce silsilesine götürür mü? "Dava"da rahibin yaptığı budur; hatta öyle kritik bir anda yapar ki bunu, tüm roman sanki bu meselin açılımıymış gibi görünür. Burada "açılım" kelimesinin iki anlamı vardır. Bir gonca güle dönüşerek açar, ama çocukların katlayarak yaptığı bir gemi açıldığında dümdüz bir kağıt parçasına dönüşür. Bu ikinci açılma eylemi bu mesel için çok uygundur. Anlamını avucunun içinde tutmak üzere onu

açıp düzleştirmek ve okuyucuya bahşedilmiş bir lükstür. Fakat Kafka'nın meselleri ilk anlamdaki gonca gibi de açılır. Bu nedenle şiire benzer etkileri vardır. Bu, mevzubahis düzyazı örneklerinin tamamen Batı düzyazı edebiyatına ait oldukları anlamına gelmez; doktrinle aralarındaki ilişki Haggada ve Halaha arasındakine benzer. Mesel olmamalarına rağmen göründükleri gibi anlaşılmak istemezler. Alıntılanmaya ve açıklama amacıyla kullanılmaya müsaitlerdir. Peki Kafka'nın meselllerinin yorumladığı ve K.'nın duruşunun ve hayvanlarının açıklığa kavuşturduğu bir doktrinimiz var mı? Böyle bir şey yok, elimizde yalnızca ona bir gönderme var. Kafka onların doktrini aktaran yadigarlar olduğunu söylemiş olabilir, fakat biz onları doktrini hazırlayan öncüler olarak da görebiliriz. Her halükarda bu, insan toplumunda hayat ve işin nasıl düzenlendiğiyle ilgili bir meseledir. Bu mesele Kafka'nın kafasını giderek daha meşgul etmiş ve çözümsüz kalmıştır. Napolyon'un Goethe'yle Erfurt'ta yaptığı meşhur sohbette kaderin yerine politikayı koyması

gibi, Kafka da bu sözün bir varyasyonunda düzeni kaderin yerine koyabilirdi. Düzene, yalnızca "Dava" ve "Şato"daki kapsamlı memuriyet hiyerarşisinde değil, "Çin Seddi'nin İnşası"nda kutsiyetiyle hesaplaştığı çetin ve karmaşık inşaat planlarında da iyiden iyiye somut bir şekilde meydan okudu.

"Duvar asırlar boyu bir koruma sağlayacaktı. Haliyle bu iş için inşaat süresince büyük bir özen, bilinen tarihin ve dünyanın tüm mimari birikimi ve işçiler açısından da devamlı bir kişisel sorumluluk vazgeçilmez şartlardı. Şüphesiz alelade işler için iyi para karşılığı hizmet sunan vasıfsız adam, kadın ve çocuklar çalıştırılıyordu, fakat dört gün çalışan bir işçinin bile denetlenmesi için inşaat konusunda eğitimli biri görevlendiriliyordu. . . . Biz -biz derken burada birçok insan adına konuşuyorum- yukarıdan gelen emri madde madde tetkik etmeden önce, bu liderlik olmadan ne kitaplarımızın ne de sağduyumuzun bütünün içinde yer alan mütevazı görevleri yerine getirmeye yeteceğini

bilmiyorduk." Bu düzen kadere benzer. *La Civilisation et les Grands Fleuves Historiques* [Medeniyet ve Büyük Tarihi Nehirler] kitabında bunun altını çizen Meçnikof, Kafka'yla aynı dili kullanır: "Yangtze'nin kanalları ve Sarı Irmak'ın barajları," diye yazar, "büyük olasılıkla nesillerin . . . ustalıkla düzenlenmiş ortak çalışmasının ürünüdür. Bu hidrolik milli mirasın bakımında bir çukuru kazarken veya bir baraj duvarını desteklerken bir grup veya kişinin gösterdiği en ufak dikkatsizlik, en küçük ihmal veya bencilce davranış, bu alışılmadık koşullar altında toplumsal kötülüğün kaynağı ve çöküşün başlangıcı olur. Sonuç olarak hayat veren bir nehir, normal şartlar altında birbirine yabancı ya da düşman olacak insan topluluklarını ölüm tehdidiyle bir araya getirir ve yakın ve kalıcı bir dayanışma içinde olmalarına yol açar. Herkesi esas faydası zaman içinde ortaya çıkan ve tasarımı genellikle sıradan insana anlaşılmaz gelen işleri yapmaya mahkûm eder."

Kafka sıradan insanlar arasında sayılmak istedi. Her defasında anlayışın limitle-

rini zorlar ve diğer insanları da o limitlere kadar zorlamayı severdi. Zaman zaman Dostoyevski'nin Büyük Sorgucu'su gibi konuşurdu: "Demek önümüzde anlayamadığımız bir gizem var. Bizim de tam da bu yüzden, bir gizem olduğu için, vaaz verme hakkımız vardı. İnsanlara esas önemli olanın özgürlük veya sevgi değil, bilmece, esrar ve gizem olduğunu, bunun önünde hiç düşünmeden ve vicdanlarına ters düşse dahi diz çökmeleri gerektiğini öğretmeliydik." Kafka gizemciliğin davetkârlığından her zaman kaçamamıştır. Rudolf Steiner'le karşılaşmasını anlatan ve en azından basılmış haliyle Kafka'nın ona olan tutumunu yansıtmayan bir günlük yazısı vardır. Tarafını belli etmekten mi kaçınmıştı? Kendi yazılarındaki duruşu bu olasılığı tamamıyla bertaraf etmez. Kafka nadiren kendi mesellerini yazma yeteneği göstermiştir. Yine de meselleri hiçbir zaman açıklanabilirlikle sulandırılmamıştır; tam tersine yazılarının yorumlanmasına karşı akla gelebilecek tüm tedbirleri almıştır. Kafka'nın yazıları arasında yolunu bulmaya çalışan

kimse basiretli, tedbirli ve temkinli olmalıdır. Kafka'nın yukarıda bahsi geçen meseli yorumlamasının örnek teşkil ettiği okuma şeklini aklından çıkarmamalıdır. Kendi ifadesi ise başka tipik bir örnektir. Arka planına baktığımızda, Kafka'nın ardında bıraktığı edebi eserlerin yok edilmesini istediği talimat da yasanın önündeki kapıcının cevapları kadar anlaşılmazdır ve dikkatle tartılması gerekir. Belki de, hayattayken her gün çözülmez davranış problemleri ve deşifre edilemez iletişimlerle cebelleşen Kafka, öldükten sonra çağdaşlarını kendi silahlarıyla vurmak istemiştir.

Kafka'nın dünyası bir dünya tiyatrosudur. Ona göre insan daha ilk andan itibaren bir sahnededir. Oklahoma Nature Tiyatrosu'na herkesin kabul edilmesi bundandır. İşe alınma ölçütlerini belirlemek imkansızdır. Akla ilk gelen teatral yeteneklerin önemi yok gibi görünmektedir. Fakat tüm bunlar başka bir şekilde de ifade edilebilir: Başvuranlardan beklenen tek şey kendilerini oynamalarıdır. Artık olduklarını iddia ettiği kişi olmaları olanak

dahilinde değildir. Rolleriyle Nature Tiyatrosunda bir yer edinmeye çalışırlar; tıpkı Pirandello'nun altı karakterinin bir yazar araması gibi. Çünkü hepsi için burası artık son sığınaktır, aynı zamanda onların kurtuluşudur. Kurtuluş, varoluşun kaçınılmaz hediyesi değildir. Fakat Kafka'nın deyimiyle "yolunu kendi alın kemiğiyle tıkamış" insanların son kurtuluşudur. Bu tiyatronun yasası "Akademi İçin Bir Rapor"daki tek bir cümlede özetlenir: "İnsanları taklit etmemin tek nedeni bir kaçış yolu aramamdı; başka bir şey değil." Davası sona ermeden önce K.'ye de aynı şey sezdirilir. Onu almaya gelen silindir şapkalı iki beyefendiye dönüp şöyle der: " 'Hangi tiyatroda oynuyorsunuz?' 'Tiyatro mu?' der bir tanesi ağzının köşesi seğirir ve yardım istercesine diğerine bakarken. O sırada diğeri tedavi edilemez özrünü yenmeye çalışan bir dilsiz gibi zorlanmaktadır." Adamlar yanıt vermese de sorunun can alıcı bir noktaya isabet ettiği açıktır.

Beyaz bir örtüyle kaplı uzun bir masada Nature Tiyatro'sunun taze üyelerine yemek

verilecektir. "Hepsi mutlu ve heyecanlıydı." Figüranlar eğlencesine melek kılığına girmişlerdi. Dökümlü elbiselerle kaplı, içlerinde saklı merdivenler olan yüksek kaideler üzerinde duruyorlardı. Yukarıda bahsettiğimiz özene bezene giydirilip fırfırlara boğulmuş oğlan çocuğunun gözlerindeki hüznü alıp götürecek bir panayır veya festivalden çıkmış gibilerdi. Ancak bu meleklerin kanatları takılı olduğuna göre gerçek olabilirlerdi. Kafka'nın eserlerinde onların seleflerini görebiliriz. Bunlardan biri, "ilk acısıyla" kuşatılmış trapezcinin yanına tırmanarak ona sarılan ve yüzünü onunkine bastırarak "trapezcinin gözyaşlarıyla yıkanan" emprezaryodur. Başka, koruyucu bir melek ya da bir adalet meleği de katil Schmar'a "kardeş katlinin" akabinde el uzatır ve onu "Schmar'ın yüzü polisin omzuna gömülü" bir şekilde hafif adımlarla uzaklaştırır. Kafka'nın "Amerika"sı rustik Oklahoma ritüelleriyle biter. Soma Morgenstein'a göre "Kafka'da tüm dinlerin kurucularında olan bir köy havası vardır." Lao Tse'nin dindarlık kavramı Kafka için

daha da doğrudur çünkü en mükemmel tanımını Kafka "En Yakın Köy"de yapmıştır: "Komşu diyarlar görüş mesafesinde olabilir, horoz ve köpek seslerini duyabileceğimiz kadar hem de. Yine de denir ki insanların ömrü o kadar uzağa gitmeye vefa etmezmiş." Kafka'nın bir din kurmasa bile mesel yazarı olduğunu görüyoruz.

Gelin K.'nin sözde kadastrocu olarak görevinin şüpheli ve beklenmedik bir biçimde doğru kabul edildiği Şato Tepesi'nin eteğindeki köyü ele alalım. "Şato"ya yazdığı son sözde Brod Kafka'nın tepenin dibindeki bu köyü yazarken aklında belli bir yer olduğunu söyler: Erzgebirge'deki Zürau köyü. Fakat biz başka bir köyü de tanırız. Talmud'da geçen efsanede neden Yahudilerin Cuma akşamları ziyafet hazırladığı sorusuna cevap veren hahamın bahsettiği köydür bu. Efsane, sevdiklerinden uzakta, dilini konuşamadığı bir köyde sürgün kuruyup giden bir prenses hakkındadır. Bir gün prenses nişanlısının onu unutmadığını ve onu almak üzere yola çıktığını söyleyen bir mektup alır. Haham nişanlının

Mesih, prensesin ruh, köyün ise beden olduğunu söyler. Prenses bir ziyafet hazırlar, çünkü bu dilini anlamadığı bir köyde mutluluğunu ifade edebilmesinin tek yoludur. Bu Talmud köyü Kafka'nın dünyasında da vardır. K.'nin Şato'nun bulunduğu tepenin eteğindeki köyde yaşaması gibi, modern insan da bedeninin içinde yaşar. Bedeni ellerinden kayar, ona karşı tavır alır. Öyle ki insan bir gün uyanıp kendini bir haşereye dönüşmüş bulur. Sürgün -kendi sürgünü- kontrolü eline almıştır. Bu köyün havası Kafka'nın etrafında eser ve tam da bu nedenle bir din kurma dürtüsüne kapılmamıştır. Taşra hekiminin atlarının kaldığı domuz ağılı; Klamm'ın ağzında sigara, elinde birayla oturduğu havasız arka oda; çalmanın yıkım getireceği malikâne kapısı; hep bu köyden parçalardır. Köyün havası bu tiksinç terkibi oluşturan prematüre ve geçkin elementlerden nasibi alır. Kafka'nın hayatı boyunca solumaya mahkûm olduğu hava budur. Fakat ne kahindir ne peygamber. Peki bu havada nasıl hayatta kaldı?

KÜÇÜK KAMBUR

Bir süre önce Knut Hamsun'un zaman zaman yaşadığı ufak kasabanın yerel gazetesinin editörüne mektup yazarak görüşlerini anlatma alışkanlığı olduğu ortaya çıktı. Yıllar önce bu kasabada bebeğini öldüren genç bir kadın yargılanmıştı. Kadın hapis cezası almıştı. Bundan kısa süre sonra gazetede Hamsun'un yeni doğmuş bebeğini öldüren bir kadına en büyük cezayı vermeyen bu kasabayı terk etme niyetini dile getirdiği bir mektubu yayımlandı; idam, ya da en azından ağırlaştırılmış müebbet. Aradan birkaç yıl geçti. "Toprak Yeşerince" yayımlandı. Kitapta aynı suçu işleyip aynı cezayı alan bir kadın vardı ve Hamsun okuyucuya kadının daha ağır bir cezayı hak etmediğini hissettiriyordu.

Kafka'nın, ölümünden sonra yayımlanan "Çin Seddi'nin İnşası"nda geçen fikirleri akla bunu getirir. Kitap çıkar çıkmaz içeriği, Kafka'nın gerçek eserlerini göz ardı etme pahasına fikirlerini yorumlamaya

odaklanan bir kritik anlayışını ortaya çıkardı. Kafka'nın kitaplarında esas nokta iki şekilde kaçırılabilir. İlki doğal, ikincisi de doğaüstü yorumlamadır. Psikanalitik ve teolojik yorumlamalar da bir o kadar yetersizdir. İlk akımın temsilcisi Hellmuth Kaiser'dir. İkincisi ise H. J. Schoeps, Bernhard Rang ve Bernhard Groethuysen gibi çok sayıda ismi kapsar. Bu ikinci gruba Willy Haas da dahildir. Kafka hakkında daha sonra tartışacağımız bağlamlarda açıklayıcı yorumlar getirmeyi başarmış olsa da bu onu Kafka'nın yapıtlarını teolojik açıdan değerlendirmekten alıkoymamıştır. "Kafka, şaheser romanı 'Şato'da" diye yazar, "tepedeki kuvvetleri, ulular alemini yazmıştır. Aşağıdaki kuvvetler ile mahkeme ve hüküm alemini ise bir o kadar büyük eseri 'Dava'da ele almıştır. Bu ikisi arasındaki dünyayı, dünyevi kaderi ve zor taleplerini ise üçüncü bir romanda, 'Amerika'da stilize bir biçimde yansıtmaya çalışmıştır." Bu yorumun baştaki üçte birlik kısmı Brod'dan beri Kafka kritiğinin yerleşik bir parçası olmuştur. Bernhard Rang da

benzer bir havada yazar: "Şato'yu ulviyet makamı olarak görürsek öyküdeki beyhude çaba ve girişimler teolojik bağlamda tanrının inayetinin insan irade ve zorlamasıyla elde edilemeyeceğine delalet eder. Huzursuzluk ve sabırsızlık, kutsalın yüce sükûnetini engelleyip bozmaktan başka bir işe yaramazlar." Bu akla yatan bir yorumdur, ancak sürdürüldükçe mesnetsizliği ayyuka çıkar. Bunu en açık şekliyle Willy Haas'ın bir ifadesinde görebiliriz: "Kafka . . . hem Kierkegaard'a hem Pascal'e geri döner. İkisinin yasal varisi olduğu söylenebilir. Bu üç isimde de dayanılmaz derecede şiddetli bir dini alt nota vardır: İnsan tanrının huzurunda daima yanlıştadır. . . Kafka'nın üst alemi, Şato'su, zavallı ve ziyadesiyle ahlaksız memurlardan oluşan geniş ve karmaşık personeliyle tuhaf bir cennet imgesi olarak insanlarla berbat bir oyun oynuyor . . . buna rağmen insan tanrının karşısında bütünüyle haksız durumda." Bu teoloji, Canterburyli Anselmus'un haklılık doktrininin karşısında Kafka'nın külliyatıyla uyuşmayan barbarca spekülasyonlar

olmaktan öteye gidemez. "Tek bir memur affedebilir mi?" diye sorar Kafka "Şato"da. "Bu yalnızca genel otoritelerin yapacağı bir şey olabilir, hatta onlar bile affedemez, yalnızca yargılar." Bu yol kısa süre sonra çıkmaz bir sokakta noktalanır. "Tüm bunlar," der Denis de Rougemont, "insanın tanrının yokluğundaki sefil hali değil, tanımadığı bir tanrının boyunduruğunda olmasının sefaletidir. Çünkü İsa'yı tanımamaktadır."

Hikaye ve romanlarındaki motifleri incelemektense Kafka'nın ölümünden sonra yayımlanan notlarından spekülatif çıkarımlar yapmak çok daha kolay bir iş. Halbuki Kafka'nın yaratıcılığının altında yatan tarih öncesi güçlerle ilgili bize ipucu verenler yalnızca öncekilerdir. Bu güçlerin bu dünyaya ait oldukları da savunulabilir. Kafka'ya hangi adlar altında göründüklerini kim bilebilir? Şu kadar kesin: Onları teşhis edemedi ve aralarında yolunu yitirdi. Tarih öncesi dünyanın ona tuttuğu suçluluk formundaki aynada yalnızca hüküm formunda bir gelecek görebildi. Ancak bunun nasıl bir gelecek olduğunu be-

lirtmedi. Bahsettiği Mahşer Günü müdür? Hakimi sanığa çevirmez mi? Dava cezanın ta kendisi değil midir? Kafka bu soruları yanıtlamaz. Bu cezadan beklentisi nedir? Yoksa ertelemeye çalışacak kadar tedirgin bile olmadı mı? Kafka'dan bize kalan hikayelerde sözlü anlatım sanatı Şehrazat'taki amacını geri kazanır: Geleceği erteleme. "Dava"da erteleme, zanlının duruşmaların hükme varmamasına dair ümididir. Her ne kadar geleneksel konumunu feda etmesi gerekecekse de bu erteleme patriarkın da yararınadır. "Bir İbrahim daha tahayyül edebilirim, bırak patriark olmayı kumaş tüccarı bile olmayan. Fedakarlığın gerektirdiğini bir garson gibi atik ve tereddütsüz yapabilecek. Fakat asla punduna getirip de yapamayacaktır, çünkü hane halkının ona ihtiyacı varken, devamlı kollanacak biri veya bir şey varken hane asla buna hazır olamayacaktır. Oysaki hanesini hazırlamadan, onları sağlama almadan terk edemez. İncil böyle emreder. Şöyle der: 'Hanesini düzene soktu.'"

Bu İbrahim "bir garson gibi atik"tir.

Kafka şeyleri sadece hareket formunda anlayabilmiştir ve hareketin anlayamadığı kısmı meselin üstü kapalı bölümünü oluşturur. Kafka'nın yazını buradan çıkar. Yazınını nasıl sakladığı herkesçe bilinir. Vasiyeti yazılarının yok edilmesidir. Kafka'ya ilgi duyan kimsenin hiçe sayamayacağı bu belgeye göre yazılar sahiplerini memnun etmemişlerdir, yazar kendini başarısız addetmektedir, kendini başarısızlığa mahkûmlar arasında saymıştır. **Şiiri doktrine**, mesele dönüştürüp mantıken ona layık gördüğü istikrar ve tevazuyu iade etmeyi hedefleyen fevkalade çabasında başarısız olmuştur. "Kendine putlar oymayacaksın" emrine bu kadar riayet eden başka yazar olmamıştır.

"Sanki utanç ondan sonra da hayatta kalacaktı." "Dava" bu cümleyle sona erer. "Temel duygusal saflık" ifadesine de uygun olduğu üzere utanç Kafka'nın en kuvvetli hareketidir. Fakat iki açısı vardır. Utanç samimi bir insan tepkisi olmakla beraber aynı zamanda toplumsal *ölçekte de* hak iddia eder. Utanç yalnızca başkalarının varlığında hissedilmez, başkaları adı-

na da hissedilir. O halde Kafka'da utanç, hayattan ve hayatı idare eden düşünceden daha kişiseldir. Onu şu şekilde tanımlar: "Kendi hayatı için yaşamaz, kendi düşünceleriyle düşünmez. Bir ailenin dizginleri altında yaşıyor ve düşünüyormuş gibidir. . . . Meçhul bu aile yüzünden . . . özgür kalamaz." İnsan ve hayvanlardan oluşan bu ailenin yapısını bilmiyoruz. Ama şu kadarı kesindir: Bu aile Kafka'nın yazılarında kozmik çağları yerinden oynatmasının sebebidir. Bu ailenin ricası üzerine kayasını yuvarlayan Sisifos gibi Kafka da dev bir tarihi olay kütlesini yerinden oynatır. Bunu yapmasıyla kütlenin alt kısmı gün ışığına çıkar ve bu pek hoş bir manzara olmaz. Ama Kafka taşımayı becerir. "İlerlemeye inanmak ilerlemenin hâlihazırda gerçekleştiğine inanmakla aynı şey değildir. İnanç bu değil." Kafka içinde bulunduğu çağı zamanın başından beri süregelen bir gelişmenin sonucu olarak görmez. Kitapları bir bataklık dünyasında geçer. Eserlerindeki yaratılmış şeyler Bachofen'in hetaira evresi olarak adlandırdığı dönemde kalmışlardır. Bir şe-

yin unutulmuş olması şimdiki zamanı etkilemediği anlamına gelmez. Tam aksine; varlığını bu unutuluşa borçludur. Sıradan bir insanınkinden daha derin bir tecrübe onunla kontak kurabilir. "Tecrübeliyim," yazar Kafka eski notlarının birinde, "ve bunun karadayken deniz tutması gibi bir şey olduğunu söylerken gayet ciddiyim." Kafka'nın ilk meditasyonunu bir salıncaktayken yapması tesadüf değildir.[4] Kafka kendini tecrübelerin dalgalanan doğasına uygun olarak ifade etmekten hiç usanmaz. Her biri zıttına yol açar ve ona karışır. *Der Schlag ans Hoftor,* "Yaz mevsimiydi, sıcak bir gündü." diye başlar. "Kız kardeşimle eve giderken yolumun üstündeki büyük evin önünden geçiyorduk. Kapıyı salt muzırlıktan mı veya bir anlık dalgınlıktan mı çaldı, yoksa sadece yumruğunu sallamakla yetinip hiç çalmadı mı tam hatırlayamıyorum." Üçüncü bir olasılığın ihtimali bile başta masumane görünen bu iki seçeneğe şüpheyle bakmamıza neden olur. Kafka'nın kadın karakterleri böyle batak topraklarda

4 *Die Betrachtung*

yetişir. Leni gibi bataklık yaratıklarıdır onlar. "Sağ elinin orta ve yüzük parmaklarını iyice açtı, kısacık parmakların arasındaki deri neredeyse ilk eklem boğumuna kadar çıkıyordu." Frieda geçmişini "Tatlı zamanlar," diye hatırlar; "bana geçmişimi sormadın hiç." Bu geçmiş bizi karanlık kuytu bir rahme, çiftleşme sahnesine geri götürür. Bachofen'den alıntı yaparsak; "Dizginsiz şehveti cennet ışığının saf güçleri kadar nefret doluydu ve Arnobius'un *luteae voluptates* tabirini haklı çıkarıyordu.[5]

Kafka'nın hikaye anlatma tekniği ancak bu bakış açısından yaklaştığımızda kavranabilir. Kitaptaki karakterlerin K.'ye söyleyecekleri olduğunda, söyledikleri şey ne kadar şaşırtıcı olursa olsun bunu gayet lakaytça ve sanki baştan beri bilmesi gerekiyormuşçasına yaparlar. Adeta yeni hiçbir bilgi verilmez de kahramanımız üstü kapalı bir biçimde unuttuğu bir şeyi hatırlamaya davet edilir. Willy Haas "Dava"daki olay örgüsünü haklı olarak bu şekilde yorumlamıştır: " 'Dava'nın amacı, bu muhte-

5 Kirli Şehvet

şem kitabın gerçek kahramanı -başta kendini olmak üzere- unutmaktır. . . . Zanlının kişiliğinde olanca çarpıcılığıyla dilsiz bir figür olarak tezahür eder." "Bu esrarengiz merkezin . . . Yahudi dininden türediği" inkar edilemez. "Hafıza, gizemli bir dindarlık rolü oynar. Sıradan olmak bir yana . . . Yehovah'nın en temel niteliği hatırlamaktır, 'üç, dört, hatta yüz nesil geriye giden' yanılmaz bir hafızası vardır. En kutsal ritüel, **günahları hafızanın defterinden silmektir."**

Unutulan, hiçbir zaman tamamen bireysel olan değildir. Bu bakış bize Kafka'nın külliyatına açılan yepyeni bir yol sunar. Unutulan her şey tarih öncesi dünyada unutulanlarla karışır; sayısız, belirsiz, değişken bileşimler oluşturur; devamlı bir yeni, tuhaf ürün akışı sağlar. Unutma, Kafka'nın öykülerindeki bitmek tükenmez ara dünyanın ışığa doğru ilerlediği kap vazifesi görür. "Burada dünyanın olmuşluğu tek gerçeklik olarak kabul edilir. Ruh bütünüyle somutlaşmalı ve belirlenmelidir ki bir yeri ve varlık sebebi olsun. Ruhani

olan -o da bir önem taşıyorsa eğer- ruhlara dönüşür. Bu ruhlar isim sahibi belirli bireylere ve tapınanın ismiyle özel bir bağa dönüşürler.... Olmuşlukları, şüphe götürmez bir şekilde dünyanın olmuşluğuna dahil olur. Ruhlar kalabalığı korkusuzca artmaya devam eder.... Eskilerin yanına durmadan yenileri eklenir ve birbirlerinden isimleriyle ayrılırlar." Bu yazı Kafka değil Çin için yazılmıştır. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*'da Çin ata kültünü bu şekilde anlatır. Kafka için atalarının alemi gerçekler alemi kadar hudutsuz önem taşır ve atalar aleminin, onu ilkel insanları totem direkleri gibi hayvanlara götürdüğünden emin olabiliriz. Yeri gelmişken, Kafka hayvanları unutulanın haznesi olarak gören yegane yazar değildir. Tieck'in etkileyici hikayesi *Der Blonde Eckbert*'te küçük köpeğin unutulmuş adı olan Strohmi esrarengiz bir suçu simgeler. Böylelikle Kafka'nın unutulanı hayvanlardan toplamaktan bıkmadığı görülebilir. Amaç elbette onlar değildir, fakat onlar olmadan olmaz. Bunun örneğini "açlık sanatçısı"nda görebiliriz;

"kafeslere giden yoldaki bir engelden ötesi değildi." *Der Bau* ve *Der Riesenmaulwurf*'ta da bir yandan kazarken derin derin düşünen hayvanları görmez miyiz? Fakat bu düşünce tarzı son derece kaypaktır. Kararsız bir şekilde bir meseleden diğerine seker, her endişeyi ümitsizliğin verdiği maymun iştahlılıkla kemirir. Bu nedenle Kafka'da kelebekler de vardır. Suçu altında ezildiği halde itiraf etmeyen Avcı Gracchus "bir kelebeğe dönüşür." "Gülmeyin," der. Şu kadarı kesin olarak söylenebilir: Kafka'nın yaratıkları arasında en çok derin düşünce imkanı tanıyanlar hayvanlardır. Adalette yozlaşma neyse, onların düşünmesinde de kaygı odur. Durumu karmaşıklaştırır, ancak umut vadeden tek şeydir. Fakat en unutulmuş yabancı diyar insanın kendi vücudunda bulunduğu için Kafka'nın neden vücudun içinden yükselen öksürüğe "hayvan" adını verdiğini anlayabiliriz. Dev sürünün en ileri karakoludur.

Kafka'da tarih öncesi dünyanın suçla peydahladığı en acayip piç Odradek'tir [Aile Babasının Kaygısı]. "İlk bakışta yassı,

yıldız şeklinde bir ip makarasına benzer ve etrafında sarılı bir ip var gibi görünür. Daha doğrusu farklı renk ve dokulardaki iplerin eski, kopuk parçaları birbirine bağlanıp dolanmış gibidir. Ama sadece makara da değildir çünkü yıldızın ortasından çıkan küçük odun bir çıta ve o çıtaya dik açıyla ekli ufak bir çubuk vardır. Bir tarafta bu çubuk, öbür tarafta yıldızın köşeleri sayesinde bu şey adeta iki bacağı varmış gibi ayakta durabilir." Odradek "kah çatı katında, kah merdivende, kah koridorda, kah holde" durur. Suçu kovuşturan mahkemenin görüleceği salon olarak hep aynı yerleri tercih eder. Çatı katları atılmış, unutulmuş objelerin ait olduğu yerdir. Belki de adaletin huzuruna çıkmak, insana yıllarca bir köşeye kaldırılmış sandıklara yaklaşmaya benzer bir his uyandırıyordur. İnsan ikisini de mümkün olduğunca ertelemek ister; tıpkı K.'nin yazılı savunmasını "ihtiyarlıkta insanın bunamış zihnini eğlemek için" uygun bulması gibi.

Odradek unutulmuş şeylerin büründüğü şekildir. Unutulmuş şeyler biçimsizdir.

Kimsenin tanımlayamadığı "aile babasının kaygıları" biçimsizdir; hepimizin bildiği üzere Gregor Samsa'yı temsil eden böcek biçimsizdir; "kasabın bıçağının bir kurtuluş olacağı" yarı kuzu yarı kedi hayvan biçimsizdir. Kafka'nın bu yaratımları uzun bir figür serisiyle biçimsizlik prototipine bağlanır; kambura. Kafka'nın öykülerindeki imgeler arasında başını öne eğmiş adam kadar sık tekrarlayan yoktur; mahkeme görevlilerinin bitkinliği, oteldeki kapıcıyı rahatsız eden gürültü, galerideki ziyaretçilerin üzerindeki alçak tavan gibi. "Ceza Kolonisinde" adlı öyküde iktidar sahipleri suçluların sırtına kıvrımlı harfler kazıyan arkaik bir cihaz kullanırlar. Yaralar ve desenler arttıkça suçlunun sırtı kâhinleşir ve yazıyı deşifre edip meçhul suçunun doğasını anlayabilecek hale gelir. Bu sırtın yükümlülüğüdür. Kafka'da durum hep böyledir. Şu eski günlük alıntısıyla karşılaştıralım: "Uyumaya yardımcı olduğuna inandığımdan mümkün olduğu kadar kendimi ağırlaştırmaya çalıştım, kollarımı kavuşturup ellerimi omuzlarıma koydum.

Çantasıyla uyuyan bir asker gibi uzandım." Açıkça görülüyor ki burada yüklenmek unutmakla, uyuyan bir adamın unutuşuyla eş değerdir. Aynı sembol "Küçük Kambur" adlı halk şarkısında da ortaya çıkar. Bu küçük adam biçimsiz hayatından memnundur. Büyük bir hahamın zamanında, dünyayı güç kullanarak değiştirmek değil, yalnızca ufak bir düzeltme yapmak isteyeceğini söylediği Mesih'in dönüşüyle ortadan kaybolacaktır.

Girdiğimde odama,

Minik yatağımı yapmaya,

Küçük kambur orada,

Sarsılıyor kahkahayla.

Bu Odradek'in "dökülmüş yaprakların hışırtısına" benzediği söylenen kahkahasıdır.

Sandalyeme diz çöktüğümde

Dua etmek istediğimde

Kambur adam odamda

Ve diyor ki bana:

Sevgili çocuğum, yalvarırım sana,

Şu küçük kambur için de et bir dua.

Şarkı bu sözlerle biter. Kafka derinliklerinde ne "mitolojik kehanetin" ne de "varoluşsal teolojinin" ona bahşettiği zemine dokunur. Bu hem Alman hem Yahudi halk geleneğinin özüdür. Kafka dua etmediyse bile -ki etti mi bilemeyiz- Malebranche'ın "ruhun doğal duası" adını verdiği şeyin en yücesini haizdi. Olanca nezaketiyle tıpkı azizler gibi dualarına tüm canlıları dahil etti.

SANÇO PANZA

Hikaye bu ya, bir Şabat akşamı Hasidik köyündeki Yahudiler pespaye bir handa oturuyorlarmış. Hiç kimsenin tanıdığı hırpani görünüşlü bir adam dışında hepsi oranın yerlisiymiş. Adam odanın arkalarında bir köşede büzülmüş oturuyormuş. Laf lafı açmış, konu bir dilek hakkı olsa herkesin ne yapacağına gelmiş. Biri para istemiş, biri damadı olsun, bir diğeri yeni bir marangoz masası dilemiş. Böyle böyle herkes sırasını savmış. Konuşmayan bir tek köşedeki dilenci kılıklı adam kalmış. İsteksiz ve tutuk bir şekilde söze başlamış: "Keşke büyük bir ülkenin başındaki kudretli bir kral olsaydım. Bir gün sarayımda uyurken düşmanlar ülkemi işgal etse ve hiçbir direnişle karşılaşmasalardı. İrkilerek uyandığımda giyinmeye bile vakit bulamayıp üzerinde sadece gömleğimle kaçmak zorunda kalsaydım. Dere tepe düz gittikten sonra sağ selamet buraya gelip şu köşeciğe otursaydım. Bunu dilerdim." Diğerleri

şaşkın şaşkın birbirlerine bakmışlar. "E, bu dileğin sana ne hayrı var o halde?" diye sormuş biri. Dilenci yanıtlamış: "Bir gömleğim olurdu."

Bu hikaye bizi Kafka'nın muhitine götürür. Kimse Mesih'in bir gün düzeltmeye geleceği biçimsizliklerin yalnızca mekansal olacağını söylemedi; şüphesiz aynı biçimsizlikler zamanımızda da vardır. Kafka'nın da aklında bu olsa gerek ki "En Yakın Köy"deki dedeye şunları söyletir: "Hayat fevkalade kısa. Hele geriye baktığımda öyle kısa gözüküyor ki bir genç adamın nasıl olur da en yakın köye gitmeye gözü keser, kazaları geçtim, mutlu mesut geçen normal ömrünün bile bu yolculuğa vefa edeceğini düşünür anlayamıyorum." Bu yaşlı adamın kardeşi "normal", "mutlu mesut geçen" ömrünün bir dileğe bile vakit bırakmadığı dilencidir. Dileğinden, hikayesinde bahsettiği kaçışla, anormal, mutsuz bir ömürle mahrum edilmiştir. Dilek hakkını dileğin yerine gelmesi için feda eder.

Kafka'nın yaratımları arasında yaşamın

kısalığını değişik bir şekilde değerlendiren bir grup vardır. Bu grup "güneydeki şehirde yaşar . . . rivayet o ki: 'Oradaki insanlar, düşün bir, hiç uyumazmış!' –'O neden?' –'Yorulmazlarmış çünkü.' –'Neden yorulmazlarmış?' –'Çünkü budalalarmış.' –'Budalalar yorulmaz mı?' –'Nasıl yorulsunlar?'" Budalaların yorulmak bilmez asistanların akrabası olduğunu görüyoruz. Fakat bu grubun başka mensupları da vardır. Laf arasında asistanların suratlarının "yetişkinlerin, hatta üniversite talebelerinin" suratlarına benzediği belirtilir. Aslına bakarsak Kafka'nın eserlerinde en olmadık yerlerde karşımıza çıkan öğrenciler bu grubun sözcü ve liderleridir. " 'İyi de ne zaman uyuyorsunuz?' diye sordu Karl öğrenciye şaşkınlıkla. 'Ah, uyku mu!' dedi öğrenci. 'Okulum bitince uyurum.'" Bu okuyucuya çocukların yatma konusundaki isteksizliklerini hatırlatır. Ne de olsa uyurlarken onlar için çok önemli bir şeyi kaçırabilirler. "En güzel kısmını unutma!" Bu cümleyi içlerinde geçmese bile eski masallardan hayal meyal hatırlarız. Fakat unutmak daima en

iyiyle alakalıdır çünkü kurtuluş umudunu taşır. "Bana yardım etme fikri bir hastalıktır ve yatak istirahati gerektirir," der avcı Gracchus'un huzursuz gezen hayaleti. Öğrenciler ders çalışırken uyanıktır ve belki bu çalışmaların en iyi yanı onları uyanık tutmalarıdır. Açlık sanatçısı oruç tutar, kapıcı susar, öğrenciler uyumaz. Bunlar çileciliğin Kafka'daki üstü örtülü tezahürleridir.

En parlak başarıları ders çalışmaktır. Kafka saygıda kusur etmez bir şekilde, çalışmayı yitmiş çocukluğundan kazıp çıkarır. "Şimdikinden çok farklı olmayan şekilde, yıllar önce, Karl ailesinin masasında oturmuş ödevini yapıyordu. Babası gazete okuyor veya bir derneğin muhasebe ve yazışma işlerini yapıyor, annesi ise dikiş dikiyordu. İplik elindeki kumaştan yükselip iniyordu. Karl, babasını rahatsız etmemek için masaya sadece alıştırma kitabını ve kalemlerini koymuştu. Gerekli kitapları iki yanındaki sandalyelere dizmişti. Ne kadar da sessizdi ortalık! Ne kadar ender gelirdi bir yabancı oraya!" Belki de bu çalışmalar

hiçbir işe yaramamıştı. Fakat hiçin bir şeyi işe yarar yapmaya en yaklaştığı an buydu; yani Tao'ya. Kafka'nın "itina ve hünerle bir masanın çivilerini çakmak ve aynı zamanda hiçbir şey yapmamak" arzusuyla hedeflediği buydu; "birinin 'çivi çakmak onun için bir hiç' demesi değil de, 'çivi çakmak onun için hem gerçekten çivi çakmak hem de aynı zamanda hiçbir şey' demesi gibi. Bu sayede çivi çakmak daha güçlü, daha kararlı, daha gerçek ve dahi daha delice olacaktı." Öğrencilerin çalışırken takındıkları azimli, fanatik çehre işte budur; bu çehre tahayyül edilebilecek en tuhaf çehredir. Kâtipler, öğrenciler nefes nefese kalırlar. Bu bir yarıştır. "Bazen memur öyle alçak sesle dikte eder ki oturarak duyamayan kâtibin yerinden sıçrayıp söyleneni yakalaması ve çabucak yerine oturup yazması gerekir. Bu defalarca tekrarlanır. Ne acayip şey! Anlamak mümkün değil." Bunu anlamak Nature Tiyatro'sunun aktörlerinin birini düşündüğümüzde daha kolay olabilir. Aktörlerin de hızla sıralarını yakalamaları gerekir. Bu gayretli insanlara başka açılardan da ben-

zerler. Rolleri bunu gerektiriyorsa onlar için gerçekten de "çivi çakmak hem gerçekten çivi çakmak hem de aynı zamanda hiçbir şeydir". Bu role hazırlanırlar ve kötü bir aktör olmadığı müddetçe hiçbiri ne biz sözcüğü ne bir hareketi unutur. Oklahoma topluluğu üyeleri için ise rol önceki hayatlarıdır; zaten bu nedenle tiyatronun adında "doğa" geçer. Aktörler günahlarından arınmışlardır. Ancak öğrenci Karl, kitabını okuyarak "sayfaları çevirerek, arada çabucak başka bir kitabı kapıp bir şeye bakarak, sık sık aşırı yakına eğilip defterine not alarak" sessizce balkondan izlememektedir.

Kafka bıkıp usanmadan hareketi bu tarzda anlatır ama bunu her seferinde hayretle yapar. K. isabetle Aslan Asker Şvayk'la karşılaştırılmıştır; biri her şeye hayret eder, diğeri ise hiçbir şeye. Film ve pikabın icadı insanların birbirine en çok yabancılaştığı, ellerinde kalan tek ilişkilere beklenmedik müdahaleler ettikleri bir dönemde gerçekleşmiştir. Deneyler insanların filmde kendi yürüyüşlerini, plakta kendi seslerini tanımadıklarını göstermiştir. Bu deneylerde

deneğin konumu Kafka'daki gibidir. Onu, kendi benliğinin hala oynadığı rolün kapsamında olan parçalarını bulmak üzere öğrenmeye yönlendirir. Peter Schlemihl'in sattığı gölgenin izini bulması gibi, o da kaybettiği hareketin izini bulabilir. Belki kendini bile anlayabilir; fakat bu ne de çok emek isterdi! Unutuş diyarından esen bu fırtınaya karşı duran süvari öğrenmedir. Bu yüzden de köşe masada oturan dilenci kaçan kralda benliğinin izini bulmak üzere atın üzerinde geçmişine doğru yola çıkar. Bu yolculuk ömür kadar uzun ve bir yolculuk için çok kısa olan ömre eş değerdir. "Ta ki mahmuzlarını atana kadar, çünkü mahmuzlar yok aslında; dizginlerinden kurtulana kadar, dizginler de yok aslında. Atın başı ve boynu kaybolsa gözden, önündeki toprakları biçilmiş kırlar gibi görse." Bu artık yarış atının sırtındaki yük değil, geçmişine doğru hür, bahtiyar bir yolculuk yapan mutlu *süvarinin* muradına ermesidir. Ama kendisine iki adım uzakta bile olsa gelecekte bir hedef koyduğu için kendini yaşlı beygirine zincirleyen süvariye lanet

olsun. Lanet olsun hem ona hem hayvanına. "Kovanın üstünde, ellerim sapında kendimi güç bela merdivenlerden aşağı atıyorum. Ama aşağı vardığımda kovam öyle bir zıplayıp yükseliyor ki, sürücülerinin çubuk darbeleriyle kumdan silkinerek kalkan muhteşem develer yattıkları kumlardan böyle yükselmemiştir." "Kova süvarisinin" sonsuza dek gözden kaybolduğu "karlı dağlık bölge" kadar umutsuz başka bir manzara daha yoktur. **"Ölümün en dip tabakalarından" onun istediği rüzgar eser; aynı rüzgarı Kafka'nın eserlerindeki** tarih öncesi dünyada sıklıkla duyumsarız; aynı rüzgar, avcı Gracchus'un teknesini sürükler. "Hem Yunanlar hem Barbarlar arasındaki giz ve ayinlerde," diye yazar Plutarch, "iki temel özün ve iki zıt kuvvetin olduğu söylenir. Biri doğruya ve ileriye götüren, diğeri yoldan çevirip tersine *döndürendir.*" Varlığı yazına dönüştüren öğrenmenin yönü tersinedir. Öğretmeni "yeni avukat" Bucephalus'tur. Dönüş yolunda üstünde kudretli İskender yoktur,

muzaffer fatihi sırtından atmıştır. [6] "Sağrısı özgür ve bir binicinin bacaklarından azade bir vaziyette, İskender'in harplerinin patırtısından uzakta, sakin bir lambanın altına oturmuş okuyor, eski kitapların sayfalarını çeviriyordu."

Werner Kraft bu hikayeyle ilgili bir yorum yazmıştır. Metnin tüm ayrıntılarını itinayla inceledikten sonra şöyle der: "Edebiyat tarihinde tam kapsamıyla mitin bu kadar etkili ve derinlemesine bir eleştirisi yapılmamıştır." Kraft'a göre Kafka "adalet" sözcüğünü kullanmasa da miti eleştirirken çıkış noktası adalettir. Bu kadar ilerledikten sonra durursak Kafka'yı gözden kaybetme riskimiz var. Gerçekten de mite karşı adalet namına yardıma çağrılabilecek şey kanun mudur? Hayır, gerçek bir alim olan Bucephalus özüne sadık kalır. Yalnızca artık avukatlık yapmamaktadır. Bu Kafka için, hem Bucephalus hem de baro açısından bir yeniliktir. Öğrenilmiş ve artık icra edilmeyen hukuk adalete açılan kapıdır.

6 a) Bay Bucephalus: "Yeni Avukat"ın baş karakteri.
b) Bukefalos: Büyük İskender'in efsanevi savaş atı

Adalete açılan kapı öğrenmektir. Ancak Kafka bu öğrenmeye geleneksel olarak Tevrat'ı öğrenmeye atfedilen vaatleri dahil etmeye cüret etmez. Asistanları ibadethanelerini yitirmiş zangoçlardır; öğrencileri kutsal kitaplarını kaybetmiş çocuklardır. Artık onlara "hür, bahtiyar yolculuklarında" destek olacak hiçbir şey yoktur. Fakat Kafka yolculuğunun kanununu keşfetmiştir. En azından bir örnekte onun nefes kesici temposunu hayatı boyunca hedeflediği ağır anlatıma uydurabilmiştir. Bunu küçük bir düzyazı parçasında sergilemiştir ve bu onun en mükemmel yaratımıdır; üstelik bir yorum olduğu için değil yalnızca.

"Sanço Panza yıllar boyunca mütevazi bir şekilde akşam ve gece saatlerinde okunacak sayısız şövalyelik ve macera romansı yazarak içindeki iblisi görmezden gelmeyi başardı. Sonradan bu iblise Don Kişot adını verdi ve iblis bu vesileyle özgür bir şekilde en çılgın serüvenleri yaşadı, fakat aslında Sanço Panza olması gereken önceden belirlenmiş bir hedef olmadığından hiç kimse zarar görmedi. Sanço Panza özgür irade-

siyle Don Kişot'u çıktığı haçlı seferlerinde, belki de mesuliyet hissettiğinden, filozofça takip etti ve bu sayede ömrünün sonuna dek nice eğlence yaşadı."

Ağırbaşlı budala ve sakar asistan Sançо Panza, süvarisini önden gönderdi. Bucephalus kendininkinden uzun yaşadı. Yeter ki mesele sırttaki yükten kurtulmak olsun, insan mı at mı bir önemi yoktur.

EK

KAFKA EFEKT

Yazmak bir bütün olarak kişinin kendi yerinin imkansızlığının aleni bir kısmı hakkında duyulan şüphenin farkına varılması ile doğar ve konu olarak da kendine yine bunu seçer. Sürekli olarak bir başlangıç olan bir eylemi işler: özneye bir yer tarafından asla yetki verilmez, kendini değiştirilemez bir cogito'da asla tesis edemez, kendine bir yabancı olarak kalır ve asla ontolojik bir sebep bulamaz. Bu yüzden ya her zaman aşırı, ya da her zaman eksiktir, her daim bir ölüm borçludur, soykütüksel ve bölgesel bir "madde"nin ortadan kaybolması nazarında borçlu, sahip olunamayacak bir isme bağlıdır.

-Michel de Certeau,
L'Écriture de l'historie
(Paris: Gallimard, 1975), s. 327

1934 Aralık'ında *JüdischeRundschau* Walter Benjamin'in Kafka üzerine yazmış oldu-

ğu önemli bir metni yayımladı. İçinde şöyle bir kısım var: "Kafka'nın eserlerinin esprisini görememek iki şekilde mümkün. Biri doğal olarak yorumlamak, diğeri ise doğaüstü bir şeymiş gibi yorumlamak. Hem psikanalitik, hem de teolojik yorumlar asıl meseleyi gözden kaçırıyorlar."[1]GillesDeleuze ve FelixGuattari'nin Kafka'nın eserlerine bir kitap adadıkları 1974'de aynı prensipten yola çıktılar: Kafka'yı ya bakımevine yerleştirerek –onu ödipal bir hale getirip annebaba anlatımıyla ilişkilendiriyorlar- ya da bütün eserlerinde var olan ve edebiyat tarihinde ona özel bir yer kazandıran politik, etik ve ideolojik boyutları teolojik-metafizik birer spekülasyona sınırlamaya çalışarak meselenin özünü göremiyorlar. Hiçbir şey olmasa bile Benjamin'in ve Deleuze ve Guattari'nin yaklaşımları arasındaki bu ilk birleşme noktası dikkate değer bir niteliktedir.

Yapılan araştırmaları dikkatlice okuduğumuz zaman her birinde Kafka'nın politik-ideolojik bir *iyileştirilmesi* adı verilebilecek şeyden, ya da Deleuze ve Guattari'nin

*katı aşama*sından (sosyal sınıflar, cinsiyetler, nevroz, mistisizm vesairenin ikili bileşen) uzak durmak için gösterilen ihtimamın gerçekten şaşırtıcı boyutta olduğu görülüyor. Her iki durumda da Kafka'yı herhangi bir büyük edebiyatçı yapmama çabasıyla karşı karşıya buluyoruz. İkisi de bu eşsiz eserlerle ortak noktada buluşmak ve okuyucuları sayısız yorum tarafından yaratılmış kördüğümden çıkarmak için yeni felsefi, edebi ve hatta psikolojik kategorilerin yaratılması gerekliliğinin altını çiziyor.

Öncelikle Benjamin Kafka hakkında ne düşünmemizi istiyor bir ona bakalım: Dediği şeyin özü ne? Bizim basitçe yorumlayıp okumak yerine neyi deneyimlememizi istiyor? Bizi ne gibi bir yazı makinesine –daha şimdiden!- bağlamak istiyor? Araştırmanın *politik* bir alegoriyle başladığını hatırlayın: Potemkin bir kriz geçiriyor, ve dolayısıyla ulaşılmaz bir durumdaydı, ama devlet işleri bekliyordu. Acilen imzalanması gereken bir sürü doküman vardı ve üst yetkililer topun ağzındaydı; ama problemden bahsedilen kıdemsiz bir memur olan Shuval-

kin dokümanları alıp kayıtsız bir şekilde Potemkin'in yatak odasına gidiyor, belgeleri veriyor, ve imzalaması için ona baskı yapıyor. Gözlerini bile kırpmadan –ya da en azından öyle görünüyor- Potemkin kendisine verilen dokümanların hepsini tek tek imzalıyor. Herkes ne olduğunu biliyor: ünlü dokümanlar en sonunda üst yetkililerin eline geçtiğinde her birinde Shuvalkin isminin olduğunu görüp hayrete düşüyorlar. Benjamin bizim için çok önemli olan bir şekilde devam ediyor:

Bu hikaye, Kafka'nın eserinin iki yüz yıl ilerisine koşan bir haberci gibi. Üzerini kaplayan esrar Kafka'nın esrarı. Devlet daireleri ve küf kokulu, eski, karanlık odalar Kafka'nın dünyası. Her şeyi hafife alan ve sonunda elleri boş kalan yardımsever Shuvalkin Kafka'nın K'si. (s. 112)

Benjamin'in Kafka'nın eseri için öne sürdüğü "okuma" başından itibaren açık, ve –Deleuze ve Guattari gibi- Kafka'nın "imgesel"ini "karakterize etmiş" arketipler bulmaya çalışmamayı ya da eserini bilin-

mezden bilinene doğru giderek yorumlamayı öne sürüyor: Kale = Tanrı, babanın dünyası, anlaşılamayan güç; hamamböceği = anksiyete, hadım, hayal dünyası ve çoklu metamorfozları vesaire. Ama daha da çarpıcı olan şey, Benjamin'in –bunu yararlı ya da gerekli bir şey olarak görmüyor– Kafka'nın eserlerini önceden oluşturulmuş biçimsel zıtlıkları olan bir *yapıyla* ve "işin nihayetinde x y'yi kastediyor" tarzı bir bildirgeçle de ilişkilendirmiyor olması! Alakası bile yok. Hem Benjamin hem de Deleuze ve Guattari'nin Kafka okumaları Kafka *politikasına* verdikleri önemle şekilleniyor; ama Deleuze ve Guattari'nin de dedikleri üzere bu politika "ne imgesel, ne de sembolik."

Kafka'nın metninde sürekli karşımıza çıkan elçi, yargıç, asistan, aracı ve avukat sürülerini karakterize ederken Benjamin hiçbir zaman sembolik, alegorik ya da mitik bir yorumun arkasına sığınmıyor: Kafka'nın sırtında dünyayı taşıyan "Atlaslar"ın soyundan olduğunu söylemektense Kafka'nın atalarının eski ve çağdaş Yahudi ve Çin tarihinden, hatta Yunanlar-

dan geldiğini söylüyor. Mitin arkasına sığınmayı ve son umut olarak mite dönmeyi radikal bir şekilde reddediyor:

Bu bağlamda düşündüğümüz mit dünyası bile mit sayesinde kurtarılabileceği öne sürülen Kafka'nın dünyasından karşılaştırılamayacak derecede daha genç. Ama emin olabileceğimiz tek bir şey varsa o da şu: *Kafka bunun albenisine yenik düşmedi.* (s. 117; vurgu bana ait.)

Benjamin de mitin arkasına saklanmanın çekimine kapılmadı; zira bu Kafka'nın eserine mitik anlamlar yüklemek anlamına gelirdi –yani klasik mit geleneksel toplum için neyse Kafka'nın modernite için o anlama geldiğini söylemedi. Benjamin Kafka'nın eserine bakıp belirli bir açıdan harfiyen okunması gerektiğini önce gören, sonra da göstermeye çalışan ilk Kafka "okuyucu"larından biriydi: bir sözcüğün işaretlerinin yüzeyinde işlediği, ve meselenin bunu yorumlamak değil, –en azından *sadece* bu değil- bunu fizikte olduğu gibi deneysel bir makine, etki yaratan bir ma-

kine olarak işleme koymak gerektiği. Elbette eser ikili bir yapıya, baskın ya da aşkın bir bildirgece, ya da nihayetinde hayali bir şeye (kökensel olsun olmasın) indirgenemeyecek bir yazı makinesi, ya da isim ve etkilerin toplamından oluşan yazı makineleri kütlesi.

(Freudçu psikanalizle oldukça haşır neşir olan) Benjamin her bir adımda "kasvetli psikanalitikyorumlar"dan (Deleuze) sakınmayı bildi. Kafka'nın baba ile ilgili şeyler içeren metinlerini ele aldığında Benjamin, Kafka'nın Baba ile olan ilişkide öne çıkardığı şey ile "ezelden" beri baba-oğul ilişkisini aşan ve belirleyen kanuni-politik "meclis" arasındaki bağı gözler önüne seriyor:

Baba cezalandıran kişidir; suçluluk onu *mahkeme görevlilerini çektiği gibi* çekiyor. Kafka'ya göre yetkililerin dünyası ve babaların dünyasının *aynı* olduğunu gösteren pek çok şey var. (s. 113; vurgu bana ait)

Yani nasıl yaklaşırsak yaklaşalım – Benjamin'in "dersi" de tam olarak bu-

dur- Kafka'nın eserleri ehlileştirmeye müsait değil. Kişinin dine girdiği şekliyle edebiyata sokulması mümkün değil. Tüm seviyelerde buna direniyor ve –ortaya serilmesinde kişinin icat ettiği ve deneyimlediği sırada karşısına çıkan her bir engel ve kesilmede- yalnızca yeni bir *retorik* ya da yeni bir *okuma* biçimi değil, kişinin içinden sağ salim çıkamayacağı bir "yazından geçiş" (Sollers) talep ediyor. Böylesi bir perspektif değişiminin –okumakla tatmin olmayıp deneyimleyen, gezen, kendini somut bir şekilde değiştiren kişi- metinde bulunan işaret düzeninin doğasında radikal bir değişim olmadan gerçekleşmesi beklenemez. Benjamin Kafka'nın kısa hikayelerindeki ekonomiyi açıklamaya giriştiğinde Kafka'nın eserlerindeki bu keskin yönü oldukça net bir şekilde seçebiliyordu (örneğin eserlerindeki "karar verilemez," "bitmemiş" karakterler). Benjamin oldukça önemli olan *jest* kavramını ortaya attı. Kavramı Brecht'ten ödünç almış olsa bile Benjamin'e göre bu kavram demecin öznesi ile ifadenin öznesinin ayrılamayacak

şekilde bulunduğu yeri kastediyordu. Benjamin Kafka'nın Montaigne'in deyimini benimsediğini gösterdi: "Monlivre et moi ne faisonsqu'un." Aletlerini zanaatçıdan, *lexeograph* (Barthes) olan okuyucuyu alt-yazar olan yazardan ayırmak imkansızdır: makine ve rizom gibi, sonsuza kadar deneyimlenecek bir ağ, hareketler ve duruşlardan, dürtü ve sabitliklerden oluşan iç içe geçmiş bir düğüm olarak beraberdirler. Deleuze ve Guattari'nin organsız beden adını verdikleri şeyi oluştururlar ve prosedürlere göre her zaman yeni olan metotları deneyimleyip uygularlar. Benjamin Kafkesk jest (sözcüğün ortaçağdaki anlamında) üzerine şöyle der:

Kafka şeyleri yalnızca bir *jest* formunda anlayabiliyordu, ve anlamadığı bu *jest* kıssalarının üstü örtülü kısımlarını oluşturmaktadır. Kafka'nın yazdıkları [Dichtung] bundan doğar. (s. 129)

Yine de Benjamin Kafka'nın edebi "yaratımının" (Dichtung) "kökeni" hakkında hipotezler üretmekten çekinmez. Ama te-

kil –aşkın- bir figür ya da bildirgece yükselmekten ziyade bir yeri, bir özneye değil bir nakile, birey-öncesi kuvvetlere ait bir tercüme hareketine denk gelen yarı-kararlı bir kuvveti tanımlamakla ilgilidir. Bu kuvvetler söylemi söylenene indirgemeyi imkansız hale getiren ve yalnızca kolektif bir ifadenin sorumluluk alabileceği bir deneyimi kasteden ezeli bir unutkanlık tarafından zaten geçilmiş gibidir. Benjamin'in şeylerin suretini ortaya serdiği pasajı hatırlayın:

Unutulmuş olan şey –ve bu iç görü Kafka'nın eserine erişmemizi sağlayan başka bir yoldur- *asla tamamen bireysel bir şey değildir.* Unutulan her şey tarih-öncesi dünyadan unutulan şeylerle, sayısız form, kararsız ve değişen bileşimlerle karışır ve yeni, garip ürünlerin sürekli bir akışı ortaya çıkar. Unutulma kabı, Kafka'nın hikayelerindeki ışığa doğru yönelen *tükenmez ve aracı dünyanın* içinden çıktığı yerdir. (s. 131; vurgu bana ait)

Deleuze ve Guattari'nin Kafka üzerine yazdığı kitabı okuyanlar, Kafka analizini

Benjamin'in aşılmaz bir bariyer, bir çıkmaz sokakla karşılaştığı yerden –bunun sebebi bir anlayış eksikliği değil, belki de metninin epistemolojik sabitliğidir- ele aldıklarını görürler. Benjamin bütün çabalarına rağmen Kafka'nın "başarısızlığı" adını verdiği ve eksiklik olarak nitelendirdiği engeli her zaman aşamamıştır (dolayısıyla Kafka'nın eserinin yalnızca bir eşiği olan şeyi harfiyen okumakta aceleci davranmıştır):

Kafka'ya ilgi duyan kimsenin göz ardı edemeyeceği bu doküman [ölümünden sonra eserlerinin yok edilmesini salık veren vasiyetname] yazıların yazarı tatmin etmediğini, çabalarını birer başarısızlık olarak gördüğünü, kendini başarısızlığa uğrayacak kişiler arasında saydığını gösterir. Şiiri [Dichtung] bir doktrine, mantık karşısında ona uygun tek şey olarak görünen istikrar ve tevazu sahibi yapıp bir kıssaya dönüştürme olan muazzam denemesinde gerçekten de başarısız olmuştur. Başka hiçbir yazar [Dichter] "Kendin için oyma put yapmayacaksın" emrine bu denli sadık kalmamıştır. (s. 129)

Metnin içine çok fazla girmeden Kafka'nın eserinde başarısızlık edebiyatına doğru yönelen –aksi takdirde oldukça pozitif olan- bir nihilizm parçası görebiliyoruz: Camus, absürt felsefesi ve bütün insan eserlerinin abes olma düşüncesinden çok da uzak değil. Pek insanca. Ama *Kafka*'yı yazarken Deleuze ve Guattari –mütevazi bir *jest* isminde dahi- herhangi bir başarısızlık, eksiklik ya da "ezeli" suçluluk düşüncesini içermeyen bir Kafka deneyi öne sürüyorlar. Bu kitap bir dönüm noktasını temsil ediyor ve modern Kafka okuyucusu için paha biçilemeyecek bir değere sahip: eserini onu sürekli olarak bir kara deliğe, Oedipus'a ya da başarısızlığa (kısacası nihilizme) çeken "kısım"lardan birine tutsak etmeye çalışmaktansa Deleuze ve Guattari buna karşı koymak için ellerinden gelen her şeyi yapıyorlar. Kafka'nın hayatı boyunca yaratmış olduğu farklı şeytani makinelerin –mektuplar, kısa hikayeler, ve sözde bitmemiş romanlar- sürekli bir yok oluş ya da gerileme riski taşıyan bir *jestten* kaynaklı olsalar da, yine de spesifik*etkileri*

Benjamin üzerinden gösterdiğimiz nihilist figürlere indirmenin imkansız olduğunu başarılı bir şekilde gösteriyorlar. Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka'nın eserinde negasyondan eser yok: bunun da ötesinde, (günlüklerinde dahi) kayıtsızlık yokluğu, ve dolayısıyla bütün başarısızlık problemlerinin bir reddi var. Bu kitabı dikkatli bir şekilde okuyanlar yazarların Kafka'nın eserinin antropolojik ya da psikolojik bir açıklama değil, bir olumlama içerdiğini göstermeye çalıştıklarını göreceklerdir.

Görünürde bu sorunla ilgilenmiyormuş gibi duran Deleuze ve Guattari işe Kafka'yı akademik kurumun "Edebiyat" adını verdiği şeyden ayırarak başlıyorlar. Kafka'nın yanlış yorumlandığı ve belirli bir bakış açısından "yanlış anlaşıldığı" ortaya çıkıyor, zira uzun bir zamandır –yazarlara göre çok uzun bir zamandır- Kafka eserleriyle alakası olmayan bir edebiyat konseptinin vücut bulmuş hali olarak değerlendirildiği öne sürülüyor. Deleuze ve Guattari basitçe Kafka'nın edebiyatla alakasının olmadığını ya da mesleğinin yazarlık olmadığını söy-

lemiyorlar. İşlevi –zira kişiyi "kategorize etmeye" itiyor- başarısızlığa götürmek olan kompleks bir mekanizmayı parçalıyorlar: eserlerinin sürekli olarak aşırı derecede indirgenmesi.

Deleuze ve Guattari "minör edebiyat" konseptini ileri sürerek –Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde pek çok yeni araştırma kolları açan bir konsept- modern okuyucuya eski tür, tip, biçem ve biçim kategorilerinin (Barthes'ın "linguistik" anlamıyla diyeceği şekliyle) tarafından bunalmadan Kafka'nın eserlerine girebilecekleri yeni bir yol açıyorlar. Bu kategoriler kendi içlerinde okuyucunun görevinin Kafka'nın yazdıklarını *yorumlamak* olduğu imasını barındırıyorlar; bu yorum parabolizm, negatif teoloji, alegori, sembolizm, "tekabüliyet" vesaire olabilir. Minör edebiyat konsepti durumun tersine çevrilmesine yol açıyor: Kafka'nın eserlerinin daha önceden var olan bir kategori ya da edebi türle ilişkilendirilmeye çalışılmasındansa belirli metinler ve şimdiye dek tanınmanın ötesinde okunması için bile uzun bir Araf'tan

geçmesi gereken "çift-dilli"[2] yazı pratikleri için bir *toplanma noktası*, ya da bir *model* oluşturma durumu.

Kafka'nın eserlerinin hesabını vermek adına neden bu minör edebiyat kategorisini öne sürmek gerekti? İlk olarak Kafka'nın *Günlükler*'inde ve "teorik" metinlerinde uzun uzun icat ettiğini düşündüğü ve çağdaşlarından bazılarının da kullandığını gördüğü "edebiyat" türü konusunda yazmasından dolayı. Yazarların bu kitapta öne çıkardıkları şeyleri göz önünde bulundurarak Kafka'nın *Günlükler*'ini tekrar okursak, Kafka'nın uyguladığı yazma ve yeniden yazma türünün konumlandırmanın kendisi için ne kadar önemli olduğunu hemen fark edebiliyoruz. Yorumcular klasik ya da geleneksel edebi yazının radikal sorgulama formunu mistik (nevrotik?) ya da metafizik düşünceler olarak fişlemek konusunda fazla aceleci davranmışlardır. Kafka Goethe ve Flaubert'i onları taklit etmek, ya da Hegel'inki gibi teleolojik bir plan üzerinden onların ötesine geçmek (aufheben) için değil, kendisini onların derinlik ya da mü-

kemmeliyet ideallerinden ayıran ölçülemez mesafeyi belirlemek ve farkına varmak için okumuştur. Akıma karşı ve kendi öncellerine karşı radikal bir derecede heterojen olan linguistik bir alandan yazan Kafka yeni bir edebi kıtanın öncüsüdür: okuma ve yazmanın yeni perspektifler kazandırdığı, yeni düşünce sahaları için yer açtığı, ve hepsinin ötesinde eski akıl ve düşünce topografyasının izlerini sildiği bir kıta. Kafka'yla –en azından Deleuze ve Guattari'nin yeniden düşündükleri Kafka'yla- edebiyatın yeni bir yüz bulduğu görülüyor: hem hitap eden, hem de hitap edilen değişiyor.

Yeni minör edebiyat kategorisi aynı zamanda tartışılır olsa da en azından Kafka'nın "çağı" olarak karakterize edilen zamana erişimi gerekli miktarda engelleyen, nihayetinde bir gündelik konuşmayı (bir tür kale diyebiliriz) oluşturan düalizm ve çatlaklardan –ister linguistik, ister jenerik, hatta politik olsun- kurtulma imkanı sağlar: Einstein ve evrenin temsilini yerinden etmesi; on iki-ton kullanan Avusturyalılar ve müzikal temsili yerinden etmeleri

(Marie'nin ya da Lulu'nunWozzeck'deki ölüm çığlığı); ekspresyonist sinema ve görüntünün yerinden edilmesi ve yeniden bölge kazandırılması hakkındaki çifte hareketi (Çek kökenli Robert Wiene, Viyana doğumlu FritzLang, Paul Wegener ve Prag'dan temalar kullanması); Kopernikçi Freud devrimi; ve son olarak Prag çemberi tarafından yapılan linguistik devrim. Bütün unsurlar, Kafka'nın en çeşitli araçlar ve en kompleks metotlarla uyarlamayı başardığı radikal bir épistémé değişimi için bir araya getiriliyor. Bu kitabın okuyucuları –eğer aceleleri yoksa- Deleuze ve Guattari'nin bu metotları önce açıklama, sonra da analiz etmekte gösterdikleri ihtimamdan etkileneceklerdir. Bu ister Kafka'nın metinlerinin Alman diline, ister yazın ekonomisine olan ilişkisine dair bir problem olsun, yazarlar Kafka'nın bugün ismine bağlı olan etkileri üretmek adına başvurduğu prosedürlerin altını çiziyorlar: Kafka etkisi.

Deleuze ve Guattari'nin eserlerine aşina olanlar etki üreten makine fikrinin metaforik ya da sembolik olarak değil, her daim

somut bir anlamda kullanıldığını duyunca şaşırmayacaklardır. Claire Parnet'le birlikte yazdığı *Diyaloglar*'ındaDeleuze bunu daha da keskin bir şekilde açıklar:

"Makine, mekanizm, mekanik": ne mekanik, ne de organik. Mekanik, bağıl devreler arasındaki kademeli bağlantılar sistemidir. Öte yandan makine bağımsız devreler arasında kümelenmiş bir "yakınlık"tır (topolojik yakınlığın kendisi de mesafe ya da bitişiklikten bağımsızdır). Mekanik bir birleşim ise bir ağırlık merkezinin soyut bir çizgi üzerinde yerinden edilmesiyle tanımlanır.[3]

Bu perspektiften bakıldığında insanlar ve hayvanlar nazarında (Deleuze'ün*dalı* adını verdiği sınırlar dahilinde) her zaman "öncelikli" bir sosyal makine olacağını daha kolay anlayabiliriz: Doğu'dan gelen bir jest zamanda ondan önce gelmeden kendisinin somut bir şekilde etkilenebileceği koşulları her daim ortaya çıkaracak Asya kökenli bir makinenin zaten var olmasını gerekli kılar. Ama her mekanik unsurun var olabilmesi

için bir sosyal makinenin var olması gerektiği gibi organizma da çizgileri, kesişim eksenleri ve eğiminden dolayı insan bedeninin ektodermal sınırlarını ve kimliğinin psikolojik temsilcilerini büyük oranda aşacak bir organsız beden olmasını gerekli kılar.

Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka yazın tarihinde ona bahşedilen yere hala sahipse bunun "temalarını" yenilemesi ya da tarzını değiştirmesi ile büyük oranda ya da hiç alakası yoktur. Bizim dünya, beden, tutku, ve yaşam ve ölüm ekonomisiyle olan gerçek ilişkimizi koşullandıran farklı "makineler"in hesabını vermemize izin veren bir yazım türü bulduğu için onu önemli olarak görürler. Ve *paredreleri* olsa bile –kan ve can bağı olan kişiler- selefi yoktur. Deleuze ve Guattari Kafka'nın eserlerinde ("klasik") edebiyat ve *azınlık makinesi* tarafından ortaya çıkarılan etkilerin bazılarını öne çıkarmakla özellikle ilgilenirler. Bu yalnızca libido enerjisi musluğunu açma meselesi değil, yeni düşünce ve aksiyon, hız valflerini açmakla ilgilidir:

Bu hız meselesi önemli olduğu kadar karmaşık. İlk bitiren olmak anlamına gelmiyor; kişi hızdan dolayı gecikebilir de. Sürekli değişmek anlamına da gelmiyor; kişi hızdan dolayı sabit ve sürekli de olabilir. Hız, bir gelişim ya da evrim olmayan bir vuku bulmaya yakalanmaktır. Kişinin bir taksi, bir bekleme sırası, bir uçuş hattı, bir tıkanıklık, bir trafik sıkışıklığı, kırmızı ve yeşil ışıklar, hafif paranoyak, polisle zor ilişkilere sahip biri haline gelmesi gerekli. Soyut ve kırık bir çizgi olmak, "araya" kaçan bir zikzak. (Diyaloglar, s. 40-41)

Yani Kafka'nın eserleri dili etkilediği ölçüde dil tarafından etkilendiğinden dolayı devrimsel bir değere sahip. "Majör" olan bir dil güçlü bir yerinden eden faktör tarafından etkilenir ve belirli metinlerde (bağlamlarda) emeklemeye kadar yavaşlatan bir dizi yerinden etmeye maruz kalır (örneğin bknz: "Dönüşüm") ya da paniğe sevk eder ve baş döndüren bir hızda ortaya serilir (kısa metinlere bakın, örneğin "Ailenin Adamı" Dolayısıyla Kafka'ya göre mesele

dildeki "akış" ya da dilin yanlış kullanımı değil, –kaç tane yazar ve şair dili sözde "yıktı" ama Kafka, Joyce veya Kleist'ın diline kıyasla hiçbir değişikliğe sebep olmadı?- yeni bir kullanım *biçimini* öne sürmektir. Bu yeni kullanım arzuhale kısa devre yaptırarak –Kafka'ya göre Almanca olan "kağıt dili" içinde ve aracılığıyla- içten içe bir öznelleştirme prensibi olarak işleyecek daha yüksek, dominant bir gerçekliğe çıkarır (şeffaf ya da aşkın). Deleuzcu anlamda bu yeni "dil" (Barthes'ın[4] diyeceği üzere bir "muhasebeci" dili) işleme koyduğu süreç sayesinde "cogito'nun mutlak yerinden edilişi"ni sağlar.[5]Deleuze ve Guattari'ye göre insanı bağlayan ve hapseden temel tabaka "organizma, anlamlılık, yorum, öznelleştirme, ve bağımlılık" (*Mille Plateaux*, s. 167) ise "minör" dil de bu tabakasızlaştırmanın mükemmel aracıdır.

Şimdi Benjamin'in "yorumu"nuDeleuze ve Guattari'nin kitaplarında seçtiği "yol"dan neyin ayırdığını daha iyi anlayabiliriz. Benjamin'de bir başarısızlık anlamına gelen (kör? sembolik olmayan?) bir jeste yol

açan şey burada bir hayat deneyi yoluna girer: öznenin güvenliği artık gerekli olmadığından ötürü başarısızlığa ulaşamayacak bir "devamlı yoğunluk alanı" ve bir "işaret-parçacıklarının emisyonu"nun yerine konması. Yazarlar Kafka'nın eserlerini bir başarısızlık düşüncesiyle ilişkilendirmenin içeriğin form üzerinde mantıklı, hatta ontolojik bir üstünlük gerekli kılan edebi ve felsefi kategorilerinin bütün güçleriyle geri dönmeleri anlamına geldiğini gösteriyorlar: "içerik belirli bir formda ifade edildiğinden dolayı kişinin buna uygun olan bir formu bulması, keşfetmesi, ya da görmesi gerekiyor." Ama Kafka'da bu doğal görünen şema ve yönelmenin radikal bir şekilde sorgulandığı görülüyor.

Başka bir deyişle Kafka'nın düsturu gerçekten de "Kendin için oyma put yapmayacaksın," olsaydı bile bu ne Hegel'inEstetik'te betimlediği "Türkler," ya da "Müslümanlar"ın–"insanın ya da herhangi bir canlının resmedilmesini ya da reprodüksiyonunu yasaklayan"[6] kişiler gibi değildi- ne de Plato'nun anladığı şekliyle

değildi –Devlet'te sanatı "en büyük tehlike", ya da taklit olarak kınar: mantık ve bilgi panzehirlerine sahip olmayanların (yani hayvanlar, çocuklar ve cahiller, Kofman'ın dediği gibi) sofist ve filozof, gerçek ve hayal arasındaki ayrımı yapamamalarına yol açan taklit.

Yazarlara göre Kafka çocukları, hayvanlar ve "cahilleri" sevdiğinden dolayı edebiyat tarihi tarafından inşa edilmiş tenkit duvarına karşı en güçlü saldırıyı nasıl yapacağını biliyordu. Düşünmenin eşiğinde olduğunu unutacağı için asla düşünemeyecek olan hayvan gibi (Nietzsche'nin *Zamansız Düşünceler*'de bahsettiği bir süreç) Kafka'nın yeniden icat ettiği "minör" edebiyat "kendini ifade etmeden kavramsallaştırmaya başlamaz" (s. 28). Kafka'da karşımıza iki tür "form" arasındaki "diyalektik" ya da "yapısal" mutabakat değil, –bir tarafta içerik formları, diğer tarafta ifadenin hazır ve nazır formları- yazarın kendi dediği şekliyle kendi formlarının, içerik formlarının düzenini bozarak ifadesinden ayrılamayacak saf içerikten oluşan yoğun

ifade materyallerini özgür bırakan bir ifade makinesi çıkar:

İfade formları kırmalı, bozuklukları ve yeni filizleri teşvik etmelidir. Bir form kırıldığında düzen içinde illaki bir bozukluğun parçası olacak içerik yeniden oluşturulmalıdır. Materyali devralmak, beklemek adına. (s. 28)

Yani Kafka'nın ortaya sermeye çalıştığı sanat (bu anlamıyla *modern* sanat) artık "ifade etmeye" (bir anlamı), "temsil etmeye" (bir şeyi, bir varlığı), ya da "taklit etmeye" (doğayı) çalışan bir şey değildir. Bundan ziyade bir metottur (yazım metodu) –devralma, hatta çalma metodu: Deleuze'ün bazen dediği gibi hem "çalmak" hem de "sessizce sıvışmak" anlamına gelen soygun çift metodu. Bu, en çeşitli içerikleri en heterojen işaret ve güç (bildirgeç-olmayan) bozuklukları ve kesişmeleri temelinde ileri sevk etmekten oluşur. Örneğin ailevi üçgen başka üçgenlere bağlıdır (ticari, ekonomik, bürokratik, ve tüzel gibi) ve dolayısıyla "bireysel kaygı" direkt olarak politik olana bağlı olduğunu fark eder. Deleuze ve Guattari'ye

göre minör edebiyatın ikinci temel karakteristiği ise her zaman politik olmasıdır. Bu, yalnızca kişinin politika konuştuğu zaman kast ettiği şekliyle değil, aynı zamanda daha başka aktivitelerin artık yaptığımız tercihlerin, sahip olduğumuz zevklerin, ve sürdüğümüz yaşamın kökeni olan birleşik ana, otonom ve öznel bir maddeye bağlı olmadığı anlamında bir politika kastıdır.

Bu anlamda her bir jest yarı-kozmik bir boyut kazanır. Benjamin çok güzel ifade ediyor:

Kafka jesti bu şekilde temsil etmekten sıkılmıyor, bunu hayranlıkla yapıyor... Yapılan deneyler kişinin ekranda kendi yürüyüşünü, fonografta da kendi sesini tanımadığını kanıtladı. Bu deneylerdeki öznenin konumu Kafka'nın durumuyla aynı; onu kendi varlığının parçalarıyla, hala rolün bağlamı içerisinde bulunan parçalarla karşılaşabileceği öğrenmeye iten şey bu. (s. 137)

Ama bu Kafkaesk yorumların "parçalı" karakterinden dolayı Deleuze ve Guattari Benjamin'den bir kez daha ayrılıyorlar. Benjamin Kafka'nın eserlerini "açıklamak"

adına önceki bir metin ya da kayıtla ilişkilendirmeye kalkışmamasına karşın metni aşağı yukarı direkt olarak Yahudi mitolojisine değinen örtülü değerlendirmeler içeriyor. Benjamin 1939'da Scholem'e yazıp "Yahudi mitolojisinin komik taraflarını gören kişi Kafka'nın anahtarını da elinde tutuyor demektir," demedi mi?[7]

Yoğun Kafka araştırması sonucunda işler eserlerin "kanunu"nu ve Kafka'nın izlediği içsel prensibi açıklamaya geldiğinde Benjamin Kutsal Kitap'ın kaybından bahsediyor. Kafka'nın eserleri bir şekilde gizemli, yaşamı ve tavrı anlaşılmaz bir halde kalıyor: "Ama Kafka yolculuğunun kanununu bulmuştu –en azından bir keresinde nefes kesici hızını büyük ihtimalle bütün hayatı boyunca aramış olduğu yavaş anlatım hızına çekmeyi başarıyor" (s. 139).

Belirli bir açıdan bakıldığında Deleuze ve Guattari'nin Kafka üzerine olan kitapları böyle bir sorunun geçersizliğini temsil ediyor, çünkü –ellerinden gelen en iyi şe-

kilde göstermeye çalışıyorlar- doğal (psikanalitik) ve doğaüstü (teolojik) açıklama dışında kaçınılması gereken bir şey varsa o da Kafka'yı "bireysel kaygı"ya, trajik olana çekme çabası (yani kişisel psikoloji, nevroz, ya da yazarın bireysel zevklerine). Alegori, metafor ya da teoloji içlerinden herhangi biri tarafından devralınmadan hepsini incelemiş bir eseri özetleyemez. Ama hepsinin ötesinde ne kanunun aşkınlığı, ne suçun içselleştirilmesi, ne de ifadenin öznelliği asla Kafka'nın eserlerindeki içsel kuvveti açıklamaya yeterli olamaz.

Bu işi içsel bir dramaya, özel bir mahkemeye, ya da eski piyango torbasından alınan bir şeye bağlamayan Deleuze ve Guattari, Kafka'nın "büyük edebiyatı" oluşturan formların ve kategorilerin "sökülmesi" ya da yıkımı için sarf edilen emeğe dikkatimizi çekiyor. Önce "bütün suçluluk fikirlerinin deneysel yok edilişi" formunu alan sakince sökme işlemi –hatta barışçıl bile denebilir: Kafka'da kesinlikle pek çok "suçlu" karakter var, ve aşırı derecede güçlü ve

zararlı bir suçluluk duygusuna sahipler, ama Kafka bu suçluluk duygusunu hiçbir zaman sorgulamadan kabul etmiyor. Tam tersine, bir meclisin, ya da bir makinenin diyelim, etkisi ortaya çıktığı sırada avukat, yargıç *ve* kurbanları aynı harekette içine alıyor. Deleuze ve Guattari şöyle yazıyorlar: "Suç, senin gerçek bir hareketle haşır neşir olmanı engellemek için yargıç ve avukatların seni içine hapsettikleri yüzeysel bir hareketten başka bir şey değil –yani kendi işlerinle uğraşmanı engelliyorlar" (s. 45). Suçluluk konusunda bu kadar.

Yukarıda bahsedilen sökmenin ikinci bir sureti daha var, ve bu Deleuze ve Guattari ile Benjamin'in teklif ettikleri okumalarla yüzleşmek konusunda çok önemli: "kanun tanınmaz olsa bile bunun sebebi aşkınlığından dolayı saklı olması değil, içsellikten arınmış olmasıdır: her zaman yandaki ofiste, ya da kapının ardında, sonsuza kadardır" (s. 45). Bu tarz bir hipotezin teoloji (Yahudi teolojisi olsun olmasın) nezdindeki sonuçlarını kestirmek oldukça basittir.

Kanun ("yalan") aşkınlığıyla değil, tam tersiyle ifade edilir: kanunu onu beyan edenin dahili gücü adına oluşturan ifade, ilandır –kanun muhafızın zikrettiğiyle karıştırılıyor, ve yazılar kanunun gerekli ve içinden çıkarılmış ifadesi değil, ondan önce gelen şeyler" (s. 45). Kanunun aşkınlığı, suçluluğun içselliği, ve ifadenin öznelliği Deleuze ve Guattari'ye göre okuyucuları yanlış yönlendiren ve Kafka'nın eserlerine erişimi zor, hatta imkansız hale getiren üç "tema"dır, zira mesele kaçınılmaz olarak karmaşıklığı "deha"sına, varlığının "gizem"ine bağlamaya gidiyor, tıpkı Benjamin'in Kafka üzerine olan metninde Haggadah ile Halaka arasındaki ilişkiyi açıkladığında olduğu gibi.[8] Kafka'nın muhteşem bir kesinlikle kanunun gizemini kaldırmak ve ifadesinin yerlerine bağlamak için kullandığı süreçler ve "metot"lara girerken Deleuze ve Guattari – belki de ilk kez- "neşeli" bir Kafka okumasının önünü açıyorlar: Kafka'nın eserlerinin *GayaScienza*'sı.

Kanunun yorumunun "en külfetli üç

tema"sından sıyrılmış bir halde Deleuze ve Guattari kanunun tutkuyla olan ilişkinin kavramsallaştırılmasına giriyorlar ve böylece Kafka'nın eserleri üzerine yapılan bütün yorumlardaki belirsizlik ve anlaşılmazlıkları sorgulayabiliyorlar. Onlara göre Kafka'da sürekli olarak bahsedilen kanun antropolojik ya da teolojik bir şekilde açıklanamayacağı için o garip "eserin" ekonomisi, ve özellikle de tutkuyla (yazma, okuma ve sevme tutkusu) olan ilişkisi yeniden yorumlanmak durumunda kalıyor. Ve "yanlış yorumlanan" yalnızca kanunun doğası değil, aynı zamanda Kafka'nın eserinin statüsü ve rolü de aynı kadere mahkum edilmiş bir durumda. Deleuze ve GuattariKafka'da tutkunun önemi ve kuvvetinin öneminin altını çizen ilk kişiler. Gösterdikleri üzere bu tutku genel anlamda kanun ya da kanun eksikliği (bağımlılık anlamında), lokal doğal gerçeklik (tutkumun var olan "nesnesi"), ya da dünyevi zevklerle (özellikle de otorite ve geleneksel sosyal hiyerarşiye yönelik alaylı ya da satirik bir meydan okuma) ilişkilendirilebilecek bir şey değil. De-

leuze ve Guattari'nin bu kitapta söyledikleri gibi: "kanunun olduğu düşünülen yerde aslında yalnızca tutku var. Adalet = tutku, kanun değil" (s. 49).

Bu gibi önermelerden ne gibi sonuçlar çıkaracakları ortada: tutku herkesin –yetkililer, yargıçlar, avukatlar, sanatçılar, erkekler, kadınlar vesaire- tutulduğu bir meclisteki etkili "operatör" olduğu için neden bir eksikliğin ya da yoksunluğun (örneğin aşkın bir anlam yoksunluğu) tutku *vermediği* ya da tutkuya yol açmadığı ortadadır; tam tersine kişi çıkarıldığı bir meclisteki bir şey nezdinde bir şeyden *yoksun* olabilir; ama kişi dahil olduğu meclisin bir işleyeni olarak *arzular*: Deleuze'e göre yalnızca "haydutluk ya da isyan ilişkisinde" (*Diyaloglar*, s. 25).

Böylece Benjamin'in jest ya da Talmud'u kullanarak yorumlama denemesinde neyin eksik olduğunu daha iyi anlayabiliyoruz: aşkın değilse her öznenin karmaşık bir montajın bir parçası olduğu bir meclisin

dışında kalacak şekilde kanunu bir maddeye, tutkuyu da (adalet arzusu) bir zaruret haline getirdiğinde, bir adalet ve kanun doğası hipotezi üretmek zorundadır. Ayrıca özneyi aşan bir eksiklik ya da kanundan, ya da öznenin "unuttuğu" ve tekrar ışığa çıkmayı bekleyen bir kanundan tutku bulmalıdır.[9]Deleuze ve Guattari'ye göre adalet temsil edilemiyorsa bunun sebebi adaletin ulaşılmaz ya da gizemli bir şekilde saklı olması değil, tutku olmasıdır:

Tutku, bazen bir partinin karşısında olan bir başka parti gibi (kanuna karşı tutku), bazen dağıtımı ve kombinasyonunu yöneten üstün bir kanunun etkisinde olan iki tarafın mevcudiyeti gibi görüneceği bir sahneye asla çıkamaz. (s. 50)

Dolayısıyla şu sonuç çıkarılıyor:

Eğer her şey, herkes adaletin parçasıysa, rahipten küçük kızlara kadar herkes adaletin bir yardımcısıysa, bunun sebebi kanunun aşkınlığı değil, tutkunun içkinliğidir. (s.50)

Tutkunun avatarları ve metamorfozlarının bu –oldukça Kafkaesk- son versiyonu

Kafka için nasıl metnin "işi" ve okuyucu arasında bir arayıcıya gerek yoksa, onun ve tutkunun arasına girecek bir temsilciye asla ihtiyaç olmadığını ortaya koyar. Kafka'nın eserinde gördüğümüz tutku *içkin* olduğundan dolayı Rahip Malebranche'a değinen Benjamin'in Kafka için iddia ettiği şeye bile ihtiyaç duymaz: örneğin "ruhun doğal duası" *dikkatli* olma. Tam tersine Kafka adaleti bulmak için –onun aradığı adalet, eserlerinde var olan- tutkunun peşinde hareket etmenin, bir odadan diğerine, bir ofisten diğerine, dilden dile, ve ülkeden ülkeye gitmenin gerekli olduğunu biliyordu.

Deleuze ve Guattari Kafka'nın eserinin "anahtarını" bulmak için eseri yorumlamıyorlar; onu tek bir aşkın kanunla ilişkilendirmiyorlar. Sonsuz kaçış çizgisini izleyen içkin arayıştaki K. gibi Kafka'nın kullandığı ve arayışı sonsuza kadar yazma görevini üstlendiği olağanüstü ifade makinesini kavramaya çalışıyorlar. Bu kısa ama çok yoğun kitabı okurken sonsuz *yorum* yerine *pratik* bir Kafka okuması buluyoruz: "sü-

rekli yerlerinden olan değişken sınırları bulunan tutku sürekliliği" (s. 51). Eylemdeki bu prosedür, bu sürekli süreç ve bu içkinlik alanı sayesinde Deleuze ve Guattari, yorumcuları olmayan bir Kafka'yı görmemizi sağlıyorlar.

9,00 TL