Fanilik Üzerine Düşünceler

Tolstoy'dan Primo Levi'ye

Victor Brombert

Türkçesi: Akın Terzi

Victor Brombert 1923 yılında Berlin'de dünyaya geldi. 19. ve 20. yüzyıl Fransız edebiyatı, düşünce tarihi ve edebiyat eleştirisi alanlarında çalışan Brombert, Pascal'dan Malraux'ya geniş bir yelpazede Tolstoy, Gogol, Büchner, Sartre, Camus, Italo Svevo, Bassani ve Coetzee gibi yazarların eserleri üzerine on beşten fazla kitap ve birçok makale kaleme aldı. Halen Princeton Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat ve Romans dilleri ve edebiyatı alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir.

Fanilik Üzerine Düşünceler

Tolstoy'dan Primo Levi'ye

Victor Brombert

Kolektif Kitap -76
Fanilik Üzerine Düşünceler - Tolstoy'dan Primo Levi'ye
Özgün Adı: *Musings on Mortality - From Tolstoy to Primo Levi*

© Victor Brombert, 2013
© Türkçesi: Akın Terzi, 2014
© Kolektif Kitap, 2014

ISBN: 978-605-5029-48-7

Yayına Hazırlayan: Poyzan Şahiner
Son Okuma: Murat Oğurlu
Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım
Kapak Tasarımı: Deniz Akkol

1. Baskı, Ocak 2016, İstanbul
Sertifika No: 25574

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 215-216
Topkapı, İstanbul | 0212 613 11 12
Sertifika No: 12491



Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Sarraf Ali Sok. Eren Apt.
No: 26/1 Kadıköy, İstanbul
www.kolektifkitap.com | info@kolektifkitap.com
T: 0216 337 05 18 | F: 0216 337 03 18

Bu kitabın hakları Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve iletilemez.
Tüm hakları saklıdır.

Fanilik Üzerine Düşünceler

Tolstoy'dan Primo Levi'ye

Victor Brombert

Türkçesi: Akın Terzi



Önsöz
"Hiçliğimizi Yadsımak" *9*

1. TOLSTOY
"Caius Ölümlüdür" *23*

2. THOMAS MANN
ve Dipsiz Karanlığın Cazibesi *37*

3. KAFKA
Daimi Şimdiki Zamanda Ölüm Yolculuğu *57*

4. VIRGINIA WOOLF
"Düşmanımız Ölüm" *85*

5. ALBERT CAMUS
Sonu Gelmeyen Yenilgi *109*

6. GIORGIO BASSANI
"Nesneler Bile Ölür" *131*

7. J. M. COETZEE
ve Ölüm Denilen Skandal *153*

8. PRIMO LEVI
Kusurlu Tasarım *179*

Sonsöz *211*
Teşekkür *217*
Dizin *219*

ÖNSÖZ

"Hiçliğimizi Yadsımak"

... yazılmıştır alnıma ölüm, doğduğum gün.
İLYADA

... Ruh alkış tutar, şarkı söyler, sesi yükselir gitgide
Ölümcül elbisesindeki her bir paçavra için.
W.B. YEATS

İNSAN SEKSENİNE MERDİVEN DAYADI mı her gün gazetelerdeki ölüm ilanlarına göz atmak, ölenlerin yaş ortalamasını hesaplamak ve ölümü erteleme taktiklerine dair hülyalara dalmak sıradan bir uğraş hâline geliyor herhalde. Ama şu var ki yeni bir şey de olmayabilir bu. Mesela evin küçük oğlu bir sabah, evvelki gün kafes tellerinin arasından parmaklarını gagalayan kanaryasının cansız bedeniyle karşılaşır; işte o an anlar ki kendisi de fanidir.

Ölüm hakkında bir kitap kişisel bir çalışma olacaktır ister istemez –bu hakikati okurlara söylemek boynumun borcu. Hiçbir konu başlığı masumane seçilmez; hele de faniliğimizle ilgiliyse, hiç seçilmez. Kanarya ölüsünü bulan küçük çocuk Vitia'ydı, Rusça konuşan ailem tatlı tatlı bu adla seslenirdi bana. Mutfak masasının üzerinde duran kafesi açmış ve kuşu elime almıştım. Tüy gibi hafif olması şaşırtmıştı beni. Derken,

hüngür hüngür ağlamaya başlamıştım. Aşçımız Martha, beni teselli etmek için elinden geleni yapmıştı; zaten Martha, asker kocasının Birinci Dünya Savaşı'nda bir gece intikalindeki molada birliğinden biraz uzaklaşınca bir şarapnel parçasıyla nasıl vurulup öldüğünü de sık sık anlatırdı bana.

Kendimi bildim bileli, hayvan ölüsü görmekten nefret ederim; ne zaman leşe benzeyen bir şey görsem, korkuyla hemen yolumu değiştiririm. Kanaryanın tüy gibi hafif ve kaskatı bedeninin hissettirdikleri yüzünden olsa gerek. Bu nefret duygusu, İkinci Dünya Savaşı sırasında da yakamı bırakmadı. Ölmüş Nazi askerleriyle karşılaştığımda bile hemen kaçırırdım gözlerimi.

Kanaryanın ölümünü çok geçmeden unutmuş olmalıyım. Kızkardeşim Nora'nın daha beş yaşındayken bir beyin tümörü yüzünden ölmesiniyse hiç unutmadım. Neredeyse yedi yaşındaydım. Bana söylediğinde yatağının başında annemle beraber hüngür hüngür ağlamıştım. Anne babamın ızdırabına içerlemeye başladım sonraları, bu yüzden hem kendime acıyor hem de suçluluk duyuyordum. Nora'nın hastalığına karşı bir ölçüde aldırmaz bir tavır içindeydim. Hatta bir ara, Nora'nın kusma krizlerini bahane ederek okula geç gitmeye başladım. Ama zamanla anladım ki annemle babam hiçbir zaman tamamen kurtulamayacaktı bu ızdıraptan.

Yıllar sonra annemle babam –önce annem, ardından uzun yıllar yalnız yaşadıktan sonra da babam– öldüğünde, korkarak tabutlarına yaklaştım. Cenaze evinde annemin adeta taş kesmiş kıpırtısız yüzünü gördüğümde, Louvre'un Mısır'a ayrılmış bölümlerindeki mezar ve lahitler gelmişti aklıma; annem o bayıldığı lahitleri görmeye çoğu pazar beni de götürürdü ısrarla. Babamın yüzüne gelince... O kocaman boşluk gözümün önünde hâlâ. Karlı bir günde sadece birkaç akrabanın katıldığı cenaze törenini üzüntü ve kahır içinde yeniden yaşarım zaman zaman.

Çocukluğumda bayıldığım trenlerin, eski ihtişamlı günlerini yad ederim hâlâ. Ne ki trenler, Avrupa'nın savaş yıllarında kötü çağrışımlar yapmaya başladı. Çok sevdiğim biri yanında küçücük çocuğuyla beraber trene bindirilip götürüldü. Keza teyzem Anya da bir yük vagonunda Auschwitz ölüm kampına gönderildi. Adı sanı olmayan milyonlarca insandan ikisiydi onlar sadece. Neden sonra diğerlerinin, eski okul ve mahalle arkadaşlarımın da akıbetini öğrendim. Romanların dünyasına adım attığımda, edebiyattaki trenler bile acı gerçekleri ortaya koyuyordu. Émile Zola'nın *Hayvanlaşan İnsan* (La Bête humaine) romanında tren kompartımanı cinayet mahaline tekabül ederken, lokomotif de kişilik kazanmış bir canavara karşılık geliyor, insanın ölümcül tutkularını simgeliyordu. Tolstoy'un *Anna Karenina* romanında uğursuz demiryolu imgeleri, kahramanın tren tekerlekleri altındaki feci ölümünü haber veriyordu adeta.

Çocukluğumdan itibaren pek çok olay, hiç yıkılmayacağımı ya da fütursuzca yaşayıp gideceğimi düşünmekten alıkoydu beni. Üzerine titrenerek büyüyen çocuk, her önemsiz hastalıktan sonra şunu öğrendi: Nekahet duyumsal bir hayata dönüş demekti; suyun tadı, havadaki koku kadar basit duyumların hazzına yeniden varılıyordu. Lisede öğretmenlerimiz Pascal ile Montaigne ya da Racine ile Voltaire arasında geçen hayali konuşmalar gibi "ölülerle diyaloglar" kaleme almamızı istediğinde canım sıkılırdı; bu soyut ödevler hiç ilgimi çekmezdi. Ergenlik yıllarımda ara sıra kendi kendimle girdiğim diyaloglarsa daha da can sıkıcıydı. Neden ben? Yokluğumun ağırlığı erken çöktü üzerime. Şayet annem bana hamile kalabilmek için riskli bir ameliyata girmekten vazgeçse, hiçliğe ne kadar yakınmışım meğer. Öyle ki bu, iki işe de yaramıştı; hayatta olmaktan duyduğum zevki daha da artırmıştı. "Neden ben?" sorusu "Neden olmasın"a dönüşmüştü. Yine faniliğimi hatırlatmıştı bana. Her yara ölümcül olabilirdi.

Savaşın gerçekliği. Uçak indiğinde büyük bir korku duymuştum içimde. Omaha Sahili'ne[1] vardığımdaysa benden kesinlikle kahraman olmayacağını anlamıştım. Keza Normandiya kıyılarında çalıların arasındaki inek ölüleriyle ceset kokularının ne kadar tiksindirici olabileceğini duymuş, tankların üzerinde makineli tüfek kurşunlarıyla can vermiş ve bedenlerinin büyük kısmı yanmış tank sürücülerinin cesetlerinin ne denli korkunç olabileceğini görmüş, acil çıkışlardan kaçmaya çalışan tankçı ve teknisyenlerin kurşunlarla delik deşik olmuş yüzleri karşısında kanım donmuştu. İşte o zaman edebiyat, savaşın nasıl barbarca bir şey olduğunu anlamamı sağlamıştı. Okulda üst dönemden bir arkadaşımın ısrarıyla okuduğum "Yamyamlara Dair" başlıklı denemesinde Montaigne, savaşın habis bir insan hastalığı olduğunu söyleyerek uygar barbarlığın ilkellere özgü barbarlıktan çok daha vahşi olduğunu belirtir. Doğrusu, savaşın özündeki vahşeti göstermekte Homeros'un İlyada'sının eline kimse su dökemez. Homeros insan kıyımını, paramparça bedenleri, kırılan kemikleri, mızrakların delip geçtiği göz yuvalarını, düşman cesetleri karşısında galiplerin nasıl sevinç nidası attığını betimler sürekli. Ne ki Hades'in kapıları sonuna kadar açmış olmasına rağmen savaş arzusunun hiç dinmediğini anlatır.

Savaştan sonra bir cenaze evinin yanında kiraladığım odada başlayan öğrencilik yıllarımda, sabahın nahoş ilk saatlerinde tabutları yüklenip şehrin dışına taşıyan cenaze arabalarının sesini duyardım. Kendi düşüncelerim bu cenaze arabalarından çok daha kasvetliydi çoğu zaman. Okuduğum kitaplar, her ne kadar hayatın, çabalamanın ve maddi başarıların beyhudeliğinden bahsetse de, zihnimdeki korkunç senaryolardan kurtarıyordu beni. Okudukça içim rahatlıyordu. Aynı şekilde,

1. İkinci Dünya Savaşı'nda müttefiklerin Alman işgalindeki Fransa kıyılarına çıkartma yaptığı noktalardan biri –ç.n.

kimi natürmort tablolardaki kum saatleri, kafatasları, sönmüş mumlar gibi kasvetli sembolik unsurlara rağmen, bu tabloların insanın içini ferahlatan niteliğini de idrak etmeye başladım yavaş yavaş. Zira André Malraux'nun meşhur sözüyle belirttiği gibi, sanat ve sanat sevgisi topyekün hiçliğimizi yadsıma imkanı verir bizlere.

•••

Ölüm konusu özellikle edebiyatla ilişkili olagelmiştir benim için. Küçüklüğümde, pasifist ailemin teşvikiyle, Erich-Maria Remarque'dan *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, Henri Barbusse'dan *Ateş* (Le feu), Roland Dorgelès'den *Ahşap Haçlar* (Les Croix de bois) gibi Birinci Dünya Savaşı üzerine savaş karşıtı romanlar okumuştum. Tabii, her zaman istenen sonuç çıkmıyordu ortaya, zira askerlerin cephede omuz omuza yaşadığı kahramanlıkları düşlüyordum. Ama düşman siperlerine ulaşabilmek için askerlerin akın akın saldırılarına, korkunç yaylım ateşlerine ve iki cephe arasındaki dikenli tellerde can çekişen yaralılara dair hikayeler altüst ediyordu beni.

Okul yıllarımda ölüme dair daha şiirsel edebi tasvirlerle haşır neşir olmaya başladım. Provokatör genç öğretmenlerimizden biri, Baudelaire okumamızı tavsiye etmişti. O zamanlar hâlâ ahlaksız bir şair olarak görülen Baudelaire müfredatta yer almıyordu. Öğretmenimizin tüyosuyla "Une charogne" [Leş] şiirini okumuştuk. Güneşin kavurduğu kırlara serili bir leşi tasvir eden bu şiirle birlikte "La mort" [Ölüm] adında bir dizi şiirle devam ettik. İngiliz hocalarımızın gönlündeyse Keats'in nihayet gözlerini hiçliğe çevirdiği "Bir gün yok olup gideceğim gelince aklıma" sonesi vardı; bir de Tennyson'ın "Tithonus"u. Bir tanrıçaya âşık olan ve kendisine ölümsüzlük bahşedilse de ebedi gençlik esirgendiğinde ölüme hasret kalan bir faniyi an-

latıyordu şiir. Görünen o ki ölümden kaçış yoktu. Hatta sonradan üniversite yıllarında okuduğum felsefecilerde de akıbet hep "gündelik ölümler", yani Romalı Stoacı düşünür Seneca'nın *cotidie morimur*'uydu.[2]

Platon'un *Phaidon*'unda Sokrates baldıran zehrini içmeden önce öğrencilerine, gerçek felsefecilerin sadece ölümü ele aldığını ve felsefenin de aslında ölümün irdelenmesinden ibaret olduğunu söyleyerek asıl tavırını ortaya koyar. Bana biraz abartılı görünen bu fikrin aksine, Montaigne daha çok çekiyordu ilgimi. Esnek ve dolambaçlı bir yol izleyen *Denemeler*'inde, ölüm düşüncesi her yerde karşımıza çıkar çıkmasına; ama ölüm de değişime, doğal ilerlemeye ya da sürece dair yasalara tabidir. İlk Stoacı evresinde, adeta Platon'a öykünen Montaigne'in denemelerinden biri "Felsefeyle Uğraşmak Ölmeyi Öğrenmek Demektir" başlığını taşır. Ama çok geçmeden, bedenin mirasıyla olgun bir beraberlik yaşamanın değerini anlayan Montaigne, kendi çürümesini şaşkınlıkla izleyerek hayata bağlılığını zımnen ortaya koyar. Yüzyıl sonra Pascal, Montaigne'le giriştiği tartışmada daha trajik bir hava takınacaktır. *Düşünceler*'inde insanların büyük bir gaflet içinde kendi fanilikleriyle yüzleşmemek adına dünyevi zevkler peşinde koştukları bir hayat sürmelerini kıyasıya eleştirir.

Platon, Montaigne, Pascal; öğrencilik yıllarımın felsefe panteonundaki başrol oyuncularıydı işte. Ama aynı zamanda edebiyat derslerinde John Donne'un meydan okuyan sonesi "Mağrur Olma Ey Ölüm" (Death Be Not Proud) gibi şiirler de hoşuma gitmeye başlamıştı. Şiir çelişkili bir şekilde muzaffer bir havayla son buluyordu: Ölen için artık ölüm diye bir şey olmayacaktır, ölümün kendisi ölecektir. Sonraları, şüphesiz Stalin yönetiminin saçtığı dehşeti çağrıştırdığından şiirsel Logos'un,

2. (Lat.) "Her gün ölürüz." -ç.n.

yani ölümü yenilgiye uğratan Söz'ün hayat veren meziyetlerini anlatan Anna Ahmatova'nın lirik şiirleri beni daha çok heyecanlandırdı. Özgürlüğün gerçek tanımı gibi geliyordu.

Ölüme dair edebi fikir yürütmelerin romantik bir tarafı da vardı elbette: Mezar ve harabelere dair düşsel çağrışımlar, geri dönme arzusu, Alman şair Novalis'in *Geceye Övgüler*'de büyük bir letafetle ifade ettiği ebedi uyku özlemi (*Sehnsucht*). Ölümü hayatın şiirsel bir ilkesi olarak gören bu tür anlayışlar bütünüyle ilgi çekici gelmiyordu bana. Ama büyük ölçüde geçmişe dönük edebiyat eğitimi vermeye hazırlandığım için, hocalarımı ve kendimi sanki ölülerin sesiymişiz gibi görüyordum gitgide. *Yazı*nın kendisi, bilhassa anlatılar ve genel olarak hikayeler, (*Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazad gibi) kaçınılmaz olanı bertaraf etmenin ya da ertelemenin yollarına dair örtük ölüm temalarıyla doluydu.

•••

Bu kitapta ele alınan sekiz yazar, beş farklı dil ve kültür geleneğine ait. Biri Rus, bir diğeri Fransız (kısmen Cezayir kökenli), ikisi İtalyan (aynı zamanda Yahudi), ikisi kitaplarını İngilizce yazıyor (gerçi içlerinden biri Güney Afrikalı); diğer ikisi de Almanca yazıyor ama biri Çek âleminden.

Söz konusu sekiz yazarı belirlerken, konunun karşılaştırmaya dayalı mahiyetini ve bu yazarlara ait metinlerin ortaya koyabileceği çeşitli bakış açılarını göz önünde bulundurdum. Bu yazarlardan kimi, ruhsal ve fiziksel bakımdan bireyin ölümünü (Tolstoy'un İvan İlyiç'i, Thomas Mann'ın Aschenbach'ı; gerçi Mann'da bütün bir şehrin sembolik ölümcül bir hastalığa yakalanması söz konusudur) ele alır; kimisi de kolektifliğin ölümünü (Giorgio Bassani'de Ferrara Yahudileri) yahut topyekün bir kültürün, hatta uygarlığın çöküşünü (Primo Levi'de

Auschwitz betimlemeleri, Albert Camus'de barışçıl, hümanist değerlerin varolma ihtimallerini adeta ruhsal bir intihar suretiyle tehdit eden alegorik veba) konu eder. Ayrıca bunlara ek olarak, kimileri de, Kafka, Virginia Woolf, J. M. Coetzee gibi, edebiyatla ölüm arasındaki suç ortaklığının karanlığı üzerine kafa yormuştur.

Tolstoy'dan Primo Levi'ye aynı meseleler ele alınmaz; üstelik aralarındaki zaman aralığı geniştir. Metinlerin arasında neredeyse yüzyıl vardır. Elinizdeki kitapta yazarlar büyük ölçüde kronolojik sıraya göre değerlendirilse de; kimi zaman, altta yatan çeşitli temaları ya da sosyokültürel bağlamlar ve tomlumsal facialarla artan endişelere dikkat çeken tematik gelişmeleri dikkate aldığım da oldu. Dolayısıyla bilimkurgu eserleri de dahil, Primo Levi'nin metinlerinde ele alınan meselelerle kitabı bitirmek bana daha uygun göründü.

Tolstoy'un olağanüstü romanı *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde, sıradan bir varoluştaki boşluğu ve ahlaki ölümü, körü körüne ve bencilce peşinde koşulan fani amaçları gözler önüne serer. Ne ki nihayetinde hastalık ve yaklaşan ölüm korkusu, ölen insana hayatının beyhudeliğini gösterir ve ölüm aydınlatıcı bir tecelli olarak yaşanır. İvan'ın sevinç dolu son sözleri: "Ölüm geçti gitti. Artık o da yok,"[3] adeta arındırıcı bir yalınlıkla, Donne'un sonesindeki ünlü dizeyi tekrarlıyordur sanki.

Sıradan kahramanı İvan'ın, birey olarak kaderini, genel bir ruhsal açıdan ortaya koyan Tolstoy'un aksine; Thomas Mann, başkahramanı yazar Gustav von Aschenbach'ın yıkımını daha en baştan ortak bir Avrupa felaketi bağlamına yerleştirir. Aschenbach'ın sınır tanımayan özlemi ölümüne yol açar, ama

3. Leo Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych and Other Stories*, çev. Aylmer Maude (New York: Signet Classics/New American Library, 1960), 156. (Türkçesi: *İvan İlyiç'in Ölümü*, çev. Nihal Yalaza Taluy, Can Yayınları, 2003)

estetin kendini yok etmeye yönelik dürtüleri, temelde yatan kötülüğün müşterek cazibesine işaret eder. Bu kötülük, Mann'ın sonraları yazdığı *Doktor Faustus* romanında müzik dehası Adrian Leverkühn'ün, Alman ulusunda (ve Avrupa'nın büyük kısmında) kıyamet ideolojileriyle malul olan, zıvanadan çıkmış yıkımı simgeleyen şeytani güçlerle yaptığı anlaşmada doruk noktasına varır.

Gerek radikal ironisi ve paradoksa olan düşkünlüğü, gerekse işaret ettiği çelişkili anlamlar sayesinde Franz Kafka'nın metinleri, varoluşun kifayetsizliğini ve yaşarken ölmeye yönelik bir iradeyi ortaya koyar sürekli. Dahası, bu metinler ölümle yazma edimi arasında asli bir bağlantı kurar, ki bunun da en iyi örneği tüyler ürpertici şekilde karikatürize edilmiş, "Ceza Kolonisinde"ki ölüm saçan işkence aletidir: Ölüm cezasını kurbanın etine, kelimenin anlamıyla işleyen bu devasa baskı makinesi pek çok açıdan toplama kampı çağının habercisidir. Arkaik yasalar ve arketip niteliğindeki ceza durumları Kafka'nın hem "Yargı" ve "Dönüşüm" gibi ünlü öykülerinde, hem de *Dava* ve *Şato* gibi romanlarında belirleyici unsurlardır. Bu fanteziler devamlı, hayat denilen facia, mükerrer bir suçluluk duygusu, hüsran, insanı cezbeden intihar dürtüsü gibi konular üzerinde durur. Ölüm özgürlüğe duyulan umuttur, öte yandan gerçeklik Kafka'nın başkahramanlarını baki bir şimdiki zamanda bir ölüm yolculuğuna maruz bırakır.

Virginia Woolf'ta ise, latif bir kurgu dünyasına dalarız, ancak bu yanıltıcıdır. Zira duygusal durumlardaki en küçük hareketlere ve dalgalanmalara karşı bir duyarlılık gösteren zarif şiirsel dilin altında, adeta bir dip akıntısı gibi çalkalanan korkunç vahşeti ortaya döker Woolf. Silahlara, vahşete ve yıkıma dair mükerrer imgeler, örneğin *Mrs. Dalloway*'deki gibi, hem yakın geçmişteki Birinci Dünya Savaşı'na ilişkin toplumsal hafızaya, hem de uygarlığın toptan çöküşüne yol açabilecek yeni

felaketlere dair yazarın gitgide artan farkındalığına bağlanabilir elbette. *Deniz Feneri*'ni karakterize eden hüzünlü hava, tecrit olmak ve zamanın geçip gidişiyle her şeyin faniliği arasında bir bağ kurar. Dünya felaketler girdabının tehdidi altındayken, Woolf ölüme başkaldırmak anlamına gelen yazma edimine de şüpheyle yaklaşır. Zira Woolf nasıl ruhsal çöküntülerle karşı karşıya kalıyorsa, onun korkuyla dolu dünyasında, kurtarıcı olduğu düşünülen sanat da nihayetinde bütün umutların yerle bir olmasıyla karşı karşıya kalabilir ve ölümün kalleş suç ortağı hâline gelebilir.

Mezarlıklar ve Holokost kurbanlarının meçhul mezarları Giorgio Bassani'nin *Finzi-Contini'lerin Bahçesi* (Il giardino dei Finzi-Contini) adlı romanında başat metaforlar olarak karşımıza çıkar. Bassani'nin bütün kitapları, lanetlenmiş bir cemaat olan Ferrara Yahudilerinin kaderini konu alır ve hem bir abide, hem de eskinin şiirsel bir biçimde hayata döndürülmesi olarak görülebilir. Bassani, kaybetme duygusuyla dolu, ölümden sonra kayda geçirilmiş bir dünyanın belleğin gayretli süreçleri sonucunda yeniden hayata döndürebileceğini vurgular. Aşkın ölümü, cemaatin ölümü, (*L'airone*'de olduğu gibi) bir toplumsal sınıfın ya da hayat tarzının ölümü; Bassani'nin metinlerindeki bu temalar, ölüler âleminden haberlerle dönme işlevi yükler yazara. Ama gelecekten yoksun bu bağlamda yazar, artık var olmayan bir hayata ve mazinin abidelerine nostaljik bir sadakat göstererek, ölüler âlemi ve mezarların dünyasıyla adeta ittifak kurmak gibi bir tehlikeyle karşılaşır.

Buna karşılık, J. M. Coetzee daha en başından *Dusklands* ve *Barbarları Beklerken*'de şiddet, işkence, fiziksel aşağılanma ve ölümün verdiği utanç duygusu gibi konuları ele almıştır. Kendi tabiriyle, "karanlık" imgelemi, vahşet dolu olsa da etik ve siyasi meselelerin canlı bir şekilde anlaşılmasını sağlayan sahneler koyar ortaya. Hem korku hem de korkunun belirtisi,

katliam ülkesi olarak görülen apartheid Güney Afrika'sını betimleyen metaforlar olarak kullanılır, özellikle *Demir Çağı*'nda çok belirgindir bu. Ne ki tarihi kökenleri derin olan (ölümün faşist ideolojisi de dahil) söz konusu etik meselelerin ötesinde, Coetzee'nin metinleri her tür iktidar ve bedenle ruh bütünlüğüne yönelik her tür saldırı karşısında büyük bir umutsuzluk dile getirir. İnsan bedeninin acizliği ve ölümün müstehcenliği en temel hakikatler olarak vazedilir. Ancak, edebiyatın insan bedeninin ihlaline karşı büyük ilgi duymasını itham eden (böylece dolaylı olarak kendini de itham eden) Coetzee, nihayetinde yazma eylemini ölümcül bir zehir olarak görür.

Albert Camus'nün dünyasında her ne kadar ölümü mağlup etmek imkansızsa da ölüme karşı mücadele devam etmelidir. *Veba*'nın anlatıcısı ve başkahramanı, bir doktor olarak kendini tamamen bu mücadeleye adar, ama öte yandan ölümcül mikrobun hiçbir zaman yok olmayacağının da gayet farkındadır. Bu ölümcül hastalık –ki aynı zamanda ahlaki ve siyasi bir hastalıktır– zaman zaman salgın boyutuna ulaşır. Camus'nün bütün yapıtları ölümün gölgesinde durur: Daha küçücük bir çocukken, babasının Birinci Dünya Savaşı'nda şarapnelle yaralanarak ölmesi, kendisinin yakalandığı tüberküloz, idam cezası karşısında duyduğu dehşet ve giyotine karşı ömrü boyunca verdiği mücadele. Temelde lirik bir dürtüden hayat bulan Camus'nün metinleri, alenen ya da zımnen hayata düzülen bir övgüdür. İnkarlar da dahil her türlü yalana başkaldıran, (gerek *Başkaldıran İnsan* ve *Düşüş*'te, gerekse başka yapıtlarında) her türlü aydın ikiyüzlülüğüne karşı çıkan Camus, yaşadığı çağın entelektüel ikliminde, her tür uzlaşmaz ideolojinin ve kendi kendinden nefret eden ideoloğun can düşmanı olmuştur. Camus'ye göre, "ölüm krallıkları" dediği şeyi bizlere dayatan tehlikeler işte bunlardır.

Ele alınan yazarların sonuncusu Primo Levi, Auschwitz toplama kampını anlatırken, Dante'nin *Cehennem*'de zikrettiği

Ulysses'ın kantosuna, şaşırtıcı bir şekilde, koca bir bölüm ayırır; böylece yavaş yavaş açlıktan ölmenin ve gaz odalarının yarattığı dehşetin içinde hayatta kalmaya dair hümanist bir mesaj verir. Auschwitz'de kendi yaşadıkları hakkında yazmak, Levi için hem umutsuzluğa karşı verilen bir mücadele, hem de bir nevi şeytan çıkarma ve yeniden hayata dönüştür. Ne ki intihar meselesi ömrü boyunca Levi'nin aklını ara sıra kurcalar ve nihayet *Lager*'den[4] döndükten kırk küsur yıl sonra bir gün kendi canına kıyar. Herkesin ölüm sırasında beklediğine dair Pascalcı anlayışı sebebiyle Levi hayatta kalmak konusunda gitgide daha da karamsarlığa kapılmıştır. Gençliğinde, bir bilim insanı olarak, bilinebilir olanın bilgisine duyduğu inançla çıkmıştır yola. Ama yaşı ilerledikçe, toplama kamplarında işbaşında gördüğü irrasyonel güç karşısında gitgide daha çok korkuya kapılır ve bunun sonucunda bilim, saldırgan ve kendi kendini yıkabilecek bir şey olarak görünür Levi'ye. Doğanın her şeyi yiyip yok eden bir katil olduğunu düşünür. Levi'nin evrime, doğal *seleksiyona* (toplama kamplarında kullanılan korkunç bir sözcüktür bu) ve en güçlü olanın hayatta kalmasına ilişkin vahşi yasalar olarak gördüğü ne varsa, en kötü anılarına ve en büyük korkularına tekabül eder. Yegane hakikat *Lager*'dir. Bir kere yaşandığına göre, bir kere daha tekrar edebilir. Ölüm trenleri bekler. Tıpkı ölümü arzulayan Eyüb'ün hayata tutunan Ulysses'e karşı durması gibi, Levi'nin son derece meşum önsezileri de insanlığa olan inancıyla ihtilafa düşmüştür.

•••

İlerleyen sayfalar daha doyurucu bir hikaye anlatmayı amaçlıyor. Örnek olarak seçilen yazarları ele alırken, biyografik ay-

4. (Alm.) Toplama kampı. –ç.n.

rıntılardan ziyade metinler üzerinde durdum; bir yandan her bir yapıtın bütünlüğüne gerekli özeni gösterirken, öte yandan yapıtları yazarın edebi başarılarını temel alan daha geniş bir bağlamda ele aldım. Dolayısıyla okur, bu analizlerde sadece ölüm üzerine düşüncelerle değil, ister istemez duyarlık, üslup ve şiirsel tasavvur gibi meselelerle de karşılaşacaktır.

Tolstoy'dan Primo Levi'ye kadar tüm yazarların yapıtları tarihi anların ve olayların oluşturduğu daha geniş bağlama da oturtulmuştur: Avrupa krizine yönelik anlayışlar, 1914-1918 arasındaki Birinci Dünya Savaşı ve toplumsal hafızadaki yeri, faşist rejimlerin vazettiği meşum gerçekler, İkinci Dünya Savaşı ve Holokost, ideolojilerin tiranlığı ve bizatihi uygarlığın ayakta kalıp kalamayacağına dair korkular.

Her halükarda, sadece metni aslından okuyabildiğim yazarların yapıtlarını irdeledim.

1*
TOLSTOY
"Caius Ölümlüdür"

Ortak Yasa

TOLSTOY AHİR ÖMRÜMDE birine ahlak dersi vereceğim diye, zar mı tutmuştu acaba? Bir şekilde müphemliğe, sahici bir ironiye yer vermiş miydi? Yıllar önce Edward Wasiolek anlatmıştı: Wasiolek'in öğrencileri, Henry James'in gerçekliğin sayısız biçimi vardır yolundaki inancından feyz alarak, Tolstoy'un ünlü kısa romanı *İvan İlyiç'in Ölümü*'nün muğlaklık ve "anlam düzeyleri" bakımından son derece yavan ve nasihat verme peşinde, gelişigüzel bir yapıt olduğunu söylemişler.[5]

İvan İlyiç'in Ölümü (1886) gerçekten de yanıltıcı biçimde basit görünür. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'dan yıllar sonra yazılan, ölümü ve ölmeyi anlatan bu güçlü anlatı şaşırtıcı derecede kısa, veciz ve sıradandır. Zaten anlatıcı da hikayenin başında bu bariz bayağılıktan dem vurur: "İvan İlyiç'in hayatı son derece sade ve sıradandı, o yüzden de çok feciydi."[6] Nitekim bu yapıtın trajik boyutu daha en başından, müşterek bir

5. Edward Wasiolek, "Tolstoy's 'The Death of Ivan Ilyitch' and Jamesian Fictional Imperatives," *Modern Fiction Studies* 6, no. 4 (1960): 314–24.

6. Leo Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych*, s. 104. *İvan İlyiç'in Ölümü*'nün çeşitli çevirilerine başvurdum, ama her seferinde Rusça aslına bakmayı da ihmal etmedim.

hayat tecrübesine hamledilir. Zaten başlığın kendisi de bariz şekilde yansıtır bunu: "İvan İlyiç". Bundan daha vasat bir ad ve soyad düşünülemez herhalde. Başkahramana Ahmet, Mehmet demek gibi bir şeydir bu. Kaldı ki hiçbir şey, başlığın son sözcüğü "ölüm"den daha müşterek ve yaygın olamaz. Rusçada bu sözcüğün önüne tanımlık konmaması, yine açıkça genel geçer bir insanlık hâline gönderme yapar; hatta o kadar genel geçerdir ki hiçbir istisnaya yer bırakmaz.

Tolstoy olsaydı, hepimiz biricik olduğumuza dair bir yanılsama besleriz, derdi herhalde. İvan İlyiç okuldayken bir ders kitabında, "Caius bir insandır, insanlar ölümlüdür, o hâlde Caius da ölümlüdür" çıkarımını gördüğünü hatırlar. Ne ki hem Caius, hem de bu dünyadaki bütün Caius'lar için mantık çerçevesinde geçerli olan bu durum, İvan için geçerli değildir. Ne de olsa özel bir insandır, en azından o âna dek öyle hissetmiştir. Caius değildir o; İvan'dır ya da annesinin taktığı isimle Vanya'dır, üstelik de müstesna bir Vanya. Ama bedeni acze düştüğüne ve ölüm korkusu sıradan bir gerçek hâline geldiğine göre, ortak bir kaderle yüz yüze gelmekten kaçamaz artık. Ortak bir yasanın, ortak bir zevalin yeni yeni farkına varan İvan, hiç olmadığı kadar yalnız hisseder kendini. Ölüm döşeğinde yatarken, evdeki şarkı ve kahkaha seslerini duyar. Adeta öfkeden boğulacak gibi olur: "Ama onlar da ölüp gidecek! Aptallar! Önce ben öleceğim, sonra da onlar."[7] Zira onlar da bu korkunç yasanın hakikatini idrak etmek zorunda kalacaktır.

İvan İlyiç mesleki yaşamında yasayla haşır neşir olduğu düşünüldüğünde durumun sanıldığından da ironik olduğu anlaşılır: İvan İlyiç bir hâkimdir. Bu itibarla da yasayı temsil ve icra ediyordur. Hikayenin başında gerçekten de yasa alametleri vardır: Mahkeme salonlarının bulunduğu binada, duruşmalar

7. A.g.e., s. 130-131.

arasındaki bir molada başlar hikaye. Hâkimler ve savcılar son havadisler hakkında çene çalıp terfi, yeni atamalar ve maaş dedikoduları yaparlar.

Okur çok geçmeden daha derinlerdeki ironinin farkına varır. Zira yasa kavramı farklı düzeylerde iş görmekte, birbirinden farklı, hatta taşıdığı çelişkili anlamlarla Tolstoy'un hikayesinde bir araya gelmektedir. Kati surette hukuki yasalar bulunduğu gibi, toplumsal ve ahlaki yasalar da mevcuttur. Keza biyolojik ve fiziki yasalar da vardır. Bunların yanı sıra doğaüstü ve dini yasalar da bulunur; ki bireyin yaşamını yargılayan bu yasalar dünya işlerine bakan hâkimlerin yetki alanında değildir kesinlikle.

O gün mahkeme salonlarının özel odalarında bir araya gelen hâkimlerin asıl sohbet konusu bir gazete haberidir: Meslektaşları İvan İlyiç ölmüştür. Âdet olduğu üzere, haberi alan hâkimler göstermelik bir merhamet ve sıradan kaygılar duyar. Birkaç kişi ölüm sebebini merak eder. Öte yandan herkes gizliden gizliye bu ölümün birtakım kişisel çıkarlarına yarayacağını umuyordur. Ayrıca herkes, mağrur bir edayla, ölümün kendilerine dert olmadığını düşünmektedir: "Ölen o, ben değilim ki."[8]

Son, Başlangıçtır

Her ne kadar anlatılan hikaye, ölüme ilişkin katı gerçekleri alışılmışın dışında bir tarzda vurguluyor görünse de, Tolstoy'un üstü kapalı kültürel referanslarına baktığımızda *İvan İlyiç'in Ölümü*'nün ölüm üzerine bir tefekkür olduğunu görürüz. Her şey toprak olup gidecektir. Kitabı Mukaddes'te, Eski Ahit'teki Vaiz ve Eyüb kitaplarının yanı sıra başka pek çok kısımda, insan çabalarının beyhudeliğinden, ızdırap ve ölüm denilen gi-

8. A.g.e., s. 96.

zemden bahsedilir. İnsan nasıl çıplak geldiyse çıplak dönecektir, der Vaiz kitabındaki ses. Bilge insanın gönlü kahır âlemindedir. Ancak aptallar neşe âlemine dalar. Zira arzu denilen şey zeval bulacak ve en sonunda canlılar âlemi "ebedi yuva"sına dönecektir. Keza Eyüb de insanın sonunda mezara gireceğini, günlerinin sayılı olduğunu ve ağır ağır ölüme yaklaştığını bilir. Kaldı ki bu durumun edebiyat ve felsefe alanında daha bariz yansımaları vardır. Örneğin Platon'un *Phaidon*'unda Sokrates felsefecilerin her şeyden öte ölmeyi ve ölümü ele aldığını söylememiş midir? Asırlar sonra Montaigne'de yankı bulan Stoacı gelenek de bu noktaya vurgu yapar. Seneca'dan feyz alan Montaigne koca bir denemesini "Felsefeyle Uğraşmak Ölmeyi Öğrenmek Demektir" savına hasreder. Yine Pascal, Hıristiyanlığı savunurken, rahatsız edici bir metafora başvurarak hayatı ölüm cezasına benzetir. Hepimiz idam sehpasındayızdır. Farz edin ki, der Pascal, insanlar zincire vurulmuş, ölüme mahkum edilmiş; bir yandan diğer insanların öldürülüşünü seyrederken diğer yandan keder ve umutsuzluk içinde kendi sıralarını bekliyorlar: "İnsanlık hâlinin sureti budur işte."[9]

Tolstoy'un olağandışı başarısı; İvan İlyiç'in ölüm karşısında duyduğu dehşeti felsefi ya da soyut değil, öznel ve bedensel bir deneyim olarak sunabilmesidir. Korkudan terlemek, başkahramanın beden dili hâline gelir. Tolstoy'un kendisi de, gençliğinden itibaren, ölümün görüntüsünü ve ölüm korkusunu saplantı hâline getirir –*Anna Karenina*'da Levin, tüberküloza yakalanmış ağabeyi Nicolay'ın bedenen iyiden iyiye çöküşüne şahit olurken, ölüm korkusunu en berbat ayrıntılarıyla yaşar. Tolstoy'un başta "Üç Ölüm" (1859) olmak üzere, ilerleyen dönemlerde yazdığı "İnsana Ne Kadar Toprak Lazım" (1886), "Efendi ile

9. Pascal, *Pensées*, çev. A. J. Krailsheimer (Harmondsworth: Penguin Classics, 1968), 165. (Türkçesi: *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, 2011).

Uşağı" (1895) ve "Çalışma, Ölüm ve Hastalık" (1903) gibi kimi hikayeleri, özellikle ölümle ilgilidir. Rainer Maria Rilke, Tolstoy'un yüreğinin derinliklerinde çaresizce duyduğu korkuyu yorumlar; "en saf hâliyle ölüm"ün varlığına ve bizlerin de o meşum kaptan "katışıksız ölüm"ün acısını içmemiz gerektiğine dair inancını ortaya koyar.[10] Ölüm denilen korkunç hakikat, akıl sır ermez bir gizemle karşı karşıya gelmek demektir.

Tolstoy, korku ve titremenin son derece kişisel şeyler olduğunun, ölümün tam bir yalnızlık içinde keşfedildiğinin farkındadır. Bununla beraber, terk edilmişlik duygusu, ortak bir kadere, ortak bir insanlık hâline dair farkındalığı beraberinde getirir. İvan İlyiç trajik bir figür değildir. Kral Lear değildir; ama hasta düştüğünde, tıpkı aklını yitiren Lear gibi, o da "hastalığa dayanıklı" olmadığının farkına varır: Maiyetindekilerin öptüğü ellere ölüm kokusu sinmiştir.

Tolstoy'a göre esas mesele; bu ifşayla nasıl yüzleştiğimiz ve bunun bizim o ana dek nasıl yaşadığımıza dair ortaya serdikleridir. İvan İlyiç, bütün ömrünü bomboş geçirdiğini, kendi kendini kandırdığını ve yanlış değerlerle yaşadığını, çok geç de olsa, öğrenir; ömrümüz boyunca insanlık hâlimizin temelinde yatan hakikati inkar ettiğimizin, sanki ölüm yokmuş gibi davranarak kendi kendimizi kandırdığımızın ve bu yalanın maneviyatımıza zarar veren diğer yalanlarla sıkı sıkıya bağlı olduğunun farkına varır.

Tolstoy ölümcül hastalığın ilerleyişini önceleri birinci tekil şahıs kullanarak, günce şeklinde anlatmaya niyetlenir. Sonradan fikir değiştirerek, üçüncü tekil şahıs üzerinden anlatır hika-yeyi. Böylece anlatı sürecini daha karmaşıklaştırabilmiş, kahrama-

10. Rainer Maria Rilke'nin yorumları arkadaşına yazdığı bir mektupta yer alır; akt. Ralph E. Matlaw, *Tolstoy: A Collection of Essays*, haz. Ralph E. Matlaw (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967), s. 13.

nına hem içeriden hem de dışarıdan bakabilmiş, nesnel olanla öznel olanı karıştırarak, esasen son derece bireysel bir deneyime evrensellik kazandırmıştır. Şayet Tolstoy, ızdırapla geçen ayları ölüm döşeğindeki birinin şahsi bakış açısıyla anlatsaydı, olayı yalıtmış olur ve yaşanan deneyimin kapsamını ve etkisini sınırlayarak, okurun bu deneyimi hasta bir insanın korku ve ızdırabına atfetmesine yol açabilirdi. Anlatıda üçüncü tekil şahsın kullanılması bireysel deneyimi aşmayı, bu deneyimi evrensel bir gerçeğe dönüştürmeyi, özneyle nesne arasındaki bütün sınırları ortadan kaldırmayı ve huzuru kaçmış okurun (ve yazarın) İvan İlyiç'in ızdırabıyla ilişki kurmasını mümkün kılmıştır.

İvan İlyiç'in Ölümü bireysel bir durumla sınırlı değildir. Üçüncü tekil şahsa dayalı anlatı sayesinde elde edilen aracılık ve aktarım hem anlatıcıyı hem de okuru kapsamaktadır. İvan İlyiç O'nun, yani ölümün (Rusça'da ölüm anlamına gelen *smert* sözcüğü dişildir, bu nedenle dişil zamir *Oná* kullanılır) amansız gerçekliğine bakarken, anlatıcı ve okur da iştirak eder. Tolstoy, daha önce de, büyük bir yapıtında O'nunla (*Oná*) ölümcül bir karşılaşma gerçekleştirmiştir. *Savaş ve Barış*'ta, Borodino Savaşı'nda yaralandıktan sonra uzun süre acı içinde kıvranan Prens Andrey'in nihayet öldüğü anda yaşanır bu yüzleşme: "Kapının ardında duruyordu O... Bir kez daha O dışarıdan kapıyı itiyordu... O İçeri girmişti, ölümdü o. Ve Prens Andrey ölmüştü."[11] Ölümün tecellisi Tolstoy'un zihnini hep meşgul eder. Ancak, bu meşum tecelli sadece *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde anlatının zamansal yapısına ustalıkla katılmıştır. Hikaye ölümle biter. Aynı zamanda ölümle başlar: Gazete ilanı, mahkeme salonlarındaki dedikodular, cenaze evinde cesedin varlığı, sözde yas tutanların riyakâr ve göstermelik tavırları.

11. Leo Tolstoy, *War and Peace*, çev. Constance Garnett (New York: Modern Library, 1931), 925 (Türkçesi: *Savaş ve Barış*, çev. Leyla Soykut, İletişim Yayınları, 2013).

Tolstoy kronolojik bir sırayla ilerleyebilirdi pekala: İvan İlyiç'in çocukluğuyla başlayıp, ardından ergenlikteki haylazlıklarını, meslek hayatının ilk dönemlerini ve hızla bozulacak olan evliliğini anlatabilirdi. Oysa Tolstoy'un hikayesi İvan İlyiç'in ölümünden sonra başlar. Ölümden sonrasına bakmak, ucu açık bir yapı meydana getirir. Başkahraman için olmasa da, en azından hem hikayede kahramanın ardında bıraktıkları, hem de okur için bu yapı geleceğe işaret eder.

Gaflet

Tolstoy ilkin, ölümün hemen ardından olanların önemsizliğini vurgular ve hayatta kalanların göstermelik tavırlarını ortaya serer. Yaşayanlara, dedikodu yapan hâkimlere, cenazede toplanan kalabalığa dair hükmünü verir. Gülünç bir tespitle başlar bu hüküm: Taziye evindeki dini törenler, boş laflar ve jestler, rahibin vaazını dinlemek yerine iskambil partisinde olmayı tercih edecek ziyaretçilerin, ölü adamın yüzündeki sitemkar ifadeye bakarak hafif asit fenik kokusunu içlerine çekmek zorunda kaldıkça duyduğu rahatsızlık ve sabırsızlık. Hatta nesneler bile ziyaretçilerin rahatını bozar. Koltuktan fırlamış isyankar bir yay, taziyelerini sunan bir aile dostunun kaba etine batar durur; o esnada, Schwartz adında bir züppe, müdavimi olduğu kulübe gidemediği ya da eğlenceli bir partiyi kaçırdığı için sinirden şapkasıyla oynuyordur. İvan İlyiç'in dul kalan karısıysa, yapmacık tavırlara gark olmuş (üzüntüsünü ifade ederken Fransızca konuşur), mezar yerinin kaça mâl olacağını hesaplarken, hak kazandığı emeklilik maaşını artırmak için yetkili mercileri nasıl ikna edebileceğini dert eder.

Bu karakterlerle garip bir tezat oluşturan, Gerasim adında renkli bir köylü figürü sunar bize Tolstoy. Kahya yardımcısı genç Gerasim, İvan İlyiç'e uzun süren hastalığı boyunca bakıcılık yapmış, tatsız ev işlerinden bile bir an olsun kaçınmamış, en

nahoş bakım işlerini hiç gocunmadan seve seve yerine getirmiştir. Cenazeye gelen ziyaretçilerden biri Gerasim'in sözlerinin sadeliği karşısında afallar, zira Gerasim diğer ziyaretçilerin tumturaklı laflarından tamamen farklı bir tavırla bahseder ölümden: "Yaradanın takdiri. Bir gün hepimizin başına gelecek."[12] Kendilerini ölümden azade gören ve dolayısıyla da gaflet içinde hayatlarını sürdüren züppe Schwartz ve diğerlerinin aksine Gerasim, tıpkı Montaigne'in ölüme hayatın ayrılmaz bir parçası olarak bakan köylüsü gibi, doğa kanunlarını tevekkülle kabul eder. Gerasim'in güçlü ellerine ve sağlam dişlerine, "sağlıklı bir köylünün bembeyaz dişleri"[13] vurgu yapar Tolstoy. Ancak diş imgesinde bir müphemlik vardır. Yaşama gücüne dair bu simgenin ardında, bir iskelet pis pis sırıtıyordur.

Gelgelelim, İvan'ın hayatının bu denli "sıradan" ve "korkunç" olmasının sebebi gizlenen bu sırıtma değildir. Asıl sebep, ölümü ve insanlık hâllerini unutmuş İvan'ın, ikbal basamaklarını tırmanırken hırsla, adeta otomatikleşmiş tepkiler ve güce taparak hayatını insanlıktan çıkarmasıdır. İnsani ve resmi ilişkileri birbiriyle asla karıştırmamakta iyice ustalaşan İvan, mahkeme salonundaki tavırları ve jestleri mahkeme dışına taşımaya kadar götürür işi. Belli ki bir noktadan sonra, himaye edilecek hiçbir insani ilişkisi yoktur. Yaşam canlılığını yitirmiş, vicdan uyuşmuştur. Hatta İvan'ın zevkleri bile kibir ve beyhudelikle yozlaşır. İvan hukuki gücü sayesinde dilediğini mahvedebileceğinin farkındadır; Tolstoy bu durumu sadece tipik bir güce tapma olarak değil, aynı zamanda hâkimlik mesleğinin sınırlarını aşan yaygın bir musibet olarak görür.

İşin ironik yanı, İvan İlyiç hasta düştüğünde doktorların ona karşı tutumları, tıpkı kendisinin mahkemede davacı ve sa-

12. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych*, s. 103.

13. A.g.e.

nıklara takındığı tavır gibidir. Bu tıp neferleri teşhisleriyle övünüp caka satar, oysa sonradan anlaşılacağı üzere, teşhisleri de gülünç derecede yetersiz ve çelişkilidir. Kronik soğuk algınlığı ve böbrek sıkıntılarından söz eder; İvan'ın ızdırabına düpedüz kayıtsız kalırlar. İvan İlyiç kendi oyununun kurbanı olmuştur. Kendisi için, hastalığı bir ölüm kalım meselesidir; oysa doktorlar için, İvan İlyiç, tıpkı mahkemeye çıkarılmış bir sanık gibi ilginç bir "vaka"dan ibarettir.

Ölümcül bir hastalıktan daha beteri, hayat denilen illettir. Hikayenin Fransızca basımının önsözünde Jacques Chardonne "Rien n'est pire que la vie" ("Hayattan daha kötü bir şey yoktur") diye yazar.[14] İvan İlyiç işten izin aldıktan sonra boş geçirdiği aylar boyunca kendiyle yüzleşmekten kaçamaz ve derin bir *toská*ya gark olur. Rusçada "bıkkınlık" ve "melankoli" anlamına gelen *toská*ya, sadece sıkıntı gözüyle bakılamaz. Aslında *tedium vitae*den başka bir şey değildir bu: Sonu depresyona varan bir yaşama bıkkınlığı, derin bir beyhudelik ve bezginlik hissi. Mesleki rutinler, sosyal hayat ve briç oynamak gibi keyif aldığı sıradan alışkanlıklar bile İvan İlyiç'e fayda etmez artık.

Bu noktada bir kez daha Pascal'ı hatırlayabiliriz. Pascal, insanın sefaletini *divertissement*, yani eğlenceler yoluyla kaçma ve unutma dürtüsü veya oyalanmalarla tanımlar: "Ölüme, perişanlığa ve cehalete çare bulamayan insanlık mutlu olabilmek için bu tür şeyleri düşünmemeyi yeğler."[15] (Şüphesiz ki T. S. Eliot "Dört Kuartet"te mahzun figürlerin "oyalanmaktan oyalanarak uzaklaştıklarını" anlatırken, Pascal'ın *divertissement*lara

14. Jacques Chardonne, *Tolstoy' La sonate a Kreutzer, suivi de La mort d'Ivan Ilitch*, çev. Boris de Schloezer (Paris: Livre de poche, 1958), 6 (çeviri bana ait). Chardonne, Tolstoy hakkında şunu yazar: "Her yerde ölümü görür" (A.g.e. [çeviri bana ait]). İşte bu sebeptendir ki "hayattan daha kötü bir şey yoktur."

15. Pascal, *Pensées*, s. 66.

yönelik ithamlarını geçiriyordu aklından).[16] Tolstoy'un hikayesinde *toská* ve sefil oyalanmalar, İvan'ın hem kendi hayatını, hem de çevresindeki insanları suçlama ihtiyacıyla ilişkilidir nihayetinde. Bu ihtiyaç, kitabın sekizinci bölümündeki etkileyici sahnede doruk noktasına ulaşır: İvan İlyiç ölüm döşeğinde yatarken (ölmekte olduğunun kesinlikle farkındadır artık) karısı, kızı ve kızının nişanlısının bir akşam tiyatroya gitmeye hazırlandıklarına şahit olur. Kızının dekoltesi ve çıplak teni, nişanlısının güçlü baldırları ve şık eldivenleri, karısının Sarah Bernhardt hakkında boşboğazlık ederken söylediği sığ sözler, yaşamanın bedensel zevklerini, ailesinin bencilliklerini ve maddiyat düşkünlüğünü, hasta adama katlanamamalarını ve ölüm döşeğindeki adamla ilgilenirken sergiledikleri yapmacık tavırları ve düpedüz yalanları ortaya serer. İvan'ın hastalığı ilerledikçe, her yeni bölümde, bu yalanlar daha da gün yüzüne çıkar.

Aşağıdan Gelen Işık

Böylece hikayenin zamansal sembolizmine geliyoruz. Bu sembolizm hikayedeki pek çok katmanını anlamlandırabilir. *İvan İlyiç'in Ölümü* on iki kısma ayrılmıştır. Bu sayı geleneksel olarak önemlidir; daha geri plandaki peygamberlere ait on iki kitap; Roma hukukundaki on iki levha kanunları; İsa'nın on iki havarisi; Kral Arthur'un zafer kazandığı on iki savaş; On İkinci Gece, yani Epifani arifesi; kaldı ki hikayenin yapısı açısından Tolstoy için daha önemlisi, bir yılı meydana getiren on iki ay ve duvar saatinin gösterdiği on iki saattir; bunlar başlangıcı sona, sonu da başlangıca bağlayan dairesel ve tekrarlı bir yapıya; döngüsel, geri almaya ve sürekliliğe dayalı bir örüntüye işaret eder.

16. T. S. Eliot, "Four Quartets," *The Complete Poems and Plays: 1909–1950* içinde (New York: Harcourt, Brace, 1952), s. 120.

Doğrusu, saat imgesi gayet yerindedir. Zaman geçip gitmektedir. Hikayenin zamansal şemasını incelediğimizde açıkça görürüz ki, önemli dışavurumlar kadrandaki dört ana sayıya, yani 3, 6, 9, 12'ye tekabül eder.

3. Bölüm. İvan İlyiç başarının zirvesine ulaştığına inanır. Eski meslektaşlarının iki kıdem üstünde bir mevkiye atanmış, beş bin ruble maaş almaktadır. Huysuzluğundan eser kalmamıştır, "tamamen mutlu"[17] hissetmektedir kendini. Ama bu mutluluk hissi yanıltıcı ve kısa ömürlüdür. Misafir odasının perdeleri için kumaşçıya nasıl süsler istediğini gösterirken, merdivenden kayar ve pencere pervazına sertçe çarpar. Bu sakatlanma hiçbir zaman tamamen iyileşmez. Saat merhametsizce işlemektedir.

6. Bölüm. İvan artık çok hasta ve ölümle yüz yüzedir. İlk cümle bu durumu tüm çıplaklığıyla ortaya serer: "İvan İlyiç ölmekte olduğunu anlamış ve müzmin bir kedere gömülmüştü."[18] Caius'un insan olduğu, dolayısıyla da ölümlü olduğuna dair ders kitabındaki çıkarımı işte tam o anda hatırlar İvan İlyiç. Ne ki Caius'un kaderinden muaf olduğuna dair şaşmaz bir yanılsamaya inanmaya devam eder. Birdenbire çocukluğunu hatırlar: Oyuncaklarıyla oynayan Vanya'yı, çizgili deri topunun kokusunu, annesinin dokunuşunu ve ipek elbisesinin hışırtısını hatırlar. Ama hepsi boşunadır. O (*Oná)*, mukadderatla yüzleşmeye zorlar onu. Arkasına saklanılacak hiçbir perde yoktur artık.

9. Bölüm. İvan, bütün umudunu yitirmiştir. Sanki daracık kapkara bir çuvala tıkılmış gibidir. Çocuklar gibi ağlamakta, Tanrı tarafından terk edilip ızdıraplara sürüklendiği için acıdan kıvranmaktadır. İncil'in bölümdeki yansımaları aşikardır, üstelik de bunlar epey vurgulanmıştır. Altıncı bölümden dokuzuncu bölüme geçiş, Aziz Matta'da (Matta 27:46) ve Aziz Markos'ta

17. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych*, s. 114.

18. A.g.e., s. 31.

(Markos 15:34) anlatıldığı hâliyle çarmıha gerilişin altıncı ila dokuzuncu saatine benzer: "Ve altıncı saatte bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü ve bu karanlık dokuzuncu saate kadar sürdü. Dokuzuncu saatte İsa haykırdı: ELOI, ELOI, LAMA SABACHTANI; 'Tanrım, Tanrım, niçin terk ettin beni?'" İsa'nın ızdırapla ve tamamen terk edilmişlik duygusuyla yaşadığı o an, aynı zamanda en insani ânıdır İsa'nın. Ancak çarmıha gerilme anında umutsuzluğa yer yoktur. Zira İsa'nın dirilişi de hikayenin bir parçasıdır.

12. Bölüm. Bu bölüm son saate tekabül eder. Saat tam bir daire çizmiştir. İşte tam o anda, İvan kara çuvalın dibinden aşağı düşer. Karanlık değil, "ışık vardı aşağıda". Yine, "ölüm yerine ışık vardı."[19] On ikinci saat Epifani anıdır.

Bu son sayfa, Tolstoy'un kararsızlık değilse de, şüphe ortamı yaratmaktaki ustalığını gösterir. Nasihat verir gibi bir üslubu yoktur. İvan İlyiç'in ölüm tasavvurunu betimlerken, ustaca basbayağı müphemliğe yer verir Tolstoy. Bu son anlar basit tıbbi bir yoruma tabi tutularak; kara çuval, çuvalın dibinden düşmek, aşağıdan gelen ışığı görmek gibi İvan İlyiç'in zihnindeki imgelerin, hummaya dayalı abuk sabuk halüsinasyonlardan kaynaklandığı söylenebilir. Öte yandan, karanlığın içindeki bu parlamalar, tek bir ânı değişmez bir zamana çevirerek, doğaüstü olana dair ahir bir aydınlatıcı içgörüye işaret edebilir. Son sayfa, hiçlikle karşılaşma olarak görülebileceği gibi, bir aydınlanma metaforu olarak da okunabilir.

Tolstoy'un son sayfalarda kullandığı mecazi kalıplar bu tür bir aydınlanma teması işlevi görür. Bu kalıplardan en önemlisi, İvan'ın kara çuvalın dibinde, şaşırarak ışığı gördüğü an gibi, döndürmeye ya da tersine çevirmeye dayalı retoriktir. Normalde ışığın yukarıdan geldiği farz edilir. Dokuzuncu bölümde kar-

19. A.g.e., s. 154, 156.

şımıza çıkan, tam da bu tür bir tersine çevirmedir: Büyük umutsuzluk içindeki İvan, nasıl bir hayat yaşadığını sorgulamaya ve kendini suçlamaya başlar. Trajik bir paradoks yaşadığını artık açık açık görüyordur: "Sanki yukarı gittiğimi zannederken, hep aşağı gitmişim gibi."[20]

Bu dikey tersine çevrilme ilkesi, –Tolstoy'un yapıtlarında (örneğin *Anna Karenina*'da) sıkça kullandığı bir ölüm imgesi olan– tren metaforu aracılığıyla, tam da İvan'ın hiç beklemediği bir anda çuvalın dibinde ışığı görmesi gibi, yatay bir eksende de iş görür: "Hani tren aslında ileri gidiyorken geriye gittiğimizi zannederiz ya bazen, İvan'ın başına gelen de buydu işte".[21]

En sonunda ışıkla karşılaşmayla ilişkilendirilen bu tür döndürme ya da tersine çevirme imgeleri bir dönüm noktasına işaret ettiğinden çok önemlidir. Son anlarını yaşarken İvan bir engeli aşmak, bir eşiği geçmek için çırpınıp durur. Sayıklamaya başladığında, sözcükleri doğru dürüst telaffuz etmekte zorlanır. Kendisini affetmesi için karısıyla konuşmaya çalışırken (hem kendisi, hem de karısı için üzülüyordur) Rusçada *prosti,* "affet" diyeceği yerde *propoosti*, yani "geçip gitsin", "bırak gitsin" diye mırıldanır. Ralph E. Matlaw bunun Tolstoy'un müthiş incelikli üslubunun bir örneği olduğunu söyler.[22] Ama incelikli üsluptan çok daha fazlası söz konusudur burada. Affetme arzusu ve engelleri aşma isteği dilin, iletişimin ve aşkınlığın hikmeti içinde kaynaşır. İvan İlyiç, ağzından yanlış çıkan sözlerin hikmetinden bihaber gibidir. Karısı ve oğlunun kendisini anlamadığını düşünür, ama esas önemli olanın sözlerini O'nun anlaması olduğunun farkındadır. (Rusçada "O"na, "Tek Olan"a yapılan gönderme, çevirilerdeki kadar doğrudan değildir.) Dile

20. A.g.e., s. 148.

21. A.g.e., s. 154.

22. Matlaw, *Tolstoy* (Giriş), s. 5.

getirilemez olanın hikmeti, "O"nun ve "Tek Olan"ın adlandırılamayan doğasına tekabül eder.

İnsanın kendine olan sevgisinden acıma ve merhamete uzanan yol muazzamdır. Ancak, kısacık bir an yaşanır, şimşek gibi nihai bir sevinç; ölümü yadsıyan zaman ötesi bir *Augenblick*tir[23] bu: "Ölüm yerine ışık vardı." İvan İlyiç'in son nefesini verirken kendi kendine söylediği son sözler bir yanıyla muğlak, bir yandan da çok açıktır: "Ölüm geçti gitti... Artık o da yok."[24]

Epey edebi bu sözler, bir ölçüde de metinlerarasılık içerir. Pek çok bakımdan yazarın şahsından ayırt edilebilen anlatıcı, hiçliği ve çaresizliği inkar etmek, ölümün etkisizliğini ilan etmek konusundaki çok eski geleneğin pek farkında olmadığını açığa vurmaz. Tolstoy'sa bu geleneğe kesinlikle aşinaydı. John Donne'un "Mağrur Olma Ey Ölüm" sonesini biliyor muydu acaba? Ölüme karşı bu nihai zafer çığlığı, Tolstoy'unki gibi, ölümün dehşetinden hiç yakayı sıyıramamış bir duyarlılıkta büyük bir yankı uyandırmış olsa gerek: "Ölüm yitip gidecek: Ey Ölüm, sen de öleceksin!"[25] Tolstoy hikayesinin son satırlarını yazarken, anlatıdaki sesin ardında, bu ve benzeri dizeleri hatırlamış olabilir pekala.

23. [Alm.] Göz açıp kapayıncaya kadar. –ç.n.

24. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych*, s. 156.

25. John Donne, "Death be not proud . . . " *The Complete English Poems* içinde, haz. A. J. Smith (Harmondsworth: Penguin, 1978), s. 313.

2*
THOMAS MANN ve Dipsiz Karanlığın Cazibesi

Avrupa'nın Ruhu

TOLSTOY, İVAN İLYİÇ'İN YALNIZ ölümünü (her ne kadar apaçık Rusya zemininde gelişse de) evrenselleştirmeye niyetliyken; Thomas Mann *Venedik'te Ölüm*'ün başkahramanının kaderini tarihi ve sosyal genel bir bağlamda ve daha özel bir açıdan da Avrupa krizi düşüncesiyle ilişkilendirir. Anlatıcının belirttiği üzere, Gustav von Aschenbach'ın yıkımı bir ilkbahar ikindisinde Münih'te başlar; Avrupa kıtasının her yanında büyük diplomatik gerilimler, hatta savaş tehdidi hüküm sürmektedir. Roman daha ilk cümlesiyle, pek çok ülkeyi silahlı çatışmanın eşiğine getiren birçok diplomatik ihtilaf –muhtemelen de 1912'deki Fas Krizi– gibi meşum siyasi olaylara gönderme yapıyor gibidir.

Mann, *Venedik'te Ölüm*'ü 1912 yazının başlarında bitirdiğinde, iki yıl sonra Avrupa'nın, dört bir yanı kasıp kavuracak bir felakete sahne olacağını bilemezdi. Bununla beraber roman, daha en baştan, Aschenbach'ın bir insan ve sanatçı olarak bireysel trajedisinin, toplumsal bir felaketle sıkı sıkıya ilişkili olduğu inancıyla tasarlanmıştı. Her ne kadar Aschenbach'ın Venedik'te yaşadığı yıkıcı homoerotik deneyimlerle doğrudan

bağlantılı görünmese de, romanın başında yazarın yorumu, böyle bir ilişkinin önemini açıkça ortaya koyar: "Önemli bir fikir veriminin derhal geniş ve derin bir etki yaratabilmesi için, eser sahibinin kişisel hayatıyla çağdaş kuşağın genel kaderi arasında gizli bir yakınlık, hatta bir uyum bulunmalıdır." Öte yandan, daha birinci bölümde Aschenbach'ın zihnini meşgul eden iki mesele *sein Ich* (kendi problemli kişiliği ve *europäische Seele* (Avrupa'nın ruhu) üzerine çarpıcı bir söylemle karşılaşırız.[26] Görünen o ki, iki mesele de aynı ölçüde netamelidir.

Kolektif Avrupa teması hikayenin daha en başında yavaş yavaş ortaya çıkar. Aschenbach, Venedik'teki Lido adasında pek çok farklı milletten müşteriyi ağırlayan lüks bir otele yerleşir. Kendisini karşılayan otel müdürünün üzerinde Paris usulü afili bir redingot vardır; bir garson akşam yemeğinin hazır olduğunu İngilizce söyler; çocuklarının dadısına hitap ederken Fransızca konuşmaya başlayan zarif bir Polonyalı hanımefendinin söylediklerine kulak misafiri olur Aschenbach. Çok geçmeden de otelin plajında şamatacı bir Rus ailenin yanına oturur.

Kimi önemli yapıtlarında, kozmopolit bir otel ya da tatil mekânı Mann'ın amaçlarına hizmet eder. *Mario ile Sihirbaz*, İtalya'da deniz kıyısındaki Grand Hôtel'de başlar. *Büyülü Dağ*'da olaylar, İsviçre'de Davos yamaçlarındaki bir sanatoryumda geçse de, mekanın genel atmosferi, hatta adı (Berghof) yirminci yüzyıl başlarına özgü otellerin özel dünyasını yansıtır. Civardaki mezarlıkta farklı farklı dillerde yazılmış mezar taşları da Davos'ta, memleketlerinden çok uzakta ölenlerin kozmopolit kökenlerine işaret eder. "Ölüm Dansı" adlı bölümün sonunda, tatil beldesindeki bu mezarlığın çok dilli yapısı-

26. Thomas Mann, *Death in Venice and Seven Other Stories*, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Vintage, 1959), s. 10, 6 (Türkçesi: *Venedik'te Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, 2015). Ayrıca Clayton Koelb'in çevirisine de başvurdum (*Death in Venice*, New York: Norton, 1994), ama her seferinde Almanca aslına bakmayı da ihmal etmedim.

nı vurgular Mann: "Mezar taşlarındaki yazılar dünyanın dört bir yanından isimler barındırıyordu; İngilizcenin, Rusçanın –ya da diğer Slav dillerinin– yanı sıra Almanca, Portekizce gibi pek çok dil vardı."[27]

Venedik'te Ölüm'de koca bir şehir ölüyor gibidir, ama nüfuz sahibi insanların yaşadığı bu egzotik toprakları –esrarengiz kanallar ve suya yansıyan zarif bina cepheleriyle dolu bu romantik turistik şehri– doğrudan ölüm imgesiyle ilişkilendirmez. Yine de harika ressamların, meşhur karnavalların ve incelikli bir hedonizmin mekanı olan Venedik, aynı zamanda evvelce sahip olduğu siyasi ve kültürel ihtişamını yitirmiş, çökmekdir: Görkemli sarayların, kanalların pis suyundaki temelleri çürümektedir. Mann'ın romanında, bu durgun su kanalları pek çok hastalık barındıran nahoş labirentler olarak tasvir edilir. Bu hastalıkların bir kısmı da, tıpkı Doğu'dan gelen kolera salgını gibi, tüm Avrupa'ya yayılma tehlikesi taşır.

Cenaze Şapeli

Geçmişin görkemine ve bugünün bozulmasına dair imgeler Aschenbach'ın kişisel çöküşünün sembolik arka planını oluşturur. Üstelik muazzam bir çöküştür bu. Vaktiyle klasik yazar vasfıyla antolojilere girmiş bu muteber ve müthiş disiplinli yazar; büyük bir gururla her zaman iradesini ortaya koyabilmiş bu sanatçı; sürekli başarı peşinde koşan bu ciddi insan; hayatının ilerleyen dönemlerinde krize girerek, içinde yaşadığı kültürün ve fazlasıyla giriftleşmiş estetizmin kurbanı olur ve kendisinin de kaldığı otelde tatil yapan yakışıklı bir Polonyalı oğlana duyduğu ölümcül tutkuyla felakete sürüklenir.

27. Thomas Mann, *The Magic Mountain*, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Knopf, 1958), s. 321. (Türkçesi: *Büyülü Dağ*, çev: İris Kantemir, Can Yayınları, 2015).

Aschenbach'ın düşüşü kısmen sanatçının trajedisi olarak görülebilir. Sanatçının güzelliğe duyduğu aşk, Mann'ın çalışma notlarında sarhoşluğun ve insanı "dipsiz bir karanlığa" götüren arzunun yarattığı tehlike olarak tabir ettiği duruma sürükler sanatçıyı.[28] Aschenbach'ın Venedik'te yaşadıkları, insanın kendini kandırması ve çöküşü bağlamında, Mann'ın hep kafasını kurcalayan estetizmin tehlikeleri meselesinin uzantısıdır. Lido'da yaşadığı maceraya benzer bir deneyimi er geç yaşayacaktır.

Ancak henüz Venedik'te değiliz. Hikaye, Aschenbach Almanya'nın kuzeyindeki baba ocağından ayrıldıktan sonra Münih'te tuttuğu evde başlar. Kitabın ilk sayfalarında, bunaltıcı bir ilkbahar günü yapılan rutin yürüyüş tasvir edilir. Masa başında yoğun saatler geçiren yazar, hareket ihtiyacı duyar ve uzun bir yürüyüşe çıkarak İngiliz Bahçeleri'ne ve kuzeydeki mezarlığa kadar gider. Tramvayın gelmesini beklemeye başlar. Durduğu yerin hemen yakınlarında, üzeri hieratikler, yani resim-yazılarla kaplı Bizans tarzı bir cenaze şapeli vardır.

İşte tam o ikindi vakti, Aschenbach orada tuhaf kılıklı birini fark eder. İki iblis heykelinin hemen üstünde, sütunlu girişte duran düz hasır şapkalı, egzotik görünüşlü, tuhaf kılıklı bu adam; kırmızı saçı, kırmızı kirpikleri, küt burnu, diş etlerini açığa çıkaran kıvrık dudakları, uzun ve sivri dişleri, dediğim dedik duruşuyla Aschenbach'ı tedirgin eder. Kaşlarının arası yarık yarık olan bu yabancının hâlinde tavrında şeytani bir şeyler vardır. Bizans tarzı cenaze şapelinde dolaşan bu adam Doğu'nun uzak diyarlarından gelmiş bir ölüm habercisi gibidir; Mann'ın hikayesinin sonunda, ta Ganj deltasından gelip yayılarak Venedik'i ve Avrupa'nın geri kalanını tehdit eden Asya menşeli koleraya benzer. Son derece cezbedici bu şeytani felaket habercisi, *Venedik'te Ölüm*'ün her yerinde çeşitli kılıklarda ve şahsiyet-

28. Mann, "Working Notes for Death in Venice", *Death in Venice* içinde, çev. Koelb, s. 72.

lerde –bıyığı ve keçi sakalı boyalı sefa düşkünü muzır ihtiyar, lagün boyunca Aschenbach'ı gezdiren uğursuz gondolcu ya da Fellini filmlerinden fırlamış gibi duran ve buram buram asit fenik kokan komik görünüşlü bariton olarak– tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bu tekinsiz şahsiyetlerin hepsinin ortak özelliği küt burunları, gösterişli dişleri ve giydikleri kırmızı renktir; ki kırmızı aynı zamanda olgun çileklerin, yani Aschenbach'ın Lido sahilinde yere yığılıp ölmesinin büyük ihtimalle doğrudan sebebi olan veba taşıyıcısı çileklerin de rengidir.

Aschenbach'ın o öğleden sonra kuzeydeki mezar civarında yaptığı yürüyüşte karşılaştığı bu uğursuz kişi, onda büyük özlemler uyandırır. Karşı konulmaz bir kaçıp gitme arzusu benliğini sarar. Egzotik diyarlara ani bir arzu duyan Aschenbach, acayip hatta dehşetengiz hayaller görür. Yemyeşil, tropikal bataklıklara, kadim bitki özleriyle beslenip büyümüş gür yeşilliklerin ortasında dimdik fallik semboller gibi duran püsküllü palmiyelere dair imgeler uçuşur zihninde. Karanlık durgun sularda bembeyaz kocaman çiçekler yüzer, bambu çalılarının ardında kaplanların gözleri parıldar.

Ölüm Arzusu

Doğu'nun uzak diyarlarında doğaya hayat veren bataklıklara dair imgeler bir nevi saldırıya karşılık gelir şüphesiz. Bengal Körfezi'ndeki bataklıklardan gelen ölümcül koleraya ilişkin bu imgeler gibi; romanda önemli bir sembolik işlevi olan şarap ve eğlence tanrısı Dionysos da, Nietzsche'den feyz alan anlayışa bakılırsa, Hindistan'dan gelmiştir Yunanistan'a. *Venedik'te Ölüm*'ü yazarken tuttuğu notlarda Mann, şarap tanrısı ve onun peşinden giden zevküsefa düşkünleriyle insan kurban etme isteği ve toplumlara musallat olan delilik ve ölümcül hastalıklar

arasında açık bir bir ilişki kurar.[29]

Aschenbach Venedik'in cazibesine kapılır, ama daha önceki tecrübelerine göre, bataklıklar üzerine kurulu bu şehir sağlığına iyi gelmiyordur. Şehre varır varmaz pek çok kuruntuya kapılmış olsa da, kaderine, yani tam anlamıyla yasak bir arzuya boyun eğer. Vebanın korkunç pençesine düşen ve çökmekte olan bu ihtişamlı şehirde, Aschenbach kendi çöküşünü yaşar.

Ölüm arzusu, Mann'ın yapıtlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan bir temadır. *Büyülü Dağ*'ın "Kar" adlı çarpıcı bölümünde, Hans Castrop "korkunç meçhul"de, bir kar fırtınasının yarattığı beyaz hiçlikte, bile bile yolunu kaybetmek üzere yola koyulur.[30] Yıllar sonra Mann, Castrop'un "ölüme karşı doğuştan gelen ilgi"sinden[31] bahseder: Şüphesiz ki genç kahramanının sanatoryumdaki röntgen odasında kendi anatomisine ait görüntüler karşısında nasıl mest olduğu da, geçiyordur Mann'ın aklından. Castrop iskeletini ekranda görünce, sanki kendi mezarına bakıyormuş gibi hisseder. Bir aydınlanma anıdır bu.

Ne ki *Venedik'te Ölüm*'ü ve *Büyülü Dağ*'ı yazmadan yıllar önce de Mann, ölüm arzusuna varacak kadar ölümden mest olma fikrini tasavvur etmiştir. 1897 yılında henüz yirmi iki yaşındayken yazdığı "Der Tod" [Ölüm] adlı metin, kesin ölüm tarihini sezgi yoluyla bilen bir insanın günlüğü şeklinde tasarlanmıştır. Hatta metnin kahramanı bu sezgiyle öylesine mest olur ki ömrünün geri kalan haftalarını kendi ölümüyle kurdu-

29. Asya menşeli kolerayla (Nietzsche'ye göre) "Dionysos'un Hindistan'dan Yunanistan'a gelmesi", bkz. Manfred Dierks, "Nietzsche's Birth of Tragedy and Mann's Death in Venice," bunun kısmen gözden geçirilmiş ve çevrilmiş hâli *Studien zu Mythos an Psychologie bei Thomas Mann* olarak yayımlanmış (Frankfurt a.M.: Klostermann, 1972) ve sonradan şurada yeniden basılmıştır: Mann, "Working Notes for Death in Venice", *Death in Venice*, çev. Koelb, s. 130–49, 75.

30. Mann, *The Magic Mountain*, 477.

31. Thomas Mann, "The Making of The Magic Mountain" (1953)

ğu sarsılmaz bir bağla (*Verbindung*) geçirir; büyük bir esrime ânı olarak ölümüne razı gelir, hatta onu arzular.

Şiddetin verdiği esrime, aşırılık, hatta mest hâli; Aschenbach'ı fazlasıyla tedirgin eden korkunç bir rüyada yeniden çıkar sahneye. Bu esnada ölüm Venedik sokaklarında çoktandır kol gezmekte, Aschenbach da Polonyalı oğlana duyduğu tutkuyla çöküşe sürüklenmektedir. Kabusunda, çılgın bir güruhun ormanlık yamaçlardan paldır küldür aşağı geldiğini görür; kemerlerinden postlar sarkan, çığlık atan kadınlar; bağıran ve gümbür gümbür davul çalan kıllı, boynuzlu erkekler. Terli bedenlerden çıkan buharlar, keçilerin geniz yakan kokusu ve durgun sulardan yayılanlar kaplar her yanı. Adeta kızışmış geyiklerinki gibi vahşi böğürmeler duyulur, güruh içinde çığlık çığlığa cinsel birleşmeler oluyor, mızraklarla delinen bedenlerden oluk oluk kan akıyordur.

Elbette Aschenbach, rüyasındaki bu çılgın güruhun, zevk-ü-sefa, heyecan ve bereketin tanrısı, "yabancı tanrı" Dionysos'un müritleri olduğunu hemen anlar. Dionysos ayinlerine katılan *maenad*lar ve yarı insan, yarı keçi kır tanrılarından oluşan topluluğun çılgınları olduğunu idrak eder. Şayet kontrol altına alınmazsa, bu Dionysosçu taraflar arasında tam bir kargaşa çıkabilir. Ancak, aldığı notlardan da açıkça anlaşıldığı üzere Mann, büyük saygı duyulan Dionysos'a karşılık *Venedik'te Ölüm*'de sembolik bakımdan önemli bir rol oynayan bir tanrı daha olduğunun farkındadır; denetimi ve disiplini temsil eden, ışığın, müziğin ve uyumun tanrısı (gerçi "salgın hastalıkların ve ani ölümlerin korkunç müellifi" de olabilirdi pekala), güneş tanrısı Apollon.[32] Uyum denilen şey, düzenle düzensizliği; yani Apollon'la Dionysos'un arasındaki devamlı tehdit altında olan dengeye dayanır. Ne yazık ki *Venedik'te Ölüm*, Mann'ın

32. Mann, "Working Notes for Death in Venice," s. 74.

Büyülü Dağ'ı üretme sürecine dair yazdığı metinde belirttiği "sarhoşluk kargaşasının zaferi"nin hikayesidir.[33]

Kendini Kandırmak ve Kabullenmek

Psikolojik ya da klinik bakımdan, Aschenbach'ın çöküşü uzun süreli bir bastırmanın hikayesi olarak yorumlanabilir. Aschenbach'ın gençliğini hiç yaşayamadığını öğreniriz. Başarıyı yakalamaktan başka bir amaç gütmeyen Aschenbach içgüdülerini yıllarca kontrol altında tutmuştur; ancak metinlerinde ele aldığı temalara bakılırsa, uzun süredir sınırlarını aşmaya meyilli olduğu anlaşılmaktadır. Bir yandan da yıllarca kendini kontrol ve disiplin altında tuttuğu için, kendini yanıltmaya da eğilimlidir. Bal rengi bukleleri olan Polonyalı oğlanı seyrederken, gördüğü yüzün ve bedenin insan denilen mahlukun değil, aşk tanrısı Eros'un özelliklerini taşıdığına ikna olur. Oğlanın teni mermeri hatırlatır; keza göğsünün simetrisi ve koltuk altlarının pürüzsüzlüğü adeta bir heykele aitmiş gibi görünür kendinden geçmiş Aschenbach'a. Yakışıklı oğlanın bir sanat eserine hayali dönüşümü, Aschenbach'ı, kısa süreliğine de olsa, hayranlığının salt estetiğe dayandığına inandırır. Kendini kandırmasını teyit edercesine şu analojiyi yaratır zihninde: Kendi de ömrü boyunca, edebi bir zanaatkar vasfıyla, "dilin mermer kütlesinden" yontup güzel biçimler ortaya çıkarmak için uğraşmıştır. [34]

Şehevi duyguların estetize edilmesi bir örtü oluşturur ve hiç değilse en başta Aschenbach'ı gerçeği görme mecburiyetinden kurtarır. Ne ki kendi kendini yıkmaya yönelik güdüleriyle yüzleşmek ve duyduğu tutkunun acı gerçeğine boyun eğmek zorunda kalacaktır. Nihayetinde kaderine razı gelmesi, üstelik

33. Mann, "The Making of The Magic Mountain," s. 722.

34. Mann, *Venedikte Ölüm*, s. 57.

sevinçle kabullenmesi, Mann'ın aşkla ölüm, yani erosla tanatos arasında kurduğu ilişkiye bir örnektir. Aslında Aschenbach eskiden olduğu gibi, kendini ciddi entelektüel bir zanaatkar olarak görmemektedir artık. Bu gidişat, iki karşıt el imgesiyle çarpıcı biçimde iyice konur ortaya. Romanın ilk sayfalarında, Aschenbach hâlâ disiplinli bir yazarken, bir ahbabı onun karakterinin sımsıkı bir yumruğa benzediğini söyler. Otuz küsur sayfa sonra, anlatıcı bambaşka bir imgeye başvurur. Zira Aschenbach kendi arzularına sırt çevirerek yaşayamamaktadır artık. Pencere kenarında oturmuş, kumsaldaki genç Tadzio'yu seyrederken, açık elinin teslimiyeti, boyun eğmeyi, rızayı simgelemesine izin verir artık: "Sonra başını kaldırdı ve ellerini kolçakların üzerinden serbestçe bırakarak, avuçları açık, yavaşça bir şeyleri kaldırıp çeviriyormuş gibi yaptı. Adeta kocaman bir sarılma hareketiydi bu. Bir 'hoş geldin' hareketiydi."[35] Bu duruş ve küçük jest, *amor fati*nin, yani hem halihazırda olanlara, hem de ileride olacaklara gönülden razı gelmenin adeta alametidir.

Aschenbach'ın bu kader sevgisi, gizli olmaktan çıkmış bir ölüm arzusuna dönüşmeye hazırdır artık. İlkin bu arzu "öteki"ye yönelmiş gibidir: Aschenbach, Tadzio'yu bembeyaz pürüzsüz mermerden oyulmuş canlı bir heykel gibi görüyordur. Altın sarısı lüleleriyle çarpıcı bir zıtlık oluşturan bembeyaz tenini fark eder ve oğlanın hastalık çağrıştıran ten rengini, muhtemelen çok yaşamayacağına yorar. Hikaye ilerledikçe, Tadzio'nun mermere benzeyen teni Aschenbach'a gitgide daha da solgun görünür. Gizli bir arzuya benzeyen ve tekrar tekrar karşımıza çıkan bu gözlem, Aschenbach oğlanı Yunan mitolojisinde Apollon ve Zephyrus'un kendisine duydukları aşk yüzünden ölmek zorunda olan genç Hyacinthus'a benzettikçe daha da belirginleşir.

35. A.g.e.

Gelgelelim, başkahramanın kalbinin derinlerindeki ölüm arzusu kendine yöneliktir. Bu bakımdan, Mann'ın romanı yavaş yavaş gerçekleşen bir intihar hikayesi gibi gelişir. Karanlık lagünü tekinsiz bir gondolcuyla geçerek Venedik'e varması, Aschenbach'a bir uğursuzluk alameti gibi gelir. Gondol tabut gibi siyahtır (*sargschwarz*). Lagünün karşı kıyısına yapılan bu kısa yolculuk, sessiz bir nihai yolculuğa ait kadim ayinleri ve ölümü getirir akla. Üzerine çöken beklenmedik rehavetin yanında, Lido'ya yapılan kısa yolculuğun sonsuza dek sürmesi isteği de duyar. Aschenbach, kendisini hissizleştiren bu rehavet içinde, kaba saba gondolcunun (hikayenin başında karşılaştığı şeytani yabancının bir başka versiyonudur) kendisini bir kürek darbesiyle Hades'in diyarına gönderebileceğini düşünür.

Bu ölüm imgeleri suyla ilgilidir. Aschenbach'ın eskiden beri okyanusun gücüne karşı ilgili olduğunu okuruz. Ucu bucağı olmayan bir karanlığa, düzensizliğe ve sınırsızlığa duyulan bu ilgi, hiçlik özlemine işaret eder. Mann bir yerde *Meerrausch* tabirini kullanır. Denizin coşması, dalgalanması ya da gürüldemesine yaptığı gönderme bir dil oyunudur. Zira *Rausch* aynı zamanda sarhoşluk, vecd, coşku, hatta çıldırmak anlamına gelir. Bir önceki paragrafta da karşımıza çıkan *Rausch*, Aschenbach'ın büyük bir iştahla sarıldığı coşkunluğa tekabül eder. Daha geniş bir bağlamda bu sözcük, yabani güçlerin dünyasını çağrıştırır. Mann'ın yapıtlarında bu kavram, yaratıcılığın deliliğini temsil eder. Bunun en tipik örneği de *Doktor Faustus*'ta Adrian Leverkühn'ün müzik dehasıdır; söz konusu romanda Almanya, Naziler'in yarattığı dehşet ve histeriye gömülürken Leverkühn'ün dehasının karşısına, kendi kendini yok edebilecek bir siyasi delilik çıkmıştır.

Mitolojiler

Venedik'te Ölüm, özellikle Mann'ın geç dönem yapıtları bağlamında ele alındığında, sırf baskılamaya ve yasak arzuya dair bir hikaye olarak okunmamalıdır. Yıkılıp yok olmanın cazibesi aynı anda pek çok düzeyde anlamlanır. Mitolojik göndermelerin çoğu afili bir bilgelik gösterisinden çok daha fazlasıdır. Eros'un yanı sıra Pan, Poseidon, Hyacinthus ve Narcissus gibi isimlerin kullanılması, antik dönemin en güçlü kuvvetli tanrılarını bile dize getiren aşk tanrısının yarattığı kutsal korkuyu vurgular. Bu mitolojik göndermeler, Aschenbach'ın akıl sağlığını adeta ayaklar altına alan şeytani güçlere daha da inandırıcılık kazandırır ve ızdıraplar içindeki meftun Aschenbach'ı adeta ulvi bir gücün büyüsüne maruz bırakır. Kaldı ki zihnindeki bu mitolojik öğeler, Aschenbach'ın karakterinde de mevcuttur, zira kendisi yüksek kültürle beslenen tipik bir aydındır. Belli ki söz konusu yüksek kültür duyuları kışkırtarak insanı erişilemez ve yasak olana da yöneltebiliyordur.

Temel elementleri (su, hava, toprak) harekete geçiren mitler ve mitolojik temalar, zaman zaman birbiriyle uyumlu güçlermiş gibi görünse de, genelde birbirleriyle, hatta kendi kendileriyle ters düşer. Müphemlik her yerde karşımıza çıkar. Nitekim, Mann'ın notlarında belirttiği gibi, Apollon hem güneş tanrısı hem de ölümcül hastalıkların müsebbibi; Poseidon ise hem dünyayı tahkim eden hem de sarsan bir güçtür.[36]

Venedik'te Ölüm'de bu mitolojik motifler, bilhassa sanatçının doğası ve estetik üzerine felsefi bir düzeyde de kullanılır. Friedrich Nietzsche'nin etkisi hissedilir, ki göründüğü kadarıyla Mann'ın Dionysos anlayışı Nietzsche'den feyz almaktadır. Romanda ima edilen Apollon ve Dionysos ikiliğiyse, doğrudan Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'ndan, sanatın esas ilkesinin söz

36. "Working Notes for Death in Venice," s. 74–75.

konusu güçlerin ebedi mücadelesi olduğu düşüncesini temel alır.

Gelgelelim Nietzsche dışında göndermeler de mevcuttur. *Venedik'te Ölüm*'ün felsefi yanı Platon'un *Phaedrus*'una kadar uzanır. Aschenbach'a göre, Phaedrus arzu ve erdem konusunda çelişkili bir mesaj verir. Hatırladığı üzere, Platon'a ait bu diyalog, duyularla ruh âlemi arasında doğrudan bir bağlantı bulunduğunu, ebedi güzelliğe giden yolun arzudan geçtiğini ve aşkın da tamamen kutsal olduğunu söylemektedir. Ancak, romanın son sayfalarında bu diyalogdan çok farklı, kendi durumuna çok daha uygun bir ders çıkardığını hatırlar. Aşkın dermanı yoktur; arzuda, güzellikte ve sanatta büyük bir tehlike mevcuttur; şairlerin ne meziyeti ne de hikmeti vardır; tutkuyu yüceltiği için sanat bir tehdittir; sanatçılar aşırılığa kaçmaya meyilli aciz öğretmenlerdir; biçim sevgisi insanı dipsiz bir karanlığa, yani *Abgrunda* götürebilir.

Aschenbach (ya da anlatıcı) konuya değinmemiş olsa da, hem baştan çıkaran hem eleştiren bu iki yönlü mesaj, bir ölçüde Platon'un *Devlet*'ini hatırlatır, sanatçının doğası ve işlevi konusunda Mann'ın duyduğu kuşkuları akla getirir. Bu romanı yazdıktan kısa bir süre sonra Mann, bizzat çöküş döneminde bir yazar olarak, söz konusu çöküşü hem kağıda döktüğünü hem de itham ettiğini belirtmemiş midir?[37] Yazarın doğası ve değeri konusunda Mann'ın ara sıra kuşku duymaktan çok daha fazlasını yaşadığına dair birçok ipucu bulunabilir. Bu kuşkular *Venedik'te Ölüm*'ün en kritik kısımlarında sıkça karşımıza çıkar ve *Devlet*'te dile getirilen birtakım uç fikirleri yad eder adeta: Şiir akla hakaretten ibarettir; sanat insani değildir; şairler ve sanatçılar genellikle zararlıdır; ideal devlette şairlerle sanatçılara yer yoktur.

37. Bkz. Thomas Mann, "Gegen Recht und Wahrheit" (Against justice and truth, 1918), yeniden basım: Gesammelte Werke, 12 c. (Frankfurt: Fischer, 1960), 12:149–221.

Mann'ın metnini yorumlayan dikkatli bir okur, bu özeleştiri unsurlarını göz önünde bulundurmalıdır; zira bunlar az çok anlayışsız, kendini beğenmiş ve ahkam kesen anlatıcının anlayışının sınırlarını aşar. Söz konusu anlatıcının daha geniş ölçekli meselelerdeki körlüğü Dorrit Kohn'un *Venedik'te Ölüm*'deki "ikinci yazar"a dair harikulade denemesinde enine boyuna irdelenmiştir.[38] Geniş ölçekteki bu meselelerden biri de sanatçının kaderidir.

Şeytanla İşbirliği

Venedik'te Ölüm'ün ilk sayfalarında sanatçının kaderiyle çağdaşlarının kaderi arasında bir bağ kurulur. Gelgelelim anlatıcı (yazarla karıştırmamak gerekir), Avrupa ruhundan ("europäische Seele") ve Avrupa'yı tehdit eden diplomatik bir krizinden bahsediyor olsa da, toplumsal ve tarihsel önemli bir bağlamdan bihaber gibidir. Mann'ın sonradan belirttiği üzere, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki bu dönem (roman 1913'te yayımlanmıştır), burjuva dünyası felakete doğru sürüklenirken, bir dönüm noktasıdır.[39] Avrupa'ya yönelik söz konusu tehdit, bütün kıtanın korkudan titremesine yol açan kolera salgını olarak çıkar karşımıza. Venedik'i hasta bir şehre dönüştüren bu toplumsal hastalık, bu *Übel* (Almancada hem "hastalık" hem de "kötülük" anlamına gelir), sessiz kalan, gerçekleri gizleyen ve düpedüz yalan söyleyen yetkililerce örtbas edilir. Aschenbach'ın kendini yıkmaya namzet sırrına benzeyen bu "şer sır" (*schlimme Geheimnis*), kendini kandıran ve felakete sürüklenen bir toplumda, toplu bir hastalığın teşhisine işaret eder. Daha geniş ölçekteki bu temalar döneminin dile getiri-

38. Dorrit Cohn, "The Second Author of Death in Venice," Mann, *Death in Venice* içinde, çev. Koelb, s. 178–95.

39. Bkz. Thomas Mann, "On Myself" (1940), Mann, *Death in Venice* içinde, çev. Koelb, s. 111.

len diğer kehanetleriyle uyumludur. Oswald Spengler *Batı'nın Çöküşü*'nü 1914'te tamamlayıp birkaç yıl sonra yayımlamıştır. Mann'ın romanının sonlarına doğru vebanın kol gezdiği şehrin her yanında duyulan hastaneye özgü meşum dezenfektan kokusu ve neticede ortaya çıkan kargaşa ve vahşet, geçkin uygarlığın çöküşünü ima eder.

Venedik'te Ölüm'deki tarihsel ve siyasal eğilimleri, Mann'ın sonraları yazdığı üç yapıt teyit eder. İlk olarak, 1924'te *Büyülü Dağ* yayımlanır. Savaş döneminde kaleme alınan ve savaş yıllarını anlatan romanda, dekor olarak seçilen İsviçre'deki bir sanatoryumda, hasta bir toplumun yaşadığı düşünsel dram ortaya serilir. Söz konusu dönem, romanın yazıldığı on iki yıla tekabül eder. Mann'ın baştaki niyeti "ölüme muhabbet besleyen" bir kitap daha yazmaktır; ama bu kitap *Venedik'te Ölüm*'den daha hafif bir tonda, adeta onun mizahi bir devamı niteliğinde yazılacaktır.[40] Kısa bir yergi olarak tasarlanan metin, nihayetinde burjuva dünyasının ölüm şarkısı gibi okunabilecek kallavi bir romana dönüşür. Mann'ın belirttiği üzere, savaş –koca bir hayat tarzını yerle bir eden kriz– romanın içeriğini müthiş zenginleştirmiştir.[41]

1914'te büyük bir şiddetle patlayan savaş, gerçekten de *Büyülü Dağ*'ın son sayfalarına adeta mahşerî bir yıldırım gibi düşer: Davos'un baş döndürücü karlı tepelerinden, göğüs göğüse çatışmaların ve yaylım ateşlerinin hengamesi arasında dehşetengiz siper savaşlarına ve süngü hücumlarına tanık oluruz. Hans Castrop'un kuşağının kaderinde, dört yıl sürecek bir ölüm şölenine, ölüme giden askerler olarak katılmak vardır.

1914'le 1918 arasındaki büyük felaket çok geçmeden yenilerine yol açar. Mann'ın *Mario ile Sihirbaz* adlı kısa romanı

40. A.g.e., s. 112.

41. Mann, "The Making of The Magic Mountain," s. 721, 723.

bu felaketlerden bazılarının habercisi gibidir. Roman 1930'da yayımlandığında, Mussolini yedi yıldır iktidardadır ve çoktan tehdit hâlini alan Hitler de çok geçmeden Führer sıfatıyla Üçüncü Reich dönemini başlatacaktır. Romanda, (*Venedik'te Ölüm*'ü tekrarlarcasına) İtalya sahilinde bir tatil beldesine gelen Alman bir ailenin tanık olduğu dramatik bir olay anlatılır. İtalya'daki faşist atmosfere doğrudan, Almanya'da yükselen Nazi hareketineyse dolaylı göndermeler vardır. İtalya'nın faşist lideri Mussolini'den açıkça bahsedilmektedir. Kumsalda oynayan çocuklar bile şovenist sloganlar atar. Milliyetçi kibrin ve yabancı düşmanlığının bu dışavurumları, hikayenin hoşgörülü ve liberal zihniyetli anlatıcısı Alman baba tarafından önce görmezden gelinerek, çocuklukta muhakkak yakalanılan ama sonra atlatılan hastalıklar misali, gelip geçici bir hastalık addedilir. Ama hikayedeki olaylar, bütün seyircilerin boyun eğmesi ve aşağılanmasıyla (ve bir cinayetle) sonuçlanınca, bu iyimser teşhis de geçerliliğini yitirir. Söz konusu hastalık ölümcül sonuçlara yol açabiliyordur pekala.

Mario ile Sihirbaz'ın dramatik merkezinde, Signor Cipolla (Bay Soğan) diye acayip isimli bir *illusionista*nın [sihirbaz], hokkabaz ve hipnozcu olarak sergilediği oyunlarla seyirciyi büyüleyen şarlatan bir karakterin şaşırtıcı gösterisi yer alır. Güce tapan bu kibirli "sihirbaz", salonda toplanan itaatkar seyirciyi hemen tahakkümü altına almayı başarır. Onları aşağılar ve kendi çaldığı ezgi eşliğinde adeta kuklalar gibi dans etmeye zorlar. Odysseus'un çevresindekileri domuza dönüştüren Kirke'ye yapılan bir gönderme, Cipolla'nın seyirci kalabalığını insanlıktan çıkardığını ima eder. Gülünç adına ve kendine yakıştırdığı *cavaliere* [şövalye] sıfatına rağmen, hipnozcu hokkabaz Cipolla uğursuz biridir: Hırıltılı metalik sesli bir ucube; savunmasız insanları manipüle eden gaddar ve kindar biri; sağlıklı ve güzel olan her şeyi mahvetmekten büyük zevk alan sapkın biridir o.

Adeta bir tiyatro oyunundan fırlamış bu uğursuz figür, elinde sapı kıskaçlı kırbacıyla, tarihi bir sahne gibi gören ve ortalığı karıştıran demagog liderin karikatürüdür belli ki. Siyasi alegori aşikardır. Dirayetli teşhislerde bulunan Mann, kendini dramatize eden totaliter lidere dair güldürü oyunu tarzında bir anlatı ortaya koyar aslında: Demagojiye dayalı retoriği; bu retoriği silah olarak kullanması; hiç yıkılmayacak bir güven talebi; gönüllü itaate, itaatin ve emrin diyalektiğine, korkulan liderle kitleler arasındaki, yani *Führer*le *Volk* arasındaki ilişkiye dayanan liderlik tasavvuru.

Cipolla oyunculuktaki marifetini sonuna kadar sergiler. Etkileyici bir sanatçı nasıl alkışlanırsa, Cipolla da öyle alkış toplar. Seyirciler ondan korksa da hayranlık içinde bağırır: "Bravo!" Ne ki Cipolla şeytani bir sanatçı, hain ve müthiş bir sahtekar olarak tasvir edilir. *Führer* (lider) ve *Verführer* (baştan çıkaran) sözcükleri arasındaki yakınlığı kullanarak bir söz oyunu yapar Mann. Nitekim özgür iradenin varlığını inkar eden sihirbaz (gönüllü itaati inkar etmez, ki zaten o da özgür değildir), her şeyi olumsuzlayan şeytanın özü gibi görülür.

Peki, şayet şarlatan sihirbaz (kötü olsa da) bir sanatçıysa – edebiyatçı da dahil– sanatçı da aynı zamanda sihirbaz değil midir? Bu noktada okur, Mann'ın metninden şüphe eden her tür yorumu yapabilir. *Mario ile Sihirbaz*'ın yazarı da, muhakkak, bir nevi iktidarı elde etmek için, kendi otoritesini kurgu ve göz boyamalarla dayatan bir sihirbaz değil midir?

Hiçbir cevabı olmayan nihai soru hem yazarla hem de anlatıdaki sesle ilgilidir. Alman anlatıcının gelip geçici bir hastalık diyerek görmezden geldiği İtalya'daki siyasi hastalık, son kertede esasen Almanya'nın hastalığı değil midir? *Mario ile Sihirbaz*'daki anlatıcı, karısı ve çocuklarıyla İtalya'da tatil yapan bir Alman turistin sesidir. Yazar kasten güven telkin etmeyen kötü niyetli biri olarak sunar bu sesi. Zira hoşgörülü ve

liberal olduğunu düşünen aile reisi aynı zamanda son derece pasif, sakıngan ve sorumsuzdur. Niçin salondan çıkmayı düşünmemiş, niçin çocuklarının berbat gösteriyi kanlı bir sonla bitene kadar seyretmesine izin vermiştir? Her ne kadar açığa vurmasa da kendisi de oyundan büyülenmiştir. Gitgide gün yüzüne çıkan vahşetin farkında olsa da kendi hâlinde oyunu seyreden masum biri olarak görür kendini. Oyunun kanlı sonundan önce salonu terk ederek itirazını ortaya koymayı başaramaz. Oyunun sonunda, nazik delikanlı Mario, yabanıl bir isyan feveranında, kendisine korkunç davranan ucube sihirbazı silahla vurarak öldürür.

Sanatçının hastalığı ve ölümüyle ilişkilendirilen "Almanya meselesi"nin teşhisi, *Doktor Faustus*'ta (1947) kesin bir formülasyona varır. *Venedik'ten Ölüm*'den itibaren, hatta daha da öncesinde, Mann sanatçının dipsiz karanlıkla olan bağı üzerine kafa yormuştur. *Doktor Faustus*'ta, çılgın dâhinin yaratıcılığıyla Hitler Almanyası'nın gömüldüğü dipsiz karanlık arasında açık bir benzerlik kurulur. Söz konusu olan şeytanla yapılan bir anlaşmadır. Teoloji ve demonoloji eğitimi almış olan besteci Adrian Leverkühn (en çok korkulan bakteri suretinde) şeytanla anlaşma yapar: Leverkühn, fahişenin uyarılarına rağmen, bile bile frengi bulaştırır kendine. Dahinin olağandışı yapıtlar yaratmasını sağlayan bu "meta-zührevi" bulaşıcı hastalık, kendisinin karanlık güçlere itaat etmesi olarak yorumlanabilir pekala. Nispeten akıl sağlığının yerinde olduğu son dönemlerinde Leverkühn, mahşerî son yapıtını dinlemek için toplanan dostlarına ve hayranlarına, yirmi bir yaşından beri Şeytan'la ittifak hâlinde yaşadığını açıklar.

Bu salahiyet anlaşması, dehayla delilik arasındaki yakınlığa dair romantik dönem sonrasında ortaya çıkan bildik anlayıştan çok daha öteye götürür okuru. (*Büyülü Dağ*'da Naphta, *hastalık* ile *deha*'nın aslında eşanlamlı olduğunu söyler.) *Dok-*

tor Faustus'ta sanatçının Kötü Olan'la kurduğu yakınlık, kitabın ortasında, yirmi beşinci bölümde teyit edilir. Söz konusu bölümde, Hain ve Yüce İblis (*Venedik'te Ölüm*'ün başında Aschenbach'ın karşılaştığı yabancının başka bir hâlidir) kızıl saçlı, pembe gözlü ve sivri dişli esrarengiz bir ziyaretçi suretine bürünerek, insanı dâhileştiren ama nihayetinde yok oluşunu hazırlayan hastalıkla yapılan anlaşmanın mahiyetini açıklar.

Mann dipsiz karanlığa yönelmiş dehanın kötü kaderinden öteye taşır meseleyi. Aschenbach'ın kaderini Almanya'nın karakteri ve kaderiyle ilişkilendirir. Kızıl saçlı esrarengiz ziyaretçinin ara ara söylediği manidar ifadelerden birinde, şeytanın "özünde Alman" olduğunu belirtir.[42] Hikayenin anlatıcısı ve bestecinin dostu Serenus Zeitblom'sa, hem Almanya'nın ulusal karakterinde daimi esrime arzusu bulunduğunu belirtir, hem de Leverkühn'ün *Apocalypsis* gibi mahşerî besteler yaptıkça kötüleşen sağlığıyla yenilgiye ve yıkıma doğru giden Almanya'nın ulusal kadersizliği arasında sembolik bir paralellik olduğunu vurgular. Görünen o ki belli bir tür estetizm, barbarlığın habercisidir.

Kitabın son sayfaları ve sonsöz Nazi rejiminin son çırpınışlarına gönderme yapar. Zeitblom'un "korkunç ulusal sapkınlık" dediği durumun sonucu olarak, Nazi rejimi koca bir kıtayı yakıp yıkar. Almanya'nın kanıyla imzaladığı anlaşma, bir süreliğine "sefih zaferler"[43] kazanmasına imkan tanıyan şeytani bu anlaşma, aynı zamanda bilinçli bir barbarlaştırmaya ve adeta kuyunun en dibine düşmeye yol açmıştır.

•••

42. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, çev. H. T. Lowe-Porter (New York: Knopf, 1948), 226. (Türkçesi: *Doktor Faustus*, çev. Zerrin Kurttekin, Can Yayınları, 2013)

43. A.g.e., s. 504, 510.

Venedik'te Ölüm'de sanatçıyı kendi yıkımına götüren süreç ve sanatçının trajik kaderiyle hastalığa yakalanmış bir toplumun kaderi arasında kurulan ilişki, pek çok bakımdan, sonraları *Büyülü Dağ*'da, *Mario ile Sihirbaz*'da ve *Doktor Faustus*'ta geliştirilen temaların öncüsüdür. Mann'ın yapıtları, diğer metinleri bağlamında okunduğunda bambaşka bir boyut kazanır. 1953'te *Atlantic Monthly* dergisinde yayımlanan makalesinde Mann şunu belirtir: Öyle yazarlar vardır ki (Dante ve Cervantes'ten bahseder) isimleri ömürleri boyunca yarattıkları tek bir yapıtla özdeşleşmiştir; oysa (kendisi gibi) kimi yazarlar da geniş bir külliyatın parçaları olarak daha sınırlı münferit yapıtlar üretmiştir.[44] Kendi yapıtlarıyla Cervantes ve Dante'nin eserlerini karşılaştırması haddini aşmak gibi görülebilir. Ama yine de söz konusu ayrım Mann'ın kendi metinleri için geçerlidir. Bu durum aynı zamanda eksiksiz ifadenin elde edilemeyeceği anlamına gelir. *Venedik'te Ölüm* aslında bu tür esrarengiz bir anlama işaret eder: Aschenbach ölüm vakti geldiğinde –ta uzaklarda dalgaların içinde kaybolacakmışçasına yavaşça denize doğru giden, lüle saçlı delikanlıyı seyrederken– adeta matem tutan sessiz bir Delfi kâhini gibi, bir tripodun üzerinde, rüzgârda dalgalanan siyah bir kumaşla kaplı metruk bir fotoğraf makinesi göze çarpar.

44. Mann, "The Making of The Magic Mountain," s. 719–20.

3*
KAFKA
Daimi Şimdiki Zamanda Ölüm Yolculuğu

"Vazgeç!"

FRANZ KAFKA'NIN METİNLERİ eleştirmenlerini çelişkili, hatta abartılı yorumlara yönlendirerek zor durumda bırakır. Tam anlamıyla patolojik okumalardan tutun da, Kafka'nın yapıtlarının sonsuz bir ruhsal arayışı temsil ettiğine dair savlara kadar pek çok yorum mevcuttur. Eleştirmenlerin temayülleri arasında; suçluluk duygusu, kendini cezalandırma, büyük korkular ya da Orta Avrupalı bir Yahudinin toplumdan yabancılaşması gibi hususlar kadar, Kafka'nın yapıtlarında kurtuluşa yönelik gizli dini bir arayış, hatta evliyalık tespitleri de mevcuttur.[45] Çoğu kez birbirini dışlayan bu yorumlar; Kafka'nın son derece ironik düşünce tarzını, karşıt fikirlerin aynı anda mevcut olmasına olanak yaratan, seçenek sunmaktan ziyade dahil eden, gerçek anlamda bir aktarımına imkân tanımaksızın, bir anlamdan diğerine aralarında aniden değişen düşünce akışını göz ardı eder.

Kafka'nın bu tür "anlam aktarımının imkânsızlığı"na dair görüşleri, en sevdiği anlatı tarzı olan mesellerde açıkça ortaya çıkar. Kafka'nın mesellere dair bir meselde ("Von Gleichnis-

45. "Dönüşüm" hakkında bu tür yorumlara dair çarpıcı bir irdeleme için bkz. Stanley Corangold, *The Commentators' Despair* (New York: Kenniket, 1973).

sen") öne sürdüğü gibi amaç, aktarılamaz olanın aktarılamadan kaldığını (*unfaßbar*) dile getirmektir.

Bu tür mesellerden biri olan "Vazgeç!" Kafka'yla tanışmak için en iyi metindir herhalde. Meselin başlığını Kafka'nın dostu ve edebi vasisi Max Brod koymuştur. Metinde iki kez tekrar edilen *Gibs auf*!, adeta otoriter bir ses aracılığıyla, kritik bir yerde çıkar karşımıza:

> Sabahın ilk saatleriydi, sokaklar temiz ve bomboş, istasyona gidiyordum. Kulenin saatini kol saatimle karşılaştırınca vaktin düşündüğümden çok daha geç olduğunu, acele etmem gerektiğini fark ettim; bu keşfin şokuyla yolu şaşırdım, henüz şehre aşina değildim; neyse ki hemen yakınlarda bir polis memuru vardı, yanına koşup nefes nefese yolu sordum. Gülümseyerek "Bana yolu mu soruyorsun?" dedi. "Evet," dedim, "çünkü kendim bulamıyorum." "Vazgeç! Vazgeç!" dedi polis, ve arkasını dönüverdi, kahkahasıyla yalnız kalmak isteyen biri gibi.[46]

Henüz aşina olunmayan bir şehrin bomboş sokaklarından geçerek istasyona gitmek için yaşanan bu sabah telaşıyla ilgili birkaç yorum akla gelir. İlk olarak, bu anlatı, treni kaçırmaktan korkan bir yolcunun duyduğu endişeyi, kendi öznel saatinin resmi saatle (saat kulesindeki saatle) uyuşmamasından duyulan geç kalmışlık duygusunu aktarır. Tren kaçırmak zaten başlı başına kabus gibidir. Ancak esas vurgu çalışma programıyla (adam seyyar bir pazarlamacı mıdır?), meşhur tabirle vaktin nakit olduğu bir dünyada kişinin yükümlülüklerini yerine getirememesiyle ilgilidir.

46. Franz Kafka, "Give It Up!" çev. Tania Stern ve James Stern, *The Complete Stories* içinde, haz. Nahum N. Glatzner (New York: Schocken, 1971), 456.

Dolayısıyla psikolojik anlam sosyolojik bir yoruma bırakır yerini. Çağdaş kent ortamındayızdır ve eğer buna yabancıysak (ya da kendimizi yabancı hissediyorsak) kolayca yolumuzu kaybedebiliriz. Meseldeki isimsiz birinci tekil şahıs anlatıcı ortama yabancıdır. Beklenebileceği gibi, yolu tarif edip kendisini kurtaracak kişiye, yani polis memuruna başvurur.

Ne var ki polis memuru da yolu bilmiyor, yahut yolunu kaybetmiş yabancıya yardım etmek istemiyordur; neticede yabancıyı başından savar. Böylece modern şehirdeki bu ufak çaplı arayışla yorumlanabilecek başka bir seviyeye ulaşmış oluruz. Sosyopolitik açıdan bakıldığında, büyük bir otorite zaafı varmış gibi görünür. Yasanın ve düzenin temsilcisi polis memuru yardım etmeye tenezzül etmez, hatta düpedüz kayıtsızdır. Esrarengiz, alaycı, hatta belki de düşman bir kahkahanın arkasına gizlenen otorite, kendi salahiyetini baltalamaktadır.

Bu husus, mesele dair muhtemelen daha sorunlu teolojik dördüncü bir açıdan okunabilir. Telaş içindeki yolcu, istasyona giden "yolu" kaybettiğinden şüpheleniyordur. Ne var ki metnin aslındaki Almanca sözcüğü çevirmenin imkânı yoktur. Zira polis memuruna Almancada *Schutzmann* denir. *Schützen* fiilinden (*Gott schütze dich*, "Allah korusun", gündelik hayatta sıklıkla kullanılır) türeyen bu sözcüğün birincil anlamı "koruyan/himaye eden" demektir. Ama Kafka'nın metninde *Schutzmann* ne korur ne de himaye eder. Yukarıdan yardım gelmediği takdirde kurtuluş da yoktur. Canı sıkkın bir çocuk gibi, nefes nefese polis memuruna doğru koşan yolcu kendi başına yolu bulamayacağının farkındadır. Ancak, Dante misali, hayat yolculuğunun ortasında yolunu kaybedip de talihin yardımıyla Vergilius gibi meziyetli bir kılavuz bulan bir seyyah değildir. Karşısındaki muzip polis memuru sadece kayıtsızlık göstererek, hatta belki de yüce otoritenin özünde yatan kötü niyeti ortaya sererek, yönünü kaybetmiş anlatıcıyı arayışında büsbütün hüsrana uğratır.

Polis memurunun esrarengiz gülüşü ilkin iyi niyetli görünebilir; ancak çok geçmeden kahkahasıyla iyi niyet yanılşamasını ortadan kaldırır. Bu noktada akla (Kafka'nın belki de en hayran olduğu edebiyatçı) Flaubert'in dile getirdiği, her şeyi Tanrı'nın gördüğü gibi, yani "ulvi bir şaka" (*blague supérieure*) olarak görme arzusu gelir.[47] Jean-Paul Sartre, olumsuz bir mutlağa dair aslında var olmayan bir Tanrı'nın kahkahasının metaforu neticesinde Flaubert'i, "Hiçlik'in şövalyeleri" arasına dahil etmiştir.[48] Halbuki Kafka'yı da dahil edebilirdi pekala.

Salahiyetini yitirmiş otoritenin gaddar kahkahası travmatik bir muammaya işaret eder. Ölümcül bir yaranın kaynağıdır adeta.

Yaşarken Ölmek

Esasen sanatsal yaratıcılığa bağlı bu ölümcül yara, yine bir mesel olarak biraz daha uzun bir metinde ortaya serilir. "Açlık Sanatçısı"nda bir cambazın ölümü anlatılır. Mesleği gereği yemek yemeyen bu "sanatçı" çeşitli kamusal alanlarda küçük bir kafesin parmaklıkları arasından, yemek yememe becerisini sergiler. Çocuklar da dahil, bütün kalabalık ağzı açık onu seyreder, hatta sıska vücuduna dokunmaya çalışırlar. Bu tür şenlik dönemlerinde, seyirciler günde en az bir kere onu seyretmeye gelir; hatta açlık sanatçısı pek uyumadığı için geceleri de eksik olmazlar. (Kafka da uykusuzluktan muzdariptir.) Gizli gizli yemek yiyip yemediğini kontrol etmek için özel gözlemciler vardır. Açlık sanatçısı aslında kendinin en iyi gözlemcisi ve yargılayıcısıdır; sanatçı olarak onuru tehlikededir. Sergilediği aç kalma oyununun

47. Gustave Flaubert'den Louise Colet'ye, 7 Ekim 1852, *Correspondance II* içinde, haz. Jean Bruneau (Paris: Pleiade, 1980), s. 168.

48. Bkz. Jean-Paul Sartre'da yokluk kavramı, *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. (Paris: Gallimard, 1971),

bizzat seyircisi olarak, kendine karşı hemen memnuniyetsizlik duyabiliyordur; çıtayı fazlasıyla yükseltmiştir.

Nihayetinde sadece şamataya meraklı vefasız kalabalık mükemmeliyetçi açlık sanatçısından bıkar. Kafes içindeki sanatçı, sirkin dışında, onur kırıcı bir yere, koca koca çiğ etleri mideye indiren bir panterin yanına yerleştirilir. Tam anlamıyla aşağılayıcı bir durumdadır. Güruhun istediği tek şey sirk gösterisidir. Ama evvelce hayranlık duyan kalabalıklar tarafından terk edilen açlık sanatçısı kendini daha da cendereye sokar. Seyirci kalabalığının anlamamasına aldırmadan, kendini aşıp gelmiş geçmiş en iyi açlık sanatçısı olmayı amaçlar. Bu *Selbstverleugnyng*, yani "riyazet", insanın kendini daima böyle cendereye sokması, bile bile yaşarken ölmesi anlamına gelir. Olup bitene anlam veremeyen bir seyirci, niçin yemek yememeyi intihara kadar vardırdığını sorduğunda, açlık sanatçısı "yaşarken ölme"nin ardındaki derin manayı fısıldar: "Çünkü yemek yememem lazım... çünkü sevdiğim yiyeceği bulamıyorum. Eğer bulsaydım, inanın bana, hiç yaygara koparmadan sizler gibi ben de tıka basa karnımı doyururdum."[49]

Yemeğin reddedilmesi Kafka'nın metinlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan bir temadır. "Dönüşüm"de (1912), sabah koca bir böceğe dönüştüğünü fark eden Gregor Samsa, kız kardeşinin getirdiği yemeği yemeyi reddeder. Yaşadığı iştah kaybı, bariz şekilde "Açlık Sanatçısı"nın habercisidir. "Aslında yemek istiyorum," diye düşünür üzüntüyle, "ama bildik yiyecekleri değil."[50] Yesin diye eski bir gazete parçasının üzerine bırakılan yiyeceklere küçümseyerek bakması, insanın rızkıyla yüce arzuları arasındaki boşluğu simgeler. Ev sakinlerinden gelen çiğne-

49. Franz Kafka, "A Hunger Artist," çev. Willa Muir and Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 277.

50. Franz Kafka, "The Metamorphosis", çev. Willa Muir and Edwin Muir, A.g.e. içinde., s. 129. (Türkçesi: "Dönüşüm", çev. Gülperi Sert, İş Bankası Yayınları, 2013)

me sesleriyle kız kardeşinin çaldığı kemanı dinlerken, Gregor hayalindeki meçhul yiyeceklerin hasretini çeker.

Son dönemlerinde yazdığı "Açlık Sanatçısı"na daha yakın tarihli "Bir Köpeğin Araştırmaları"nda (aslında ikisi de 1922'de kaleme alınmıştır) yine yemek teması işlenir. Hikayedeki köpek, sıradan köpeklerin neyle beslendiği üzerine kafa yorar. Hikayenin kahramanı, zorlu hayat koşullarına katlanamayan köpek, yemek yememeye karar verir; hatta bir an olsun yemeğin cazibesine kapılmamayı arzular ve yemek yerken çıkan katır kutur sesleri duyduğunda alt üst olur. Metnin aslındaki Almanca sözcükler bu yabanıl sesleri çağrıştırır: *schmatzen* ve *knochenknacken*.[51]

Hem açlık sanatçısı hem de böceğe dönüşen ruh kardeşi Gregor'la araştırmacı köpek, varoluşun acizliğini idrak ettikçe güçlü arzulara ve özlemlere tanıklık eder. Bu riyazet, Kafka'nın eserlerine aşina olduğu Flaubert'i akla getirir yine. Zira Flaubert, özellikle mektuplarında, varoluşun musibetlerini hep kötülemiştir. Ona göre, hayat ancak birtakım marifetler yardımıyla bertaraf edilirse katlanılabilir bir şeydir: Dış dünyadan pis hava gelmesini önlemek için bütün pencereleri bantlamak gerekir. Tıpkı Kafka'nın "Sığınak"ındaki korkmuş hayvan gibi, Flaubert de, köstebek misali, yeraltına saklanmak ister. Kendi bedeninden tiksindiğini itiraf eden Flaubert, tıpkı kahramanı Emma Bovary gibi, dünyadaki her şeyin çürüyüp gittiğini düşünür sürekli. Flaubert'in anlattıklarına bakılırsa, çocukken Rouen hastanesinin teşrih odasında, baş cerrah babasının kadavralar üzerindeki çalışmalarını seyredermiş. Evlilik fikri, Kafka'yı korkuttuğundan çok daha fazla korkutmuştur Flaubert'i. Baba olma ve henüz doğmamış bir varlığa hayat denilen rezilliği aktarma düşüncesi, onu dehşete düşürür. Kurtuluş sağlayan tek şey yazmaktır.

51. (Alm.) Şapır şupur ve kemik kırılma çıtırtıları. -y.h.n.

Ne var ki daimi bir eziyettir yazmak. Flaubert "les affres du style"[52] [üslubun azapları] diye tabir eder yazmayı, ki Kafka da gayet farkındadır bunun: Korku, felç, başarısızlığa mahkumiyet, süreğen bir umutsuzluk... Yine de Kafka, Flaubert'in yazmanın azaplarını lütuf görmesini onaylar. Zira Flaubert'in bir mektubunda dile getirdiği gibi, onlar da olmasa "insanın ölesi gelirdi" ("il faudrait mourir")[53] ve hiçlik özlemine teslim olurdu.

Yazmakla ölüm pek çok açıdan birbiriyle ilişkilidir. Ancak bu ilişki Flaubert'e kıyasla Kafka'nın yapıtlarında çok daha rahatsız edicidir.

Yok Etme Makinesi

"Ceza Koloni̇sinde"ki (1914) infaz memurunun yere göğe sığdıramadığı işkence ve ölüm "makinesi", gerçekte işkence ede ede öldüren devasa bir yazı makinesidir. Cezayı ve yasanın lafzını mahkumun etine nakşeder. Kafka günlüklerinde, daha en başından itibaren tekrar tekrar şikayet eder: Kendisinin yazmaya olan kayıtsız şartsız bağlılığı ("Ben edebiyattan ibaretim")[54] hüsrana, başarısızlık duygusuna, umutsuzluğa, hatta ölüm isteğine yol açar yalnızca. Gerek ceberut babasının küçümseyici anlayışsızlığını, gerekse bir sigorta şirketindeki sıkıcı bürokratik işini, gerçek vazifesini acımasızca sekteye uğratan engeller olarak görür. Tıpkı Flaubert gibi, Heinrich von Kleist da Kafka'nın edebiyat kahramanı olarak öne çıkmışsa, tek sebebi Kleist'ın yazmaya duyduğu saplantı, hayatla uzlaşmaması ve

52. Gustave Flaubert, *Correspondance*. (Paris: Conard, 1926–33), 2:49, 53, 339; 5:250.

53. A.g.e. 3:107.

54. *The Diaries of Franz Kafka*, 1910–1913, haz. Max Brod, çev. Joseph Kresh (New York: Schocken, 1948), s. 299.

genç yaşta intihar etmesidir şüphesiz.[55] Okul arkadaşlarından birine yazdığı hayli metaforik bir mektupta, Kafka bıçak gibi kesip atan, felaket gibi başa gelen (*ein Unglück*), insanı sevdiğinin ölümü kadar, hatta bir intihar eylemi kadar etkileyen edebiyat yapıtlarını sevdiğini söyler.[56]

Günlüklerde şikayetler kadar, beyhude kararlılıklar da sıklıkla göze çarpar. Boş bulunup gösterdiği bir sayfaya alay edercesine bakan amcasının tavrını bir türlü unutamaz Kafka. Bununla beraber, Ocak 1910 tarihli (edebiyat dünyasına adım attığı "Yargı"dan iki yıl önce) bir günlük notunda belirttiği gibi, halihazırda yazmakta olduğu hikayeye "suratını lime lime parçalayacak olsa bile kendini hikayenin içine atacaktır". Yıllar boyunca acı ve sıkıntıyla geçen dönemlerden bahseder. Alnında hissettiği "titreme", kontrol edemediği seğirme, dizlerinde titreme, eklemlerinde ağrılar, sindirim problemleri, sanki kafası patlayacakmış, sanki kafasına bir kurşun yemiş de "hunharca açılmış bir konserve kutusu misali" kafatasında tırtıklı bir delik varmış gibi feci baş ağrıları çeker. Gelgelelim bunların hiçbiri yazmaya olan bağlılığını baltalayamaz: "Düzenli olarak yaz! Teslim olma! Sonunda hiçbir kurtuluş olmasa da yazmanın her ânını hakkıyla yaşamak istiyorum." Yazma azabının "neşesi", "kalbime bıçağın döne döne girdiğini hayal etmenin neşesi" hoşuna gider. Günlükte bahsedilen, kalbe bıçağın döne döne saplanması, birkaç yıl sonra *Dava*'nın son paragrafında karşımıza çıkar: İnfaz memurlarından biri elindeki et bıçağını başkahramanın kalbine sokup iki kere döndürür. Kafka kafasında hissettiği ani kasılmaları, tıpkı et bıçağı gibi, bağrına

55. Bkz. Walter Hinderer, "Der Kleist blast mich wie eine alte Schweinsblase," *Franz Kafka und die Weltliteratur* içinde, haz. Manfred Engel ve Dieter Lamping (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), s. 66–82.

56. Franz Kafka'dan Oskar Pollak'a, 27 Ocak 1904, *Franz Kafka Briefe, 1900–1917* içinde, haz. Hans-Gerd Koch, 3 c. (Frankfurt a.M.: Fischer, 1999), 1:36.

basar. Hasta bedeni "titreye titreye yok olurken" özgürleştirici bir ölüme yaklaştığını düşünür. Zaten intihar eğilimi sık sık karşımıza çıkan bir temadır. Günlüğünde intihar üzerine "bir hiçliği hiçliğe" teslim etmek diye meşum bir ifade yer alır; ancak ölüm dürtüsünün aynı zamanda "metafiziksel dürtü" olduğu da belirtilir.[57]

Stanley Corngold'un *Lambent Traces* kitabının "Death and the Medium" [Ölüm ve Mecra] başlıklı bölümündeki girift irdelemeler, söz konusu metafiziksel dürtüye ışık tutar. Corngold'un belirttiği gibi, Kafka'nın geceleri yazmayı âdet edinmesi (kendisi bunu iddia ediyordu) kendisine ölüm misali özel bir vecd, bir nevi ilahlaşma yaşatır; uykusuz gecelerdeki o yazma saatlerinde hayat uçup gider sanki. Yazmayı ölümle ilişkilendiren bu vecd hâli, Kafka'nın edebiyatın korkunçluğuna dair en derin hakikate münhasıran ulaşmasını sağlıyordu (en azından kendisi böyle hissediyordu): "Okunamaz yazıyı deşifre etmenin imkânsızlığı."[58]

Yazmanın korkunçluğunu bütün çıplaklığıyla en iyi ortaya koyan öykü "Ceza Kolonisinde"dir. Fanatik infaz memurunun yok etme makinesini, nihayetinde intihara vardıracak kadar gösterip tanıtması; sadist bir izahattan, yahut yasanın lafzını sorgulamaktan, arkaik öğretilere dair bir meselden, absürd karşısında aklın düştüğü çaresizlikten, hatta totaliter toplama kamplarına ilişkin tekinsiz bir kehanetten ibaret değildir yalnızca (bir yandan bunların tümüdür de aynı zamanda). İşkence ve infaz eden devasa yazı makinesine dair hikaye aslında Kafka'nın zihnini meşgul eden en azap verici endişelerin merkezinde yer alır.

57. *The Diaries of Franz Kafka*, 1910–1913, s. 303, 233, 129, 159, 316, 259.

58. Stanley Corngold, *Lambent Traces: Franz Kafka* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004), s. 81–93.

En başta vaz edilmiş kesin bir şey vardır: Suçluluk. İnfaz memuru mahkumiyet konusunda izlediği temel ilkeyi açıklar: "Suçluluk şüpheye yer bırakacak bir şey değildir."[59] (Görünen o ki Kafka bundan hiçbir zaman şüphe etmemiştir.) İnfaz memurunun yok etme teknolojisini, makinenin verimliliğini, yazı iğnelerinden zerk olunan asit yardımıyla acının artırılmasını, on iki saat süren işkencenin büyük kısmında mahkumun bağıracak gücü bile kalmadığını anlatırken katı bir kayıtsızlık sergiler (toplama kampında SS komutanının [*Kommandant*] elinden daha iyisi gelir miydi?). Göründüğü kadarıyla bütün bunlar, çocuklara terbiye olsun diye seyrettirilip (hatta iki çocuk infazı yöneten subayın kucağındadır) düzenlenen gösterilerdir. Kurgulanan vahşetin yarattığı suçluluk duygusu ve korkunçluğunun yanı sıra gezginin şahsında (*Forschungsreisende*) "yabancı" olma düşüncesi ortaya konur. Gezgin karşı karşıya kaldığı zalimliği aynı zamanda kendinde de barındırır ve hikayenin sonunda müdahale etmek yerine adayı terk etmeyi yeğler. Tanık olduklarından dehşete kapılan gezgin, olan biteni yargılamaya hakkı olmadığını ve tıpkı *Şato*'da K.'ya söylendiği gibi yabancılığın, "hiçbir yerde istenmeyen, herkesin yoluna taş koyan biri"[60] olduğunun yüzüne vurulacağını düşünür.

Peki bu durum rasyonalizmin acizliğini mi gösterir? *Şato*' daki Kadastrocu gibi, "Ceza Kolonisinde"ki gezginin de daimi bir yolcu, ilelebet dünyayı arşınlayacak bir Yahudi, düşman bir dünyada evsiz barksız bir yabancı olduğu öne sürülebilir pekala. Kafka bile bile teşvik ettiği soyut, hatta metafiziksel fikirleri bir sonraki hamlede çürütür. Izdırap dolu bir ayine benzeyen idamın tamamlanması için gereken süre, İsa'nın çarmıha ge-

59. Franz Kafka, "In the Penal Colony," çev. Willa Muir and Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 145.

60. Franz Kafka, *The Castle*, çev. Edwin Muir ve Willa Muir (New York: Knopf, 1947), s. 64.

rilmesine yapılan apaçık bir göndermedir. Kafka'nın üzerinde büyük etki bırakan, Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü*'ndeki on iki kısımda olduğu gibi, kutsal kitap göndermeleri barizdir. Kafka'nın hikayesinde altıncı saat dönüm noktasıdır (*Wendepunkt*). Altıncı saatten dokuzunca saate geçiş, başkalaşıma dayalı farazi aydınlanmanın başlangıcını belirtir. Ancak Kafka kendi ördüğü mitik ve teolojik motifleri hemen söküp atar. Makinenin mucidi ve yaratıcısı Eski Komutan'ın yerine, görünüşe göre o kadar da ehil olmayan Yeni Komutan geçmiştir. Yasayla yazı arasındaki ilişki gitgide belirsizleşir. Makine yavaş yavaş dağılıyordur. Daha da manidar olansa, makine bozulduğu ve Yeni Komutan'ın eski düzenin zalimliğine gereken saygıyı göstermediği için iyice bıkan infaz memuru, onca coşkuyla bağlı olduğu işkence makinesine kendini sunarak intihar eder. Kılıcını kırar, üniformasını çıkarıp atar ve devasa yok etme makinesine çırılçıplak bırakır kendini (hakikatin bütün çıplaklığıyla cisimleşmesi midir bu?). Herhangi bir aşkın iddia hızla gizeminden arındırılır: "Tırmık yazmıyor, sadece saplanıyordu... bariz cinayetti bu."[61] Hikayenin sonunda infaz memuru bir cesetten ibarettir.

Ölüm ölümdür. Ceset, vaat edilen kurtuluşa dair hiçbir alamet sunmaz. Hikayenin başında infaz memuru, işkenceden geçen mahkumun yüzüne başkalaşımın verdiği sevincin yansıdığını öne sürse de, dil müphemliğini tamamen korur. Kafka, hem "görünüş", "ışık", "tasavvur" hem de "aldatıcı görünüş" ve "yanılsama" anlamına gelen *Schein* sözcüğünü kullanır. Söz konusu başkalaşımla ilişkili bir diğer önemli sözcük *Erlösung* aracılığıyla yanılsama daha da zayıflar. Bu sözcük hem "özgürleştirme", "kurtuluş" hem de örtmeceli bir şekilde "hayattan kurtulma", dolayısıyla "yok olma" anlamına gelir. (Kafka'ya

61. Kafka, "In the Penal Colony," s. 165.

fazlasıyla aşina olan J. M. Coetzee *Utanç* romanında köpeklerin iğneyle uyutularak öldürülmesine gönderme yapmak için ironik bir şekilde aynı kökten gelen *Lösung* sözcüğünü kullanır ve "unutuluşa sevk etme"yi kasteder). "Ceza Kolonisinde" kurtarıcı ölüm kavramını karikatürize eder.

Hikayenin sonu kutsallıkla alay eden bir havaya bürünür. Gezgin, kötü bir rüyadaki gibi, bir çay bahçesine götürülür. Rivayete göre, Eski Komutan orada gömülüdür. Söylenenlere bakılırsa, infaz memuru birkaç kez geceleri gelip "İhtiyar"ı gömülü olduğu yerden çıkarmaya çalışmıştır. İşin asıl ironisi, gezginin (çay masasının altındaki!) mezar taşında zar zor okuduğu yazıdadır: Güya gelecekte bir gün Eski Komutan "mezarından kalkacak" ve yandaşlarına liderlik edecektir. Söz konusu yazıtın sonunda "İnanın ve bekleyin!" (*Glaubet und wartet!*) yazar; o bağlamda bu sözcükler alaycı bir anlam kazanır. Mezarın başına toplanan herkes gülümsüyordur, sanki onlar da yazıtı gülünç (*lächerlich*) bulmuşlardır.

Bunun üzerine gezgin hemen hiç vakit kaybetmeden adayı terk eder, adeta bir kabustan uyanmış gibidir. Aslında çok katmanlı bir kabustur bu. Mahkumun bedenine yazılan ölümcül ceza hem geçişli hem de geçişsizdir: Yazma süreci ceza *hakkındadır*, ama aynı zamanda cezanın *kendisidir*. Makinenin gerçekleştirdiği "düpedüz cinayet" ise başkalaşıma dayalı kurtuluş diye bir şeyin olmadığını kanıtlar. Umut, diriliş, merhamet ya da aşk diye bir şey yoktur, sadece bedenin hakikati vardır.

Eski Yara

Gerek bütün yapıtlarında gerekse belli bir ölçüde günlüklerinde ve mektuplarında Kafka, insan bedeninin sefaletini ortaya serer. Kendi bedeni sürekli sorun yaratıyordur. Günlüğündeki 1910 tarihli ilk notlardan biri oldukça kasavetli bir tondadır

(yirmi sekizine henüz basmıştır): "Kendi bedenim ve bu bedenin geleceği konusunda müthiş bir karamsarlıkla yazıyorum bu satırları." Birkaç sayfa ileride yine aynı ton karşımıza çıkar: "Böyle bir bedenle hiçbir iş başarılamaz." Hiçbir şey yazamadan koltuğunda saatlerce oturduğundan yakınır. Çok yaşamayacağından korkar: "Olur da kırkıma varırsam... Ama kırkıncı doğum günümü görmem pek mümkün değil; kafatasımın sol yarısında sık sık duyduğum gerilim bunun aksini söylüyor."[62] Kehanet kabilinden bu kasavetli satırlar yirmili yaşların sonunda yazılmıştır; 1924 yılında, daha kırk birine basmadan ölür. Keza son hikayelerinden "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın başkahramanı köpek, her yerde ölüm kokusu alır. Gerçi bu anlaşılabilir bir durumdur, zira hikayeyi yazdığı zaman, Kafka kendisini sanatoryuma kapatacak olan tüberküloza çoktan yakalanmıştır.

Bununla beraber, Kafka'nın ilk dönemlerinde yazdığı en önemli metinlerin, özellikle de "Dönüşüm"ün söz konusu ölümcül hastalığı açığa vurduğu yolundaki indirgeyici varsayımlar için sağlam bir dayanak yoktur. "Yargı" ve "Dönüşüm" (ve *Amerika* romanının ilk kısımları) gibi Kafka'nın edebiyat âlemine attığı metinler, 1912 yılının birkaç mucizevi ayında yazılmıştır. Kafka'nın kanlı öksürükleri ancak 1917'de başlar. Gelgelelim, daha 1913 Kasım'ında, rüyasında bir sanatoryumun bahçesinde oturduğuna dair satırlar düşer günlüğüne. Kaldı ki, "Dönüşüm"de Gregor'un mahkum olduğu odadan gördüğü manzara, yoğun bir sisle kaplanmış uzun mu uzun bir hastane ve devasa bir böceğe dönüşmeden yıllar önce akciğerlerinin kötü durumda olduğunu hatırlaması daha da manidardır.

Kafka'nın kendi bedeninden memnuniyetsizliğinin kökenleri epey eskiye, ta çocukluğuna dayanır ve babasına ölümünden

62. *The Diaries of Franz Kafka*, 1910–1913, s. 11, 160, 87–88.

birkaç yıl önce yazdığı suçlamalarla dolu meşhur mektupta kâğıda dökülmüştür. Bu mektupta Kafka, çelimsiz bir çocuk olarak kendisiyle güçlü baba figürünü, "kocaman adam"ı (*riesige Mann*) karşılaştırır ve kendini neredeyse "bir hiç" (*ein Nichts*) olarak görür. Annesinin büyük bir basiretle hiçbir zaman yollamadığı bu mektup, "Yargı"da Georg'un ihtiyar babasını seyrederken zihninden geçiveren düşünceyi getirir akla: "Babam hâlâ kocaman bir adam."[63] Suçlamalarla dolu mektupta, Kafka umumi bir hamamda, babasıyla karşılıklı soyunurken kendi bedeninin nasıl da aciz göründüğünden bahseder. Çocukluğundan beri kendini babasının gözünde acınası bir böcek olarak gören Kafka, babasının arkadaşlarından birini *Ungeziefer* (böcek, haşere) diye aşağılamasını acıyla hatırlar. "Dönüşüm"ün ilk cümlesinde Gregor'un dönüştüğü iğrenç böceği tasvir etmek için Kafka yine *Ungeziefer* sözcüğünü kullanır. Kendi kırılganlığından ve zafiyetinden devamlı şikayet etmiş, ama bunları edebi temalara dönüştürmeyi de başarmıştır. Yazdığı son metinlerden "Şarkıcı Josephine ya da Fare Ulusu" ölümden korkan bir fare ulusuna (Kafka'nın hikayelerinde hayvanlar – kemirgenler, böcekler, köpekler– sık sık başkahraman olarak karşımıza çıkar) dair imgeler sunar. Hayat mücadelesinden bitkin düşen, ızdırap ve korku içinde yaşayan, ama her şeyden çok da ölüme aşina ("den Tod wohl kennend")[64] bu fare ulusu, Fare Josephine'in (pek de şarkıya benzetilemeyecek) sanatsal ıslıklarının bile iyileştiremeyeceği bir korkudan muzdariptir. Sanatçının ıslığı azıcık da olsa duyulabiliyor mudur? Sanatçının kaderi, hiç kulak verilmeden, hatta hiç işitilmeden sessizliğe gömülmek değil midir?

63. Franz Kafka, "The Judgment," çev. Willa Muir ve Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 81.

64. Franz Kafka, "Josefi ne die Sangerin oder das Volk der Mause," *Samtliche Erzahlungen* içinde, haz. Paul Raabe (Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1985), s. 177.

Ölüme aşina olmak; Kafka'nın Fare Ulusu için kullandığı bu ifade adeta kendi hayatı için de bir epigraf ya da yazıt olarak kullanılabilir pekala. Bu tema pek çok metninde tekrar tekrar karşımıza çıkar. "Şarkıcı Josephine"le aynı dönemde kaleme alınan "The Burrow" adlı hikayede, karanlık bir labirentte yaşayan bir yeraltı hayvanı (köstebek midir acaba?) yeraltındaki barınağında bir an olsun huzur yüzü görmez, kanlı bir ölüme dair imgeleri saplantı hâline getirerek ölümcül bir mücadele üzerine sayısız senaryo üretip durur. Bu senaryolara göre, görünmez bir düşman eninde sonunda (hep bir sürpriz olarak kalacaktır bu) ölümcül bir yaraya sebep olacaktır. Michael Wood'un Kafka'nın yapıtlarının temeli olarak gördüğü, yazarın "sürprizin ehlileştirilmesi"[65] için kullandığı muhayyel stratejileri işe yaramaktan acizdir düpedüz. Sürpriz hep beklenmediktir ve her zaman bir felaketle sonlanır.

Yara daha en baştan mevcuttur elbette. "Bir Köy Hekimi"ndeki hasta çocuk kocaman, cerahatli bir yarayla doğmuştur sanki. "Dünyaya getirdiğim tek şey şu yara" diye içini döker doktora.[66] Kafka'ya özgü daha geniş bir bağlamda bakıldığında, yara tehditkâr baba figürüyle ilişkili gibidir. Gregor'un babasının son hızla fırlatmak suretiyle, oğlunun dönüştüğü savunmasız böceğin arkasına isabet ettirdiği elma; hiç şüphesiz ki ihlale, günaha, suçluluğa, cennetten kovulmaya ve neticede dünyaya vaz edilen ölüme dair sembolik çağrışımlar taşır. Çoğunlukla belirtildiği üzere, tıpkı "Yargı"da babanın, oğlu Georg'u ölüme mahkum etmesi gibi, Gregor'un babasının sebep olduğu ölümcül yara da arketip ataerkil kurban etmeleri; gerek Tanrı'nın buyruğu üzerine İbrahim'in oğlunu kurban edi-

65. Michael Wood, *Franz Kafka* (Horndon: Northcote House, 2003), 5.

66. Franz Kafka, "A Country Doctor," çev. Willa Muir ve Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 225.

şini gerekse Tanrı'nın kendi oğlunu kurban edişini getirir akla. Kafka daha ziyade Tanrı'nın kendi oğlunu kurban edişine gönderme yapıyor gibidir. Georg, babası tarafından verilen ölüm cezasını yerine getirmek üzere palas pandıras merdivenden inerken gündelikçi kadına rastlar; kadın o anda "İsa aşkına!" diye bağırır. Metnin daha önceki bir yerinde Georg, Rusya'daki farazi arkadaşı hakkında babasıyla tartışırken balkondaki rahibe dair hikayeden bahseder. Rus Devrimi sırasındaki bir kargaşa anında, rahip avcunu keserek "kandan haç" (*Blutkreuz*) çizer ve kızgın kalabalığı sakinleştirmek üzere avcunu uzatır.[67]

İlerleyen yıllarda Kafka, Søren Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* kitabından fazlasıyla etkilenir. Kitapta, İbrahim'in iki veçhesi ve Tanrı'nın İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban etmesine dair buyruğu son derece önemli roller üstlenir. İbrahim'in ve Kierkegaard'ın "abes"e duyduğu inanç Kafka'da hem şaşkınlığa hem de sorgulamaya yol açar. Max Brod'un ima ettiği üzere, Kierkegaard'ın dünyeviyle dini amaçlar arasındaki uyuşmazlığa ilişkin anlayışı, Kafka'nın *Şato*'da Kadastrocu kahramanı aracılığıyla bu iki unsuru bir şekilde bağdaştırmaya çabalamasına sebep olur.[68] Thomas Mann, Kafka'nın "dini bir mizahçı" olduğunu ve söz konusu romanda insan âlemiyle aşkın âlem arasında "grotesk bağlantılar" bulma çabasına girdiğini söylerken hakikate daha çok yaklaşır aslında.[69] Gelgelelim mizahiyle grotesk Kafka'nın yapıtlarında otorite figürlerinin, özellikle de korku saçan baba figürünün ağırlığını ortadan kaldırmaz.

Furcht (korku, dehşet) sözcüğü 1919 tarihli "Babaya Mektup"un ilk cümlesinde karşımıza çıkar ve ilk paragrafta tam

67. Kafka, "The Judgment," s. 87, 83.

68. Bkz. Max Brod, "Nachworte des Herausgebers," Franz Kafka, *Das Schloss*, haz. Max Brod (Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 2006), s. 411–24.

69. Thomas Mann, "Homage [to Kafka]," *The Castle* içinde, v–xvi.

dört kez tekrarlanır. Sözcük, babanın tehditlerini kayda geçerek tacizlerine yönelik suçlamaya dayalı ana temayı belirler. Bu tehditler ölümden, dayaktan ("seni paramparça edeceğim"; dayak atma amacıyla çıkarılan meşum pantolon askıları), arkadaşlarından haşere diye bahsederken ya da kendi çalışanları hakkında nobranca konuşurken ("zıbarsın köpek oğlu köpek" [*Er soll krepieren*])[70] sergilediği zalimlik ve saygısızlıktan çok daha kötüdür Kafka için. "Dönüşüm"de de gündelikçi kadın, artık bir kenara atılacak iğrenç bir çöpten ibaret olan böcek ölüsünden bahsederken *Krepieren* fiilini kullanır. "Dönüşüm"ün üç bölümünde baba şiddeti belirgindir. Neticede bu yapıt, Kafka'nın başka pek çok yapıtında olduğu gibi, bir ceza fantezisidir.

İlk günah gibi, ilk suç da ceza kavramının temelinde yatar. Dille kurduğu gönül bağı sayesinde etimolojik ve semantik tınılara karşı hassas olan Kafka hikayesine "Yargı" ("Das Urteil") başlığını seçerken, *Ur-* önekinin (Kafka'nın hoşuna giden bir diğer sözcük *Ursache*'de de bu önek bulunur) köken ya da ilkellik (örneğin *Uralt*, *Urbild* ya da *Urgrund*'da olduğu gibi; sırasıyla "ilkel", "arketip imge", "asli sebep" demektir) anlamına geldiğini biliyordur. Aslında "Yargı" hikayesi hem arketipe dayalı durumu (baba ile oğul arasındaki çatışmayı) hem de ataerkil otoritenin temelinde katı bir arkaik yasa bulunduğu gerçeğini yansıtır. Hikaye bir pazar, yani Tanrı'nın gününde başlar. İşin ironik yanı, ilkbahar başlarında, yani pek de ölüm cezasını çağrıştırmayan, yeniden doğum ve yenilenme zamanında kurgulanır. Ancak, Georg'un ataerkil otoriteye kafa tutması, çok geçmeden karşılıklı bir ölüm arzusuna yol açar. Gizliden gizliye babasının yerine geçmeye ya da onu bertaraf etmeyi arzulayan oğul, "kocaman adam"ın devrilip kendisini ezdiğini hayal eder.

70. Franz Kafka, *Brief an den Vater*, Peter Hofle'nin yorumlarıyla (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), s. 22, 31.

Yataktaki ihtiyar adamın üzerini örtmeye davranırken, aslında onu çarşafların altına gömmeyi hayal eder. Ama ihtiyar adam toparlanır ve oğlunu boğularak ölüme mahkum eder. Hikayenin sonunda ataerkil otoritenin gücü öyle ezicidir ki, oğul babasının yargısını içselleştirir ve nehre atlayarak ölüm cezasını özgür iradesiyle bizzat yerine getirir.

Korkulukların üzerinden atlarken Georg'un sergilediği ataklık, intihar etmenin ya da ölüm cezasını bizzat gerçekleştirmenin bir tür özgürleşme olarak görüldüğüne işaret eder. Nasıl Georg suya düşerken anne babasına beslediği sevgiyi düşünüyorsa, "Dönüşüm"de böceğe dönüşen Gregor da ailesi sıradan hayatına dönüp yine güzel bir ilkbahar günü gezmeye gittikleri sayfiyede, gelinlik çağındaki kızlarına muhtemelen evlilik planları yaparken, kendi isteğiyle ortadan kaybolur. İki hikayede de oğulun hayata sevinçle veda etmesi, yüce bir buyruğa, "ölüme karşı yaşam" gibi bir cevap vermek anlamına gelir. "Dönüşüm"ün sonuna doğru Gregor, ortadan kaybolması gerektiği konusunda kız kardeşinden bile daha emindir.

İntihar fikri Kafka'nın özel notlarında sık sık karşımıza çıkan bir motiftir. 8 Mart 1912'de ("Yargı" ve "Dönüşüm"ü yazmadan birkaç ay önce) günlüğüne içini döker. Sıradan bir konu yüzünden yine babasının ithamlarına maruz kalan Kafka koltuğuna uzanıp ümitsiz bir hâlde "pencereden atlamayı düşünür."[71] Hatta Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinin modern bir kent uyarlaması gibi görünen cinayet öyküsü "Kardeş Katli" ("Ein Brudermord"), kişinin kendini kurban etmesin üzerine bir anlatı olarak yorumlanabilir. Kurban Wese, adeta kaderle buluşmaya gidercesine, Schmar'ın bıçağına koşar (*geht ins Messer des Schmar*). Walter Hinderer'in büyük bir dirayetle öne sürdüğü gibi, Wese bölünmüş bir kişiliği temsil eder ve kar-

71. *The Diaries of Franz Kafka, 1910–1913*, s. 248.

deşi de *Doppelgänger*dir (ikizidir), bu durumda da cinayet aynı zamanda intihar anlamına gelir.[72]

Kafka'nın diğer kahramanları gibi Wese için de ölüm arzulanan bir özgürleşme olabilir.

Ölüm Özgürleştirir mi?

Kardeş katli için kullanılan çarpıcı *Seligkeit* sözcüğünün seçimi başka nasıl yorumlanabilir? Zira *selig* sıfatından türeyen *Seligkeit* hem saadet hem de kurtuluş anlamına gelir. Bu tür bir sonsuz mutluluk savı, aynı kısımda *Erleichterung* (yatışma) ve *Beflügelung* (adeta havada süzülen ya da kanat çırpan bir deneyimi anlatan *Flügel* [kanat] sözcüğünden türemiştir)sözcüklerinin kullanımıyla daha da güçlenir. Diğer Kafka metinlerinin ışığında, bu tür bir ruhsal coşkunun kan dökme zevki ya da hazzı olarak yorumlanamayacağı açıkça görülür.

Ölüm aracılığıyla özgürleşme fikrinin en bariz örneği tek paragraflık "Kerkenez" ("Der Geier") öyküsüdür. Bu öyküde, genelde leşle beslenen yırtıcı bir kuş, çaresiz anlatıcıya saldırır ve adeta bir cirit atıcısı gibi, gagasını hızla anlatıcının boğazına sokar. Paragrafın sonunda kurban sırt üstü yere düşerek kendi kanında boğulur, ama kendini "özgürleşmiş" (*befreit*) hissediyordur. Özgürleşme sağlayan ölüm kavramı, daha geç tarihli kimi metinlerde çarpıcı bir sıklıkta yine karşımıza çıkar. "Şarkıcı Josephine" öyküsünün sonunda, fareler ölüm sayesinde dünyevi musibetlerden kurtulur (*erlöst*). Yine son

72. Bkz. Hinderer, "Der Kleist blast mich wie eine alte Schweinsblase." Kafka'da hem ölüm korkusu hem de ölüm dürtüsünün bulunmasıyla ilgili olarak, bkz. Gerhard Kurz, Traum-Schrecken: Kafka's literarische Existenzanalyse (Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1980), 46–47, 131. Ayrıca bkz. Walter H. Sokel (Franz Kafka: Tragik und Ironie [Munich: Langen/Muller, 1964], 43, 284–85, 290); Sokel Kafka'da ölüm arzusu (Todessehnsucht), intihar yoluyla kendini kurban etme (Opfertod), ve ölmek mecburiyeti (Pflicht zu sterben) hakkında yerinde yorumlar yapar. Sokel'in zikrettiği gibi, Kafka Max Brod'a 5 Temmuz 1922'de yazdığı mektupta, ölüm düşüncesi karşısında duyduğu dehşeti anlatır (schreckliche Todesangst).

cümlede kullanılan *Erlösung*, bu kurtarıcı özgürleşmeyi hayat denilen illetten arındırarak daha da yüceltir. Keza "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın kahramanı köpek de ölümü yanlışlarla dolu bir dünyadan kaçıp hakikate sığınmak olarak görür. *Freiheit* (özgürlük) sözcüğü köpeğin anlatısının son üç satırında en az dört kez karşımıza çıkar.

Kimi zaman bile isteye gerçekleştirilen, çoğu zaman da kanlı bir şekilde meydana gelen hayattan kopuş teması pek çok öykünün sonunda tekrar terkrar karşımıza çıkar. Ancak, Kafka tam da bu sonlar konusunda ciddi kuşku duymuştur. Bunların büyük kısmında, çoğu zaman beklenmedik şekilde, başkahraman ölür. Hem "Yargı" ve "Dönüşüm" için, hem de *Dava* ve Kafka'nın *Şato*'ya düşündüğü –dostu ve edebi vasisi Max Brod'a anlattığı– son için geçerlidir bu. *Dava*'nın sonunda K. feci bir şekilde ölür (aynı zamanda gerçekleştirilememiş bir intihara gönderme vardır): Fraklar içinde ve silindir şapka lı iki temsilci, adeta bir törenmişçesine K.'yı şehirden çıkararak ay ışığı altında bir uçurumun kenarına götürür ve içlerinden biri, iki tarafı da keskin olan bir et bıçağı çıkarır. K. bıçağı alıp kendi göğsüne saplaması gerektiğini düşünür. Bunu beceremeyince, şık giyimli infaz memurlarından biri K.'yı boğazından yakalar ve bıçağı kalbine saplayıp iki kere döndürür. K.'nın kendini öldürmeyi dahi becerememesi adeta hayatını özetler ve yaşadığı utancı baki kılar. Kafka'nın *Şato* için tasarladığı ama yazamadığı sona dair Max Brod'un anlattıklarına bakılırsa, Kadastrocu K. şatoya girmek için verdiği beyhude çabalar sonunda yorgunluktan ölür, yahut köye yerleşmesine izin verilir. Başında köy ahalisi ölüm döşeğindeyken, hakkı olmasa da köyde yaşamasına izin veren bir resmi istisnai karar çıktığı haberini alır. Ama iş işten geçmiştir artık.

Kafka "Dönüşüm"ün sonuna dair epey kuşku, hatta memnuniyetsizlik duyar ve bu durumdan dış koşulları, özellikle de

o sıralarda yapmak zorunda kaldığı bir iş seyahatini sorumlu tutar. Ancak, başlı başına bir hüsran temasına işaret eden ya da hiç yazılmadan kalan bu hüsran dolu farazi sonlar kendi içinde bir mantık barındırıyor olabilir pekala.

Karar Verilemez Olan

Son, bir nevi sonuç demektir. Mümkün olanın ve mümkün yorumların sonsuzluğunun sonuçlanmasıysa Kafka'nın iç dünyasında geçerli değildir. Kafka'nın dostları, onun bir hedefe ulaşmak ya da kararlı bir bakış açısı benimsemek konusundaki kronik gönülsüzlüğünü erken fark etmiştir. Kafka öldüğünde anısına bir konuşma yapan John Urzidil'in yıllar sonra anlattıklarına bakılırsa, Kafka hedeflerini "ulaşılmaz" addetmiş ve karar almaya yönelik mücadelelerden de "umudunu kesmiştir".[73] Urzidil'in bahsettiği ulaşılmazlık, daha ziyade yorum belirsizlikleriyle ve Kafka'nın pek çok yapıtının bitmemiş olmasıyla ilgilidir. Günlüğünde yer alan (19 Ekim 1921 tarihli) manidar bir notta Kafka, Musa'nın Kenan diyarına hiçbir zaman ulaşamamasını Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin son bölümünün asap bozucu son kısmına benzetir. Çoğu zaman mekânsal açıdan tasavvur edilen sonsuzluk, Kafka'nın pek çok hikayesine tematik olarak ayırt edici bir özellik kazandırır.

Sonsuzluk ve tamamlanmamışlığı ele alan belki de en karmaşık anlatıyı "Çin Seddi"nde buluruz. Bu öyküdeki birinci tekil şahıs anlatıcı, üzerinde kilometrelerce gediklerle uzanan seddin görünüşte mantıksız olan inşa yönteminin ardındaki mantığı anlamaya çalışır. Düşmana karşı hiçbir etkili koruma sağlamayan, inşası çok uzun sürmüş bu bölük pörçük yapıda

73. John Urzidil, "The Oak and the Rock," *The Kafka Problem* içinde, haz. Angel Flores (New York: New Directions, 1946), s. 286.

(*Teilbau*) hiçbir mantık göremez. Bu denli tuhaf ve son derece yavaş inşaat yönteminin (seddin beş yüz metrelik kısmını inşa etmek beş yıl kadar sürebiliyordur) ardındaki esrar, imparatorluğun en başındaki kişinin, yani *Führerschaft*ın, akıl sır ermez hikmetine (ya da keyfiyetine) yorulabilir. Peki ama aklı başında bir lider bu denli etkisiz ve faydasız bir sistemi gelecek kuşaklara bırakmak isteyecek midir? Akıl sır ermez olan şey karanlıklara gömülmüştür; imparatorluğun muazzam büyüklüğüyle ilişkili olması dışında tasarıyı anlamaya çalışmak bile beyhudedir. (Acaba Çin, geniş topraklara yayılmış Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na ve dolambaçlı yönetim mekanizmasına dair bir metafor mudur?) Anlatıcı ülkesinin muazzam büyüklüğüne gönderme yaparak veciz bir yargıya varır: "Hiçbir efsane bu ülkenin büyüklüğünü haklı çıkaramaz."[74] *Efsane* sözcüğüne kıyasla *Märchen* sözcüğü çok daha fazla "masal" anlamı taşır, dolayısıyla da icat edilene, gerçek olmayana işaret eder.

Bu noktada, Kafka'nın daha ziyade mesel işlevi gören aydınlatıcı bir kısa öyküsü göze çarpar. Kafka bu münferit öyküyü "İmparatorun Haberi" ("Eine kaiserliche Botschaft") başlığıyla yayımlamıştır.[75] Bu öyküde, ölüm döşeğindeki bir Çin imparatoru, imparatorluğun öbür ucunda yaşayan sıradan bir kuluna ulaştırılmak üzere, bir ulağın kulağına bir mesaj fısıldar. Ulak hiç vakit kaybetmeden yola koyulur ama –odalardan, koridorlardan, merdivenlerden, kapılardan, avlulardan, saraylardan, geniş kasabalar ve tarlalardan, ucu bucağı olmayan Çin düzlüklerinden oluşan– sonu gelmez engellerle karşılaştığı için hedefine hiçbir zaman varamaz. O esnada söz konusu kulu, gü-

74. Kafka, "The Great Wall of China," çev. Willa Muir ve Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 243.

75. Bu metin şu öykü derlemesinde yayımlanmıştır: Ein Landarzt (Köy Hekimi) (Munich and Leipzig: Kurt Wolff, 1919).

neş batımında pencere kenarına oturmuş, bir mesajın hayalini kuruyordur, oysa mesaj hiçbir zaman eline ulaşmayacaktır.

Ne var ki ucu bucağı olmayan imparatorluğun uzak köşelerinde yaşayanların bilmediği üzücü bir gerçek vardır: İmparator hayatta değildir artık. İnsanlar onun hâlen yaşadığına inanıyor, ona saygı gösteriyor, sanki hâlen ülkeyi yönetiyormuş gibi ondan söz ediyordur; zira mesafeler o kadar uzaktır ki imparatorun öldüğü haberi ülkenin uzak bölgelerine henüz ulaşmamıştır. Kayıp gitmiş bir öğreti ya da namevcut bir Tanrı için metafor olarak iş görebilecek umut kırıcı bir anakronizmadır bu. Ayrıca bu metaforun ardında bir başka metafor gizlidir: kaybolup gittikten uzun süre sonra bile, ışık yılı uzaklıktaki yerlere ışınlarını göndermeye devam eden bir yıldız imgesi. Zaman ve mekana özgü kavramlar son derece manidar bir cümlede bir araya gelir. Willa ve Edwin Muir söz konusu cümleyi "Efendisi İmparator uzun zaman önce ölmüştü, hanedan ortadan silinmişti."[76] Metnin aslındaki Almanca cümle çok daha şiirseldir; imparatorun hanedanına, *auslöschen* ("sönüp gitmek") fiilinden türeyen *ausgelöscht* sözcüğünün imlediği ışığın sönmesi imgesiyle gönderme yapılır.

Hakikatten uzaklık, arayışın ebediyeti, hedefin erişilemezliği; bütün bunlar, Kafka'nın yapıtlarında Yahudilerin ebedi göçebelik kaderine dair mitik motiflerin bulunduğunu savunanları haklı çıkarıyor gibidir. Kadastrocu'nun şatoya girmeye yönelik arayışı, yahut en azından köye yerleşip ahalinin muteber bir ferdi olmayı istememesi, büyük bir şaşkınlıkla, sanki hiç sonu yokmuş gibi uzayıp giden köyü görmesiyle başlar. Ebedi yolculuk, ebedi gezgin, ebedi yabancı –ölüm temasıyla ilişkili olan bu kadim konunun en iyi örneğini Kafka'nın "Avcı Gracchus" öyküsünde görürüz. De Chirico'ya özgü sürreal bir ortamda

76. Kafka, "The Great Wall of China," s. 245.

başlayan öyküde, anıtsal bir heykelin yakınlarındaki bir limana yanaşan bir gemiden bir tabut indirilir kıyıya. Ne ki ölüm teknesiyle (*Todeskahn*) limana getirilen ölü adam aslında ölü değildir. Daha doğrusu, gemi yanlış bir dümen hareketiyle rotadan sapmış ve adam öldükten sonra ebedi bir yolculuğa mahkum olmuştur. Ebedi uyku ona haramdır: "Gemimin dümeni yok, ölümün en dibindeki diyarlarda esen rüzgârlarla savrulup gidiyor."[77] Ebedi bir ölüm yolculuğuna mahkum olmak, belirsiz bir suçlulukla ilişkilidir bir bakıma. Zira bir avcı gerçekten masum olabilir mi? Hepsinden önemlisi, bu mahkumiyet, varış noktasına hiçbir zaman ulaşamamak yazgısıyla bağlantılıdır: Öte tarafa geçiş, sükûnet, huzur ya da sonuca varmak diye bir şey yoktur.

Sonuca varılamaz, ama bir çözüm de yoktur. Her şey kararsız kalır, daha doğrusu karar verilemez. Kafka'nın metinlerinin müthiş ironik yapısı, postmodern eğilimlerin habercisi olarak, herhangi bir meselenin sebebini, niçin'ini, yani *Warum*'unu bulma acizliğine dayanır büyük ölçüde. Her şey karanlığa, Kafka'nın sevdiği sözcüklerden *Unklarheit*'a, gömülüdür. Pek çok yorumun mümkün olması, sadece yorumcuların marifetine yorulamaz; bu yorumlar metinlere adeta gömülüdür. *Dava*'nın sondan bir önceki bölümünde, Joseph K.'ya yasanın girişindeki (aynı zamanda ölümün kapısı mıdır bu?) bekçiye dair meseli anlatan kilise papazı anlamların ve fikirlerin kuşkulu, hatta belki de anlamsız olduğu uyarısında bulunur. Keza "Çin Seddi"ndeki anlatıcı da sebeplerin ve akıl yürütmelerin *Unklarheit*'ından (bire bir anlamıyla "açıklık noksanlığı") bahsederken, izahat için en üst merciye başvurulması gerektiğini öne sürer. Ne ki Kafka'nın bütün yapıtlarındaki en üst merci,

77. Franz Kafka, "The Hunter Gracchus," çev. Willa Muir ve Edwin Muir, *The Complete Stories* içinde, s. 230.

şayet verebileceği bir cevap varsa, evvelce bahsedilen meseldeki polis memuru gibi yanıtlar: "Vazgeç!" Bu tür bir sessizlik karşısında Kafka'nın kahramanları kılı kırk yaran, sonu gelmez düşüncelere dalar. Sözcükler adeta tersine döner, kayar gider, aksar, kendi kuyusunu kazar ve nihayetinde hükmünü yitirir: "Bunların hiçbirinin nihai bir anlamı olamazdı, hepsi yanılsamadan (*Schein*) ibaretti." Kafka'nın karakterleri yorumlama dürtüsüne kapılmama konusunda ne kadar uyarılırsa uyarılsınlar, birçoğu skolastik tafsilata girer ve hakikati tesis etme girişimlerinde kaybolur gider. Kesinlik diye bir şeyin bulunmadığı gerçeğini göz ardı ederler. "Sınav" ("Die Prüfung") başlıklı kısa mesel bunu apaçık ortaya koyar. Sınava tabi tutulan özne soruları cevaplamak şöyle dursun kavrayamaz bile: "Soruları cevaplayamayan kişi sınavı geçmiştir."[78]

Neticede, son dönem öykülerden "The Burrow"da köstebek cevaba ya da sonuca ulaşmaya bile çalışmaz. Zeki hayvan, Kafka'nın büyük üstat olarak gördüğü Flaubert'in ortaya koyduğu şu aksiyomu adeta içgüdüsel olarak biliyordur: "Sonuca varmak" en ulvi aptallıktır (*bêtise*). Kafka'nın Flaubert'de en çok takdir ettiği şey belki de budur: Evvelce bahsedildiği üzere, romancı olarak Flaubert'in her şeyi namevcut bir Tanrı'nın göreceği gibi, yani "ulvi bir şaka" gibi görmek. Bu tür bir ulvi şaka anlayışı, Walter Benjamin'in şu iddiasını destekler (gerçi Benjamin'e göre, Kafka'ya dair her tür teolojik yorum menfur bir şeydir): Ancak "Yahudi teolojisinden komik kısımları çekip çıkarabilen" okur, Kafka'nın yapıtlarına erişebilir.[79]

78. Franz Kafka, "The Test," çev. Tania Stern ve James Stern, a.g.e. içinde, s. 442.

79. Walter Benjamin'den Gerhard (Gershom) Scholem'e, 4 Şubat 1939, *The Correspondence of Walter Benjamin* içinde, haz. Gerschom Scholem ve Theodor W. Adorno (Chicago: University of Chicago Press, 1994), s.595.

Ölüm Yolculuğu ve Ebedi Şimdiki Zaman

Kafka'nın metinlerinin sonunda hep kahkaha vardır. Bu kahkaha, çocuğa ait olsa bile, masum değildir çoğu zaman. Genellikle rahatsız edici, ters, hatta gaddar bir edası vardır. "Vazgeç!"deki polis memuru, kendisinden yardım istendiğinde "sanki rahat rahat kahkaha atmak istercesine", gezgine sırtını döner. Polis memuru, hiçbir zaman ortaya çıkmayan en yüksek otoritenin maiyetindeki sıradan bir hizmetlidir. Yasanın girişindeki bekçinin ötesinde, daha sert ve güçlü meçhul sayıda başka bekçi vardır. Keza *Şato*'da Klamm'ın ardında daha birçok önemli Klamm daha vardır. Kafka'nın dünyasında nihai otorite hep erişilmez olarak kalır. Görünmezlik ve yokluk birbirinin yerine geçebilen şeylerdir. Ayrıca yokluk, "var olmama"nın yerine kullanılabilir. Ölen imparatordan gelen hiçbir mesaj yoktur, keza ölüden de öyle. Öteye geçmek, aşmak diye bir şey yoktur. Kafka'nın meselleri ulaşılamaz olanlardan söz eder, keza pek çok aforizması da öyle: "Bu hayat çekilir gibi değil, başka türlü bir hayata da ulaşmak mümkün değil."[80]

Yollar bir yere çıkmamaktadır; hatta ilerlemenin bile manası yoktur. Ne ki ilerleme arzusu baki kalır. *Yol* için kullanılan sözcük *Weg*, aslında Kafka'nın söz dağarcığında çok önemli bir yer tutar. Meselde polis memuruna sorulan sorunun temelinde yatan budur: "Yanına gidip nefes nefese yolu sordum." "Vazgeç!" cevabını iki kez tekrarlar. *Şato*'nun ilk sayfalarında K. köye vardığında, gelirken yolu birkaç kez "kaybettiğinden" yakınır; üstelik bu sadece başlangıçtır. Dokuzuncu bölümde *Weg* sözcüğü aynı sayfada tam sekiz kez tekrarlanır. Ama gerçekte hiçbir yol, Milan Kundera'nın belirttiği gibi, "serap" ya

80. Bu aforizma şu kitabın "Reflections on Sin, Pain, and the True Way" başlıklı kısmında yer alır: *Franz Kafka, The Great Wall of China: Stories and Reflections, with an introductory note by Edwin Muir* içinde (New York: Schocken, 1946), s. 280.

da "hile" anlamına gelen Çekçe *klam* sözcüğüne çok benzeyen Klamm'a çıkmaz gibi görünür.[81]

"Akademi'ye Sunulan Bir Rapor" öyküsünde, yakalanan maymun (Kafka'nın öykülerinde hayvanlar çoğu zaman insanlardan daha zekidir) özgürlüğe giden hiçbir yol olmadığını, sadece çare bulunmasının ya da ìcat edilmesinin mümkün olduğunu bilir. Söz konusu çare *Weg* değil, *Auswegdir*; "çıkar yol", "bir şeyden kaçma yöntemi", "yer değiştirmek", "yararlı hamle", hatta "hileli plan" gibi pek çok anlam taşır. Maymun, gerçek özgürlüğe ulaşmak için hiçbir yol olmadığını, özgürlüğün bir yanılsamadan, yalandan ibaret olduğunu ve maymunlar gibi, insanların da hapsedilmiş kurbanlar misali yaşamaya mahkum olduklarını bilir. Kafka'nın notları arasında bulunan, aforizma kabilinden iki düşünce, hapsedilmeye hem trajik hem de şiirsel bir ton kazandırır. İlkinde bir nebze umutsuzluk vardır: İnsan ölümü düşünerek, "nefret ettiği eski hücreden, ileride nefret edeceği başka bir hücreye götürülmek için yakarır." Son derece ironik olan diğerindeyse bir esaret namesi duyulur: "Bir kafes kuş aramaya çıkmış."[82]

Kafka'nın kaydadeğer başarılarından biri, kullandığı anlatı tekniklerinin hapsedilme temasıyla örtüşmesidir. Anlatı müteselsilen ilerliyor gibidir; ancak hem fiil kiplerinin adeta birbirine kenetlenmesi hem de tekrarlara başvurulması, pek çok metinde daimi bir şimdiki zaman hissinin doğmasına yol açar. "The Burrow" öyküsüne ve Kafka'nın nihai anın her zaman "daimi" olduğu yolundaki sözlerine atıfta bulunan Dorrit Cohn, çok yerinde bir sonuca vararak, Kafka'nın metinlerinin "sürekli tekrarlanan şimdiki zaman" anlayışını yansıttığını

81. Milan Kundera, "Somewhere Behind" (1988), *Critical Essays on Franz Kafka* içinde, haz. Ruth V. Gross (Boston: G. K. Hall, 1990), s. 21–31.

82. Kafka, *The Great Wall of China: Stories and Reflections*, s. 281.

söyler.[83] Kafka'nın veciz bir notunda belirtildiği üzere, Mahşer Günü'nün uzak gelecekte tek bir an değil de "sürekli oturum hâlinde bir mahkeme" olmasının sebebi belki de budur.[84]

İşte o yüzden de Kafka için ölüm bir son ya da gelecekte gerçekleşecek bir geçiş anlamına değil, şimdiki zamanda hep devam edecek gerçek bir ızdırap anlamına geliyordu; yani mesele aslında ölüm değil, daimi bir ölüştü. Ölüm teknesi, *Todeskahn*, gündelik hayat içinde dolaşıp durur. Gracchus, Kafka'nın en büyük korkularından birine vücut verir ki o da ebedi ölüm ızdırabıdır ("die ewigen Qualen des Sterbens.")[85]

83. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978), özellikle s. 195–197. J. M. Coetzee, Cohn'un görüşlerini çokça tartışılan şu yazıda irdeler: "Time, Tense and Aspect in Kafka's 'The Burrow,'" Modern Language Notes 96 (Nisan 1981), s. 556–79.

84. *Kafka, The Great Wall of China: Stories and Reflections*, s. 287.

85. Franz Kafka, *Tagebucher 1910–1923* (Frankfurt: S. Fischer, 1948–49), s. 420.

4*
VIRGINA WOOLF
"Düşmanımız Ölüm"

"Her saat başı ölüm çanları çalar deniz kızları."
SHAKESPEARE, *FIRTINA*

Dumanı Tüten Süngüler

VIRGINIA WOOLF'UN ŞİİRSEL metinlerinin latif dokusu ve lirik gerilimi altında şiddet kol gezer. En ünlü romanı *Deniz Feneri*'nin temelinde yatan fikir, şayet Woolf'un günlüklerine bakacak olursak, bir kayıkta tek başına oturan babasının ölmek üzerine bir şiir okurken "can çekişen bir balığı ayağıyla ezmesi"ne dair bir imgeye dayanır.[86] Bir hayvanın ezilmesi istisnai bir imge değildir. Woolf'un ölümünden sonra yayımlanan ve savaş zamanında geçen *Perde Arası* romanında yer alan çarpıcı bir sahnede; silahlar kuşanmış ve kendi kendini yok etmeye namzet bir Avrupa'ya dair imgeleri aklından hiç çıkaramayan, Giles adında üst sınıftan bir karakter, bir yılanın üzerine basınca şık spor ayakkabıları kan lekesi olur. Bu imge, yılanın bir kurbağayı yutarken boğulmasıyla daha da güçlenir: "Yılan

86. Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, haz. Anne Olivier Bell, 5 c. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1936–41), 3:18–19. (Türkçesi: *Virginia Woolf: Bir Yazarın Güncesi*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2015)

yutamamış, kurbağa ise ölememişti. Spazm yüzünden kaburgalar kasılmış; kan sızıyordu. Ters bir doğumdu bu, korkunç bir tersyüz olmaydı."[87]

Virginia Woolf'un metinlerini vahşet ve kanla değil, uçup giden bilinç anlarıyla, duygulardaki hafif dalgalanmalarla, kişiler arasındaki karmaşık ilişki ağlarıyla ilişkilendiririz genellikle. Yine de muhtemel belalar, tarifsiz felaketler pek eksik olmaz; dehşetengiz bireysel ve kolektif yıkımlar hep yakınlardadır. Bu hususta yazarın günlüğü yine aydınlatıcıdır. 1927 Haziran'ının sonlarında, Woolf güneş tutulmasını izlemek üzere trene binerek bir grup arkadaşıyla Richmond'a gider. Güneş tutulmasını izleyince, sanki dünyanın doğduğu zamana gitmiş gibi hissedeceğini umar. Ama hava kararıp "buz gibi soğuyunca" renkler kaybolur; her şey yok olup gitmiş gibi gelir Woolf'a: "Dünyanın öldüğünü görmüştük."[88] *Orlando*'da Elizabeth çağını ele alan bölümde Woolf, Büyük Ayaz denilen doğal afetten ve kuşların havada uçarken donarak adeta taş gibi yere düştüğünden uzun uzun bahseder. Taş kesilerek ölme sahneleri boyunca duyulan gece yarısı çanları eşliğinde, okurun gözünde, Dantevari mahşer günü cezalarına dair, "Tanrı'ya karşı dudaklarından dökülen küfürlerle"[89] beyhude yere yardım dileyen günahkârların görüntüleri canlanır. Aslında "büyük ayaz" Woolf'un yapıtlarında hep karşımıza çıkan bir imgedir. *Yıllar*'da siyasi felaketle, savaş korkusuyla ve medeniyetin yıkımıyla ilgilidir. "1917" başlıklı kısımda North, Fransa'nın kuzey cephesine gitmek üzere hazırlanırken, Woolf patlayan silah ve bomba seslerini anımsatır ve her şey yine buz keser: "Göller ve kanallar donmuştu; yollar-

87. Virginia Woolf, *Between the Acts* (New York: Harcourt, Brace & World, 1969), 99 (Türkçesi: *Perde Arası*, çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, 2004).

88. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, 3:144.

89. Virginia Woolf, *Orlando* (New York: Harcourt, Brace, 1956), 33–34, 36, 63 (Türkçesi: *Orlando*, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınları, 2014).

daki su birikintileri adeta buzdan gözler gibi görünüyordu." Bu metafordaki ölgün buzdan gözler, yine o soğuk gecede Londra otobüsündeki yolcuların "ölü" bakışlarına tekabül eder.[90]

Virginia Woolf'un çoğu okuru gibi, ben de önceleri onun sanatında deneysellik ve özgünlük arayışına delalet eden özelliklere ilgi duymuştum. Anlatıya dayalı olmayan, lirik yöntemler (bakış açısında meydana gelen hızlı değişimler, kurgu yapısının merkezsizleştirilmesi, uzamsal biçimin hizmetine koşulan sinestezi); ayrıca Woolf'un sevdiği temalar (zamanın esnekliği, insan kişiliğine ait çok katmanlı hakikatlere tekabül eden çok katmanlı mahremiyetler, bakışların birbirine aktarımı, adeta derin bir kuyuya düşer gibi bilince düşen en sıradan sözcüklerin yarattığı büyük yankı, belleğin simyası). Krizler arasında yatan şeylere odaklanmış olan Woolf'un sanatı, yaratıma katılma konusunda okuru teşvik eden bir gedik, hatta sessizlik tesis etmektedir.

Altta yatan vahşet ya da vahşete yönelik korku ilk bakışta hemen görülmeyebilir, ama varlıkları sürekli hissedilir; tıpkı kahramanların peşini bırakmayan ve zihinlerinde devamlı uğursuzca uğuldayan saat tıkırtıları ve boğuk çan sesleri gibi. İşitilen ya da kulak kabartılan sözcükler ızdıraba, hatta yıkıma yol açabilir. Woolf'un zihin düzeninde apaçık silah imgeleri vardır. *Jacob'un Odası*'nda geceleyin Londra sokaklarının, savaşı anımsatan acayip imgesi ("Londra'nın sokak lambaları, adeta yanan süngüler gibi, karanlığı taşıyordu"), birkaç yıl sonra *Mrs. Dalloway*'de tekrar karşımıza çıkar. Sıcak bir yaz akşamı hava kararırken Londra "süngülerini göğe uzatır."[91]

90. Virginia Woolf, *The Years* (New York: Harcourt, Brace & World, 1965), 279 (Türkçesi: *Yıllar*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, 2004).

91. Virginia Woolf, *Jacob's Room* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 131, ve *Mrs. Dalloway* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), 161 (Türkçesi: *Jacob'un Odası*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2010 ve *Mrs. Dalloway*, çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, 2015).

Kesip yaralamaya ya da ete saplamaya yönelik silahlar *Deniz Feneri*'nde de önemli bir yer tutar. Romanın başında, oyunbozan babasına kırılan küçük James, eline balta ya da ona benzer bir alet alıp babasının göğsünü yarmayı hayal eder. Romanın sonundaysa, artık bir yetişkin olarak, eline bir bıçak alıp babasının "kalbine" saplama hayalleri kuruyordur hâlâ. James'in annesiyle kurduğu mahrem ilişkiye arketip bir erkek figürü olarak müdahalede bulunan baba "pirinç bir gaga", hatta daha da agresif bir şekilde, ölüm saçan bir "pala" gibi tasvir edilir.[92] *Dalgalar*'da, kıyıya sürekli vuran dalgalar, mızrakla donanmış "sarıklı savaşçılara" benzetilir. İlerleyen bölümlerde, güneşin kızgın ışınları dalgalara "ışıktan hançerler" misali "saplanır."[93]

"Büyük Tutulma"

Woolf'un çift cinsiyetli kahramanı Orlando donmuş sulara gözlerini dikerek ölüm hakkında kederli düşüncelere dalar ve bir felsefecinin savını hatırlar: Mutluluğu en kötü musibetten ayıran şey saç teli kadar incedir. "Her şeyin sonu ölüm," diye söylenir Orlando büyük bir kederle. Romanın başında Orlando'nun "ölüme âşık olduğunu" okuruz.[94] *Orlando*'yu sadece şaka niyetiyle yazmaya başladığını söyleyen Woolf, aslında kendisini son derece tedirgin eden bir konuya değinmektedir. Zihinsel kırılganlığı, yaşadığı sayısız ruh çöküntüsüne dair hatıralar ve pek çok intihar girişimi (nihayetinde İkinci Dünya Savaşı'nın en karanlık günlerinde intihar etmeyi başaracaktır) ömrü boyunca Woolf'un yakasını bırakmaz. İlk intihar girişimi

92. Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), 4, 38, 184 (Türkçesi: *Deniz Feneri*, çev. Naciye Akseki Öncül, İletişim Yayınları, 2009).

93. Virginia Woolf, *The Waves* (New York: Harcourt, Brace, 1959), 75, 165 (Türkçesi: *Dalgalar*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, 2014).

94. Woolf, *Orlando*, s. 45–46, 16.

annesinin ölümünün ertesinde gerçekleşir; Woolf henüz on üç yaşındadır. Sonraları *Yıllar*'da, Pargiter kızlarının, annelerinin adeta bir türlü tamamına ermeyen ölümüne verdiği tepkiler üzerinde uzun uzun durur. *Yıllar*'da, peş peşe ölümler, diğer romanlarına kıyasla daha çok dikkat çeker. Günlüklerinde, arkadaşlarının ve yazar dostlarının ölümlerini kaydederken, kendi korkuları ve ruh çöküntüsüne de vurgu yapar Woolf. "Nemrut bir hâlde" yazıyormuş gibi, sanki hayat bir uçurumun üzerinde duran incecik bir şeritmiş gibi hisseder. Keza Woolf'ta, "her şeyin beyhude olduğuna", mücadele etmenin hiçbir işe yaramayacağına, zira hepimizin yok olup gideceğine, kendisinin de "malum kapının önünde" yatacağına dair bir his vardır. Ağabeyi Thoby'nin henüz yirmi altısında tifodan ölmesini hiçbir zaman unutamaz. Ölüm, daha hayatının başında bir saplantı hâline gelir. Tıpkı Orlando gibi, Woolf da hiçliğe hasret çekmenin ne demek olduğunu bilir. Regent's Park'ta yaptığı kederli bir yürüyüşten sonra günlüğünde tekerrür eden, "eski usul ölüm arzusu"na vurgu yapar.[95] Orlando da benzer şekilde (biraz da şakacı bir edayla) ölüm fikriyle mest olmuştur, halbuki o da ölüm karşısında huşu ve dehşet duyarak yaşamaktadır. Othello'nun Desdemona'yı boğduktan sonra ızdırap içinde bahsettiği "büyük tutulma" hakkındaki satırları zikreder Orlando.[96] Mezarlara, her şeyi yiyip bitiren kurtçuklara ve çürümeye dair imgeler gelir gözünün önüne. Derinlerdeki mezarlara indiğine ve Hamlet gibi, iskeletlerle konuştuğuna dair edebi hatıraları zihninden kazıp çıkarır adeta.

Ne ki bu tür dehşetengiz edebi göndermeler teselli arayışlarını azaltmaz. Kişisel düzlemde, Woolf bu teselliyi edebiyat uğraşında bulmuştur. *The Common Reader*'da yer alan Mon-

95. Woolf, *A Writer's Diary*, s. 17, 29, 122, 234–35, 209
96. Woolf, *Orlando*, s. 57.

taigne üzerine bir denemesinde, Woolf meşhur *Denemeler* kitabının yazarından alıntılar yapar: Stoacı döneminde Montaigne, felsefeyle uğraşmanın insanın kendini ölüme hazırlaması olduğunu düşünmüş, ama çok geçmeden insanın ecel meselesi üzerinde durmaması gerektiğini idrak etmiştir. Bilakis insan hayat denilen devinime kucak açmaya çalışmalıdır. Woolf günlüğünde, 1925 Nisan'ına ait bir notta, Montaigne'in "Önemli olan hayattır" sözünü zikreder. Söz konusu denemesinde Woolf, Montaigne'in yaşama sanatının büyük ustası olduğunu söyler iki kez. Onu kıskanır, ama taklit etmekten acizdir. Montaigne gibi doğaya bel bağlamak ve ölümün en sıradan işlerimizle uğraşırken bizleri bulduğu fikrine inanmak ister. Ama ne yazık ki Montaigne'e hayranlık duymak Woolf'a ne koruma ne de teselli sağlar. Esas mesele, Woolf'un yazmayı tek kurtuluş olarak görmesidir. Montaigne'in bahçeye lahana ekerken, beklenmedik bir anda gelen ölümü kabullenişi, Woolf'ta, yazı masasına oturmuş "uçuşan renkler"[97] içinde düştüğü imgesinde karşılık bulur. Ancak, Montaigne'de böyle bir ruh hâli olduğunu söylemek zordur.

Gerçek şu ki Woolf içindeki korkuyu bastıramaz. Ona göre, yazmak demek ölüme karşı mücadele etmek, başkaldırmak ve akıl sağlığını korumak demektir. Yazmaya ara verdiği sıralarda günlüğüne not düşer: "Zihnim ölüm düşüncesinden yine kurtuldu bir süreliğine." 20 Aralık 1927 tarihli notta bu daha da açık görülür: "Ölmeden önce bir şeyler yazmaya yönelik doyumsuz arzu, hayatın kısalığına ve hummasına dair tahripkâr duygu, tıpkı bir insanın kayaya tutunması gibi, elimdeki tek dayanağa sımsıkı tutunmamı sağladı."[98] Kaya ve dayanak metaforları,

97. Woolf, *The Common Reader* (New York: Harcourt, Brace, 1948), 95, *The Diary of Virginia Woolf*, 3:8, ve *A Writer's Diary*, s. 360.

98. Woolf, *A Writer's Diary*, s. 44–45, ve *The Diary of Virginia Woolf*, 3:167.

Woolf'un "şairin kalbinin ateşi ve şiddeti"[99] tabirinde vurgulanır. Zira ne tür sakinleştiriciye başvurulsa başvurulsun, korku hiç geçmez. Ölüm hep tarifsizdir. (*Dalgalar*'da karakterlerden biri "Ölüme ne ad vereceğiz?" diye sorar kendi kendine).[100] Bir çığlık ya da haykırıştır belki de bu sorunun cevabı. Woolf hayatının çeşitli dönemlerinde, ölmenin gerçekte neye benzediğini *hayal etmeye* çalışmıştır.

Başkasının ölümünü kendi bedeninde hissetme eğilimi, Woolf'un en cezbedici karakterlerinden olan Clarissa Dalloway' de de görülür. Clarissa, pencereden atlayarak bedeni aşağıdaki parmaklıkların paslı demirlerine saplanan Septimus'un, ölmeden önceki son bilinçli anlarını bütün ayrıntılarıyla hayal eder. Septimus'un beynindeki "güm, güm, güm" seslerini ve "sonra boğucu bir karanlık"[101] hisseder. İkinci Dünya Savaşı sırasında, Almanlar Londra'yı bombalayıp Woolf'un evinin de bulunduğu Tavistock Meydanı'nı yerle bir ederken, Woolf'un zihnine kendi ölümüne dair senaryolar üşüşür. 2 Ekim 1940'ta günlüğüne, bir hava saldırısı sırasında ölmeye dair canlı imgeler, daha doğrusu duyumlar kaydeder: "Kemiklerim çatır çutur eziliyor, paramparça oluyor, capcanlı gözüme ve beynime gölgeler doluyor: bütün ışıklar sönüyor –acı verir mi? Evet. Korkunç bir şeydir. Öyledir sanırım. Sonra baygınlık gelir; kan akar; bilinci kaybetmemek için son birkaç nefes daha alıp verilir –sonrası nokta nokta nokta."[102]

99. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace, 1957), 50.

100. Woolf, *Dalgalar*, s. 295.

101. Woolf, *Mrs. Dalloway*, s 184.

102. Woolf, *A Writer's Diary*, s. 354.

Savaş Denilen Delilik

Savaşın toplumsal hafızadaki yeri ve yarattığı kişisel korkular Virginia Woolf'un yapıtlarından hiç eksik olmaz. İster Birinci Dünya Savaşı'ndaki kanlı cephe savaşları, kuzeni Julian Bell'in öldürüldüğü İspanya İç Savaşı ya da Hitler ve Mussolini'nin savaşı körükleyen eylemlere dair, ister hava saldırıları sırasında İngiltere'deki evlerde yaşanan kişisel tecrübelerin imgeleri şeklinde olsun, Woolf'un ölüm fantezileriyle çok yakından ilişkili olan savaş korkusu ve nefreti de onun siyasi bilincinde yer etmiştir. Neticede süngüye dönüşmüş sokak lambaları, çok da uygunsuz bir mecaz değildir.

Kaldı ki savaş ve militarizme duyulan nefret, Woolf'un feminizmi ve *Kendine Ait Bir Oda*'da sivri bir dille eleştirdiği ataerkil tahakküme karşı mücadelesiyle yakından ilişkilidir. Zaten hem *Jacob'un Odası* hem de *Mrs. Dalloway*'de Woolf kaskatı kollar ve ifadesiz yüzlerle yapılan askeri yürüyüşle dalga geçer. Bütün kadınların savaşa karşı öfke duymasını, liderlerinin çirkin ve budala yüzünü "top ateşinin ışığında"[103] görmelerini bekler (o top ateşi ki *Mrs. Dalloway*'de Septimus'u en sonunda intihara sürükleyen savaş sonrası bunalımını yaratmıştır). Savaş öncelikle erkeklere özgü bir delilik gibi görülür. Woolf, erkeklerin kürek çekme, öldürme ve servet edinme konularında eğitilmelerine açık açık gönderme yapar. Hatta Woolf'a göre, faşizm de bir erkek sapkınlığıdır. O yüzden, iktidara ve savaşa dayalı erkek ideolojisine seve seve boyun eğen ve erkeklerle tıpatıp aynı hamasi duruşu benimseyen kadınlara hınç duyar. Keza *Jacob'un Odası*'nda, Clara da Hyde Park'taki Aşil heykelinin üzerindeki yazıları öfkeli bir ironiyle okur. Heykeldeki yazıda, Wellington Dükü'nün kadirşinas ve vatanperver "hemşerisi kadınlar," kendisinin ve "cesur silah arkadaşları"nın cep-

103. Woolf, *A Room of One's Own*, s. 15.

hede gösterdiği kahramanlıkları övmektedir.[104]

Deniz Feneri'nde benmerkezci filozof-eş Bay Ramsey, her ne kadar savaşçı sayılamasa da, kendi meşrebince bir erkeklik arketipidir. Güçlü bir *libido dominandi*[105] tarafından yönlendirilen bu rasyonalist huysuz insan, Pierre Bourdieu'nün dirayetli antropolojik yorumuna göre, ceberut bir "baba–kral" rolünü oynamaktadır.[106] Bay Ramsey'de erkek çocuklara özgü bir yan vardır; erkek çocuklar da savaş oyunları oynamayı ve müthiş tehlikelere atıldıkları durumlarla ilgili hayaller kurmayı sever. William Cowper'ın "Kazazede" isimli kederli şiirinde en çok "Hepimiz tek başına erdik zevale" dizesini sever Bay Ramsey. Ama İngiltere'nin 1920'lerden çok iyi hatırladığı gibi, savaş kesinlikle oyun değildir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı korku herkesin hatırındadır hâlâ. Woolf'un ilk önemli romanı *Jacob'un Odası*'nda lanetli kahramanın Flanders adını taşıması hiç de rastlantı değildir, zira bu isim pek çok İngiliz delikanlının can verdiği ya da yaralanıp sakat kaldığı bölgenin de adıdır.

Hassas Anlar

Uzun süredir savaş sonrası bunalımından muzdarip kederli delikanlı Septimus Warren Smith, Londra parklarındaki orman güllerinin arkasında ölülerin, eski silah arkadaşlarının, seslerini duyar. Septimus ve Clarissa Dalloway'in yolları, sırf gerçek anlamda değil, başka bakımlardan da kesişir. Bond Sokağı'nda kalabalığın ortasında aynı anda aynı yerdedirler. Tam o sırada bir arabanın motorundan gelen gürültüyle herkes irkilir; bu sesle sanki dünya tekrar yanıp kül olacakmış gibi gelir

104. Woolf, *Jacob's Room*, s. 234.

105. (Lat.) Şiddetli yönetme, idare etme arzusu. -y.h.n.

106. Pierre Bourdieu, "He Whose Word Is Law," *Liber 1* (Ekim 1989): 12–13.

Septimus'a. Dünya tamamen batabilir: "Nasıl ölmekte olanlar bir başınaysa", Septimus da intihar düşüncelerine gark olmuş, bir başınadır.[107]

Septimus ile Clarissa Dalloway'i birbirine bağlayan bu zeval ve yalnızlık duygusudur. Görünen o ki Woolf en başta, sanki ölüm bulaşıcıymış gibi, Clarissa'nın romanın sonunda, belki de verdiği partide ölmesini tasarlamıştır. Aslında *Mrs. Dalloway,* Clarissa'nın verdiği bir parti etrafında kurgulanmıştır. Roman, Clarissa'nın akşamki parti için çiçek almaya çıkmasıyla başlar ve misafirlerin evden ayrılmasıyla biter. Ama filmlerin kalabalık sahnelerindeki figüranlar misali bir araya gelen çeşitli karakterlerin varlığına rağmen, Clarissa yalnızlık duygusuyla sarmalanır. Clarissa oldum olası "lanetlenmiş bir ırka" mensup olduğuna inanmıştır;[108] nitekim kız kardeşinin düşen bir ağacın altında kalıp öldüğünü öğreniriz.

Söz konusu partinin pek çok sembolik işlevi vardır. Partiyi hem düzenlemek hem de idare etmek yaratıcılık ister; sanatçıya özgü bir uyum ve düzen duygusu gerektirir. Ama aynı zamanda ezici bir beyhudelik duygusunu da beraberinde getirir. Sohbetlerin anlamsızlığı, aslında tüm çabaların anlamsızlığını hicivle hatırlatıyor gibidir. Her şey bir yana, sona erme fikri zaten parti kavramının kendisinde yer alır, zira parti özü gereği sona ermek zorundadır. Acımasız bir şekilde sona erme fikri Clarissa'ya ağır gelir. Hayatın gitgide eridiğinin, sınıra gitgide yaklaşıldığının, uzun çabaların aslında ne kadar beyhude olduğunun farkında olan Clarissa, zihninin berrak olduğu o sıkıntılı sabahlara aşinadır. Öyle zamanlarda insan ecel düşüncesinin ağırlığını bütün açıklığıyla duyar ve ızdırap veren bir netlik

107. Woolf, *Mrs. Dalloway*, s. 92.

108. A.g.e., s. 77.

içinde "bir gün muhakkak ölüneceğini" idrak eder.[109]

Parti, bir olumlama girişimidir. Clarissa açısından, karşılıksız yapılan bir bağış gibidir; daha doğrusu, kendi muhtemel tabiriyle, bir "adak", hatta "yaratma"ya yönelik bir adaktır. Kendi yarattıklarıysa hassas, ama aynı zamanda da yanıltıcı olan "hassas anlar"dır; zira kaçınılmaz son insanın hep yanı başındadır. Clarissa'nın kendini adadığı ve onca değer verdiği yaşama gücü, ruhunun derinliklerindeki –ve hayranlarından birinin yorumuyla, onun "ateist dininin" merkezinde yer alan– kötümserliğin diğer yüzüdür. (*Deniz Feneri*'nde Mrs. Ramsey şu soruyu sorar kendine: "Böyle bir dünyayı nasıl bir Tanrı yaratmış olabilir ki?") Septimus'un intiharından bahsedilince ilkin rahatsız olan ve bu konunun açılmasını düzenlediği partiye yönelik bir taciz olarak gören Clarissa ("Bradshawlar onun partisinde ne hakla ölümden söz açabiliyorlardı?") çok geçmeden ölümü asil bir başkaldırı ve "kucaklama" olarak görmeye başlar. Partinin sonunda Clarissa, Septimus'la özdeşleşir ("Her nasılsa kendini Septimus, hani kendi canını alan şu delikanlı gibi hissetti") ve o sırada saat acımasızca çalmaya başlar.[110]

Denizin Matem Çanları

Çalan saatler ve çanlar, çoğu Woolf romanında belirgin bir yere sahiptir ve adeta törenlerdeki matem çanları gibi yankılanır. Londra'nın her yerinden duyulan bu çanlar, adeta bir araya gelip zevallerini havada halka halka yayan, evlerin içini dalga dalga mahzun seslerle dolduran güçler gibi tasvir edilir. *Jacob'un Odası*'nda ağır ağır çalan saatin sesi, iskeletlerle dolu Roma döneminden kalma karargâhın yakınlarında adeta

109. A.g.e., s. 175.

110. Woolf, *Deniz Feneri*, s. 64, ve *Mrs. Dalloway*, s. 121–22, 78, 184, 186.

kemiklerin birbirine karıştığı kır mezarlığını ziyaret eden insanlara kadar ulaşır. *Mrs. Dalloway*'in her yerinde Big Ben'in sesi duyulur. Bütün ağırbaşlılığı ve haşmetiyle bu saat kulesi, artık geri dönmenin mümkün olmadığı zamanı işaret ederek, şehrin ayrı yollarında yürüyen Clarissa ile Peter Walsh'a eşlik eder; birbirinden yalıtılmış bilinçler arasında bağlantı kurup bir eşzamanlılık duygusu yaratır. Kaldı ki havayı kaplayan sadece Big Ben'den gelen titreşimler değildir; Saint Margaret gibi kiliselerden duyulan daha ölgün çan sesleri de adeta ölüm için çalıyordur. Woolf'un yapıtlarında saatler ve çanlar açıkça kayıp, kasavet ve ağıtla ilişkilendirilmiştir. *Orlando*'da meşum çan sesleri korku ve dehşet uyandırır. Saint Paul'un çanları gece yarısını vurduğunda, Orlando'nun ruhundaki "her ızdırap teli" gerilir, zira bu çan sesleri felaketi ve ölümü haber veriyordur.[111]

İşin tuhaf yanı, çanların çalması aynı zamanda denizle, hatta genel olarak suyla, dolayısıyla da dişil olanla ilişkilendirilmiştir. Woolf'un yapıtlarında ölüm kavramı, Ophelia motifiyle bağlantılıdır daima. *Mrs. Dalloway*'de Peter Walsh, Big Ben'den adeta "dökülerek gelen seslerin" farkına vardığında, keza Clarissa'nın misafir odası Big Ben'den "dalga dalga gelen hüzün" ile "dolup taştığında", Woolf aslında ses dalgası imgesini tematik amaçlarla kullanıyordur. Daha *Jacob'un Odası*'ndan itibaren, deniz ve kumsal pek çok kez hem "baskın bir keder" ve "matem simgeleri"yle[112], hem de Cornwall sahiline dair çocukluk hatıralarıyla ilişkilendirilmiştir.

Hain denizden gelen kara haberler *Deniz Feneri*'nde sürekli karşımıza çıkar. İskoçya kıyılarında, Hebrides'te geçen bu romanın, Virginia'nın Cornwall'da geçirdiği yaz tatillerine dair

111. Woolf, *The Years*, s.41, *Jacob's Room*, s. 182, *Mrs. Dalloway*, s. 117–18, ve *Orlando*, s. 60.

112. Woolf, *Mrs. Dalloway*, s. 48, ve *Jacob's Room*, s. 63–64.

çocukluk hatıralarını tahvil ettiği açıktır. İlk okuyuşta, yazar ışık ve sesle yazılmış bir şiire, ritme, aydınlığa, insanı sanki uykuya çağırdığı düşünülen dalga hareketlerine vurgu yapıyormuş gibi gelir. Metin, adeta bir tablo etkisi bırakır ("renk darbeleri", "kabarmış dalgalar", "diken gibi batan siyahlık") ama görsel, dokunsal ve işitsel imgeleri birleştiren bu sinestezik fırça darbelerinin ardında tedirgin edici izlerin bulunduğunu hemen fark eder insan. Denizdeki endişe verici değişimler, bir ninni gibi güven veren monoton dalgaları, "adanın yerle bir olup denizdeki girdap içinde kaybolup gitmesinin" çok yakın olduğunu ima eden "ürkütücü davul sesleri"ne dönüştürür.[113] Romanda, gerek denizdeki sürekli değişimlere dair tasvirler, gerekse suda boğulma imgeleri karşısında insan sormadan edemez: Shakespeare'in *Fırtına* adlı oyununda, boğulan bir babanın kemiklerinin mercana, gözlerinin inciye dönüştüğü ve "deniz kızlarının her saat başı matem çanlarını çaldığı" şarkıya ait dizeler Woolf'un aklından geçmiş midir? Zira Woolf'un söylediklerine bakılırsa, söz konusu romanın çıkış noktası, babasının bir teknede oturmuş, boğulan bir denizci hakkında okuduğu şiire dair imgedir.

Shakespeare'in "deniz kızları" gerçek olmayan bir rüyalar âlemine ait çanlar çalar. Woolf'un çocukluğundan kalma kumsal hatıralarının âlemidir bu. Westminster Sarayı kulesindeki Big Ben gerçek saat ise, tıpkı Woolf'un yapıtlarındaki denizde olduğu gibi, hem baştan çıkaracak kadar güzel, hem de ölüm saçacak kadar acımasız olabilen bir şehrin işitsel simgesi gibidir. Woolf'un romanları uzun uzadıya şehrin güzelliği üzerinde durur. *Dalgalar*'da Woolf, parlak "bir sürü kubbesi" olan şehri betimlerken "ne kadar hoş" tabirini ve "haşmetli" sıfatını kullandığında, insan, Woolf'un yine edebi bir hatıradan ilham alıp almadığını merak eder. Ama bu kez söz konusu olan,

113. Woolf, *Deniz Feneri*, s. 21.

Wordsworth'un Westminster Köprüsü'nden görülen manzarayı anlattığı sonedir ("Dünyanın başka neyi var ki bundan daha güzel gösterebileceği"). Sonede, bütün "haşmetiyle" görünen geniş başkent panoramasına "parlak" kubbeler hakimdir. Ancak Woolf'un Londra'ya dair imgeleri karanlık özellikler de taşır. Arabalar pat pat sesler çıkararak, büyük bir gürültüyle birbirleriyle yarışır ve av köpekleri misali yayaları kovalarlar.[114] *Mrs. Dalloway*'de sokakları arşınlayan kalabalıklar iskelet gibi tasavvur edilmiştir; nişan yüzükleri, çürük dişleri ve altın kaplamaları tozla kaplıdır.[115] Daha da öncesinde, *Jacob'un Odası*'nda Waterloo Köprüsü'nü geçen kalabalıklar sanki ecellerine doğru yürüyor gibidirler; yük arabalarıyla taşınan mezar taşlarına ve devrilmiş ağaçlara dair ölümü hatırlatan simgeler, bu kalabalıklara eşlik eder.[116] Edebi gönderme bir kez daha kendini belli eder. Köprüyü geçen kalabalıklar, T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sindeki "Gerçek Olmayan Şehir"de yer alan köprüden geçen, sanki cehennemde lanetlenmiş gibi iç çeken ürkütücü insanlardan oluşan kalabalıkları hatırlatan bilinçli bir gönderme gibidir ("Bilmezdim ölümün bu kadar insanı mahvettiğini").[117] *Çorak Ülke* aslında, *Jacob'un Odası*'yla aynı yıl yayımlanmıştır. Üstelik yayıncısı da Virginia ve Leonard Woolf'un işlettiği Hogarth Press'tir.

Woolf'un Londra'sındaki kalabalıklar, sanki cehennemî bir diyara iniyormuş gibidir. Bu kalabalıkların *Tube* adı verilen yeraltı ulaşım sistemine inişleri, *inferi*ye[118] inmeye dair bir metafor işlevi görür: "*Tube*'a inmek ölmek gibiydi." Milyon-

114. Woolf, *Dalgalar*, s. 152, 236.

115. Woolf, *Mrs. Dalloway*, s. 16.

116. Woolf, *Jacob's Room*, s. 154.

117. T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, 1909–1950 (New York: Harcourt, Brace, 1952), 39.

118. Antik Roma'da ölümle ilgili tanrıların toplandığı yer –ç.n.

larca insanın merdivenlerden "korkunç bir şekilde inişleri"ne dair imgeler *Dalgalar*'da pek çok kez karşımıza çıkar. Tube'un yürüyen merdivenleri, "ölülerden bir ordu"yu ruhlarının yok olacağı yere götürür.[119]

Ağıt yüklü çanlar da her daim faniliği ve ebedi kaybı dışa vurur.

Zaman Parçası

Kayıp, *Jacob'un Odası*'nın her sayfasında karşımıza çıkar. Cornwall sahilindeki deniz dalgalarının ağıda benzeyen ritminde duyulur. Bu romanın Oxford Üniversitesi'nce yayımlanan baskısına yazdığı harikulade önsözde Kate Flint, genç yaşta savaşta ölmeye yazgılı kadersiz Jacob hakkında yazarken Woolf'un, Cambridge'e başladıktan çok kısa bir süre sonra, genç yaşta ölüp giden ağabeyi Toby'yi aklından geçirdiğini öne sürer. Romanın başlarında ölüm alametleri hemen göze çarpar. Henüz çocuk olan Jacob, bir uçurumun dibindeki çer çöp yığınında bulduğu bir hayvan kafatası parçası, belki de bir koyun çenesi, tutmaktadır. Roman, Jacob'un annesinin gözyaşlarıyla açılır; dul bir kadının gözyaşlarıdır bunlar. Sonraları hayat "gölgelerin resmi geçidi" olarak nitelenecektir.[120]

Gölgelerin resmi geçidi, dramatik ve düşsel bir gerçeklik tasavvuruna, bir estet tesellisine işaret ediyor olabilir. *Jacob' un Odası*'nda karakterlerden biri Wagner'in aşk, ölüm ve deniz üzerine bestelediği *Tristan und Isolde*'yi dinleyerek, "ölüm temsilinin güzel tadı"nı alır. Ama ölüm bir figür ya da temsilden ibaret değildir. Woolf'un romanı aynı zamanda savaş gerçeğiyle de ilişkilidir. Silah sesleri, deniz seslerine karışır. Her yanda ölümcül "ıslık sesleri ve sarsıntılar" vardır. Silahların doğa

119. Woolf, *Dalgalar*, s. 181, 183.

120. Woolf, *Jacob's Room*, 96; Kate Flint, age., giriş bölümü xii–xxi.

güçleriyle ilişkilendirilmesi aykırı imgelere yol açar. Pire'deki gemilerden toplar ateşlenirken, "Karanlık, Yunanistan üzerine adeta bir bıçak gibi saplanır."[121]

Gelgelelim mateme dair en çarpıcı betimleme silahlarla değil boşlukla ilişkilidir. Romanın sonunda Jacob'un boş odası ve kapı pervazına nakşedilmiş koç kafatası, romanın ilk sayfalarındaki hayvan kafatasına gönderme yapar. Boş odalar ve boş evler Woolf'un hayal dünyasında yer etmiştir. *Deniz Feneri*'nin ortasında "Zaman Geçiyor" başlıklı bölüm, kayıplar ve ölümlerden bahsettiği metruk bir yazlık evle ilgilidir. Woolf'un günlüklerinde daha çarpıcı bir başka nottaysa, Shelley'in Pisa yakınlarındaki metruk evine 1933'te yapılan bir ziyaretten bahsedilir. "Deniz kenarında bekleyen ev", şairin İtalya açıklarında boğulduğu günden beri boş yere onu beklemektedir. Woolf'un kaderinde de suda ölmek vardır.[122]

"Ağıt", *Deniz Feneri*'nin yazarı için çok değerli bir sözcüktür. Babasının bir teknede oturup şiir okuduğunun hatırası gibi, bu sözcük de romanın çıkış noktasıyla ilişkilidir. 27 Haziran 1925 tarihli günlük notunda belirttiği gibi, Woolf son romanının yeni bir isim gerektirdiğini ve bu yüzden alışıldık *roman* nitelemesi yerine belki de *ağıt* sözcüğünü kullanmasının daha uygun olacağını düşünmüştür. Geleneksel anlamda, hüzünlü ve lirik bir matem şiiri olan *ağıt*; saatlere ve takvimlere ait acımasız zamanlarla süreçlere ve belleğe ait öznel zamanı karşı karşıya getiren, yoğun olarak kişisel hatıralara dayalı kurgu bir yapıt için gayet uygun bir isimdir. Aslında *Deniz Feneri*, bir nevi diriltme şiiridir. Virginia'nın ablası Vanessa ölülerin dirilişini ızdırap verici bulmuştur. Bu roman, aynı zamanda bir şeytan çıkarmadır. Virginia'nın günlüğünde ifşa ettiği gibi, bu romanı

121. Woolf, *Jacob's Room*, s. 91, 241, 245.

122. Woolf, *A Writer's Diary*, s. 201.

yazmak anne babasının –özellikle de babasının– baskıcı varlığından kurtulmasını sağlamıştır. *Deniz Feneri*'ni yazdıktan birkaç yıl sonra, şayet hayatta olsa doksan altı yaşına basacak olan babasına atfen Virginia, sahiden tam o gün doksan altı yaşına basmış olacağını, "ama şükür ki bunun gerçekleşmediğini" yazar günlüğüne. Müteşekkir olan kimdir peki? Günlüğünün ilerleyen satırlarında bu sorunun çarpıcı cevabını okuruz: "Babam yaşasaydı benim hayatım biterdi. Ne olurdu peki? Yazı, kitap... Hiçbiri olmazdı, akıl almıyor." Biraz daha ileride aynı ölçüde çarpıcı bir ifşa okuruz: "Her gün babamı ve annemi düşünürdüm; ama *Deniz Feneri*'ni yazınca, zihnimde yerli yerine oturdular... Annem ve babam saplantı hâline gelmişti bende; sağlığım için bir tehditti; onlar hakkında yazmam gerekiyordu."[123]

Neticede *Ağıt* uygun bir sözcüktür; Woolf'un muhtemelen kendini en çok ifşa ettiği romanı olan *Deniz Feneri*, denize dair bir şiir olarak tasarlanmıştır ("her yerinde deniz duyulacak" diye yazar Haziran 1925 tarihli günlük notunda). Woolf için deniz ölümle, ölüm arzusuyla ve özellikle de Maria DiBattista'nın dediği gibi, "suda boğulmaya dair esasen kadına özgü gizem" ile ilişkilidir.[124]

Deniz Feneri, yoğun simgesel yapısıyla son derece kişisel ve dokunaklı bir kitaptır. Her çocuğun nihayetinde keşfettiği gibi, tatil zamanı sonsuza kadar süremez. "Eninde sonunda bitecek," diye hayıflanır Mrs. Ramsey, ama aklından geçen, her tatilin sonlanacağından çok daha fazlasıdır: Esas önemli olan, hayatın sonluluğudur. "Eninde sonunda gelecek," diye tekrar eder durur kendi kendine. Zira kendi çocuklarının da ileride bizzat öğreneceği gibi, hiçbir mutluluğun kalıcı olmadığının farkındadır.

123. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, 3:34, 208.

124. Woolf, A Writer's Diary, 80; Maria DiBattista, "To the Lighthouse, Virginia Woolf's Winter Tale" *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity* içinde, haz. Ralph Freedman (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980), s. 175.

Kayıp ve ölüm varoluşun içine adeta nakşedilmiştir. Romanının dekoru olarak, kendi ailesinin Cornwall sahilindeki yazlık evi yerine, mahsus bir ada ortamını seçen Woolf, böylece yalıtılmışlık ve yalnızlık temalarına vurgu yapar (Bay Ramsey'in en sevdiği dizeyi tekrarlayıp durur: "Hepimiz tek başına erdik zevale"). İnsan ilişkilerinin özündeki zorluğa, en mahrem anlarda bile mevcut olan "alacakaranlık duvarlara" tekabül eder.[125]

Deniz feneriyse, kitap boyunca daha bariz, ama karmaşık ve çelişkili bir sembol görevi görür. Yol gösterici ve koruyucu bir kule misali duran fener, küçük bir kaya üzerinde hamasi bir yalnızlık içinde duran bir umut ve cesaret ışığıdır. Mrs. Ramsey, yatak odasından baktığında, deniz fenerinin geceleyin yaydığı ışıkları bir yandan gümüş parmakların okşayışı, öte yandan da kaderin acımasız sillesiymiş gibi algılar. Gündüzleriyse deniz feneri adeta ulaşılmaz bir idealmişçesine uzaktan belli belirsiz görünür; halbuki yaklaştıkça, fenerin çıplak kayalar üzerinde sade ve biraz da sakil duruşu insanı şaşırtır. "Zira hiçbir şey, sadece tek bir şeyden ibaret değildi"[126] –çıkarılması gereken ders budur. Gerçeklerin ne kadar hayal kırıklığı yaratabileceği de unutulmamalıdır.

Mrs. Ramsey'i ilk kez pencere kenarında gördüğümüzde, o anki uğraşı daha da karmaşık bir sembolizm barındırır. Deniz feneri bekçisinin küçük oğlu için çorap örmek, aslında gündelik bir uğraştır. Ama örgü aynı zamanda geleneksel olarak bir kadın uğraşıdır. Penelope'nin gündüz dokuyup gece söktüğü kumaş (sonradan bunun kefen olduğu anlaşılır) bir hatırlama ve sadakat alameti olarak görülebilir. Mrs. Ramsey'in bekçinin oğlu için ördüğü ama bitiremediği koyu kızıl çoraplar hem trajik bir işaret (çocuk kemik tüberkülozundan muzdariptir)

125. Woolf, *Deniz Feneri*, s. 153.

126. A.g.e., s. 86.

hem de Ramsey'in sahip olduğu *caritas*[127] ve şefkatli tabiatının ilk emarelerindendir. Mrs. Ramsey çorabı ertesi sabaha hazır etmek için ne kadar çabalasa da, çorap kısa, "hep daha da kısa" gelir. Mrs. Ramsey'in bu gözleminde biraz kasavetli bir ton vardır, zira vaktiyle babasının İsviçre'de ölümcül bir hastalıkla pençeleştiğine dair dadısının gözyaşları içinde anlattıkları geliverir hatırına –ölüm düşüncesi örgüyle bağlantısız değildir, zira bilindiği gibi, mitolojide *Parcae*[128] tanrıçaları hayat ipliğini eğiren ve kesip biçen ihtiyar kadınlar olarak betimlenir.[129]

Metnin yapısıyla doğrudan ilişkili bir imge olan örgü, Woolf'un romanındaki karakterlerin çok yönlü özellikleri açısından da çeşitli anlamlar taşır; zira bu karakterler pek çok gözlemci tarafından yaratılmış, daha doğrusu örülmüştür. Mrs. Ramsey, öldükten sonra bile, kendisini tanıyanların hatıralarında "örülmeye" devam edeceğinin farkındadır. Kişiliğinin çok yönlü doğası, ressam Lily Briscoe tarafından da teyit edilir. Tipik olarak Briscoe, psikolojik karmaşıklıklara seyircilerin bakışı itibarıyla gönderme yapar: "Elli çift göz, o kadının üstesinden gelmeye yetmezdi."[130]

Örme işlemi ölümden sonra da sürer, tabii ancak hayatta kalanlar olduğu takdirde. Woolf, sessizliğin ve kasavetin hakim olduğu insansız bir dünyanın boşluğunu hayal eder. *Deniz Feneri*'nin ikinci kısmının işlevi de zaten budur: On yıllık bir zaman aralığında, metruk evi unutuşun ve "devasa bir kaos"un

127. (Lat.) Ayrım gözetmeksizin, bütün insanlara duyulan sevgi. -ç.n.

128. Roma mitolojisinde kader tanrıçaları. -ç.n.

129. A.g.e., s. 28. bkz. Geoffrey H. Hartman's thoughtful "Virginia's Web" (1961), *Twentieth Century Interpretations of To the Lighthouse* içinde, haz. Thomas A. Fogler (Englewood Cliff s, NJ: Prentice-Hall, 1970), 70–71. Hartman çorabı kefenle ilişkilendirir ve Mrs. Ramsay'in ölümle özdeşleşmesine gönderme yapar. Ayrıca bkz. Erich Auerbach, "The Brown Stocking," *Mimesis* içinde (Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1953), 463–88.

130. Woolf, *Deniz Feneri*, s. 288.

nasıl ele geçirdiği betimlenir.[131] Günlüğünde açıkça belirtildiği gibi, kahraman içermeyen kurgusal metinler yazmak, tam da yazarın meram ettiği bir meydan okumadır: "Hiçbir insani karakterin bulunmadığı, nirengi noktası olabilecek hiçbir özelliğin kalmadığı, adeta kör olan boş bir evi, zamanın geçip gidişini anlatmam lazım."[132] Bu meydan okumayla Woolf'un amacı, sadece becerilerini sınayacağı teknik bir zorluğu önüne koymak değil; aynı zamanda yazar vasfıyla didaktik bir tavır takınmaksızın, hayat ve ölümün etkileşimi temasına vurgu yapacak bir zaman aralığı tasarlamaktır.

Eski Düşman

Mrs. Ramsey, adeta kör ve durgun bir zaman aralığında ölür; keza oğlu Andrew da, Fransız cephesindeki bir top ateşi sonucu can verir. Ancak, üçüncü ve son bölümde hayat geri döner. Mrs. Ramsey hayatta olanların hatıralarında hâlâ yaşıyordur. Asil tavırlarıyla, hayata iyimser gözlerle bakan, hayat dolu biri olarak yad edilir. Mrs. Ramsey'in ağzından çıkan ilk söz, daha doğrusu romanın ilk sözcüğü "Evet"tir. Çevresine bütünlük duygusu yayar, anlaşmazlıkları ve kaosu giderme yeteneğine sahip bir arabulucu gibi görülür. Hatta en sıradan gündelik uğraş bile bir yaratım, Mrs. Ramsey'in ressam dostu Lily'nin hatırladığı üzere, "hemen hemen bir sanat eseri gibi" görünür. Aile fertleri ve tatil için gelen misafirlerle beraber yenilen sıradan bir akşam yemeği, Mrs. Ramsey'in hakimane varlığı (ve muhteşem bir Fransız usulü biftek) sayesinde, "değişimden azade" müstesna bir ân, adeta "sonsuzluk" kabilinden kusursuz bir dramatik deneyim hâline gelir. Lily'nin de hatıralarında yer ettiği gibi,

131. A.g.e., s. 134.

132. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, 3:76.

"günlük mucizeler" sayesinde Mrs. Ramsey gelip geçici bir ânı, adeta kalıcı bir şeye dönüştürebilmektedir.[133]

Ama işin bir de öbür yüzüne bakıldığında, Mrs. Ramsey'in iç konuşmalarından, zihnindeki devingen çağrışımlardan anlaşılır ki, kendisi olayların karanlık yanlarını da görebiliyor ve hayata karşı derin bir güvensizlik duyuyordur. Çorap her zaman kısa gelmektedir. Çocukların da ileride bizzat öğreneceği gibi, her şey bir gün son bulacaktır. Ellerindeki her şeyi kaybedeceklerdir. Mrs. Ramsey'in günlük mucizeleri fani şeylerdir. Kazandığı zaferler, geçici galibiyetlerden ibarettir. Güzelliği yitip gidecektir. Aynaya bakmaktan bile kaçınır. Sanki çoktan ölmüş gibi hissetmektedir: "Sanki her şeyi geride bırakmış, her şeyin dışına çıkmış gibi hissediyordu." Bütün çabalar neticede beyhudedir. Bu dünyada sebep, düzen ve adalet yoktur. Ama yine de pes etmez Mrs. Ramsey. Zira kendine özgü karamsarlığına eşlik eden nadide bir direnme gücü de vardır. Onun asıl düşmanı hayattır: "Ona göre, hayat korkunç bir düşmandır ve fırsatını buldu mu hemen insana saldırır." O yüzden insan, eşit şartlarda bir düello olmasa da, mücadele etmelidir: "Eski düşmanı hayat karşısında kendini yapayalnız hissediyordu." Bu düellonun kahramanca imgesi, çelik örgü şişinden daha hamasi bir düello silahı metaforuyla daha da vurgulanır. Umutsuzluğu reddeden Mrs. Ramsey, "kılıcını çekip hayata savuruyormuş" gibi hayal eder kendini.[134]

Ölümle Kurulan Suç Ortaklığı

Peki ama ne tür bir silah hayatın anlamsızlığının üstesinden gelebilir? Sonu gelmeyen akış nasıl durdurulup, umutsuzluktan

133. Woolf, *Deniz Feneri*, s. 68, 117.
134. A.g.e., s. 207, 208.

nasıl kaçılabilir? Bu soruların cevabı, romanın diğer kadın kahramanı ressam Lily Briscoe'dadır. Mrs. Ramsey'in çevresinde "hemen hemen bir sanat yapıtı gibi" bir hava yaratabildiğini hatırlayan da zaten Lily Briscoe'dur.

"Hemen hemen," ama tam anlamıyla değil –esas mesele de budur. Aslında her şey bu "hemen hemen"e ve Lily'nin temsil ettiği zımni karşı görüşe dayanır. Sanatçı olarak Lily de kaosa ve "hayatın akışkanlığı"na karşı bir mücadeleye girişmiştir, ama daha somut ve tutkulu bir savaştadır. Onun elinde de bir silah vardır ve o da fırçasıdır. Bu fırça sayesinde, adeta "demir cıvatalar"la birbirine tutturulmuş hassas bir yapı yaratır. En başından beri, biçimsizliğe ve düzensizliğe bir biçim vermeye çabalarken gördüğümüz Lily, gerçek anlamda son sözü söyler romanda. Kahramanca bir mücadele fikri, savaş yaraları ve hatta mağlubiyetlerle ödenen bedel, bundan daha açık bir biçimde ortaya konulamaz. Muazzam bir boşlukta, biçim yaratmak için risk almak, "daimi bir mücadeleye girişmek" ve "neticede hezimete uğranacak" bir savaşa katılmak anlamına gelir.[135]

Lily'nın, hayatını özellikle sanata adaması üzerinde ısrarla duran Woolf'un, bu karakteri geliştirirken kendini düşündüğüne pek şüphe yoktur. Woolf'un diğer metinlerinde, yazmak ölüme kafa tutmak gibi tasavvur edilir. Bu temaya *Dalgalar*'da da dönecektir: Fantezi dünyasında yaşayan coşkulu bir hikaye anlatıcısı ve laf cambazı olan Bernard ölümle yüzleşir ("Düşmanımız ölüm," der) ve ölüme karşı kendini sözcüklerle savunarak "yılmaz ve yenilmez" olabileceğini düşünür.[136]

Deniz Feneri'ndeki Lily, yazar olarak Woolf'un bildiklerinin zaten farkındadır: İnsan kendini sanata adayınca, pek çok şeyden feragat etmek zorundadır. Kendini evliliğine ve çocuklarına

135. A.g.e., s.162, 175.

136. Woolf, *Dalgalar*, s. 281.

adayan Mrs. Ramsey'in aksine, Lily hiç evlenmeyecek ve çocuk sahibi olmayacaktır; her açıdan kayıp vardır. Kendi tabiriyle, evlenmek yerine (tuvalindeki) bir ağacın yerini değiştirmekten yana kullanacaktır tercihini. Hayattan korkuyor olabilir. Ne ki kişisel bağlılıkları külliyen reddetmesinin altında duygusal bağa ya da evlilik bağına yönelik korkudan çok daha fazlası yatmaktadır. Esasen bu reddin temelinde, Lily'nin insanın kendini sanata adayışının –Flaubert'in yazı yazmayı manastıra çekilmeye benzetirken düşündüğü gibi, yaşarken ölmek kabilinden– bir riyazet ve katı disiplin gerektirdiğine duyduğu inanç yatar.

Ancak, metaforik olarak ölmek, ölümle kurulan bir suç ortaklığına da işaret ediyor olabilir pekala. Renklerle ya da sözcüklerle tasvir etmek, akıp giden hayatı sabit ve cansız bir şeye dönüştürmek, varoluşun özündeki devingenliğe ihanet etmek anlamına gelir ister istemez. Gerçekliği soyut bir doku ve yapı olarak görmek anlamına gelir. Hayatın özündeki değişimi durdurarak, adeta ölüm sonrası bir bakış fırlatır. Lily'nin son sözleri manidardır. Resmini bitirip fırçasını elinden bırakırken, kendi kendine şöyle der: "Görmüştüm sonunda."[137] Miş'li geçmiş zamanda adeta öbür dünyadan konuşuyor gibidir.

Ağıt olarak sanat. Ne var ki, ağıt hayatta kalanların varlığına (ve şimdiki zamana) bağlıdır. Bu da daha derinlerde yatan bir korkuya işaret eder. Zira sanatçı ve sanat, *tarih* denilen girdabın içine çekilmiş olabilir. Woolf bu hususa, ölümünden sonra yayımlanan *Perde Arası*'nda değinir. 1941'de intiharından kısa bir süre önce ilk taslaklarını tamamladığı roman, İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere'nin en karanlık anlarında kaleme alınmıştır. Romanda esasen İngiltere tarihi incelenir, ancak olaylar, sayfiyedeki bir malikanenin bahçesinde her yıl düzenlenen bir gösteri biçiminde sunulmuştur. Ayrıca çağdaş

137. Woolf, *Deniz Feneri*.

tarih de gösteriye nüfuz eder ve dünyanın ölüme mahkum olduğuna dair bir duygu uyandırır. Bu üst sınıf malikane gösterisine katılan misafirler, Hitler'in savaş tehdidinin ve İngiltere'nin içinde bulunduğu tehlikenin farkındadır. Gösterinin perde arasında (romanın adı çok katmanlı anlamlar taşır), sohbet ve dedikodularda, muhtemel bir işgalden ve savaş isteyen "kahrolası Almanlar"dan söz edilir. "Ani ölümün felaketi" malikanede toplananlar arasında geziniyordur adeta. Şimdiki zaman, geleceğin koyu gölgesi altında kalmıştır sanki. Daha da çarpıcı olan şey, Oswald Spengler'ın *Batı'nın Çöküşü*'nü hatırlatan bir notta, Woolf malikanelerin ve –Babylon, Ninova, Truva gibi– kültürlerin çöküşünden bahseder. Tarih onların sesini yeryüzünden silmiştir.[138]

Hatta sanat bile uygun bir silah ya da sığınak sağlamaz. Gösterinin düzenleyicisi, yazarı ve sahne yönetmeni olan ve bir karikatür karakterlerine benzeyen Bayan La Trobe aracılığıyla verilen acıklı mesajın özü de budur. Gösteri "hayalinin" hüsranla sonuçlandığına kani olan Bayan La Trobe melodramlara özgü bir ümitsizliğe kapılır: "Telaş kapladı içini. Sanki kanlar ayakkabılarından taşıyor gibiydi. Ölüm, ölüm, ölüm bu, diye geçti aklının ucundan."[139] Ancak, romanın başlarında bir kurbağayı yutmaya çalışırken boğulan bir yılanın üzerine basan Giles'ın spor ayakkabılarının her yanının kan lekesi olduğu hatırlandığında, söz konusu sanatçı zanaatkârın yaşadığı melodramatik ızdırap, hüsran duygusu ve ayakkabılarından adeta taşan kanlara dair tuhaf imge tamamen karanlık bir anlam kazanır.

138. Woolf, *Between the Acts*, s. 151, 114, 139.

139. A.g.e., s. 180.

5*
ALBERT CAMUS
Sonu Gelmeyen Yenilgi

Geride kalanlar kendi ahvalini
akranlarının ahvaliymiş gibi görür.
PASCAL

Bizim Tek Krallığımız

YABANCI'NIN (1942) İLK CÜMLESİ ölüm temasını katı bir gerçeklikle ortaya koyar: "Aujourd'hui, maman est morte" ("Bugün annem öldü").[140] Burada zamansal dolaysızlık ve olayın sıradanlığı vurgulanır. "Belki de dün öldü," diye devam eden ve annenin durumu hakkında şüphe uyandıran diğer cümle ölümü daha da sıradanlaştırır.

Romanın ilk sahnesinde, huzur evinde uyanışını, kafile hâlinde mezarlığa yürüyüşünü ve defni de aynı ölçüde etkisiz bir tonda tasvir eder. Romanın sonlarına doğru, cinayet davasının görgü tanıkları ve savcı, suç delili olarak bu sahneleri tekrar gündeme getirir. Açılış cümlesinin yapısal bir karşılığı olan kapanış cümlesinde, mahpus anlatıcı, taşkın kalabalığın gelip kendi idamını seyredeceğini hayal eder.

140. Albert Camus, *L'etranger* (Paris: Gallimard/Livre de Poche, 1957); *The Stranger*, çev. Stuart Gilbert (New York: Knopf, 1965), 1. (Türkçesi: *Yabancı*, çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, 2015).

Keza *Veba*'nın (1947) başında ve sonunda da benzer bir yapısal bütünleme mevcuttur. Henüz ilk fare ölüleri keşfedilmemiş ve salgın yayılmamışken, anlatıcıya göre herhangi bir şehri simgeleyebilecek Oran şehri, adeta ölü bir diyardır. Hiçbir kuşun, ağacın, insanın yaşamadığı bu topraklar, hayat veren denize sırtını dönmüştür. Şehir sakinleri gündelik işlerini ruhsal bir boşluk içinde gerçekleştirir. Romanın ilk sayfaları eksiklik ve hayat yoksunluğu belirten olumsuzluk ekleri ve bağlaçlarıyla *–sans* (siz/sız), *ni... ni...* (ne... ne de)– doludur. Ama veba yok olup şehrin sakinleri olan biteni unutma, hatta inkar etme telaşı içinde gündelik işlerine döndüğünde, vebaya karşı verilen mücadelede başı çeken romanın anlatıcısı doktorun sesinden, bir tanık edasıyla ölümcül virüsün yalnızca yeraltına indiğini, hastalığın ve ölümün daimi olarak alt edilemeyeceğini ve can çekişen farelerin her an şehri yeniden istila edebileceğine dair bir uyarı okuruz.

Hem *Yabancı*'nın hem de *Veba*'nın başına ve sonuna ölümün gölgesi düşmüştür, keza Camus'nün hayatına da öyle. Hiç görmediği babası, Birinci Dünya Savaşı'nın ilk haftalarında Marne Savaşı sırasında başına aldığı şarapnel parçası yüzünden ölmüştür. Albert daha bir yaşında bile değildir. Camus'nün ölümünden sonra yayımlanan otobiyografik romanı *İlk Adam*'da, bir oğul umutsuzca aradığı yitip gitmiş babasıyla, en sonunda Bretonya'da metruk bir mezarlıkta karşılaşır. Bilindiği gibi baba arayışı, kimlik arayışına işaret eder. Ne ki memleketi Cezayir'den çok uzaklarda, Bretonya'daki mezarında gerçek anlamda "ölü bir yabancı" olarak kalan babanın sunabileceği hiçbir yardım yoktur. Oğulun yaşadığı yabancılaşma duygusu, babasının, kendisinin o anki yaşından daha genç bir yaşta öldüğünü fark ettiğinde daha da keskinleşir. Şayet oğul, babadan daha uzun yaşayabiliyorsa, bir şeylerin kökten "yanlış bir

düzen"den ("ordre mortel") malul olduğu hissine kapılır.[141]

Aslında ölü yabancı, oğula bir miras, hatta dolaylı yollardan haksızlık karşısında öfkelenme şeklinde çifte bir miras bırakmıştır. *İlk Adam*'ın kahramanı (belli ki Camus'nün kendisidir) çocukluğunda vaktiyle babasını tanıyanlardan, babasının 1905'teki Cezayir Savaşı'nda işlenen korkunç katliamlara tanık olduğunu ve insanların barbarlığı karşısında büyük bir öfkeye kapıldığını öğrenir. Çok daha derin etkileri olan bir başka anıya göre, babası resmi bir infaza katıldıktan sonra eve midesi bulanarak dönmüştür. Ömrü boyunca Camus de başkalarını ölüme mahkum edenlerin hep karşısında yer alır. İdam mahkumları gerçekten suçlu olduklarında bile, Camus idama karşı çıkar. Babanın giyotin karşısında duyduğu korku ve yakıcı ızdırap, oğul için sürekli tekrarlanan bir kabusa dönüşür.

Resmi mercilerin dul eşe gönderdiği, babanın kafasını delip geçmiş top mermisi bir savaş yadigârıdır; bir apartman dairesinde raftaki bir kavanozda durmaktadır artık. Savaş sonrasında koca bir nesli o ya da bu şekilde etkileyen, insan elinden çıkma bir felaketin hatırlatıcısıdır bu şarapnel parçası. Genç Albert için savaşı hatırlatan başka şeyler de vardır elbette. Bir arkadaşıyla Gaziler Evi'nin (Maison des invalides) bahçesinde oynar. Kolunu ya da bacağını savaşta kaybetmiş, ya da daha kötü yaralanmış gazilerin kimisi burada, topallıklarını itinayla gizleyerek yürür, kimisi de bisiklet tekerinden yapılma derme çatma el arabalarında gezinir.

Ayrıca dört yıl boyunca cephede savaşmış bir öğretmen de vardır. Öğretmen, Roland Dorgelès'nin *Les croix de bois (Ahşap Haçlar)* romanından uzun alıntılar okur sınıfa. Bizzat

141. Albert Camus, *The First Man*, çev. David Hapgood (New York: Knopf, 1995), 24, 26. Kitabın çeşitli İngilizce çevirilerine başvururken, her seferinde Fransızca aslına başvurmayı ihmal etmedim: Le premier homme (Paris: Gallimard, 1994) (Türkçesi: *İlk Adam*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2015).

savaş gazisi olan Dorgelès, bu romanda cephe ortamının nasıl rahatsız edici ve pis olduğunu, askerlerin her gün nasıl korku ve ölümle yüzleşmek zorunda kaldıklarını gerçekçi bir üslupla aktarır. Öğretmenin kısık bir sesle okuduğu bu duygusal alıntıları gözyaşları içinde dinler genç Albert.[142]

Hem babasız büyümenin hatırası, hem de babasının barbarlığına karşı duyduğu büyük nefretin hikayeleri, Camus'nün zihninde, kendisinin şiddete duyduğu büyük nefret ve ömür boyu idam cezasına ettiği muhalefetle karışır. Camus'nün yapıtındaysa, adaletin insanlık dışı hâlleri ve toplumun cinayeti meşrulaştırmasıyla özdeşleşmiş bir başka baba vardır. Ama bu kez baba (*Veba*'da Tarrou'nun babası), insanları "en aşağılık cinayet" töreni olan darağacını seyretmeye gönderen savcı (*avocat général*) olarak bizzat suçludur. Temel bir içgüdüyle Tarrou, kendini kurbanların tarafında görür. Babasına ve temsil ettiği her şeye başkaldırır. Baba evinden kaçar, ama babasının yasa ve asayiş anlayışı yakasını hiç bırakmaz. Bilfiil siyasi eylemlere katılan Tarrou, idam mangasıyla gerçekleştirilen infazlara tanık olur ("kurşunlar öyle delikler açıyordu ki içinden yumruğunuz dahi geçebilirdi") ve sonuçta öldürmeye yönelik her tür ideolojiye ya da adalet anlayışına duyduğu nefret daha da güçlenir.[143]

Camus'ya göre hayat yüce bir değerdir. Şimdi'ye duyulan bağlılık hem sevinç hem de umutsuzluk kaynağıdır. Yaşamla ölüm Camus'nün yapıtlarında tamamen iç iç geçmiştir. Yarım kalmış erken tarihli bir romanının başlığı tam da bu paradoksu taşır; *Mutlu Ölüm*'ü yirmili yaşlarının başında, yani *Düğün* (*Noces*) başlıklı lirik denemelerini yazdığı sıralar tasarlar. Cezayir körfezinin kıyısında şehevi bir coşkunlukla yaşadığı bu

142. Camus, *The First Man*, s. 149; *Le premier homme*, s. 140.

143. Albert Camus, *The Plague*, çev. Stuart Gilbert (New York: Vintage, 1991), s. 248, 251; *La peste* (Paris: Folio/Gallimard, 1947), s. 247, 249 (Türkçesi: *Veba*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Can Yayınları, 2015).

dönemde, denizin güzelliğine dair buruk farkındalığı, delikanlılığında yakalandığı ve hiçbir zaman tam atlatamadığı tüberkülozla daha da keskinleşmiştir. Zaman zaman coşkulu bir futbol oyuncusu ve amatör aktör olarak kan kusar. *Mutlu Ölüm*, ölümle kurulan bir aşk–nefret ilişkisinden söz eder; cinayetten, zafiyetten ve ölümcül hastalıktan bahseder. Aynı zamanda doğayla ve mekânla kurulan erotik bir ilişkiyi konu edinen bir hayat ilahisidir. *Mutlu Ölüm*'ün bazı bölümleri (kahramanın adı da buna dahildir; zira Mersault, Meursault hâlini almıştır), *Yabancı*'da da karşımıza çıkar.

Camus'nün ilk dönemlerine lirik bir dürtü yön verir. *Düğün*'de Tipasa kalıntılarını ve lahitleri, Cemile denilen rüzgârlı bölgeyi ve yaz sıcaklarını anlatır. Zeytin ağaçlarının yanında duran antik kolonların görüntüsü Camus'yü büyüler. Ölüm üzerine düşüncelere bırakır kendini. Hayatın kokularıyla mest olur. Kutladığı düğünler hep bu dünyaya aittir. Ancak Camus'nün, doğanın sefahatini yücelttiği düğün şarkısı, bu dünyanın acılarını ve matemini barındırır. Ölümün son durak olduğu ve öbür dünyaya yönelik hiçbir arzunun bulunmadığı bu dünya, Camus'nün tabiriyle, bütün idollerinin gizli kusurlarının bulunduğu tanrısız bir dünyadır.[144]

Savaş sonrasında varoluşçu bir düşünür olarak ün kazanmış olmasına rağmen –*Sisifos Söyleni* (1943) absürdün felsefecisi olarak Camus'nün üne kavuşmasında önemli bir rol oynar– Camus tabiatı gereği soyutlamalara meyleden biri değildir. Ona özgü algılar hep duyumsal ve şiirsel bir nitelik taşır. Başta *İlk Adam*'da olmak üzere, Cezayir üzerine düşünürken en çok etkilendiği şeyleri –kısa süren alacakaranlıkları, mevsim-

144. Aşkınlığını yitirmiş dünyadan bahsederken Camus tam olarak şöyle der: "Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile" [Tanrıların terk ettigi şu muhteşem tapınakta, kendi tanrılarım da kumdan kaleler gibiydi.] (Albert Camus, *Noces*, Paris: Folio/Gallimard, 1959, s. 70).

lerin gelip geçişini, kırlangıçların gidişini, binbir kokunun duyulduğu vadileri, güneşin sıvaları ve taşları toza dönüştürdüğü ve gökyüzünün sıcaktan rengini yitirdiği bayıltıcı yaz sıcaklarını– anlatırken, Camus tam anlamıyla kendini ortaya koyar. Revaklı dar sokakları, atölyeleri, seyyar satıcı ve pazar tezgahları ve birbirine karışmış etnik ve dini topluluklarıyla, şehrin hayat dolu fakir mahallelerini canlı bir şekilde tasvir etmiştir. *İlk Adam*'ın taslağında, Camus kitabı "kanlı canlı" kılmak istediğini belirtir.[145] Ne ki hiçbir zaman yavanlığa düşmeyen bu fiziksellik aynı zamanda yüce bir nitelik de kazanabilir. Camus mekânlara ulvi, hatta mitik boyutlar kazandırmakta ustadır. Örneğin, Kuzey Afrika'da denizin üzerine akşam çökerken duyulan "kutsallık korkusu"nu, Delfi yamaçlarında tapınakların ve diğer kutsal yerlerin yakınlarında deneyimlenen duygulara benzetir.[146]

Camus'ye göre, Cezayir'deki dünya esasen Yunan dünyası, Akdeniz medeniyetidir. "Helena'nın Sürgünü" (1948) başlıklı bir denemede, Camus güneşe özgü trajediden ("tragique solaire") bahseder: Hayata karanlık bir bağlılığa işaret eden bu trajik ruhu, *Düğün* ve *İlk Adam*'da "jalousie de vivre" (yaşama hasedi), "folie de vivre" (yaşama çılgınlığı) olarak betimler Camus.[147] Gelgelelim güneşe ve hayata yönelik bu haşin sevgi, kahır dolu bir ilişkidir. Camus biraz tumturaklı bir edayla, "Hayata karşı umutsuz olunmadan hayat sevilemez," diye yazmıştır yirmili yaşlarının başında kaleme aldığı bir denemede.[148]

145. Bu paragraf, *İlk Adam* hakkında *New York Times Book Review* dergisine yazdığım inceleme yazısına dayanıyor: 27 Ağustos, 1995, 1, 28.

146. Camus, *The First Man*, s. 318.

147. Hayata duyulan tutkudan bahseden bu tabirler ("jalousie de vivre" ve "folie de vivre") sırasıyla Camus'nün şu kitaplannda yer alır: *Noces*, 29–30 ve *Le premier homme*, s. 260.

148. Albert Camus, *L'envers et l'endroit* (1937; Paris: Gallimard, 1958), 113 (Türkçesi: *Tersi ve Yüzü*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 1988).

Cezayir'e karşı kişisel bir mit geliştirir. Camus'nün gözünde, Cezayir ebediyet korkusuyla dolu kederli bir duyumsallığın diyarıdır; o anda, oracıkta mutluluk sunan, ama bu mutluluğu umuttan, aynı zamanda da pişmanlık ya da suçluluk duygusundan yoksun bırakan bir diyardır. Şayet günah diye bir şey varsa, bu günah başka bir hayata karşı umut beslemenin, elimizdeki tek hayatın acı ihtişamına ihanet etmenin günahıdır. Zira bizim tek krallığımız bu dünyadır. Öbür dünyaya inanmak, Camus'ye göre, bir nevi tahttan feragat etmek anlamına gelir. Bu dünya haricinde kurtuluş olamaz.

Aşkınlığın reddi Camus'nün Antik Yunan ruhu anlayışına götürür bizi. Camus'nün Sisifos'u tanrıları hakir görür. Ayrıca birkaç kez aktardığı gibi, Odysseus, Calypso'nun ölümsüzlük teklifini reddedip fani olmayı, tanrılar ve yaratıklardan uzaklaşıp memleketi İthaka'ya dönmeyi tercih eder. Camus'nün *Sisifos Söyleni* için, Pindar'ın üçüncü Delfi kasidesinden alıntıladığı epigraf da manidardır: "Ey ruhum, ölümsüzlüğe heves etme sakın; onun yerine, dalalım mümkün olanın âlemine." Tanrılar hakkında ciddiyetle yapılabilecek tek yorum, ancak keyfi bir gaddarlık sergiledikleridir. *Caligula* (1945) adlı oyunda Roma imparatorunun sergilediği insanlık dışı davranışlar da böyle anlam kazanır. Bütün insanların ölüme mahkum olduğu bir dünyada, "tanrıların muadili olmanın tek bir yolu vardır ki o da onlar kadar gaddar olmaktır."[149] Soyut bir mutlak olana yönelik arayışında Caligula, bütün soyutlamalardaki imkânsız saflığın kötülükle eşdeğer olduğuna inanır. Mutlak şeylere ve ideolojilere kuşkuyla bakan Camus de soyutlamaları adeta kötülüğün suç ortağı gibi görür. Savaş döneminde tuttuğu bir defterde, "Soyutlama kötülüktür," diye bir aksiyom yazar. Ne-

149. Albert Camus, *Caligula*, Le malentendu suivi de Caligula içinde (Paris: Gallimard, 1947), 166 (3. perde, 2. sahne) (Türkçesi: *Caligula*, çev. Ayberk Erkay, Can Yayınları, 2015).

ticede, tek hakikat insan bedeninin gerçekliğinde gizli gibidir. "Beden benim için kesin olan tek gerçektir," diye yazar *Sisifos Söyleni*'nde.[150]

Montaigne'in "Felsefeyle Uğraşmak Ölmeyi Öğrenmek Demektir" başlıklı denemesini okuduğunda Camus, Montaigne'in ölüm korkusu hakkında ortaya serdiği "şaşırtıcı şeyler" ("étonnantes choses") karşısında yaşadığı hayreti dile getirir. Bu noktada aslında şaşırtıcı olan, Camus'nün bu hususu öznel bir şekilde yanlış yorumlamasıdır. Zira söz konusu denemenin (1. kitap, no. 20) tamamında, ölümü itidalle ve Stoacı bir cesaretle karşılamanın öneminden ve sıradan, doğal bir olay gibi görmek gerekliliğinden bahsedilir. Seneca'dan ve Stoacı öğretiden ilhamla yazılan bu denemede Montaigne, aslında kendi ölüm korkusu üzerinde durmaz. Şüphesiz ki bu korkuyu haklı sebeplerle üreten, Camus'nün zihnidir. Camus on altı yaşından beri tüberkülozdan muzdariptir. Romanına konu olan veba gibi, tüberküloz da hiçbir zaman tam anlamıyla ortadan kalkmamış, olsa olsa yeraltına inmiştir. Hastalık pek çok kere krizler hâlinde nükseder. Mendilde gördüğü kan artık sıradan olup çıkmıştır. Camus'ye göre, bunlar ölüm alametleridir. Akciğerlerinin yavaş yavaş tükendiğini düşünür. Hastalığının tekrar nüksettiği savaş döneminde defterine şunları yazar: "Kes sesini akciğer!.. Kes sesini. Yavaş yavaş çürüyüşünü duymayayım artık."[151] Bu süreçte yavaş yavaş, korkunç bir şekilde ölmek zihnini sürekli meşgul eder. Yapışkan kâğıda takılıp kalmış sineklerin ızdırabını düşünür. Tüberkülozla ilgili imgeler ortaya çıkar sürekli: "Ölüm ızdırabı"nı konu alan bir hikaye tasarlar. Hastalığa dair

150. Albert Camus, *Carnets*. (Paris: Gallimard, 1944–59), 2:133 (Türkçesi: *Defterler*, çev. Ümit Moran Altan, İthaki Yayınları, 2003) ve *Le mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1942), 118. *The Myth of Sisyphus*, çev. Justin O'Brien (New York: Knopf, 1969), 87. (Türkçesi: *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 1997).

151. Camus, *Carnets*, 2:54.

metaforlar, yıllar sonra bile, umulmadık yerlerde ortaya çıkar. *Düşüş*'te ölümcül bir ahlaki hastalığı betimlemek için şöyle yazar: "Tüberküloza yakalanmış akciğerler kuruyarak düzelir ve böylece yavaş yavaş mutlu sahiplerini oksijensiz bırakarak boğar."[152]

Acı hatıralar karşısında farkındalık ve vuzuh etik değerlere dönüşür. Camus'nün yarım kalan erken tarihli romanı *Mutlu Ölüm*'ün kışkırtıcı başlığı da kuşkusuz bu bağlamda anlamlanır. Romanda hem maktul hem de katil gözleri açık vaziyette ("les yeux ouverts") ölür.[153] Cemile adındaki ölü şehir hakkında "Le vent à Djémila" ("Cemile'de Rüzgâr") başlıklı şiirsel denemesinde Camus, "morts conscientes"[154] kavramını, yani ölüm anında fevkalade bilinçli olmanın önemini vurgular. Gözlerin açık olmasına dair imgeler yapıtlarında tekrar tekrar ortaya çıkar ve Camus'nün hayata duyduğu büyük tutkuyla, ölüme duyduğu büyük korkuyla kendi eceline bakmak için son âna kadar muhafaza etmek istediği bir vuzuhu simgeler. Zira insanın hakikati, ölümü hiçbir umut beslemeksizin kabul etmesinden geçer. Gerçek cesaret hiçbir hileye başvurmamak demektir. Camus'nün başlıca romanı *Veba*'nın merkezinde de işte bu iki ders yer alır.

Krematoryumlar ve İnkarlar

Ağaçsız ve insansız Oran şehri sonradan nekropol olarak nitelenir, aynı zamanda bir yalanlar şehridir. Veba salgını patlak verip farelerle insanlar sokaklarda ölmeye başlayınca, önce kimse inanmaz, hatta herkes durumu inkar eder. Burada olamaz,

152. Albert Camus, *The Fall* (New York: Vintage, 1991), 106 (Türkçesi: *Düşüş*, çev. Hüseyin Demirhan, Can Yayınları, 2000).

153. Albert Camus, *La mort heureuse* (Paris: Gallimard, 1971), 202 (*Mutlu Ölüm*, çev. Ramis Dara, Can Yayınları, 2000).

154. Camus, *Noces*, s. 29.

mümkün değil; verilen ortak tepki budur, halbuki böyle bir şey gerçekten olabilir, hatta oluyordur. Bir esenlik yanılsaması içinde mutlu mesut yaşayan Oran sakinleri, herhangi bir çağdaki, herhangi bir şehrin sakinlerinden hiç mi hiç farklı değildir. Salgının korkunç belirtilerinin, kasıklarda ortaya çıkan ateş ve hıyarcıklar, feci acılar, üst üste yığılan cesetler ve ölümün kokusunun, şehri gerçeklerle yüz yüze getirmesi gerekir. Ancak *veba* sözcüğü, hastalığın kendinden daha çok korku yaratıyor gibidir. Resmi makamlar her tür laf cambazlığına ve kaçamaklı söylemlere başvurup mümkün mertebe hakikatle yüzleşmekten kaçınırlar.

Buna benzer koşullarda ortaya çıkan retorik samimiyetsizlik, edebiyatta daha önce de sertçe eleştirilmiştir. Alessandro Manzoni *Nişanlılar* (*I promessi sposi*, 1825–27) romanında, on yedinci yüzyılda Milan'da patlak veren veba salgınına dair betimlemelerinin başında, resmi makamların hakikate sırt çevirmek ve toplumu kandırmak amacıyla hileli bir dile (*trufferie di parole*) başvurduklarını söyler. Camus'nün, Manzoni'nin tarihi romanında anlatılan veba bölümünü hatırladığına ya da özellikle başvurduğuna inanmak için başka sebepler de vardır: olayları aktaran kişinin hakim tonu, şehir kapılarının kapanmasının yol açtığı hapsolma duygusu, ahlakın çöküşü, adalet çarkının aksaması sonucunda mücrimlerin kendilerini artık güvende hissettiği ve ölüm cezasından kurtulduğu gibi bir yanılsamaya kapılması.

Toplu ızdırap, toplu hapis ve toplu ölüm *Veba*'da yer alan pek çok edebi göndermeyi belirler. *A Journal of the Plague Year*'ın (Veba Yılı Günlüğü, 1722) yazarı Daniel Defoe'dan alıntılanan bir epigraf; vebadan muzdarip hayvanlar hakkında La Fontaine'den bir fabl; zincirlenmiş hâlde, herkesin gözü önünde katledilmeyi beklediği bir duruma benzettiği Pascal'ın meşhur insanlık hâli imgesi; ve elbette Kafka'nın ceza kolonisi.

Keza, *Caligula*'da da İvan İlyiç'in okul zamanlarından hatırladığı, "Caius bir insandır, insanlar ölümlüdür, o hâlde Caius da ölümlüdür," çıkarımını anımsatan bir pasaj yer alır. Caligula'nın pek de skolastik sayılmayan çıkarımı aslında Tolstoy'dan ziyade Kafka'ya yakındır ve Kafka'nın Komutan'ının amentüsünü akla getirir: "Kişi ölür, çünkü suçludur. Kişi suçludur çünkü Caligula'nın uyruğudur."[155] Hiç kimsenin canı bağışlanmaz.

Bir topluluğu ("herkesi", "koca bir şehri") etkileyen ölümcül çıkarımı pek çok farklı düzeyde karşımıza çıkar. Roland Barthes'a gönderdiği bir mektupta açıkladığı gibi Camus, *Veba*'nın farklı anlam düzeylerinde okunabilmesini istemiştir. Bu anlam düzeyleri ya da Camus'nün tabiriyle *portées*; gerçekçi, patolojik, sosyopolitik, etik (şehrin ruhen çorak bir yer olması), metafizik karşıtı (her tür dini tesellinin itibarsızlaştırılması) ve yeni bir cesaret biçimi olarak anti-kahramanlık olarak nitelenebilir. Bu anlam düzeylerinin birbirleriyle bağlantıları ilkin belirsiz görünür, ama romanın alegorik boyutu dikkate alındığında iş değişir. Camus, kendisini tarihdışı bir roman yazmakla, daha doğrusu tarihdışı değerlere dayanan bir roman yazmakla eleştiren Roland Barthes'a yazdığı mektupta, *Veba*'nın özünde Nazilere karşı mücadeleye (Camus *résistance* sözcüğünü kullanır) gönderme yaptığını belirtir.[156] Fransa'nın işgal günlerine yapılan göndermeler çok açıktır: hapsedilme, kuşatma, sevdiklerinden ayrı düşme, yiyeceklerin tayınla dağıtılması, dış dünyayla kurulan hummalı telsiz bağlantıları, "sıhhiye birliği" olarak hayatlarını tehlikeye atmaya hazır gönüllülerin düşmana direnmesi.

Romanın alegorik özü Holokost'u da kapsar: Şehrin doğusundaki krematoryumlara ceset taşıyan trenler; Paris'teki kötü

155. Camus, *Caligula*, s. 143 (2 perde, 9 sahne).

156. Bu mektup şurada zikredilir: Albert Camus, *Theatre, Recits, Nouvelles* (Paris: Pleiade/ Gallimard, 1962), 1973.

şöhretli Vel' d'Hiv'e (burada çocuklar da dahil Yahudiler, yük trenlerine bindirilip Doğu Avrupa'daki toplama kamplarına götürülmeden önce, sefil koşullarda tutulmuştur) açıkça gönderme yaparak büyük bir stadyumdan bozma bir toplama kampı; ve yaşanan korkunç olayların bilerek inkar edilmesi. Bu bakımdan, romanın sonunda yer alan bir pasaj zikredilmeye değer:

> Her tür kesinliğe karşı, insanların öldürülmesinin sineklerin öldürülmesi kadar gündelik sayıldığı şu anlamsız dünyayı tanıdığımızı sakin sakin yadsıyorlardı; şu sınırları iyi çizilmiş vahşiliği, şu hesaplanmış çılgınlığı, şimdinin dışında ne varsa her şeye karşı korkunç bir özgürlük duygusunu da beraberinde getiren şu tutsaklığı, şu ölüm kokusunu, öldürmediği herkesi şaşkına çeviren şu ölüm kokusunu, son olarak da bir bölümü her gün bir fırının ağzına yığılmış, yağlı kokular çıkararak havaya karışan, öteki bölümü de güçsüzlük ve korkunun zincirlerine vurulmuş kendi sırasını bekleyen şu şaşkına dönmüş insanlardan olduğumuzu inkar ediyorlardı.[157]

Bu pasaj; kitlesel katliamlar, bilimsel yöntemlerle kitle imhası, toplama kamplarındaki fırınların özellikleri gibi farklı farklı göndermeler içerir ve sonunda "kendi sırasını bekleyen... insanlar" Pascal'ın insanlık hâliyle ilgili iç karartıcı nihai imgesine bağlanır.

Silah Bırakmak Yok

Kendi kendini irdelediği zamanlarda Camus, edebi kariyerini, kendi deyimiyle "olumsuz"dan "olumlu"ya doğru yol aldı-

157. Camus, *La peste*, 297–98; *Veba*, s. 272.

ğı karşıt safhalar ya da birbirinin yerine geçen yapılar olarak düşünmüştür. Aynı zamanda "saçma"ya dair bir farkındalıkla ilişkili olduğunu düşündüğü olumsuz safha, *Sisifos Söyleni*'nde açıkça ortaya koyduğu gibi, sonuç değil başlangıç noktası olmuştur her zaman. Bu dönem, yapıcı bir bağlanmaya yönelik bir adım, hareket noktasıdır. İşte o yüzden Camus, ağır kayayı iterek tepeye çıkarmaya mahkum Sisifos'u mutlu saymamız gerektiğini söyler: "Zira o, kaderi karşısında üstündür. İttiği kayadan güçlüdür."[158]

Camus'nün içindeki sanatçı zaman zaman endişeye kapılır. Karşı tarafa mesaj göndermekte tam anlamıyla kararlık göstererememiş midir acaba? Tuttuğu defterlerden birinde adeta özür dilercesine, "*Veba* bir *kitapçıktır*," der.[159] Özeleştiri kabilinden bu yorum, romanın dokusu ya da alegorik yapısıyla değil, altında yatan anlam ya da verdiği derslerle ilişkilidir aslında. Hastalığa ve ölüme karşı mücadeleye kendini adamış ana karakter ve anlatıcı olarak bir doktorun seçilmesi, simgesel olarak genel bir tembihi ima eder. Zira hastalık ve ölüm hiçbir zaman tam anlamıyla alt edilemez. Sadece geçici zaferler, ya da karakterlerden birinin tabiriyle, "sonu olmayan bir yıkım"[160] söz konudur. Ama bu sonsuzluk, mücadeleden vazgeçmemek için başlı başına bir sebeptir. Mikrop bizim içimizdedir; her an tetikte olmamız gerekir. Acı ve ızdıraba karşı mücadelemizde silah bırakmak yoktur.

Ne var ki mikrop içimizde olsa dahi, dünyanın güzelliği de öyledir; bu da kırılgan varlıklar olarak bizleri, en yavan zevklerin bile peşine düşmeye teşvik eder. Camus şu manidar ifadeyi

158. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 163; *The Myth of Sisyphus*, s. 121.

159. Camus, *Carnets*, 2:175.

160. Camus, *Veba*, 119. Dr. Rieux'nün ifadesi şudur:"une interminable defaite" (Camus, *La peste*, 131).

ortaya atar: "l'exigence généreuse du bonheur" ("cömert bir mutluluk isteği").[161] En ufak mutluluk kırıntılarına bile kucak açmamız gerektiğini bize hatırlatırcasına, zaman zaman şehir hayatının en sıradan sesleri, kahramanın bilincine denizden gelen tatlı esintiler gibi ulaşır.

Bu tür bir minimal lirizm, Camus'nün yapıtının "olumlu" diye nitelediği safhasına tekabül ederken *revolté*, yani başkaldırı anlayışını da belirler. Sisifos çaresizliğe karşı "insanın başkaldırısı"nı cisimleştirir. *Veba*'da Dr. Rieux "yaratılış"a isyan eder. "Bir kadının ölüm anında 'Asla!' diye haykırdığını hiç duydunuz mu?" diye sorar arkadaşı Tarrou'ya. Kendisi duymuştur. Üstelik o haykırıştan sonra, "dünya düzeni"ni reddetmeye ve ölüme karşı var gücüyle savaşmaya karar vermiştir.[162]

Rieux'nün en taviz vermez fikirleri (Tanrı'ya inanmamamız kendisi için daha iyidir, zira bir çocuğun ölümü karşısında sus pus oturuyor), Camus'nün *Veba*'nın bir kitapçık olduğunu yazdığı defterde yer alan daha da radikal bir ifadede yankı bulur. "Le médecin, ennemi de Dieu" ("Doktor, Tanrı'nın düşmanı") diye yazar veciz bir şekilde.[163] Zira doktor, ölüme ve ölüm ve ızdırap Tanrı'sına karşı mücadele ediyordur. Ölüm baş skandal olarak kalır. Bir çocuğun çektiği ızdırap da korku simgesi olur. "Ve ölünceye kadar, çocukların işkenceden geçtiği şu yaradılışı reddedeceğim."[164] Bu cümle, Dostoyevski'nin meşhur tereddütünü getirir akla. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki masum çocukların akıl almaz ızdıraplar çekmesine dair tespitler, Kafka'nın yapıtlarına nüfuz etmiş anlamsız evrensel suçlulukta karşılık bulur. Aslına bakılırsa Oran sakinlerinin toplu olarak,

161. Camus, *La peste*, s. 140; *Veba*, s. 127
162. Camus, *La peste*, s. 130; *Veba*, s. 117.
163. Camus, *Carnets*, s. 2:129.
164. Camus, *La peste*, s. 217; *Veba*, s. 199.

"meçhul bir suç" yüzünden "akıl almaz" bir cezaya mahkum edildiği teması Kafka'nın akıl almaz bir mantığa dayalı evrenini canlandırıyor gibidir. Yargıç Othon, Kafka benzeri bu motifi vurgulamak istercesine: "Önemli olan yasa değil, mahkumiyet," der.[165]

Camus'nün Sisifos'u aynı tutkuyla "tanrılara karşı hoşgörü" ve "ölüme karşı nefret" besler.[166] Kaderinden güçlü durup kayayı iterek tepeye çıkarmakta bulduğu mutluluk, Sisifos'un hiçliği yadsıma yöntemidir. Keza Camus de *Düğün*'de, Floransa'daki Santissima Annunziata Kilisesi'ndeki kitabeleri okurken kategorik bir şekilde "hayır" der: "İçimdeki her şey isyan etti."[167] Bu hayır, *révolte* (başkaldırı) kavramıyla özellikle özdeşleşir.

Kesin surette anlaşılmaz bir tasarıma başkaldırmak ve Peder Paneloux'nun verdiği vaazda ortaya koyduğu teolojik tesellilerden nefret etmek, siyasi düzeyde tarihin tiranlığına yönelik başkaldırıda ve nefrette karşılık bulur. *Veba*'daki bakış açısına göre tarih, bir şiddet ve adaletsizlik dizininden ibarettir. Tarihsel belirlenimciliğin baskın olduğu bir dönemde, tarih ideolojisine tâbi olmaya karşı gösterilen bu direnç, Paris'in sol görüşlü aydınlarının onca canını sıkmış, Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'ındaki ana temadır.

Tarihin Suçları

Camus'ye göre ideoloji ölümcül bir mikroptur ve özellikle de 1940'lar ve 50'lerde öldürücüdür. İlk kez 1949'da Paris'te sahnelenen ve büyük ölçüde 1905'teki Rus devrimi sırasında yaşanan olaylara dayanan *Adiller* (*Les justes*) oyununda, Camus aşk ile siyasi şiddetin bağdaşmazlığı üzerinde durur. Bom-

165. Camus, *Veba*, s. 115, 136.

166. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, s. 162.

167. Camus, *Noces*, s. 60–61.

bayla çocukları bile öldürmekten çekinmeyen radikal terörist Stepan'ın tersine, (gerçek bir tarihi şahsiyet olan) Kalyaev ölüm ideolojisinden nefret eder ve yok etmeye dayalı her tür ahlaki dürüstlük anlayışına karşı çıkar. Camus'nün her zaman savunduğu gibi, fanatik düzeyde ahlakçılık ve dürüstlük kaçınılmaz olarak giyotini ortaya çıkarır: "Qui est vertueux doit couper les têtes" ("Erdemli kimse nihayetinde kafa kesmek zorundadır"), diye yazar, Cezayir savaşının en kanlı günleri yaşandığı 1959 Haziran'ında.[168] Neredeyse yarım yüzyıl sonra, Marksizmin ve varoluşçuluğun altın çağının ardından, Camus'yü tekrar okuduğumuzda, dönemin Paris aydınlarıyla arasındaki derin fark daha da iyi anlaşılır. Zaten *Başkaldıran İnsan*, Sartre ve yandaşlarıyla gerçek bir kopuşu tetikleyecektir.

Camus'nün aile tarihi, her tür ideolojik inatçılığa neden karşı çıktığına ışık tutar. *İlk Adam*, babasız ve tanrısız, kendini tek başına nasıl yetiştirdiğinin üzerinde uzun uzadıya durur. Şayet bu kurgu otobiyografiye inanacak olursak, büyüdüğü yoksul evde dinin esamesi okunmaz; ailesinde bir kişi bile *Tanrı* sözcüğünü ağzına almamıştır. Yıllar sonra, 1951'de eski felsefe öğretmeni ve akıl hocası Jean Grenier'e yazdığı bir mektupta, İncil'in güzelliğini kabullenir, ama "tarihsel Hıristiyanlığın" dogmatik kabahatlerini, hatta suçlarını itham eder.[169]

İdeolojik mutlak denilen zehir, Camus'nün en çarpıcı öykülerinden olan "Karışık Bir Kafa"da ("L'esprit confus") konu edilir. İlk kez 1956'da *La nouvelle revue française* adlı edebiyat dergisinde yer alan bu öykü, bir yıl sonra "Dönme" ("Le Renégat") adıyla *Sürgün ve Krallık*'ta yeniden yayımlanır. Papaz okulundaki bir öğrencinin başından geçenlerin anlatıldığı

168. Camus, *Carnets*, 3:269.

169. Albert Camus'den Jean Grenier'ye, 18 Eylül 1951, Albert Camus ve Jean Grenier, *Correspondance, 1932–1960* içinde (Paris: Gallimard, 1981), s. 181.

öyküde, öğrenci, vahşi bir kabileye kendi inancının gerçeklerini anlatmak amacıyla Afrika'nın iç kısımlarındaki alegorik Tuz Şehri'ne doğru yola çıkar. Ne var ki dövülen, işkence gören ve yara bere içinde kalan öğrenci barbarlığa döner ve çok geçmeden şiddetin tek hakikat olduğunu kabullenir.

Camus'nün imge, ses ve büyülü ritimler yaratmada gösterdiği ustalığın en iyi örneklerini, bu öykünün adeta halüsinasyon yaratan iç monoloğunda buluruz. Bu monolog, anlatıcının zihninin nasıl da posaya benzediğini inandırıcı bir şekilde ortaya koyar. İşin ironik yanı, ortadan kaldırmaya niyet ettiği put tarafından aklı çelinen, misyonerin esas kendisi olmuştur. Öykünün alegorik anlamı gayet açıktır. Mutlağa yönelik saplantılı arayışında, misyoner kendisine eziyet edenlerin itaatkâr bir yardakçısı hâline gelir. Artık hasta bir peygamberdir o; kendinden nefret eder, kendini yadsır ve paralamaya başlar kendini. Hatta alegorik kimliği daha da kesin bir şekilde belirlenebilir. Totaliter değerleri benimseyen, itaat edecek zorba arayan modern aydındır o. Kendi cenazesini hazırlayan mezarcıdır. Görünen o ki ideologların düşünüre ve düşüncesine savaş açan değerlere boyun eğmesi ve mutlak olanın cazibesine kapılması kadar Camus'yü telaşa düşüren bir mesele yoktur. İdeoloji bir tür ölüm demektir.

Bu tema, Camus'nün en ironik ve huzursuz edici kitabı olan *Düşüş*'te (1956) işlenir. İlk bakışta roman, her şeye inancını yitirmiş, kinik, eski bir avukatın itirafları gibi görünür. Paris çevresinden kopan bu avukat, iç içe kanallar şehri Amsterdam'daki izbe bir barı adeta kendine gizli mesken tutar. Uğrayan müşterileri lafa tutar, kurbanlarına zorla nutuk atar. Avukatın hoş monoloğu çok geçmeden karanlık bir havaya bürünür; zira Amsterdam'da oturduğu yerin, kısa bir zaman önce tarihin en büyük kıyımlarından birine, yani yetmiş beş bin Yahudi'nin Nazi toplama kamplarına zorla götürülüşüne tanıklık ettiğini

söyler. Mezbele gibi bir ortamda, durgun pis suların ortasında, başarılı ve biraz sahte bir savunma avukatı olarak işlediği küçük günahları itiraf eder; kendini beğenmişliği, aydın olarak samimiyetsizliği ve kötü niyeti yüzünden kendini suçlar. Oysa gerçekte, kendi kötülüklerini açığa vurması da yapmacıktır. Tıpkı Dostoyevski'nin yeraltı adamının agresif itirafları gibi, avukatın birinci tekil anlatısı da baştan aşağı güvenilmezdir. Metinlerarasılık bakımından, Dostoyevski'nin kışkırtıcı edimsel metni kitabın her yerinde hissedilir. (Bir noktada, tövbekâr yargıç, Dostoyevski'nin kerameti kendinden menkul anti-kahramanının yeraltı kahramanlığına dolaylı olarak gönderme yapar). Dahası, kendi kötülüklerini açığa vurmasının ve kayıtsız burjuva hümanizmine dair eleştirilerinin altında, her tür masumiyeti sistematik olarak reddedişi de apaçık duyulabilir. İkiyüzlü avukata göre (gerçekte, kimi savunmaktadır?) İsa bile günah işlemiştir. Nè de olsa, Masumların Katli[170] onun yüzünden olmuştur. Bu aldatıcı mantık, anlatıcının temelde kötücül doğasına uydurulmuştur. Anlatıcının kendi kendine yarattığı ismi, Jean–Baptiste Clamence (söz oyunuyla, peygambere ve kendisinin yadsıdığı merhamete [*clémence*] gönderme yapar), evrensel suçluluğa dayalı sapkın bir doktrin ilan eden sahte peygambere çok uygun düşer. Söz konusu doktrin tamamen şeytanidir:

> Nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. Chaque homme témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi et mon espérance.

Herkesin suçlu olduğunu ifade edebiliriz kesinlikle. Her

170. İncil'e göre, İsa'nın doğduğu dönemde, Yahudi Kralı Herod'un emriyle, tüm yeni doğan erkek bebeklerin katledilmesi.

> insan başkaların suçlarına tanıklık eder, benim inancım ve ümidim budur işte.[171]

Böyle son derece olumsuz bir bağlamda *foi* [inanç] ve *espérance* [umut] sözcüklerinin kullanılması şeytani bir nitelik taşır. Yaşadığı ruhsal çölden sesini duyuran Jean–Baptiste'in Mephistopheles'e özgü kahkahanın ebedi hatırasından hiç kurtulamamış olmasında şaşılacak bir şey yoktur. Kendisini sessizce dinleyen kişinin meseleyi tam olarak anladığından emin olmak istercesine, sanki son çemberin içinde oturuyormuş gibi bahseder kendinden tövbekâr yargıç.

Bunların hiçbiri salt sembolik ya da felsefi değildir. Camus'nün aklından kimlerin ve nelerin geçtiği kolayca tahmin edilebilir. *Düşüş*, epey tartışmalı meseleleri ele alır. Clamence birkaç kez Parisli meslektaşlarına, yani profesyonel hümanistlere gönderme yapar; "erdemli Satanizm"le ("satanisme vertueux")[172] suçlanan bu kişiler, kendilerini üstün görerek güç oyunlarıyla diğerlerini topa tutar. Çağın bu aydın guruları, yaltakçı yandaşlarıyla beraber, pek de soyut şahsiyetler değildir. Aslında romanın polemiğe dayalı özü, Camus'nün varoluşçu çağdaşlarını, daha doğrusu *Başkaldıran İnsan*'ın yayımlanmasından sonra alaycı bir tavırla sürekli saldırılarda bulunan Jean-Paul Sartre'ı ve itibarlı *Les temps modernes* dergisinden meslektaşlarını hedef alır. Camus'nün kimi kişisel notları bu durumu apaçık ortaya koyar. "Varoluşçuluk" başlığı altında söz konusu "tövbekâr yargıçları" kıyasıya eleştirir.Bu kişiler, diğerlerini daha çok itham etmek ve ezip geçmek için güya kendi kendilerini suçlar, merhametten bizzat yoksun olmalarına rağmen sosyal adalet için mücadele ettiklerini iddia ederler. Sartre kişisel ve entelek-

171. Albert Camus, *La chute* (Paris: Gallimard/Folio, 1956), 116–17; *The Fall*, s. 110.
172. A.g.e., s. 42/134.

tüel düzeyde vefasız biri olarak nitelenir ("Sartre, l'homme et l'esprit, déloyal")[173]. Ayrıca Camus, 23 Mart 1954'te *Gazette de Lausanne*'daki röportajında, daha da açık bir ifadeyle, aslında hiçbir şey söylemeyen bu ateist varoluşçu peygamberlerden yakınır. Söz konusu peygamberlerin vaazlarını verdiği ruhsal çöl karşısında Camus öyle endişelidir ki, Nobel edebiyat ödülünü kazanması vesilesiyle yaptığı konuşmada bu meseleyi tekrar gündeme getirerek, bu yüce entelektüel engizisyoncuların ölüm krallıkları ("les royaumes de la mort") kurabileceklerine işaret eder.[174]

Kendi kötülüklerini açığa vuran Jean–Baptiste Clamence, modern şehir denilen çölün hilekar sesi, vasat zamanların değersiz peygamberi olarak görür kendini. Amsterdam yakınlarındaki Zuyderzee'yi, Lut Gölü'ne benzetir. Aslında ruhun ölümünün tehlikesi, *Düşüş*'ün ana temasıdır ve daha romanın başlığında kendini belli eder. Camus başka yapıtlarında da dini çağrışımlar içeren başlıkları tercih eder. Altı öyküden oluşan *Sürgün ve Krallık* daha da manidar bir örnektir; zira Camus'ya göre, *sürgün* sözcüğünün yitirilmiş güzellik ve masumiyeti hatırlatan dokunaklı bir çağrışımı vardır. Clamence'in görünüşte sebepsiz yere konudan sapıp Yunan adalarından, coşkulu deniz köpüklerinden, oradaki kahkahalardan ve ışık saçan ufuklardan bahsetmesinin nedeni budur şüphesiz. Ege Denizi'nde kendi yaptığı yolculukları hatırlayan Camus, coşkuyla "ikinci bir aydınlanmadan, ikinci bir doğumdan" bahseder.[175]

Çocuklara eziyet eden, onları öldüren korkunç doğa düzeni ve insanları tarihsel güçlerin itaatkâr kurbanlarına dönüştüren ideolojik felaketler, Camus'nün *başkaldırı* anlayışının iki ön-

173. Camus, *Carnets*, 3:63.

174. Albert Camus, "Discours de Suede" (1959), in *Noces*, s. 19.

175. Camus, *Carnets*, 3:171.

koşuludur. Tarih denilen tirana hizmet etmek, ölüm, yani insan ruhunun ölümü demektir. 1957'de Stockholm'da yaptığı, "Discours de Suède" olarak bilinen ödül konuşmasında, yazarlara tarihin kurbanlarını savunmanın ahlaki sorumluluğunu yüklemiştir. Hegelci siyaset felsefelerinin baskın olduğu bir dönemde, Camus büyük bir cesaretle "tarihin yıkıcı hareketi"nden söz edebilmiştir; ki bu husus, *Başkaldıran İnsan*'ın ana temalarındandır. "Prometheus Cehennem'de" (1946) başlıklı daha eski bir denemesinde Camus, çalıların bile yetişmediği "kıraç toprak" ("terre stérile") olarak tanımlar tarihi. Camus bilir ki Kabil her zaman Habil'i öldürecektir. *Veba*'da Rieux'nün idealist arkadaşı Tarrou, "tarih yaparak" ellerini toprağa bulama işini bu yüzden başkalarına bırakır.[176]

Hatta tarih trajik değil, sonu gelmez bir felaketler silsilesi olarak görülür. Uygarlıklar birbirini izler; ama zalim tarih yasaları şaşmadan aynı kalır. Buna rağmen, Camus adeta her şeyi göze almış bir umuttan vazgeçmez. Gençliğinde kaleme aldığı"Cemile'de Rüzgâr" denemesinde, uygarlıkların yıkılıp yok oluşu üzerinde düşünürken, insanlığın tarihin zalimliğini alt edebileceğine inandığını belirtir. "Dünya sonunda tarihi mağlup eder," diye yazar *Düğün*'de.[177] Camus, hüsnükuruntuya dayalı aynı romantik ruh hâli içinde, Cezayir'i tarihin dışında var olan bir ülke, halkını da "peuple enfant" (çocuk halk) olarak görür hep. Victor Hugo'nun sürekli dile getirdiği, günün birinde tarih denilen vahşet dolu bu kabustan bir çıkış yolu bulacağına dair ütopik umudu hatırlatır. Zira tarih denilen korkunç suç ortağı, felaketlerle geçen uzun bir gecedir. Keza *Sefiller*'de, 1831 Devrimi sırasında Enjolras'nın barikatlarda

176. Camus, "Discours de Suède," 16, "Promethee aux enfers," *Noces* içinde, 122, ve *The Plague*, s. 253.

177. Camus, *Noces*, s. 32, 41.

yaptığı kehanete benzer bir beyan gelir yine akla: Bir gün gelecek, insanlık karanlık "olaylarla dolu orman"dan bir çıkış yolu bulacaktır.[178]

Bu açıdan bakıldığında esasen Camus de ütopyacıdır. Ölümün her tür sureti üzerine düşünürken, kayıp davalara sevgi beslerken, kurbanlarla infazcılar arasında durmayı arzularken aslında tarihdışı değerleri benimsiyor gibidir. Ölümden sonra hayata inanmıyor ya da ölümü alt etmeyi ümit etmiyor olabilir; ama nihayetinde ölüm üzerine düşünceleri onu bir aşkınlık anlayışına götürmüştür.

178. Victor Hugo, *Les miserables, Oeuvres completes* içinde, haz. Jean Massin. (Paris: Le club francais du livre, 1967–70), 11:835.

6*
GIORGIO BASSANI
"Nesneler Bile Ölür"

Etrüsk Uvertürü

GIORGIO BASSANI'NİN yapıtlarındaki ana temalar ölüm ve bellektir. *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nin önsözünde anlatıcı, Roma'nın kuzeyinde Etrüsk mezarlarının bulunduğu bölgeye yapılan bir haftasonu gezisinin, kendisini Finzi-Contini ailesi ve –büyük çoğunluğu on dört yıl önce Nazi toplama kamplarına götürülen– Ferrara Yahudi cemaati hakkında yazmaya teşvik ettiğini anlatır. Anlatıcı ve arkadaşları arabayla antik nekropole giderken, dokuz yaşında bir kız çocuğu, eski mezarların neden yeniler kadar mahzun olmadığını sorar babasına. Babasının cevabı kızı tatmin etmez: Etrüskler o kadar uzun zaman önce ölmüştür ki, o yüzden sanki hiçbir zaman yaşamamış gibidirler. Kız tatlı bir edayla itiraz eder: "Etrüskler de bir zamanlar yaşıyordu, o hâlde onları da seviyorum ben."[179]

Etrüsk mezarlarına yapılan ziyaret Holokost'un hatırlanmasıyla sonlanır. Önsözün (aslında öne alınmış bir sonsözdür)

179. Başvurduğum çeviri: Giorgio Bassani, *The Garden of the Finzi-Continis*, çev. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich; London: Harvest, 1983), 5 [Türkçesi: *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, 2015]. İngilizceden yaptığım alıntılarda Weaver'ın çevirisini kullandım, ama her seferinde İtalyanca aslına da başvurdum ve çeviride ara sıra ufak değişiklikler yaptım. Bu romanın otobiyografik niteliğinden dolayı, anlatıcıya yazarın adıyla, Giorgio diye hitap etmekte mahsur görmedim.

sonunda, cenaze töreni yapılmadan ölenler, duman olup uçanlar hüzünle yad edilir. İlk sayfalardaki başat imge yine mezarlıktır. Lazio'nun kuzeyindeki koca bölge topyekün mezarlık olarak tasvir edilir. Köylüler her akşam civardaki mezarlık kapısına kadar yürüyüş yapmaktadır. Koni biçimli Etrüsk mezarları, İkinci Dünya Savaşı'nda her yanda görülen ölümcül Alman sığınaklarını hatırlatır. Bu mezarlar, aynı zamanda meskûn yerlere de benzemektedir, zira hayatı adeta "güzel ve arzulanır" hâle getiren pek çok şeyi ölümün ötesinde canlı tutacakmışçasına, gündelik hayata ait bir sürü bilindik nesneyle doludur.[180] Önsözde yaşarken ölmeyle ilgili son imge, Ferrara'daki Yahudi mezarlığında eski kuşaktan birinin yaptırdığı çirkin Finzi-Contini anıt mezarına ve söz konusu aileyle beraber pek çok ailenin yok olup gittiği toplama kamplarına götürür bizleri.

Romanın ilk sayfalarında ileride olacakların pek çok habercisi vardır. Akdeniz'in dalgalarını çıplak ayakla yara yara ilerlerken taşkın bir sevinç sergileyen küçük kız, sarışın Micòl Finzi-Contini, aile parkının duvarına yaslanmış dururken anlatıcının ilk kez gözüne çarpan ve ilerleyen bölümlerde kitabın karmaşık kahramanına dönüşecek kadının habercisidir adeta. Hem Etrüskle ilgili önsözdeki genç kız Giannina, hem de duvardan inerken genç Giorgio'yu etkileyen ve gözünü korkutan Micòl, sanki şeylerin hayatına dair vaktinden önce gelişmiş bir içgörüye sahip gibidirler. Sevgi ve merhamet dolu Micòl mağrur bir edayla ketum, hatta esrarengiz biri olarak kalır ve nihayetinde anlatıcının büyük bir ızdırap çekmesine neden olur.

Ölüme, kayıplara ve belleğe dair imgelerin ortaya atıldığı önsöz, başka bir açıdan geleceğin temsilidir. Giannina'nın babasına verdiği, önemsizmiş gibi görünen cevap, romanın sonunda –Giorgio, Micòl'u ilelebet yitirdikten sonra– anlatıcının

180. A.g.e., s. 6.

babasının ölümle hayat arasındaki bağ üzerine yaptığı yorumun habercisi gibidir. Vaktiyle Mussolini'yi destekleyen Yahudi baba, anti-Semitik yasalar karşısında dehşete kapılarak ahlaki bir krize girer. Yine de oğlunu teselli etmeye çalışır. Babanın izah ettiği gibi, dünyada olayların nasıl vuku bulduğunu derinlemesine kavramak için, insan en az bir kez ölmelidir. Akabinde kişinin yeniden hayata dönme şansı olur. Ancak, bu işin insan gençken olması daha hayırlıdır. Faşizmi desteklemekle bizzat içine düştüğü hataya gönderme yapan baba ("bizim kuşak çok hata yaptı") şunu da ekler: İnsan yaşlandı mı, her şeye sıfırdan başlayacak zaman yoktur artık.[181]

Ölüm Sonrasından Bakmak

Yaşarken ölmeye yapılan gönderme, baba ile oğul arasındaki sahneye adeta öbür dünyaya ait bir nitelik kazandırır. Söz konusu sahne, gecenin geç bir vakti, uykusuzluktan muzdarip ve bunalmış bir hâlde, oğlunun dönüşünü bekleyen babanın yatak odasında geçer. Giorgio, babasının hâli ve tavırlarındaki tuhaf dinginliği, odadaki her şeyin –babasının kırlaşmış saçlarının, solgun yüzünün, pijamasının, yastığın ve çarşafların, kucağında duran açık kitabın– beyazlığını şaşırtıcı bulur. Baba ile oğlun, uzun zaman önce ölmüş insanlar misali, adeta zamanın ve mekânın dışındaymışçasına, hayat hakkında konuştukları bu hassas ve hülyalı sahne, uzun ve sessiz bir sarılmayla sonlanır.

Gerçekten de, *hayalet* sözcüğü *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nin önemli bir pasajında karşımıza çıkar. Uğursuz 1939 yılının Hamursuz Bayramı'ndaki aile buluşması, adeta geçmişteki bir hayalet toplantısına ("convegno di spettri") benzetilir; Anne babalar, çocuklar ve akrabalar anlatıcının belleğinde cansız

181. A.g.e., s. 190–91.

heykellere dönüşmüştür sanki.[182] Sofrada, Yahudiler olarak aylardır maruz kaldıkları ayrımcı uygulamalardan, hakaretlerden ve aşağılamalardan tekrar tekrar bahsederler; ancak asıl gidişattan bihaberdirler ve aralarında çoğunun Alman toplama kamplarında ölüp gideceği akıllarının ucundan bile geçmez. Aslında bir bakıma çoktan ölmüşlerdir. Kısmen kendini bu ölüm dünyasından kurtarmak içindir ki Giorgio, Finzi-Contini'lerin görünüşte ayrıcalıklı ve korunaklı dünyasına seve seve sığınır. Ne var ki bu dünya da yok olmaya yazgılıdır.

Bassani'nin romanının ana teması, zaman merceğinden bakılan ölümdür. Önsöz üç alamet, yani mezarlar, matem ve bellek aracılığıyla gelişir. Birinci bölümün ilk sözcüğü *la tomba*dır [mezar]; ki roman özünde, Finzi-Contini'lerin ilk bebeklerinin ölümüyle –ailenin geri kalanının trajik kaderinin yanı sıra sonsözde yine konu edilen– habis lenfogranulom hastalığı sonucu hayatını kaybeden Micòl'un kardeşi Alberto'nun cenazesi arasında geçer. Sık sık mezarlıklardan bahsedilmesine şaşılmamalıdır. Etrüskler'e ait *montarozzi* (höyükler) ve köy mezarlarıyla başlayan önsözden sonra, hem Ferrara'daki Yahudi mezarlığından, hem de Venedik'teki eski Yahudi mezarları (Micòl'un mütebahhir babası burada, mezar yazılarına dair bir çalışma hazırlarken müstakbel eşiyle flört etmiştir) romana sıkça konu olur. Mezarlıkların matemli doğası, Holokost kurbanlarının anısına hiçbir mezar kaydının bulunmayışının ironisini vurgular.

Finzi-Contini'lerin Bahçesi'nde anlatılan dramatik kişisel ve toplumsal olaylar 1938 sonbaharında, İtalya'da ırk yasalarının ilan edilmesinin hemen ardından başlar. Uğursuz bir gelecek duygusu, tatlı bir pastırma yazıyla ironik bir şekilde, her şeye adeta gerçekdışıymış ve zamanda askıya alınmış gibi bir hava

182. A.g.e., s. 125.

veren art arda güneşli sonbahar günleriyle çakışır. Yine de felaketlerin yaklaşmakta olduğu hissi baskılanamaz. Muhteşem sonbahar havasının naifliği, her şeyin fani olduğu hissini getirir beraberinde. Bassani'nin ergenlik çağındaki kahramanlarının okullar kapanınca yaşadığı sevinç, yaz tatilinin bir gün mutlaka biteceğini bilmeleriyle gölgelenir; artık farkındadırlar ki gelecek tehlikededir.

Bassani'nın asıl marifeti kaybın kaçınılmazlığının hissini aktarmaktır. Çok az kelimeyle ve çoğu zaman dolaylı yollarla, gerek aşınma ve çürüme süreçlerini gerekse umutsuzluğun eşiğinde nihayet hayal kırıklığına boyun eğmeyi yeniden yaratmakta ustadır. Kaybı ve hüsranı kayda geçirmek, romanın son sayfasında anlatıcının dediği gibi, en derin ızdırabı "mukaddes geçmişe" dönüştürür.[183] Zira Bassani geçmişin, yaratıcı imgelem tarafından hayata döndürülüp dönüştürüldüğü zaman kurtarılabileceğine inanıyor gibidir. "Laggiu, in fondo al corridoio" ("İşte orada, koridorun sonunda") başlıklı çarpıcı otobiyografik bir metninde Bassani, zaman ve bellek koridoru gitgide uzayıp kararsa da, geçmişin asla ölmeyeceğini ve yeniden canlandırılabileceğini vurgular.[184] *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'ndeki pek çok paragrafta Proust ve Baudelaire'in gölgeleri hissedilir.

Geçmişin yaşamaya devam etmesi, belli bir zaman perspektifine bağlıdır. Hem romanın iki genç kahramanı Micòl ve Giorgio'nun hem de yazar Bassani'nin geçmişe karşı bir zaafı vardır; hatıraların edebiyatına derinden bağlıdırlar. Ne ki geçmişle kurdukları ilişki netamelidir. Micòl gelecekten her ne kadar nefret ediyor ve şimdiki zamanın yoğunluğuyla yaşamayı tercih ediyorsa da, en sevdiği ruh hâli, "Yaşamış olacağız" cümlesinin geleceğe dönük zamanına tekabül ediyor olsa gerekir.

183. A.g.e., s. 200.

184. Giorgio Bassani, *L'odore del fieno* (Milan: Mondadori, 1980), s. 95.

Ölüm sonrasının hayal edilen eşiğinde, nihai ve ayrıcalıklı bir bakış açısı farz eden bu zaman kavramında hiçbir şey değişemez artık.[185]

Toplama kamplarında ölüp gidenleri yad edecek herhangi somut bir anıt bulunmayışı, belleği ve anıların kaydedilmesini son derece değerli hâle getirir. Ortada bir anıt bulunmadığından, roman başlı başına anıtsal bir işlev kazanır. Hayatta kalmak ve hatırlamak, Bassani'nin asıl meseleleridir. En yakıcı öykülerinden "Via Mazzini'de bir Mezar Taşı"nda, toplama kamplarına götürülen Ferrara Yahudilerinden hayatta kalan tek kişi olan Geo Josz, eskiden yaşadığı şehre dönerek, her şeyi unutmayı seçmiş mağrur bir cemaati epey huzursuz ettiğini görür.[186] Ne var ki yaşayanların dünyasına geri dönen bir tek o değildir. Bassani'ye göre, öte taraftan gelmek edebiyatın doğası ve işlevidir: "Şairler... ölüler âleminden gelirler her zaman."[187]

Onulmaz Yara

Geo Josz kurgusal bir karakterdir. Ama hikayesi tarihsel bir gerçekliği ortaya koyar. Adeta canlı bir suçlama timsali olarak ortaya çıkan Geo Josz'a gösterilen toplu hıncın sebebi utanç, suçluluk ve kötü niyettir şüphesiz. Irkçı yasalar, ayrımcılığı dayatmaktan çok daha fazlasını yapmıştır; Yahudileri, Almanlar için kolay hedefler hâline getirmiş ve nihayetinde fırınlara göndermiştir.

185. Tim Parks'ın *The Garden of the Finzi-Continis*'e dair dirayetli bir incelemede (*New York Review of Books*, 14 Temmuz 2005, 37–39) ortaya koyduğu gibi, Bassani'nin çoğu yapıtı şu soruyu sorar: "Yaşamış olmak" ne anlama gelir?

186. Giorgio Bassani, "Un lapide in via Mazzini" (Via Mazzini'de Bir Mezar Taşı), *Cinque storie ferraresi* içinde (Milan: Einaudi, 1956), 77–113.

187. Giorgio Bassani, "In risposta VI," *Di la del cuore* içinde, *Opere* içinde (Milan: Mondadori, 1998), 1323.

1938 tarihli Yahudi karşıtı kanunlar, sadece İtalya'daki Yahudi cemaatleri üzerinde değil, toplumun geri kalanında da şok yaratır. Başta kuzey şehirlerinde (Torino, Cenova, Venedik, Milano, Ferrara'da) yaşayanlar olmak üzere, İtalya Yahudileri, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İtalya'nın ulus hâline gelmesiyle, kültürel ve sosyal açıdan kendilerini toplumla bütünleşmiş addetmişlerdir.[188] Liberal mesleklerde, hatta siyaset hayatında kazandıkları önemli başarılarla övünmektedirler. Çoğu, 1920'lerde ortaya çıkan faşizmi destekler. Mussolini'yi iktidara taşıyan Roma yürüyüşüne yüzlerce İtalya Yahudisi katılır. Ayrıca Ferrara Yahudileri, 1492'de Ferrara Dükü Ercole I d'Este'nin, İspanya Engizisyonu'ndan kaçan Yahudilere kucak açıp ağırladığı şehirle son derece bütünleşmiş ve güvende hissediyordur.

Özellikle kuzeydeki İtalya Yahudilerinin vatanseverliği, İtalya'yı birleştirip bir ulus yaratmış ve Yahudilere özel teşvikler ve fırsatlar sağlamış Savoy hanedanına olan müthiş bağlılıklarının sonucudur. Yahudilerin çoğunun, özellikle de erken dönemlerinde, faşizmi desteklemesinin sebebi bu bağlılık hissi ve milliyetçilik onurudur. *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nde Giorgio'nun babası buna iyi bir örnektir. Evvelce doktor olan, sonrasındaysa iş dünyasının muteber bir üyesi hâline gelen baba, kendini öncelikle İtalyan olarak görmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nda orduya gönüllü yazılmış, 1920'lerde faşist partinin ilk üyeleri arasında yer almış ve Mussolini'nin ihaneti olarak gördüğü durumun gerçek etkilerini, haklı olarak, yavaş yavaş idrak ettikçe dünyası yıkılmıştır.

Yahudiler, neredeyse bir gecede, en korkunç yasaklara ma-

188. Faşist dönemde İtalya'daki çeşitli şehirlerde yaşayan Yahudi ailelerin tavrına dair harikulade bir inceleme için bkz. Alexander Stille, *Benevolence and Betrayal* (New York: Summit, 1991).

ruz kalır. Aryanlarla evlenmeleri hukuken yasaklanır, medeni hakları ellerinden alınır ve hem faşist partiden hem de kulüplerden ihraç edilirler. Çocuklarının devlet okullarına gitmesine izin verilmez. Yahudi olmayan hizmetkar çalıştıramaz, ayrıca vasıflı işlerden de men edilirler. Askere alınmazlar. İsimleri ve telefon numaraları rehberlerden çıkarılır, halk kütüphanelerine giremezler. Keza tatil köylerine de girişleri yasaktır. Hatta Yahudi aileler gazetelere ölüm ilanı bile verememektedir.

Romandaki olaylar, 1938 tarihli Yahudi karşıtı yasanın hemen ertesinde geçer. Giorgio ve arkadaşları tenis kulübünden ihraç edilir. Ayrıca Giorgio araştırmalarını yürüttüğü halk kütüphanesinden de atılır. Babasıysa hem faşist partiden hem de vaktiyle en itibarlı üyelerinden olduğu Tüccarlar Kulübü'nden ihraç edilir. Micòl, ancak Venedik'te güç bela bir üniversiteyi bitirir. Giorgio'nun erkek kardeşi üniversite okumak üzere Fransa'ya gönderilir. Daha kötüleri de yaşanacaktır elbette, ancak Bassani'nin yapıtlarında her zaman olduğu gibi, gerçek anlamda korkunç olaylar sadece imayla geçiştirilir.

Bassani dramatik sonuçlardan ziyade psikolojik ve ahlaki etkilerle ilgilenir. Tarihsel ve siyasi durumları ele alarak, hem yaklaşan felaket karşısında yaşanan toplumsal körlüğü anlatır, hem de dışlanma ve ayrılma gibi daha geniş çaplı meseleler üzerinde kafa yorar. Her şeyden önce Yahudiler kendi aralarında bölünmüştür. Via Mazzini'de üç farklı sinagog –İtalyan, İspanyol ya da Sefarad ve Alman sinagogları– aynı binada yer alır. Buna ilaveten, Yahudi cemaati önemli sosyal farklılıklar sergiler. Varlıklı toprak sahipleri vasfıyla Finzi-Contini'ler hizmetkarlarla dolu, itibarlı bir malikanede lüks içinde bir hayat sürmekte ve kendilerini aristokrat olarak görmektedir. Yüksek duvarlar arkasında, latif bir hususi gettoda kendilerini toplumdan bile bile tecrit etmiş ve diğer Ferrara Yahudilerinin ahını almışlardır. Hatta ihtiyari yalıtılmışlıkları o dereceye varır ki

çocuklarını devlet okullarına gönderilmez (sadece resmi sınavlara özel şoförlü araçlarla gider) ve özel hocalardan eğitim alır.

Gerçek ve sembolik duvarlar arkasında tecrit olma ve kapanma temaları genişleyerek *muro di cinto* diye tabir edilen "şehir surlarıyla" Ferrara'nın kendisini de kapsar. İç ve *dış* kavramları, tekrarlanan pencere ve ayna imgeleri aracılığıyla devamlı vurgulanır.[189] Hatta Bassani'nin yapıtlarının adları bile manidardır. Ferrara serisinin ilk cildinin adı *Duvarların İçinde* (Dentro le mura); dördüncü cilt ise *Kapılar Ardında* (Dietro la porta) adını taşır. Sonraları, Bassani 1943'te faşizm karşıtı eylemlerinden dolayı hapse atılıp ailesiyle sadece mektuplar aracılığıyla irtibat kurabildiğinde, gerçek anlamda hapishane duvarlarını ve *iç* ile *dış* arasındaki mesafeyi bizzat tecrübe edecektir. Söz konusu mektuplardan bazıları "Hapishaneden" ("Da una prigione") adıyla yayımlanmıştır.[190]

İlk metinlerde fazlasıyla baskın olan tecrit teması, doruk noktasına 1958 tarihli *Altın Çerçeveli Gözlük*'te ulaşır. *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nden dört yıl önce yayımlanan bu yapıt, Bassani'nin ilk önemli romanıdır. *Altın Çerçeveli Gözlük*'ün anlatıcısı Yahudi genç, tıpkı Bassani gibi, hâli vakti yerinde ve kültürlü bir aileden gelmektedir. Romanda Venedik'ten Ferrara'ya yerleşmiş Dr. Athos Fadigati'nin hikayesi anlatılır. Fadigati, sevilen sayılan bir kulak burun boğaz uzmanı olarak kendini kabul ettirir ve hastanede bölümün başına geçer. Sıradışı bir bekar hayatı süren Fadigati, önceleri iyi niyetli bir merakın konusu olur. Ama çok geçmeden, tuhaf alışkanlıkları hakkında birtakım söylentiler çıkar. Müzmin bekarlığı, Ferrara'nın mazbut vatandaşlarınca hoş karşılanmaz. Eşcinsel

189. Kapatılma, ayırma, mesafe ve ayna etkisi imgelerine dair aydınlatıcı yorumlar için bkz. Anna Dolfi, *Giorgio Bassani: Una scrittura della malinconia* (Rome: Bulzoni, 2003).

190. Giorgio Bassani, "Da una prigione" ("Hapishaneden"), *Di la del cuore* içinde, *Opere* içinde, s. 949–62.

–"di quelli" (onlardan biri)[191]– olabileceğine dair dedikodular çıkar. Söylentilerin aslı astarı var gibidir ve bu süreçte Dr. Fadigati toplumdan aforoz edilmenin ne demek olduğunu öğrenir. Bütün hastalarını kaybeder ve nihayetinde hastanedeki makamından olur. Yapayalnız kalınca, bir grup üniversite öğrencisiyle arkadaşlık kurmaya çabalar ama hepsi boşunadır. Toplu bir düşmanlığın ortasında, genç bir fırlamanın istismarlarına ve aşağılamalarına maruz kalır. Onuru son bir kez daha ayaklar altına alınan Fadigati nihayetinde intihara sürüklenir.

Eşcinsel Dr. Fadigati'nin yaşadığı aforoz ve zulüm, ikiyüzlü burjuvazinin suç ortaklığıyla ortaya çıkan yeni faşist yasadan muzdarip Yahudilerin yaşadığı aforoza ve zulme karşılık gelir. Toplumdan dışlanan bütün kesimlerle, her tür ayrımcılık ve toplu nefret arasında paralellik kurulur. Toplumdan dışlanmış Yahudi'nin onulmaz yarasıyla toplumdan dışlanmış eşcinselin onulmaz yarası arasındaki benzerlik, anlatıcının ahlaki ve siyasi eğitimiyle doğrudan ilişkilidir. Anlatıcı, bir Yahudi mezarlığını ziyareti sırasında (Bassani'nin yapıtlarındaki onca mezarlık sahnesinden sadece biridir bu) hissettiği huzura ve rahatlığa rağmen, atalara özgü korku diye tarif ettiği bir sıkıntı içinde, daha kötü zulümleri düşünmekten kendini alamaz.

Altın Çerçeveli Gözlük, sürekli boşluğa ve su imgelerine – Adriyatik kıyılarında boş geçirilen yaz günlerine, romanın sonunda hiç durmamacasına yağan yağmura, Fadigati'nin intihar ettiği nehrin sürekli hissedilen varlığına– atıfta bulunarak trajik bir ton kazanır. Hatta romanın ilk bölümlerinde Fadigati, Wagner'in *Tristan ve Isolde*'desindeki aşk ve ölüm teması "Liebestod"u büyük bir hazla aklından geçirirken, söz konusu su ve ölüm temaları birleşir.

191. Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro* (Milan: Mondadori, 1996), s. 12.

Ferrara'nın Anlatıcısı

Dr. Athos Fadigati, nihayetinde *Il Romanzo di Ferrara* (Ferrara Romanı) başlığını taşıyacak hikaye ve roman serisinde efsanevi bir figür olarak yaşamını sürdürür. Farklı yapıtlardaki anılarda ve sohbetlerde adı anılır. Bassani'nin yapıtlarında pek çok başka gönderme de çıkar karşımıza: Bildik sokaklar ve kafeler, anıtlar, panayır yerleri, genelevler, Yahudi adları (Lattes, Tabet, Finzi-Contini, Corcos) ve her yerde karşılaşılan mezarlar. Yıllar geçtikçe Bassani, faşizmin en kötü hâliyle hüküm sürdüğü 1937 ile 1945 yılları arasında ve savaş sonrası acı dolu dönemde, yaşadığı şehrin kozmopolit resmini gözler önüne serdiğinin farkına varır. Savaşın sebep olduğu gerçek korkular, faşist ölüm mangalarının 1943'teki katliamları, akabinde güya özgürleşme döneminde *partigiani* [partizan] tarafından yürütülen kan davaları manidar bir sessizlikte arka planda mahfuz edilir. Hatta "'43 Yılında Bir Gece" adlı etkileyici öyküsündeki gibi, bir grup Ferrara sakininin gece vakti katledilmesini konu edindiği istisnai bir durumda bile, Bassani dolaylı yollardan ilerler. İkinci kattaki penceresinden, rehin alınan on bir kişinin öldürülmesine tanık olan felçli bir harp malulü, sonradan faşist katillerle kurulan bir suç ortaklığını ifşa ederek, duruşma sırasında katliamı yapanların kimliği hakkında bilgi vermeyi reddeder.

Aslında göz ve pencere önemli sembollerdir. Yazarın kendisi için de geçerlidirler. Bassani, hem koca bir cemaatin tanığı ve anlatıcısı, hem de bildik yerlerin –farklı mahallelerin, via Mazzini ve oradaki sinagogun, kiliselerin, tüfekle atış standı bulunan panayır yerinin, kale hendeğinin ve korkuluk duvarının– ayna görüntüleri aracılığıyla mitik bir boyut kazanan bir şehrin şairi olarak görür kendini. Şehrin kendisi roman kahramanı hâline gelir; kolektif karakteri de bir dedikodu ve söylenti korosuna benzeyen dolaylı bir kolektif söylem aracılığıyla ortaya konur. Kamuoyunun bir koroya benzetilmesi, Ferrara

orta sınıfının ahlaki gevşekliğini, totaliter rejimle kurduğu suç ortaklığını ve akabinde yakın geçmişi inkarını itham etmenin incelikli bir yoludur.

Bassani, işçi sınıfına ve mütevazı zanaatkârlara, yani kendi hâlinde çalışıp sonra sessizce ölüp giden mazlumlara ve dışlanmışlara daha fazla sempati duyar. Bassani'nin yirmi yılı aşkın bir süre üzerinde çalıştığı ilk öykülerinden "Lida Mantovani"de ana kız iki terzinin büyük bir umutsuzluğun eşiğinde ızdıraplar içinde, sessiz sakin yaşantısı anlatılır. Bakış açısının hafifçe değiştiği "Yemekten Önce Yürüyüş"teyse, Yahudi doktor Elia Corcos'un köylü bir aileden gelen, Yahudi olmayan bir kızla evliliği konu edilir ve yine dini ve sosyal farklılıklardan ötürü yaşanan iletişim kopukluğu ve giderilemeyen yanlış anlamalar vurgulanır. Vurgu ne kadar farklı olursa olsun, *Beş Ferrara Öyküsü*'ndeki tüm hikayelerin ortak noktası bir dünyanın ve hayat tarzının yıkılışıdır.

Balıkçılın Ölümü

Altın Çerçeveli Gözlük'te baskın olan ölüm teması, *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nin de her sayfasına sinmiştir adeta. Bu tema, 1968 tarihli bir başka romanda, *Balıkçıl*'da (L'airone) yine işlenecektir. Romanda bireyin adım adım intihara sürüklenişi acı dolu ayrıntılarla betimlenir. Olaylar tek bir günde geçer. Kahraman bir şafak vakti arabasıyla ava çıkar. Emilia bölgesinden bir toprak sahibi olan Edgardo Limentani, en başından beri zamanın tükeniyor olduğunu hissetmektedir. Sürekli saatini kontrol eden Limentani şuurunu kaybetmişçesine günün saatlerini geçirir. Acele eden, ama yine de uyuşuk Limentani, av randevusuna doğru giderken, av dahil her şeyin, beyhude bir uğraş ve yabancılaşma olduğu hissinden bir türlü kurtulamaz.

Bassani'nin, *İvan İlyiç'in Ölümü*'nün fazlasıyla etkisi altında olduğu bir dönemde yazılan, Limentani'nin intiharına dair bu hikaye, kendini başka bir çağın anakronik bir kazazedesi olarak gören Ferraralı Yahudi bir toprak sahibinin birkaç saat içinde nasıl kedere boğulduğunu anlatır. Siyasi partilere kayıtsız olan, siyasete karşı kibirle mesafeli duran Limentani'nin bu tavrı siyasete kurban düşmesini engelleyemez. Yakın geçmişteki üç travmatik olay hayatına gölge düşürür. Faşist rejim altında Yahudilerin gördüğü zulmün hatırası, sırf bu zulümden kurtulayım diye bir Katolikle evlenmesinin verdiği suçluluk duygusu, ve emrinde çalışan Komünist tarım işçilerinin çalışma şartlarının iyileştirilmesi için kısa bir süre önce ellerinde çapalarla savurdukları tehditler. Limentani artık kendi topraklarına adım atmaya bile korkmaktadır ve bu korkuyla savaşın hemen ertesindeki yıllarda koca bir sosyal sınıfın ölüp gittiğinin farkına varır.[192]

Av, Limentani'nin mensubu olduğu sosyal sınıfın çok sevdiği bir uğraştır. Ne ki bu son avda Limentani tuhaf ve simgesel bir felce uğrar; tüfeğinin tetiğini çekemiyordur. Balıkçıl, genç köylü av rehberi tarafından vurulup anlamsız bir ölüme kurban gidince, Limentani kendini vurulan kuşla özdeşleştirir. Kuşun acısı, Limentani'ye kendi varoluşunun mutlak anlamsızlığını hatırlatır. Günün ilerleyen saatlerinde, yakınlardaki küçük Codigoro kasabasında yürürken, bir tahnit dükkânının vitrininde gördüğü içi doldurulmuş hayvanlar karşısında büyülenir. Vitrin camı, gözlemcinin arzu edilen ama ulaşılamayanlardan ayrı düşmesine işaret etmektedir yine. Limentani hayvanların ölüm sayesinde devinimsizlik ve mükemmellik

192. *L'airone*'a dair duyarlı ve ayrıntılı bir inceleme için bkz. Douglas Radcliff -Umstead, *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1987), s. 133–46.

kazanması karşısında haset duyar. Kendini hem bir gözlemci hem de casus (orijinal metinde *origliare* ve *spiare* filleri kullanılmıştır) olarak gören Limentani, tıpkı tahnit dükkânındaki içi doldurulmuş hayvanlar misali, natürmort bir tablo gibi hareketsiz ve sessiz oturan bir grup iskambil oyuncusunu yine camın arkasından seyrederek röntgenciliğini daha da açık ortaya serer. Bütün bunlar ölüm alametleridir. Yıllar önce, gençliğinde yazdığı "İskambil Oyuncuları" ("I Giocatori") adlı şiirde, hayaleti andıran bir grup insanı, pencereleri ve kapıları kapalı daracık mekanlarda oturmuş, sessiz ve uykusuz bir hâlde, adeta mezarda yatan ölülermiş gibi tasvir eder.[193] "Nihai ve baki bir güzelliğe" nail olmuş, içi doldurulmuş hayvanlar gibi, heykel misali duran iskambil oyuncularına bakınca ölümün cazibesine kapılır Limentani.[194] Av partisi sona ererken, intihar sapkın bir özgürleştirici ve kurtarıcı kisvesine bürünür. Sanki sadece ölüler sağ salim hayatta ve güvendedirler. Ferrara serisinin son öykülerinden birinde, dedesinin cenazesine katılan küçük Bruno Lattes'in dediği gibi, sadece ölüler selamete erer ("solo i morti stanno bene").[195]

Değişmezlik ve ölümsüzlük gibi kavramlar da dahil en geniş anlamıyla ölüm, Bassani'nin yapıtlarının merkezinde yer alır. Limentani hüsranla sonuçlanmış av macerasından dönerken, arabayla Yahudi mezarlığının yanından geçer. Dönüş yolunda adeta sahne arkasında intihar gerçekleşir; hikaye yine mezarlıklara, mazideki Yahudi "yaralarına", dışa kapalı Ferrara şehrine ve ana rahmi misali koruyucu duvarların içine sığınma arzusuna yapılan göndermelerle son bulur.

193. Giorgio Bassani, "I Giocatori" (İskambil Oyuncuları), *Storie dei poveri amantie altri versi* içinde, *Opere* içinde, 1370.

194. Giorgio Bassani, *L'airone* (Milan: Mondadori, 1976), s. 186 ("bellezza fi nale e non deperibile").

195. Giorgio Bassani, "Altre notizie su Bruno Lattes," *L'odore del fi eno* içinde, s. 25.

Bahçede Ölüm

Şehrin dış surları içinde yer alan büyük malikanelerinin duvarları ardında, Finzi-Contini'ler adeta bir vazife yerine getirircesine yalnızlık ve tecrit içinde, bir nevi yaşarken öldükleri bir hayat sürerler. Profesör Ermanno, karısı sinyora Olga, ihtiyar anneanne sinyora Regina ve evin gençleri Alberto ve Micòl; ailecek günlerini aristokratik bir inzivada geçiriyor ve faşist dönemin bayağılıkları olarak gördükleri şeylerden kendilerini bilfiil uzak tutuyorlardır. Tek istisna Micòl'dur. Kendi mahremiyetine değer vermekle beraber, dış dünyanın gerçeklerine daha duyarlı gibidir, kendilerini çevreleyen dünyaya cesurca açılıyordur sanki.

Bahçe (aslında parktır) ve *magna domus* olarak anılan heybetli malikane ayrıcalıklı bir dünyayı temsil eder. Çay vakti gelince, tenis kortunun yanında, ciğer ezmeli, havyarlı ve somon fümeli sandviçlerle dolu bir tepsi belirir. Oyunculara tekerlekli sehpalar üzerindeki porselen çaydanlıklardan çaylar, gümüş sürahilerden meyve suları ikram edilir. Mahfuz bir dünyadır bu. Hatta aile içindeki konuşma tarzı hususi bir dil gibi, sanki "Finzi-Contini'ce" konuşuluyormuş gibi gelir kulağa ve bu dili en iyi konuşan da Micòl'dur. Babası Profesör Ermanno ilmî çalışmalara sığınır. Ne var ki bir nevi korunma hissi sağlayan bu duvarlar, onları aşmak için adeta bir davetiyedir aynı zamanda. Romanın başında henüz çocuk olan Micòl, Giorgio'nun duvarı tırmanarak ailesinin hususi dünyasına katılmasını ister. Tatil günleri, Giorgio ve Micòl sinagogda dua şalına sarınmış, arka arkaya oturduğunda Micòl, Giorgio'ya gülümseyip göz kırparak, kendisi ve kardeşi Alberto'nun yanına gelip, adeta "kristal bir duvar"la[196] korunuyormuşçasına oturan babasının

196. Bassani, *The Garden of the Finzi-Continis*, s. 24.

*taled*inin[197] altına girmeye davet eder. Duvar imgeleri yine sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Irkçı yasalar Giorgio ve arkadaşlarının mensubu oldukları tenis kulübünden ihraç edilmesine yol açtığında, duvarı tırmanıp mahrem dünyaya girmeye yönelik o davet tam anlamıyla yürürlüğe girmiş olur. Finzi-Contini'ler zulmü sanki hoş karşılarcasına, tenis kortlarını bir grup gencin hizmetine sunar. Giorgio'nun tezi üzerinde çalışmak için kent kütüphanesine girmesi yasaklandığında, Profesör Ermanno hususi kütüphanesinin kapılarını açar ona. Mukadder 1938 yılının sonbahar günlerinde Micòl ve Alberto, arkadaşlarıyla cennet gibi bahçede her gün toplanıp sahte bir güvenlik duygusunun tadını çıkarırlar. Uzun uzun tenis oynarken, hararetli tartışmalara dalar ve ara sıra Louis Armstrong ve Duke Ellington'ın plaklarını dinlerlerken sanki zaman gerçekliğini kaybeder. Tatlı bir pastırma yazı, kış sanki hiç gelmeyecekmiş gibi bir his yaratır. Ama ışıklar içinde adeta hareketsiz duran sonbahar günleri, bir bakıma yaklaşan felakete işaret ediyordur aslında. Bassani'nin romanında anlattığı iki paralel hikaye de kötü sonla bitmektedir: Talihsiz bir cemaatin hikayesi (kitabın önsözünde, bu cemaatin kaderi, Etrüsk mezarlarına yapılan gezi sırasında açıklanır) ve talihsiz bir aşkın hikayesi.

Romanın başlığında karşımıza çıkan bahçenin, iki hikayede de metaforik bir işlevi vardır. Geleneksel olarak çok yönlü bir sembol olan bahçe; *Hortus conclusus*, yani zevk kaynağı dışa kapalı yer (İrem Bahçesi pek çok versiyondan sadece biridir), hem dinginlik ve masum zevkleri, hem de yitirilmiş masumiyeti ve artık var olmayan bir cennetle ilişkilendirilen kayıp bir mutluluğa dair belleği temsil eder. Bassani'nin romanında, sadece aldatıcı bir sığınak olarak değil, aynı zamanda Micòl'e çok özel

197. Yahudilerin sinagogda dua ederken sarındıkları şal. –ç.n.

bir cazibe kazandıran sihirli bir mekandır.

Hem Micòl hem de Giorgio için bahçe, çocukluk aşklarının unutulmaz sahnesi olacaktır zamanla. Nostaljik hatıralar ve büyüme denilen buruk deneyimle ilişkilidir bahçe. Baudelaire'den dizeler okurlar: "au vert paradis des amours enfantines" ("çocukluk aşklarının yeşil cenneti").[198] Ne var ki Giorgio sonunda bu cennetten sürgün edilecektir. Nitekim Marcel Proust'dan da alıntılar yapabilirlerdi pekala, zira Proust'a göre, hayal edilebilecek tek cennet yitirdiğimizdir.

Aşkın ölümü. Ancak daha beteri de vardır. Bahçe de ölüme mahkumdur. Daha romanın ilk sayfalarında öğrendiğimize göre, savaştan sonra bahçeden geriye kocaman bomboş bir arazi kalır. Cennet yitip gider. Savaşın son yıllarında koca koca ağaçlar kesilip odun yapılır; bombalardan feci zarar gören malikaneyse, yerinden edilmiş işçi sınıfı ailelerce işgal edilir. Bu müstakbel alametler, romanın ilerleyen sayfalarında Micòl dayanıksız ağaçları donmaktan korumak gerektiğini söylediğinde bir kez daha yankılanır. Sadece bahçenin yaşamı ve ölümü itibarıyla bakıldığında dahi, Bassani'nin romanı –Virginia Woolf'un niteleyebileceği gibi– esasen ağıttır. Kaybetmenin yas dolu şarkısıdır. Aynı zamanda, her şeyin kaçınılmaz olarak çürüyüp gitmesine karşı başvurulan mücadele ve erteleme taktiklerine dair bir betimlemedir. Bu mücadeleler ihtiyar uşak Perotti'de vücut bulur. Perotti'nin aileye ve maziye olan şaşmaz bağlılığı evcil bir hayvanın bağlılığına benzetilir. Perotti, eskilerden kalma arabanın, ithal asansörün, hangarda ıskartaya çıkarılmış külüstür faytonun ömrünü uzatmak için var gücüyle çabalar. Tıpkı dişlerinin bir kısmı dökülmüş Danua cinsi köpek gibi, Perotti de bir başka çağdan kalma bir kazazededir adeta.

198. A.g.e., s. 194.

"Nesneler bile ölür," diye mırıldanır Micòl, Giorgio'yla külüstür faytonda otururken. Şeyleri kaçınılmaz ecellerinden kurtarmaya çalışmak beyhudedir, diye düşünür: "Bırakalım gitsinler."[199] Micòl'un tabiriyle, bu daha *zariftir*. Perotti gibi, Micòl de korumaya bir ölçüde merak duyuyor olabilir (Venedik'te *láttimi* denilen cam nesneler toplar), ama koleksiyon yapmak ve korumak canlı tutmakla bir değildir. Bu iş için, bağlılık ve bellek bile kâfi gelmez. Neticede aşkın da gücü yetmez. Tezini (içinde "bir Cenaze hisseden" şair) Emily Dickinson üzerine yazan Micòl'un, kişisel zevki için illa "Güzellik uğruna öldüm" (I died for Beauty) başlıklı şiiri seçip çevirmesi manidardır. Ayrı ayrı defnedilmiş iki kişinin arasında geçen kısa ve ümitsiz bir diyalogdan oluşan bu şiirdeki karakterler de bir ideal peşinde koşarken hüsrana uğramıştır.[200]

Aşkın Ölümü

Micòl ile Giorgio'nun hikayesi ilk başta büyük bir aşkın doğuşu gibi görünür: Bahçe duvarındaki karşılaşma, düzenli okul sınavlarında ve dini bayramlarda sinagogda sık sık gerçekleşen buluşmalar, tenis oynayarak ve beraber patikaları keşfederek hususi parkta geçirilen ilk günler. Ama okur çok geçmeden, romanın aşkın doğumundan ziyade ölümüyle ilgili olduğunu fark eder. Micòl'le arasındaki ikircikli durumun farkında olan Giorgio, telafi edilemez gibi görünen durumu iyileştirmeye uğraşır. Ama fiziksel temasa yönelik sakar ve mütecaviz bir girişimde bulunduğu an, Micòl'u kaybettiğinin farkına varır. Ona yaklaştıkça mesafe büyüyordur. Telefonla Micòl'un yatak odasına girmeye çalışıp, yatağında yatarken odada neler gördüğünü

199. A.g.e., s. 79.

200. A.g.e., s. 103–4.

tarif etmesini istediğinde, emir kabilinden sert bir Almancayla dile getirilmiş katı bir yasakla karşılaşır Giorgio: "Verboten. Privat." [Özel Mülk. Giriş Yasaktır.] Hatta bir süre sonra telefonla irtibat da kesilir. Micòl'e göre, aralarında kardeş sevgisinden başka bir şey geçmesi mümkün değildir: "Benimle sevişme fikri onu rahatsız ediyordu; sanki bir erkek kardeşle sevişecekmiş gibi geliyordu ona." Bu ensest iması, sinagogda geçen bir önceki bölümde Micòl'un Giorgio'yu babasının dua şalının altına çağırdığı sahneyi akla getirir: "Sana bakınca, sanki bir yetimmişsin gibi, içim üzüntüyle doldu." Bu noktada yetim imgesi bütün ağırlığıyla ortaya çıkar. Micòl'un kendi anne babasını Giorgio'ya sunma arzusu, zihninde onunla özel bir bağ kurmasını sağlar. Micòl aynı sayfada (daha geniş kapsamlı nesep temasının ortaya konmasıyla) sadece *yan yana* olduklarını, yoksa aşkta olduğu gibi *karşı karşıya* olmadıklarını da açıklar. Giorgio'yla fazlasıyla birbirine benzediklerini söyler Micòl. Aslında onlar *uguali*, yani "özdeş"tirler ve özdeş olanlar kavga etmez. Zira aşk "elinden geleni ardına koymadan" yürütülen amansız bir mücadeledir. Yine Baudelaire'den okuduğumuz alıntılarda, aşk ve dürüstlük ("honnêteté") bağdaşamaz kesinlikle.[201] Bu da okuru, Micòl'un çevirdiği Amerikalı şaire yöneltir. Emily Dickinson'ın şiirinde Güzellik ile Hakikat arasında geçen diyalog, aslında yan yana ayrı mezarlarda yatan naaşların sohbetidir. Geceleyin tanışmış "soydaşlar"(*kinsmen*) gibi, kendi mekânları arasında sohbet ederler.[202] Şüphesiz ki Micòl, *soydaş* sözcüğünün hem ortak bir ataya hem de yakın akrabalığa işaret ettiğinin farkındadır.

Kaldı ki Micòl'un bildiği başka şeyler de vardır. Otoriter ve

201. A.g.e., s. 84, 149, 148–49. Bu dizeler Baudelaire'in "Femmes damnees" adlı şiirinin 16. kıtasındandır.

202. A.g.e., s. 104.

oyuncu, mesafeli ama yakın, içine kapanık olsa da itidal sahibi, akıp giden zamana kendini bıraksa da tedirgin hâllere bürünen farklı yüzlerle çıkar ortaya. Bir yandan nobran, bir yandan da yüzünde sıcacık bir gülümsemeyle anaç ve güven vericidir Micòl. Giorgio, Micòl'un esrarını çözemez hiçbir zaman. Onu kaybederken bile, Giorgio bu kadının aklından geçenleri tam kestiremez. Giorgio'nun aşkta yaşadığı hüsran, Micòl'u daha iyi anlamasını sağlamaz. Keza duyduğu kıskançlık da öyle. Micòl kısa süreliğine Venedik'e taşınıp, yeni ayrımcı yasalara rağmen üniversite eğitimini sürdürme imkânı bulduğunda, Giorgio onun hangi delikanlılarla gezip tozduğunu merak eder. Micòl, Ferrara'ya döndükten sonra bile, Giorgio şüphe içinde kıvranır. Her şey bir yana, Malnate'yle arasında neler yaşanmıştır? Sentetik kauçuk fabrikasında kimyager olarak çalışan, yaşça biraz büyük Milanlı Komünist arkadaşı Malnate'i, fazla erkeksi, fazla "kaba saba" buluyordur Micòl.[203] Acaba tenis kortunun *Hütte* denilen soyunma odasında geceleri buluşmuşlar mıdır?

Ölümün Tanığı Şair

Micòl aşkın ölümünü daha en başından kabul eder; kaderin kendisi ve ailesinin karşısına çıkaracağı her şeyi vakur bir şekilde kabullenmek onun tabiatında vardır. Giorgio'ysa ölümü kabullenmeye hiçbir surette yanaşmaz. Ne ki hikayenin anlatıcısı olarak, elbette son söz ona aittir.

Bassani anlatıcının –ki aynı zamanda romanın başkahramanıdır– sesiyle otobiyografik benliği arasında belirli bir karışıklık yaratır.[204] Gelgelelim, son derece kişisel bellek "koridoru"yla toplumsal hafıza arasında bağ kurmak, kafa karışıklığından

203. A.g.e., s. 88.

204. Bkz. Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*, s. 76.

ziyade bilinçle alınmış bir karardır. Metaforik bakımdan, geçmişe yapılan yolculuk, her zaman cenazelerle, matemlerle ilgili algılara yol açar. Zaten romanın başında da Etrüsk mezarlarına yapılan ziyaretle durum açıkça ortaya konur. Ne ki Bassani, Ferrara serisinin son sayfalarında alenen belirttiği gibi, zaman ve bellek koridoru ne kadar uzaklara giderse gitsin, geçmişin yeniden canlandırılabileceğini ortaya koymak ister.[205] Şüphesiz ki geçmişin asla ölmeyeceği ("non muore mai") yolundaki bu inanç, Bassani'nin trajik temaları bağlamında, mahkum edilmiş bir cemaate mensup ve hatıraları kaydeden bir tanığın hayatta kalmasına bağlıdır. Bassani'ye göre, yazarın gerçek görevi de işte bu tür bir tanıklıktır.

Ancak Bassani, benliği tanık yazar imgesine bağlayarak işi daha da ileri götürür. Açıkça dile getirilen sayısız ifadeyle ortaya konduğu gibi, anlatıcı birinci tekil şahıs, Bassani'nin yapıtının merkezindedir. Ferrara serisinin son cildinde, olgunluk dönemi edebi üretimini irdeleyen Bassani, nihayetinde kurgusal yapıtlarındaki odak noktasının "kendi benliği" (*me stesso*) olduğunu kabul etmesi gerektiği sonucuna varır.[206] Gerçekten de Ferrara serisinin son cümlesinin son kelimesi birinci tekil şahıs zamiri olan *Io*'dur.

İlelebet yok olup gitmiş şeylere gönül borcunu ödeyen bu tanık kahraman, evvelce gördüğümüz gibi –Bassani'nin tabiriyle– her daim "ölüler âleminden dönen" şair sanatçıdır aynı zamanda. Zira şairin görevi budur: yaşayanlar âlemine haber getirmek. Edebiyat, ölümün yok ettiğini yad eder. Finzi-Contini'ler ve bütün Holokost kurbanları için, söz konusu kitap hem mezar hem de mezar taşı işlevi görür. Ancak "yazma" eylemi, yad etme görevini yerine getirirken, bizzat ölümün suç

205. Bassani, *L'odore del fieno*, s. 95.

206. Anna Dolfi'yle söyleşi, Dolfi içinde, *Giorgio Bassani*, s. 178.

ortağı olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Yazarı hayatla ölüm arasındaki sınıra yerleştiren Bassani, bu tehlikenin farkında olduğunu, dokunaklı bir ifadeyle özetler. Hatta bütün yapıtlarının mezar taşına yazılabilecek bir ifadedir bu: "Sanat, hayatın tersi, hem de tam tersidir; ama her nasılsa sanat hayata özlem duyar ve gerçek sanat olabilmesi için zaten bu özlemi duyması gerekir." Yeter ki hayata duyulan bu özlem, Bassani'nin "la ricerca della morte" [ölüm arayışı] dediği ölüm arzusuna yenik düşmesin sonunda.[207]

207. A.g.e., s. 174.

7*
J. M. COETZEE ve Ölüm Denilen Skandal

İlk İşaretler

BİR GÜN, ÇELİMSİZ BİR ÖĞRENCİM üniversitedeki odama gelip, kendisine ödev olarak verdiğim *Barbarları Beklerken*'i bir türlü okuyamadığını söyledi, hiç lafı dolandırmadan.

"Hocam, bu kitap beni aşıyor." Akabinde daha da yumuşak bir sesle: "Bu kitabı okumasam, olmaz mı?"

Muhtemelen şaşkın şaşkın baktığımı görünce izah etmeye girişti: "Ben Teksas'lıyım hocam. Baptist bir aileden geliyorum. Bu kitapsa fazlasıyla şiddet ve günahla dolu. Zihnime kötü fikirler sokuyor."

Şaşkın bir hâlde, mantıklı bir argüman aradım. İyi bir Hıristiyanın günahı sağduyu ve cesaretle karşılaması gerektiğine, önemli olan şeyin günahla yüzleşmek olduğuna inanmıyor muydu yoksa? Bu dünyada kötülük diye bir şey var, diye ekledim. İnsan kötülükten saklanmamalıydı. Öğrencim somurtarak ödevi yapmak istemediğini tekrar ediyordu, bense ödevden vazgeçmeyi pek istemiyordum.

Modası geçmiş asker tıraşlı Teksaslı oğlanın canını neyin sıktığını biliyordum elbette. Açıkça söylemesine gerek yoktu. Coetzee daha ilk sayfalardan itibaren katliamlardan, çürüyen leşlerden, bir oğlanın vücudundaki cılk yaralardan, dudakları

ezilmiş ve dişleri kırılmış bir ihtiyarın cesedinden, aşağılamalara ve işkencelere maruz kalan mahkumlardan, sorgu amirlerinin ellerinde kerpeten ve tornavidalarla iş gördüğü bir tahıl ambarından gelen çığlıklardan bahsedilir. Bu "yasak bölgeye izinsiz giriş" anlatıcının vahşet karşısında duyduğu hazzı daha da artırır. Vahşet ritüelleri, her gece hayvanlar âleminde yaşanan korkunç olaylar bağlamında telakki edilir. "Çakal, tavşanın bağırsaklarını parçalar, ama dünya dönmeye devam eder." Gelgelelim *Barbarları Beklerken*'deki korkunçluklar, etobur yırtıcı hayvan içgüdüsünden çok daha ötelere uzanır. İnsan denilen sözde uygar varlıklar, savunmasızları kasten aşağılar ve insanlıktan çıkarırlar. İşkence görmüş genç kadınların bedeninde yaralar açarlar. Anlatıcının sırt üstü uzanmış bedenlerin alt karın bölgesindeki parlak siyah ve sarı renkli kıllara dair gördüğü kabusları okudukça, çiçeği burnunda Teksaslı öğrencimin niye allak bullak olduğunu gayet iyi anlamıştım.[208]

Bu olayı neredeyse tamamen unutmuştum ki, yıllar sonra *Romancının Romanı*'nı okuduğum sırada, öğrencimin yakınmasının yansımalarıyla Coetzee'nin kendi yazılarında karşılaştım. Bu romanda, Coetzee'nin her türlü dolambaçlı yola girmesine olanak sağlayan provokatif bir vekil olan roman kahramanı yazar Elizabeth Costello, gerçekten var olan romancı Paul West'i sert bir dille suçlar. Zira West, Hitler'e suikast düzenleyen Alman subaylarının yaşadığı işkence ve sadist infazı son derece kanlı sahnelerle anlatan *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg* isimli bir kitap yazmıştır. Her ne kadar kendisi de Coetzee'nin anlatıcısı tarafından zalim bir yazar olarak nitelense de (kurbanının bağırsaklarını çıkarıp parçalayan ve "paramparça olmuş karından" size soğuk bir bakış fırlatan

208. J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians* (Harmondsworth: Penguin, 1982), 12, 13, 23 (Türkçesi: *Barbarları Beklerken*, çev. Dost Körpe, Can Yayınları, 2006).

"o kocaman kedilerden biri") Costello, West'in Naziler'in infaz yöntemlerine dair ayrıntılı açıklamalarından, cellatların aşağılık alaylarından, yazarın "ruhun karanlık bölgelerini" adeta istila etmesinden ve hiçbir kural tanımayarak ölümün mahremiyetini, "yasak yerlerin yasaklılığını" ihlal etmesinden çok rahatsız olduğunu öne sürer. Costello yazarın ruhu hakkında endişe duymaktadır. Tıpkı Princeton'daki öğrencim gibi, Costello da *günah*, *cehennem* ve *şeytan* sözcüklerini sarf eder: "Bazı sayfalarda cehennem ateşi yanıyordur sanki", "Şeytan her şeyin içindedir". "Şeytan'ın sıcak, sert kanadının dokunuşunu" hisseder Costello. Coetzee, tam da benim odamda duyduğum sözleri söyletir ona: "Bunu okumak istemiyorum... Şeytan beni ayartıyor." Costello da direnmek ve "kadehi reddetmek" istiyordur.[209]

Ne ki sivri dilli Costello, rahatsız olmaya ve okumayı yarıda kesmeye ne hakkı olduğunu soracak kadar da dürüsttür. Neticede "aynı şeyi" kendisinin de yaptığını kabul eder.[210] Bu dürüstlüğü, dolaylı olarak Coetzee'nin suçluluk duygusunun itirafı olarak yorumlanabilir. Kurgularında büründüğü kılıklar, "karanlık" bir hayal dünyasına sahip olduğunun farkında olduğuna işaret eder. *Gençlik*'te içinde "karanlık duygular kuyusu" olduğundan bahseder Coetzee. Üçüncü tekil şahısta kendi hayatını anlatan yazar, kara imgeler ve sanatla hayatın kasavetli doğası karşısında adeta sersemlediğini söyler.[211]

Gelgelelim, *Barbarları Beklerken* bu tür karanlık duygulardan ve çarpıcı siyah şekillerden çok daha fazlasını içerir. Romanda, hikayenin anlatıcısı Sulh Yargıcı'nın görmeyi hem

209. J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* (Harmondsworth: Penguin, 2004), 5, 160, 173, 167, 178 (Türkçesi: *Romancının Romanı*, çev. E. Efe Çakmak, Can Yayınları, 2004).

210. A.g.e., s. 179.

211. J. M. Coetzee, *Youth* (Harmondsworth: Penguin, 2003), s. 92 (Türkçesi: *Gençlik, Taşra Hayatından Manzaralar* içinde, çev. Suat Ertüzün, Can Yayınları, 2011).

istediği hem de istemediği korkunç olaylar anlatılır. Mahkumların sorgulanması için kullanılan tahıl ambarının yanındaki kulübeyi ziyaret ettiğinde Sulh Yargıcı'nın elinde tuttuğu kandil kendisinin röntgenci dürtülerine de ışık tutar. Bu tür bir şeyi öğrendikten sonra masumiyet kalmaz. Kandilin gösterdiği tek şey vahşet, işkence, aşağılama, tecavüz ve sakatlamadır. Gizli Servis yetkilileri çocukların masumiyetini bozmakta, onları çırılçıplak soyulmuş insanlara uluorta atılan dayakları seyretmeye zorlamaktadır. Bu insanların elleri, yanaklarında açılmış deliklerden geçen tellerle birbirine bağlanmıştır. Hatta bir sahnede, küçük bir kız çocuğuna bir değnek verilir ve askerlerin verdiği tiksindirici tavsiyelerle çıplak bir mahkuma vurmaya teşvik edilir.[212] Coetzee sanki Kafka'ya üstün gelmek istiyor gibidir. Keza Kafka'nın ceza kolonisindeki Kumandan'ın emri üzerine, çocuklara özel yerler tahsis edilir. Bu sayede çocuklar mahkumun yavaş yavaş büyük bir özenle infaz edilişine yakından tanık olur ve yüzünün ızdırapla şekil değiştirmesini seyrederler. Acı vermekten ve acıya tanık olmaktan duyulan zevk sanatsal ve bilimsel bir seviyeye ulaşmıştır. Nitekim Coetzee'nin anlatıcısı, kurbanlarında kalıcı izler bırakan sadist uygulamalarda uzmanlaşmış Gizli Servis mensubu albay ve yardımcılarından "acı doktorları" diye bahseder.[213]

Beden bütün ızdıraplarıyla Coetzee'nin yapıtlarında karşımıza çıkar. Daha en baştan tiksindirici bir gerçeği temsil eder. *Gençlik*'in çiçeği burnunda yazarı, "fiziksel çirkinlik karşısında korku" duyar.[214] Nahoş kokular, özellikle de bedenden gelen kötü kokular, hemen her Coetzee metninde yer alır. Kokular, bireyleri ve davranışlarını belirler. "Onu kokladım ve kim oldu-

212. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, s. 106.

213. A.g.e., s. 47.

214. Coetzee, *Youth*, s. 30.

ğunu hemen anladım," der *Demir Çağı*'nın kahramanı Bayan Curren.[215] Neden sonra, yaralı siyahi bir çocuktan korkunun kokusunun geldiğini duyar. Korku ve ölümün kokusunun genel anlamda Güney Afrika'ya dair metaforlar olduğu anlaşılır.

Coetzee'nin romanlarına dair en çarpıcı çalışmalardan birinde Lucia Fiorella, *Petersburglu Usta*'yı irdelerken, Coetzee'nin bir söyleşisinden yola çıkarak "bedenin hakikati"ni ortaya koyar: "Yazdığım romanlara bakınca, basit (hatta sıradan) bir standardın tesis edildiğini görüyüm. O standart da aslında beden... bedenin var olduğunun kanıtı da hissettiği acı."[216] Söz konusu standardın soyut siyasi meselelerle alakası yoktur. Beden şiddete maruz kaldıkça, etik meselelere işaret eder. Bedene acı vermek, ona göre, bir iktidar uygulamasıdır. *Dusklands*'te, Amerika'nın Vietnam'a attığı napalm bombalarıyla Hollandalılar'ın vahşi hayvan muamelesi yapılan Hottentot ve Güney Afrikalı kabileleri katletmesini değerlendiriken bu suçları açığa vuran Coetzee, "başkalarının çektiği acıdan haz almak"tan fazlasıyla utanır.[217]

"Benim Söylediğim Değil, Başka Bir Şey"

Coetzee'nin cümlelerinde zaman zaman olumlu, hatta kategorik bir tını vardır. Ama bunlar büyük ölçüde vekaleten, yani hesap vermesi mümkün olmayan kurgusal karakterler ya da alter egolar aracılığıyla ifade edilir. Coetzee'nin tarzı, kısmen dolaylamalarıyla, kuşku duyar ve kendini sorgular. Zaman ilerledikçe, özellikle de ikilemli etik meselelerde, bulanıklık

215. J. M. Coetzee, *Age of Iron* (Harmondsworth: Penguin, 1998), 133 (Türkçesi: *Demir Çağı*, çev. Şamil Beştoy, Alan Yayıncılık, 1991).

216. Bkz. Lucia Fiorella, *Figure del male nella narrativa di J. M. Coetzee* (Pisa: ETS, 2006), 203.

217. J. M. Coetzee, *Dusklands* (1974; London: Secker & Warburg, 1982), s. 97.

gitgide yaratılagelir. Bu eğilim sonucunda, kurgusal romancı Elizabeth Costello çıkar ortaya. Coetzee, Costello'yu en uç fikirlerinin hem savunucusu hem de oyunbaz eleştirmeni olarak tasarlamıştır. Müphemlik, muğlaklık ve güvenilmezlik gibi unsurlar, belli ki Coetzee'nin sık sık ihlal edildiğini belirttiği mahremiyet ihtiyacına yönelik değerli bir koruma sağlar. Kendisi hakkında "mahremiyet olmadan yaşayamaz o," diye yazar *Çocukluk*'ta.[218] Sözcükler, başkalarının düşmanca ihlallerini caydırabilir.

Buna karşılık, Coetzee'nin metinlerinde dile gelen sesler, sözcüklere duyulan güvensizlikten de dem vurur. *Romancının Romanı*'ndaki son ek kısımda, Elizabeth, yani Leydi Chandos' un Francis Bacon'a güya gönderdiği mektubun son cümlesi, çoğu Coetzee yapıtı için epigraf işlevi görebilir pekala: "Benim söylediğim değil, hep başka bir şey."[219] *Yavaş Adam*'daki tek bacaklı kahraman konuşurken art arda dizdiği sözcüklerin adeta asıl niyetini gizleyen örümcek ağları gibi olduğunun farkındadır.[220] Ancak dil, gitgide güçlenen bir zorunluluk hâline gelir. Coetzee'nin ilk romanlarından *In the Heart of the Country*'de [Memleketin Kalbinde], Magda sözcüklerle coştukça, günlüğündeki histerik söylem, kendiyle kurabileceği gerçek irtibata engel olur. Magda'nın kitaplara düşkünlüğü ve Yunan trajedilerine yaptığı göndermeler açıkça saplantılıdır. Daha da erken tarihli *Dusklands*'de, siyasi suikast ve terör operasyonları için savunma metinleri tasarlayan psikolojik savaş uzmanı çocukluğunda patolojik ölçüde kitap düşkünü olduğunu itiraf eder:

218. J. M. Coetzee, *Boyhood* (Harmondsworth: Penguin, 1998), 126 (Türkçesi: *Çocukluk, Taşra Hayatından Manzaralar*, çev. Suat Ertüzün, Can Yayınları, 2011)

219. Coetzee, *Elizabeth Costello*, s. 228.

220. J. M. Coetzee, *Slow Man* (Harmondsworth: Penguin, 2006), s. 70 (Türkçesi: *Yavaş Adam*, çev. Dost Körpe, Can Yayınları, 2006).

"Kitapların içinden doğup büyüdüm sanki."[221] Yıllar sonra *Yavaş Adam*'da da yine bu hususa değinir; ama bu kez, yazarın sakat kahramanını değerlendirirken bizzat yazarı suçlayan metakurgusal Elizabeth Costello'dur: "Kitap gibi konuşuyorsun." Bu değerlendirmenin tartışmasız otobiyografik bir tınısı vardır: "Gözümün önünde canlandırabiliyorum: Bir zamanlar sen kitapları çok ciddiye alan solgun yüzlü, uslu bir çocuktun." Bir bacağı kesik Yavaş Adam işi daha da ileri götürerek, bir nevi "vantrolog kuklası" olduğu için kendini suçlar. Zira Yavaş Adam'ın söylemi hem kendisinin "özünde boş" olduğunu ortaya serer, hem de dilin bir tür kılık değiştirme olduğunu gösterir. Coetzee'nin *Yavaş Adam*'ı, zapt edip yapıbozuma uğratmasına olanak tanıdığı kurgu yazar Costello, dilin özgün olmayışını teyit eder: "İngilizce konuşuyorsun, büyük ihtimalle İngilizce düşünüyorsun, hatta belki de İngilizce rüya görüyorsun; ama yine de İngilizce senin gerçek dilin değil. Hatta izninle şunu söyleyeyim: İngilizce senin için bir kılıktan, bir maskeden ibaret."[222] Bu noktada Italo Svevo'nun Zeno'su (yabancı) gelir akla. Zeno, Trieste'e özgü aile lehçesini bırakıp edebi Toskana lehçesiyle kendini ifade etmeye başladığında, söyleminin uydurmaya dönüştüğünün farkına varır: "Toskana lehçesinde ne dersek yalan söylemiş oluruz!"[223]

Nitekim Coetzee'nin şiddet karşısında duyduğu öfke (şiddet konusunda hiçbir zaman suçsuz hissetmemiştir kendini), samimi bir sözlü iletişime yönelik her tür çabada ortaya çıkan gediklerden etkilenir. Ahlaki bakımdan öfkeli Coetzee'nin yanı sıra, devamlı kendi kendinden şüphelenen, oyunbaz ve provo-

221. Coetzee, *Dusklands*, s. 30.

222. Coetzee, *Slow Man*, s. 231, 198, 230.

223. Italo Svevo, *Confessions of Zeno* (New York: Vintage, 1989), s. 384 (Türkçesi: *Zeno'nun Bilinci*, çev. Neyyire Gül Işık, Can Yayınları, 1998).

katif bir Coetzee daha vardır. Coetzee'nin retoriği sürekli kuşku duyan ve sorgulayan bir tavra meyleder. Dolaylı söyleme başvurulur hep. Yapıtlarındaki en önemli temalardan olan hakikatin topyekün muğlaklığı, daha *Dusklands*'te kendini gösterir: İktidar mitinin ve napalm bombasının savunucusu kişi, nasıl bu hâle geldiğinin izahı karşısında şaşkına döner.

Şekil Değiştiren Hikayeler

Coetzee zaman zaman tereddüt alametleri gösterir. Bütün yapıtlarında dolaylı olarak iletilen mesajlar, ister günlükler ve mektuplar, ister kodlanmış raporlar, isterse ilkel tabletlerle gelecek kuşaklara bırakılmış esrarengiz iletiler biçiminde olsun, deşifre edilecek bir sırrın var olduğuna dair güçlü bir his yaratır. *Barbarları Beklerken*'de, muhalif Sulh Yargıcı'nın imparatorluğun ileri karakolunda kayda geçtiği yıllık tutanaklar –tıpkı üzerinde çalıştığı, kavak dallarına nakşedilmiş esrarengiz yazılar gibi– kendisine "dolambaçlı" ve "muğlak" gelir.[224] Coetzee'nin kendi muğlak ifadeleri, güvenilmez ve kaçamaklı anlatılar ortaya koyar. Coetzee'nin üniversite tezi için Ford Madox Ford'u konu edinmesi manidardır, zira Ford'un *İyi Asker* romanı, anlatıda güvensizlik üzerine kuruludur. Coetzee'nin anlatıcıları şüpheli karakterleri ve özden yoksun olmalarıyla nam salmıştır. *Düşman*'da iletilen mesaj budur. Robinson Crusoe'nun yeniden ironik bir anlatımı olan bu hikayede, hayali kazazede Susan Barton güya Robinson'un kadın yoldaşı olmuş ve ölümünden sonra hikayenin kendi bakış açısından yazar Daniel Defoe'ya anlatmıştır. Söz konusu versiyona göre, Barton'ın anlattığı hikaye aslında gerçek değildir, olayların aslını sadece Cuma anlatabilir. Ama Cuma dilsizdir; çok uzun zaman önce dili meçhul

224. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, s. 154.

koşullar altında kesilmiştir. Nitekim bildik hikayenin yeniden işlenişindeki gedikler, anlatıma topyekün gölge düşürür.

Üniversitede edebiyat dersleri veren Coetzee, zaten yapıbozum teorisine ve tekniklerine aşinadır; ayrıca metakurgu konusunda ustadır. O yüzden, kimi eleştirmenlerin Coetzee'nin yapıtlarında "postmodern" unsurlardan, "metinsellik"ten, "stratejik sessizlikler"den, "metinlerarasılık"tan ve "edimsel metaforlar"dan bahsetmelerine şaşmamak gerekir.[225] Gelgelelim, bu eleştirmenlerin, Coetzee'nin tercih ettiği yazınsallığa yaptıkları vurgu, Güney Afrika'da gerek apartheid, gerekse apartheid sonrası dönemde hissettiği nefret duygusu ne kadar büyük olursa olsun, hep mesafeli olmak konusunda ne denli kararlı olduğunu ortaya koyar. Güney Afrika'da yaşanan korkunç olaylar Coetzee'nin İngiltere'ye kaçmasına yol açmıştır. *Gençlik*'te bizzat açıkladığı gibi, kendi memleketi "boynuna vurulmuş bir pranga" gibi gelmiştir ona.[226] Nitekim Bayan Curren, Güney Afrika'dan kurtçukların kemirdiği delik deşik olmuş bir gemi diye bahseder *Demir Çağı*'nda.[227] Coetzee'nin hep mesafeli olma arzusu, daha geniş bir ölçekte, tarihin gasbetmelerine kadar uzanır. Zira tarih topyekün bir suç silsilesi olarak görülür. Antik dönem edebiyatı uzmanı Bayan Curren, savaş hakkındaki Antik Yunan metinleri konusunda dersler vermektedir. Ne yaşanan korkunç olaylar azalmış, ne de bu olaylar sadece savaş zamanıyla sınırlı kalmıştır. Coetzee'nin otobiyografik metinlerinde devamlı hatırlattığı gibi, Güney Af-

225. bkz. Dominic Head, *J. M. Coetzee* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Sue Kossew, "Women's Words: A Reading of J. M. Coetzee's Women Narrators," *Critical Essays on J. M. Coetzee* içinde, haz. Sue Kossew (New York: G. K. Hall, 1998), 166–79; Teresa Dovey, "J. M. Coetzee: Writing in the Middle Voice," A.g.e. içinde, 18–28; ve Michael Vaughan, "Literature and Politics: Currents in South African Writing in the Seventies," A.g.e. içinde, 50–65.

226. Coetzee, *Youth*, s. 101.

227. Coetzee, *Age of Iron*, s. 128.

rika bir katliamlar ülkesidir; polis kalabalıklar üzerine rastgele ateş açmakta, çiftçiler emirleri altındaki köle işçileri öldüresiye kırbaçlamaktadır.[228] Ancak, manevi öfkesi ne kadar güçlü olursa olsun, hem kişisel ve sanatsal özgürlük arzusu, hem de etik ve estetik dürtüler arasında kendini belli eden gerilimler, Coetzee'yi kararsız anlatılar tasarlamaya itmiştir.

İnziva ve mahremiyet ihtiyacı, özellikle fiziksel güç ve şiddete dayalı eylemler karşısında bir mecburiyet hâlini alır. *Çocukluk*'ta mahremiyet olmaksızın yaşayamayan genç Coetzee'nin karşısına, okuldayken kırbaçlama ve taciz suretinde çıkar zulüm. "Zulmetmenin verdiği zevki", görünenin altında kol gezen nefreti öğrenir. Daha öncesinde, zulüm karşısında büyülenme ve şiddetten tiksinme sosyal ve siyasi anlamlar kazanmıştır. Avrupa kökenli Güney Afrikalılar'ın "fiziksel güç" tehditlerinden iğrenir. Onların "kocaman, sakil, semirmiş" gergedanlar olduğunu düşünür. Hatta kullandıkları dil bile "düşmana karşı savrulan bir değnek" gibidir. Babasının ve amcalarının beyaz Güney Afrikalılar arasında geçen çocukluğa dair nostaljik hatıralarından nefret eder: "Dayak yemek, çıplaklık, diğer erkek çocuklarının gözü önünde gerçekleştirilen bedensel faaliyetler ve mahremiyete karşı adeta hayvani bir kayıtsızlık" etrafında döner bu hatıralar.[229] Genç Coetzee'nin zorunlu askerlikten ve cani ruhlu akranlarının yakınında olmaktan korkarak kaçma hayalleri kurmasına şaşmamalı: "Buna katiyen dayanamazdı, gerekirse bileklerini keserdi."[230]

Coetzee'nin dile getirdiği vahşet nefreti ve kaçma arzusu, onun kendine sert bir tutum takınmasına yol açmış gibidir. Okurları (ve kendisi) için yarattığı çocuk ve delikanlı figür-

228. Coetzee, *Youth*, s. 100.

229. Coetzee, *Boyhood*, s. 131–32, 139, 124, 126.

230. Coetzee, *Youth*, s. 40.

lerinde hiçbir açıdan hoş bir tablo çizmez Coetzee. Kırbaçlamalar karşısında utanç ve acı duymuş olabilir, ama içten içe –*Çocukluk*'ta kullandığı tabirle– "kendi bedeninin ihlal edilmesi"ni de arzuluyordur.[231] Bedensel güçsüzlüğünden, kriketteki beceriksizliğinden, inatçı kişiliğinden ve özel biri olma kararlığından, her tür sevgi ve şefkat alameti karşısında duyduğu rahatsızlıktan, ukalalığından yakınır. Kendinden şüphe ettiği; sevimsiz ve soğuk olduğu ve kendi bedeninin içinde rahatsızlık duyduğu için kendini suçlar. Hatta aynadaki yansımasını sevmemeye başlar: "şu uzun asık surat, yumuşak, kırılgan ağız ve adeta camla kaplıymış gibi bakan boş gözler."[232] Tepkileri kendine dönük bir nefrete varıyordur sanki. Hatta toplumsal ve ırkla ilgili meselelerde bile kendini sorumlu tutar. Irk konusundaki önyargılardan çok rahatsızlık duyduğu hâlde, çocuk yine de fiziksel olarak siyahi insanlardan korktuğunu itiraf eder.

Kendi benliğine dair bu görüşler ya da kurgular Coetzee'nin romanlarındaki karakterlerine yansır. *Yavaş Adam*'daki sakat kahramanın kopuk bacağı açıkça semboliktir: "Tastamam bir adam olmayan adam." Elizabeth Costello bu durumu daha net ortaya koyar: "Senin kopuk bacağın bir işaretten, simgeden ya da belirtiden ibaret." Coetzee, kahraman hakkında en sert yargılarda bulunmak için Costello'yu kullanır. Costello kahramana aşağılayarak hitap eder: "Seni çirkin ihtiyar." Aynı zamanda fiziksel zafiyet konusunda gizli bir ortaklığı da ifade eder: "İkimiz de çirkiniz Paul, ihtiyar ve çirkiniz."[233] Elizabeth Costello'nun tenkit ederken ortak çıkan tabiatı, yazar figürünü ve genel olarak yazmayı da içine alır. Feminist eleştirmenlerin

231. Coetzee, *Boyhood*, s. 7.

232. Coetzee, *Youth*, s. 154.

233. Coetzee, *Slow Man*, s. 33, 229, 236.

belirttiği gibi, Costello'nun güçlü varlığı, yazmaya ve kadınlığa dair diğer işaretlerle ilişkilendirilmelidir. Zira Coetzee'nin kadın kahramanları bir aracı rolüne ve ataerkil otorite tarafından susturulmayı reddetmeyi işaret eder gibidir. Bu kahramanlar zalim ile mazlumun, sömürge ile sömürgecinin arasında rahatsız bir konumda bulunurlar.[234] Duyulan rahatsızlık ve müphemlik daha genel bir hastalığa, belki de düpedüz suçluluk duygusuna işaret eder. Coetzee'nin sık kullandığı *utanç* sözcüğü en önemli romanlarından birinin de adıdır.

Utanç

Düşman'da Robinson'un yoldaşı Susan Barton sakatlama eyleminden büyülenirken, aynı zamanda iğrenir. Cuma'nın dilsiz ağzı, insan bedeninin tek bir bıçak hamlesi karşısında ne kadar aciz olduğunu hatırlatır. Korku dolu merakla nefretin bu karışımı, her tür aşağılamayı kapsar. Utanç verici şeyle –işkence, cinayet, ensest ya da tecavüzle– karşılaşıldığında, ilkin bu durum örtbas ve inkar edilmeye çalışılır. Babasını öldüren (ya da farklı biçimlerde vahşice öldürdüğünü iddia eden) öfkeli kız, babasının cesedini gömmesine yardım eden, ama sonra kendisine tecavüz eden suç ortağı hizmetçi "köle"nin bu korkunç olayı "örtbas etmek" isteyeceğini düşünür.[235] Utanç hastalık olarak görülür, daha doğrusu hastalık utanca dair bir metafora dönüşür sanki. *Demir Çağı*'nda Bayan Curren, yakalandığı kanseri, çok uzun süre yıpratıcı bir utanç duygusuyla yaşamış olmasına yorar: "Ömrüm boyunca katlandığım utanç birike birike beni

234. Özellikle bkz. Josephine Dodd, "The South African Literary Establishment and the Textual Production of 'Woman,'" haz. Kossew, *Critical Essays on J. M. Coetzee* içinde, 157–65. Ayrıca bkz. Kossew, "Women's Words"; ve Laura Wright, *Writing "Out of All the Camps": J. M. Coetzee's Narratives of Displacement* (New York: Routledge, 2006).

235. J. M. Coetzee, *In the Heart of the Country* (Harmondsworth: Penguin, 1982), s. 70.

kanser etti. Zaten kanser böyle ortaya çıkar: İnsanın kendinden nefret etmesinden doğar." Koyduğu teşhis her şeyi özetler: "Bende kalp kanseri var." Tarif ettiği utancın, bir sınırı yok gibidir. Utancın, modern dünyada bir hayat tarzı hâline geldiğini hisseder. İçinde bulunduğu duruma dair değerlendirmenin merkezindeki temel hakikat ölüm dür. Romanın başlarında, doktoru ona artık "hakikatle yüzleşmesi" gerektiğini söyledikten hemen sonra, Bayan Curren daha genel bir ifade atar ortaya: "Geriye kalan tek hakikat ölüm artık... Başka bir şeyi düşündüğüm her seferinde, aslında yaptığım şey ölümü düşünmemek, hakikati düşünmemek."[236]

Ölüm denilen hakikat Güney Afrika'da gerçekleşen korkunç olaylarla da ilgilidir şüphesiz. Bayan Curren, Gugulutu'nun gerçekleştirdiği vahşete, tarifsiz nefret ve şiddet eylemlerine, yanan bir kadın görünce kahkaha atan ve üzerine daha da çok benzin döken çocuklara, öğrencilerin derilerini kazırcasına şiddet uygulayan polislerin gaddarlığına doğrudan gönderme yapar. Hatta ambulans ve hastane görevlileri bile güvenilir insanlar değildir. Ülkenin toprağı kana susamıştır sanki. Bayan Curren, ülkesinin iktidar hırsıyla kendinden geçmiş "göbekli, geniş çeneli insanlar" tarafından yönetildiğini düşünür.[237]

Bu iktidar hırsına yönelik suçlamaların, Güney Afrika bağlamının ötesine uzanan siyasi çıkarımları vardır. Ölüm döşeğindeki kadının, televizyondaki vatanperver konuşmaları dinlerken açıkça duyduğu utanç, her tür ölüm ideolojisi için geçerlidir. Bayan Curren Antik Yunan metinleri konusunda dersler verir ama, faşizmin şiddete dayalı marifetlerine, İspanya İç Savaşı sırasında Franco yandaşlarının *Viva la muerte!* (Çok yaşa ölüm!) naralarına gönderme yapacak kadar da yakın tarih

236. Coetzee, *Age of Iron*, s. 145, 155, 26.
237. A.g.e., s. 49, 62, 29.

bilir. Bu bir ölüm dinidir, uygarlığı yok etmeye ahdetmiş bir *thanatofani*dir.[238/239] Demir çağıdır.

Nadine Gordimer'in siyasi bağlama hakkını vermediği ve tarihi görmezden gelen kahramanlar yarattığı için Coetzee'yi kıyasıya eleştirmesine akıl sır erdirmek zordur. Gordimer bu eleştiriyi *Michael K: Yaşamı ve Yaşadığı Dönem*'e (1983) dair incelemesinde dile getirir. Kaotik bir savaş ortamında, hayatta kalmanın çaresi olarak bahçıvanlığı, toprakla uğraşmayı ve neşeyle ağustos böceklerinin namelerini dinlemeyi salık veren bir romandır bu.[240] Şu var ki Coetzee'nin daha önceki yapıtlarında –iki kısımdan oluşan tarihi roman *Dusklands* (1974) ve siyasi bir alegori olan *Barbarları Beklerken*'de (1980)– siyasi militanlıklara güvenmemekle beraber, siyasi meselelerle özellikle ahlaki açıdan ilgilendiğine dair yeterli kanıt vardır.

Coetzee'nin etik temelleri, soykırım dürtüsüne duyduğu büyük merakın, okurlarını rahatsız etmesinin önüne geçemez. Coetzee, *Çocukluk*'ta gitgide daha kasavetli metinler yazmaya duyduğu arzudan bahseder: "Öyle bir şey olmalı ki kaleminden çıkar çıkmaz, adeta mürekkep dökülmüş gibi, zapt edilemeyerek bütün sayfayı kaplamalı."[241] *Gençlik*'te, tehditkâr siyah şekiller karşısında nasıl kendini aciz hissettiğini, akabinde içindeki "karanlık duygular kuyusu"nun nasıl hemen harekete geçtiğini anlatır.[242] Romanlarındaki karakterlere atfettiği karanlık duygulardan bazıları, esasen Dostoyevski'ye özgüdür. *Utanç*'ta, itibarını kaybetmiş üniversite hocası, parodiye var-

238. Ölüme dayalı aydınlanma. -ç.n.

239. A.g.e., s. 29.

240. Nadine Gordimer'in söz konusu romanla ilgili incelemesi ilk kez 1984'te *New York Review of Books* dergisinde yayımlanmış ve sonradan şurada yeniden basılmıştır: Kossew, haz., *Critical Essays on J. M. Coetzee* içinde, s. 139–44.

241. Coetzee, *Boyhood*, s. 140.

242. Coetzee, *Youth*, s. 92.

dıracak kadar kendini aşağılamaya girişir: "Büyük bir teşrifatla diz çöker ve alnını yere değdirir." Söylediklerine bakılırsa, "kayıtsız şartsız utanç içinde" yaşamayı kabul etmiştir. Adeta kefaret ödercesine, köpekleri öldürmekte uzmanlaşmış bir hayvan kliniğinde gönüllü olarak çalışmıştır. Ne ki savunmasız hayvanları "uyutarak" bir işe yarama kararı bile aldatıcıdır ve meşum bir tarihsel anlam taşır. Hayvanları ebediyete göndermeyi ifade etmek için Coetzee'nin kullandığı örtmece, keyifli uyuşma, huzurlu uyku anlamına gelebilecek bilindik İngilizce *blissful narcosis* ifadesi değil, Almanca çokanlamlı *Lösung* ve *lösen* (özgürleştirmek) sözcükleridir.[243] Coetzee *lösen* ve "kurtarmak" anlamına gelen *erlösen* sözcüklerinin söz konusu bağlamda acı bir ironi taşıdığının, *Lösung* kelimesinin aynı zamanda "çözüm", yani açıkça Holokost'a gönderme yaparak, *nihai bir çözüm* anlamına geldiğinin ayrımına varacak kadar Almanca biliyordur elbette. Coetzee'nin dildeki oyunbazlığı, *Romancının Romanı*'nda temel bir mesele hâline gelerek, trajik temalara dolambaçlı yollardan dönmesine imkân tanır. Endüstriyel mezbahalarda ("ölüm fabrikalarında") hayvanların verimli bir şekilde imha edilmesi, Auschwitz ve benzeri yerlerde insanların koyun sürüleri gibi kitlesel olarak katledilmesine benzer: "Naziler bedenleri işlemden geçirmeyi, Chicago mezbahalarından öğrenmişti."[244]

Önceki An

Elizabeth Costello'ya göre (ama onun ağzından konuşan bizzat Coetzee değil midir?), hayvanların ölümü anlamadığı, hatta onun farkında bile olmadığı iddiası hem müthiş bir hayal gücü

243. Coetzee, *Disgrace*, s. 172–73, 142. (Türkçesi: *Utanç*, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, 2005).

244. J. M. Coetzee, "Lesson 4" ("The Lives of Animals"), *Elizabeth Costello* içinde, s. 91–115, 97.

yoksunluğuna hem de insan merkezci bir küstahlığa delalettir. *Utanç*'ta uyutularak öldürülen köpekler, göründüğü kadarıyla, "vakitlerinin dolduğunun" farkındadır. Kuyruklarını ve kulaklarını indirip "ölümün verdiği utancı" hissediyor, hatta anlıyor gibidirler.[245] Costello ölüm anında hayvanların duyduğu acıya siyasi bir nitelik kazandırır. Cezayir'de, Camus'nün daha çocukken, anneannesinin kafasını kestiği bir tavuğun ölürken çıkardığı seslere dair anlattıklarını hatırlar Costello. Yıllar sonra, bu hatıra yüzünden kaleme aldığı, giyotini çok sert bir dille eleştiren metinle Fransa'da ölüm cezasının kaldırılmasına katkıda bulunmuştu Camus.

Coetzee metinlerinde, hayvan ölümleriyle ilgili kendi çocukluk hatıralarını da işler. *Çocukluk*'ta anlattıklarına bakılırsa, bu konudaki ilk hatırası, camdan bakarken bir köpeğin arabanın altında kalışına tanık olmasına dairdir. Tekerleklerin köpeğin üzerinden geçişi hâlâ gözlerinin önünde, ölürken çıkardığı iniltiler hâlâ kulaklarındadır. Peki ama bütün bu ayrıntılar konusunda emin midir? Bütün bunların gerçekten yaşandığından nasıl emin olabilir? Coetzee'nin bu olayı saplantıya vardıracak kadar zihninde tekrar tekrar işlemesi, olayın önemini kanıtlar. Hayvan ölümlerine dair diğer hatıralar, kollarında ölen zehirlenmiş bir köpeğe ve birinin kasten un ufak edip bıraktığı camları yiyerek feci şekilde can veren bir başka köpeğe dairdir. Daha da öncesinde, *Çocukluk*'un ikinci paragrafında, hayvanların katledilmesiyle annesini ilişkilendiren bir sahne canlandırır Coetzee: "Annesinin mutfak tezgâhına bifteği şap diye koyuşunu ve küp küp kesişini düşünüyor; kanlı parmaklarını düşünüyor." Ev yaşamına dair bu hatıra yüz küsur sayfa sonra, kasaplarda çiğ eti gördüğünde duyduğu tiksintiyi tarif ederken rahatsız edici bir şekilde tekrar çıkar karşımıza: "Kasabın tez-

245. Coetzee, *Disgrace*, s. 143.

gâhın üzerine bir parça eti şap diye koyarken takındığı rahat tavır karşısında tiksinmişti." Yine de çocuk, katliam imgeleri karşısında büyülenmiş gibidir hep. Bir ırgatın koyunun boğazını kesişini ve hayvanın debelenerek, kanlar içinde ölüşünü hayranlıkla seyreder.[246] Ölümün müstehcenliğini ortaya koyan bu tasvirler, adeta dolaylı bir röntgencilik yapan okuru fazlasıyla rahatsız edebilir.

Coetzee'nin ölümden hemen önceki anda bilinçten neler geçtiğini düşünüp durmasının temelinde, kurbanın ölüm anındaki farkındalığı meselesi yer alır. Dostoyevski romanlarının atmosferini başarıyla yakalayan *Petersburglu Usta*'nın merkezinde de ölümden önceki an duyulan bu saplantı vardır. Üvey oğlu Pavel'in ölümünün ardındaki gerçeği bulmaya çalışan Fyodor Mihailoviç'in, şehri köşe bucak dolaşıp art arda yüzleşmeler yaşadığını tasarlar Coetzee. Bir kuleden düşen Pavel, anlaşıldığı üzere yoldaş devrimciler tarafından öldürülmüştür. *Suç ve Ceza*'nın yazarının, zihnin berraklaştığı o biricik ânı, *Augenblicki*[247], yani Pavel'in çakılıp ölmesine kadar geçen sürede "her şeyi idrak ettiği" o ânı tekrar yaşamak için verdiği çaba ortaya serilir.[248] Daha önce, *Dusklands*'te, kahramanlardan biri, kafası koparılan bir böceğin o anda ne düşündüğüne dair sapkın bir merak duyar: "Son anlarında aklından neler geçiyor acaba?" *Demir Çağı*'nda Bayan Curren, hayatın hunharca son bulduğu, "kanın donduğu o ânı" merak eder. *Yavaş Adam*'da bisiklet sürerken dikkatsiz bir sürücü yüzünden ölümle burun buruna gelen sakat kahraman, havaya fırladığında aklından neyin geçtiğini yeniden canlandırır zihninde: "*Demek, son düşünce*

246. Coetzee, *Boyhood*, s. 30, 48, 50, 101, 98.

247. (Alm.) Göz açıp kapayıncaya kadar geçen zaman –ç.n.

248. J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg* (Harmondsworth: Viking/Penguin, 1994), s. 21 (Türkçesi: *Petersburglu Usta*, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, 2003).

böyle bir şeymiş."[249] Ama nihai bilinç ânına temasına dair en zengin çeşitlemeler *Petersburglu Usta*'da yer alır. Dostoyevski, "düşünen hayvan"ın yere düştüğü esnada zihninin içine girmeye çalışır: "Zihni, Pavel'in ölüm anına doğru ilerliyor son hızla. Bu düşünceye katlanamıyor: Düşüşünün son ânının en son kısmında Pavel artık hiçbir şeyin kendisini kurtaramayacağını, artık öldüğünü biliyordu."[250]

O korkunç "yarım saniye"yi deneyimleme isteği oldukça tipiktir elbette: Zira, asıl Dostoyevski, hastalığından ötürü, sara krizinden önceki "son saniye"de ortaya çıkan parlamalara gayet aşinadır ve bunları özellikle *Budala*'da tasvir etmeye çalışmıştır. Birkaç sayfa boyunca, beyninde bir dakika öncesinde hissettiği ışık çakmaları ve sara krizinin gerçekten başladığı o "son saniye" tasvir edilir. Adeta aydınlatıcı bir güçle her şeyi yerle bir eden ve sel gibi gelen bu iç ışık aslında "yarım saniye" sürmüş olabilir.[251]

Dostoyevski, sara krizlerinden saliseler önce ortaya çıkan bu ışık çakmalarına dair duyumları, hunharca ölümlerle, özellikle de idam cezasının korkunçluğuna dair imgelerle ilişkilendirir. Coetzee'nin Dostoyevski'ye yaptığı metinlerarası göndermeler, Dostoyevski'nin devrimci faaliyetlerinden ötürü idama mahkum olduğu düşünüldüğünde, daha da karmaşık laşır ve siyasi bir önem kazanır. Dostoyevski *Budala*'da, darağacına götürülmesine kalan beş dakikayı, son iki dakikayı ve idam kararının ertelendiğinin ilanından hemen önceki korkunç anları tasvir eder. Dahası, Dostoyevski'nin bu olaydan birkaç saat sonra ağabeyi Mikhail'e yazdığı mektuptan öğrendiğimize göre, o

249. Coetzee, *Dusklands*, s. 96, *Age of Iron*, s. 109–10, ve *Slow Man*, s. 27.

250. Coetzee, *The Master of Petersburg*, s. 20–21.

251. Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, çev. Constance Garnett (New York: Bantam, 1971), s. 218, 227 (Türkçesi: *Budala*, çev. Ergin Altay, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012).

asap bozucu bekleyiş sırasında, Victor Hugo'nun *Bir İdam Mahkumunun Son Günü*'nden bazı pasajlar hatırlamıştır. Bir mahkumun giyotine gitmeden önceki son anlarını birinci tekil şahısla aktaran bu roman, Hugo'nun ömrü boyunca idam cezasına karşı verdiği mücadelede önemli bir yer tutar. *Budala*'da, bu romana yapılan açık göndermeler vardır. Prens Mişkin tanık olduğu bir idamı betimlerken ("Göz açıp kapayıncaya kadar kafalar düşüyor") mahkumun kafasının bedeninden ayrılıp sadece bir nesne hâline gelmesinden önceki son "yarım dakika"yı hayal eder.[252]

Şüphesiz Coetzee'nin öfkesini harekete geçiren şey, güçlü bir toplumsal ve siyasi bilinçtir. Tarihe ve tarihi yazanlara dair kasavetli görüşlerle bezenmiştir bu bilinç. Bu da bizi yeniden *Barbarları Beklerken*'e ve romanın anlatıcısı muhalif ve nihayetinde suç ortağı Sulh Yargıcı karakterine getirir.

Tarih Zamanı, İmparatorluk Zamanı

İmparatorluğun uç karakolunda, kanun ve asayişinten sorumlu aydınlanmış bir memur (Coetzee'nin alegorisinde İmparatorluğu temsil eder), hizmet ettiği İmparatorluğun ya da siyasi iktidarın, mevsimlerin doğallığından şüphe edilemeyecek, doğal mükerrer döngüyle hiç alakası olmayan bir "tarih zamanı" yarattığını idrak eder. İmparatorluğun yarattığı bu zaman, insan elinden çıkma felaketlerden, başlangıç ve bitişlerden, savaşlar ve kitlesel tecavüzlerden meydana gelen, İmparatorluğun kendi sonunu hazırladığı hoyrat bir zamandır. Bu süreçte, galipler nihayetinde zeval bulacak olsa da, mağluplar unutulup gider; sesleri susturulur. Sadece fısıltıları kalır havada. Tarihi galipler yazar.

252. A.g.e., s. 20.

İmparatorluk var olmak için düşmanlara ihtiyaç duyar. İmparatorluğun doğrudan icat ettiği düşmanların arasında en faydalısı ilkel "barbar" sürüleri olarak hayal edilenlerdir. Böylece korku siyaseti, alınan acil tedbirlere ve merkezi iktidarın güçlendirilmesine gerekçe sunar. Gelgelelim İmparatorluk'un özünde aynı zamanda bir ölüm arzusu da vardır. *In the Heart of the Country*'de kesin bir dille ifade edilir bu ("Keşke midillilere binmiş çıplak adamlar tepelerden akın akın çıkıp gelse ve bizi katletse!").[253] *Barbarları Beklerken*'in adı, Kavafis'in aynı başlıklı şiirinden alınmıştır. Bu şiirde Kavafis, barbarların gelişini (boş yere) bekleyen ve toplu intihar ümidini tamamen yitiren bir imparatorluğa ait yorgun, bezgin bir başkent imgesi sunar. ("Bir çeşit çözümdü onlar sorunlarımıza," dizesiyle biter şiir.)[254] Coetzee'nin Sulh Yargıcı da yıkıcı arzular besler: "Bazen ne istiyorum biliyor musun? Şu barbarların gerçekten gelip bize bir ders vermesini istiyorum."[255] Ters yüz edilmiş korku da ifade edilir elbet. Tıpkı *Demir Çağı*'ndaki antik dönem edebiyatı uzmanı gibi, Sulh Yargıcı da barbarlığa geri dönmüş sözde uygarlık karşısında dehşete kapılır. Uygar bir devlet tahayyülüyle açık bir yenilgi arasında kalan modern hümanist ya da aydın, aciz olduğunun, sözlerinin hiç hükmünün kalmadığının trajik bir şekilde farkındadır. Klasik edebiyat eğitimini yarıda bırakıp Afrika'ya sağlık gönüllüsü olarak çalışmaya giden Elizabeth Costello'nun kız kardeşinin savı tam da budur; Akıl Çağı'nın telakki ettiği hümanizm artık iflas etmiştir.

Hümanist Sulh Yargıcı artık sözlerinin bir hükmünün kalmadığını bilerek hüzünlenir. İmparatorluk sınırındaki rahat ya-

253. Coetzee, *In the Heart of the Country*, s. 72.

254. C. P. Cavafy, *Collected Poems*, çev. Edmund Keeley ve Philip Sherrard (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), s.19 (Türkçesi: *Bütün Şiirleri*, çev. Herkül Millas ve Özdemir İnce, Varlık Yayınları, 2005).

255. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, s. 51.

şamın keyfini süren, yüksek rütbeli bir görevli olarak, her tür durumun iki tarafını da görebilen tipik bir liberali temsil eder. Hoşgörülü, açık fikirli, adaletsizlik ve zulüm karşısında hemen öfkelenen (bununla beraber zulme karşı içten içe hayranlık duyan) Sulh Yargıcı, vicdanının sesini dinleyen, özünde onurlu bir insandır ve aristokratik değerlere, hatta belki de arkaik adap erkâna bağlıdır. Boş zamanlarında Antik Yunan ve Roma metinlerini okur, hobi olarak arkeolojiyle ilgilenir. Kusursuz değildir elbette. Ehlikeyif, kararsız ve şehvet düşkünü Sulh Yargıcı, herkesin korkuya ve nefrete teslim olduğu bir ortamda adil bir insan olmaya çabalar; ancak kendi hakkında kuşkulara ve adeta felç edici bir ironi anlayışına gark olmuştur. Kendini kahraman bir muhalif, kargaşa yaratıp asayişi bozan biri olarak göstermek ister. Ne ki çoğu zaman olayları görmemezlikten gelen, uyuyarak her şeyi unutmaya çalışan, kötü zamanları bir şekilde atlatan metanetli bir anti-kahraman, bir felaketzede olmak dışında hiçbir şey gelmez elinden. Yaşadığı zorluklar, totaliter bir dünyada muhalif hümanistin yaşadığı zorluklardır. Nitekim romanda, yaşadığımız çağ için de geçerli olabilecek pek çok soru atılır ortaya. Mutlakçı bir rejimde insan nasıl özgür kalabilir? Konformist olmayan bir kahramanlık mümkün müdür? İmparatorluk'un suç ortağı olmaktan nasıl kaçınılabilir? Dahası bütün bunların ardında daha temel bir mesele vardır: Zorbalığa ve ölüm rejimine karşı çıkan aydın, bir ölçüde kötü niyetli bir suçlu değil midir her zaman? Zira İmparatorluk'un iki yüzü vardır ve hümanist söylem de yönetiminin bir yüzünü temsil eder. Sulh Yargıcı bunu idrak eder ve apaçık ortaya koyar: "Zira ben, hep sandığımın aksine, soğuk ve katı Albay'ın hoşgörülü, ehlikeyif karşıtı değildim. Ben, her yer günlük güneşlikken İmparatorluk'un kendi kendine söylediği yalandım; o ise sert rüzgarlar eserken İmparatorluk'un dile getirdiği hakikatti.

İmparatorluk yönetiminin iki yüzü; hepsi bundan ibaretti."[256] Hakikatin iki yüzü, yalanın iki yüzü: Sulh Yargıcı ile Albay'ın arasındaki karşıtlık, hümanist söylemle iktidar yapısının zalim gerçekleri arasındaki örtük suç ortaklığıdır.

Peki Coetzee tam olarak nerede konumlanır? Gerçekte neye inanır?

"Karşınızda Yanlış İnsan Var"

Bu noktada, vekil tanık ve Coetzee'nin kendi yazdıklarının eleştirmeni olan hayali romancı Costello yeniden karşımıza çıkıyor. *Romancının Romanı*'nın Costello'nun "derslerine" ayrılmış son bölümünde Coetzee, Costello'yu iyi korunan bir kapıya getirir. Costello'nun "öbür tarafa" geçebilmesi için resmi olarak başvurmalıdır. "Kapıda" başlığını taşıyan bu bölüm, maksatlı bir Kafka parodisi gibi de okunabilir, zira Costello'nun mahkemeye çıkması ve "inançları" konusunda bir dizi sorgudan geçmesi gerekmektedir. Böylece uzatmalı bir dilekçeci olup çıkar; hâkimler verdiği cevaplardan memnun değildir, bu yüzden de derdini anlatabilmek için tekrar tekrar mahkemeye çıkmaya zorlanır. Costello'nun verdiği cevaplar her seferinde değişir, ama hep aynı ölçüde kaçamaklı ve çelişkilidir. Yeri geldiğinde, yazar olarak sadece duyduklarını yazdığını, (şair Czeslaw Milosz'un tabiriyle) "görünmez olanın sekreteri" olduğunu ve bir sekreterden de fikirlerini açıklamasının istenemeyeceğini söyler. Ardından her sese açık olduğunu ve kitaplarının ne bir şey öğrettiğini ne de nasihat verdiğini öne sürer. Öyleyse zaten güvenilmez olan sayısız inancı hakkında endişe duymaya ne gerek vardır? "İnançlarım var, ama ben onlara inanmıyorum." Nihayetinde bir çocukluk ha-

256. A.g.e., s. 135.

tırasına başvurur, ama o da muğlak bir metafordan başka bir şey değildir. Kurak mevsimde, Victoria'nın çamurlu kırsalında binlerce kurbağa toprak altına girip hususi mezarını kazar; ama yağmurlar başladığında, topraktan çıkar ve seslerini yeniden duyururlar: Bir diriliştir bu. "İşte ben o küçük kurbağalara inanıyorum," der Costello; asıl kastettiğiyse, tıpkı Coetzee'nin romanına adını veren suskun Michael K gibi, (her tür soyut düşünceden azade olarak) "yaşam döngüsü"yle uyum içinde olmak istediğidir.[257]

Costello durmaksızın bir inançtan diğerine atlarken, kararsızlığının gayet farkındadır. Bu hareketlilik bir bakıma onun hakikatidir. Peki ama insan bu hakikati idrak edebilir mi? "İnsan neye inandığını nasıl bilebilir?" Sorgulanan başlı başına kimliktir: "*Ben ötekiyim*". Costello'nun karşısındaki hâkimleri şaşkına çeviren ve canlarını sıkan bu ifade, Arthur Rimbaud'dan neredeyse bire bir alıntıdır ("Car Je est un autre").[258] Costello hâkimleri uyarmaya devam eder: "Sanmayın karşınızda doğru insan var, aslında karşınızda yanlış insan var." Costello'nun (ya da acaba Coetzee'nin kendisinin mi?) pek çok yüzü olduğu ve hep anlaşılmaz kalacağı iddiası, "inanmayan inançlılar" ya da "inanan inançsızlar" olan bütün yazarları kapsıyordur şüphesiz.[259] Costello'nun büyük bir marifetle kullandığı kaçamak sözlerin ve soyutlamalara duyduğu düşmanlığın ötesinde, yazma eylemine dair müzmin tedirginliği, temel bir kusurun hissine benzeyen üstü kapalı rahatsızlığı sezmek mümkündür.

257. Coetzee, *Elizabeth Costello*, s. 199–200, 217.

258. Arthur Rimbaud, "Lettre à Paul Demeny," [Paul Demeny'ye Mektup] *Oeuvres* içinde (Paris: Garnier Freres, 1960), s. 345.

259. Coetzee, *Elizabeth Costello*, s. 219, 221, 223.

Sözcükler ve Şiddet

Rimbaud, Milosz, Kafka; Coetzee'nin metinlerarasılık konusundaki alışkanlıkları, dolaylı anlatımlardan zevk aldığını teyit eder. Bu alışkanlıklar esas içerik açısından da ele alınabilir. Bir yazarı, yarenlik ettiği ebedi dostlara bakarak değerlendirmek bir ölçüde mümkündür. Coetzee örneğinde, Kafka'nın varoluş koşullarına hayır diyen açlık sanatçısı vardır elimizde. Ayrıca genç adamın "sınıfsız" addettiği (kendisi de böyle olmak isterdi pekala) ve cebri monologları ve dur durak bilmeyen "ses akışı"yla onu derinden etkileyen Samuel Beckett vardır.[260] Keza içsel yolculuğa yaptığı vurguyla Joseph Conrad vardır, ki dirayetli eleştirmenler Coetzee'nin yapıtlarında Conrad'ın etkisinin olduğunu belirtir.[261] Ayrıca Dostoyevski'nin varlığı ne kadar vurgulansa azdır. Bununla beraber, Cervantes'in çileci Mahzun Yüzlü Şövalyesi Don Kişot, asık suratlı *Yavaş Adam*'da karşımıza çıkar.

Çilecilik temayülü zaman zaman tavizsiz tavırlar hâlini alır. Çoğu zamansa yazma edimiyle alakalı, içten içe hissedilen bir suçluluk duygusunu ifşa eder. Zaten çok önceleri, bir vazife duygusunun farkına vardığından bahseder Coetzee. *Çocukluk*'un son satırları, çocuğun bir cenaze törenine tanık olduktan sonra, "bütün kitapları, bütün insanları, bütün hikayeleri" hatırlamaya yönelik bir vazife duygusu hissettiğini dile getirir. Her tür yazı ve yazma biçimi (rapor, mektup, günlük), Coetzee'nin çoğu kahramanın adeta mecburen, devamlı yerine getirdiği bir iştir. Öte yandan sözcüklerin, özellikle de yazılı sözcüklerin güvenilmez doğasını da itham eder Coetzee'nin romanları; sanki dil itibardan düşmenin başlı başına kanıtıdır. Elizabeth

260. Coetzee, *Youth*, s. 155.

261. Özellikle bkz. David Attwell, "'The Labyrinth of My History': J. M. Coetzee's *Dusklands*," Kossew, haz., *Critical Essays on J. M. Coetzee* içinde, s. 29–49.

Costello'ya göre, dil bir kılık değiştirme ve ihanet olarak görülebilir. Costello'nun kendi romancılık kariyeri, *Yavaş Adam*'da "bir yalancı ve masalcı"nın kariyeri olarak tanımlanır.[262]

Bununla beraber, Coetzee'yi daha da rahatsız eden bir şeyler var gibidir. Costello'nun Nazi işkence ve infaz yöntemlerini hiç çekinmeden ayrıntılarla betimlediği için suçladığı yazar Paul West'e yönelik ağır tenkitleri, aslında bütün yazarların "ruhun karanlık bölgeleri"ne duyduğu "müstehcen" meraka karşı çıkar. Romancının karanlık mürekkep şişesi ("o cin şişede dursa... daha iyi olur"[263]) metaforu, tuhaf bir biçimde, pekala Coetzee'nin kendisi için de geçerli olabilecek bir imgeyi hatırlatır; ki *Petersburglu Usta*'da böyle bir imge zaten işlenmiştir. Bu romanda Dostoyevski, kolunun içinde akan kanı, hem yazarın mürekkebi hem de yazdıkları aracılığıyla taşıyıp etrafa yaydığı siyah, asitli bir zehir gibi görür: "Sağ kolundaki atardamardan deliliğin akarak parmak uçlarına, kaleme, oradan da kâğıda ulaştığını düşünüyor. Sel gibi akıyor delilik; kalemi bir kere bile batırmasına gerek yok. Kâğıda akan şey kan ya da mürekkep değil, siyah bir asit, ışık yalayıp geçtiğinde pis bir yeşille parlayan bir asit."[264] Yunanca *pharmakon*la [zehir] belirttiği gibi, kalemden akan siyah zehir tıbbi ve yenileyici olduğu kadar, pekala ölümcül de olabilir.

262. Coetzee, *Slow Man*, s. 117.

263. Coetzee, *Elizabeth Costello*, s. 160, 167.

264. Coetzee, *The Master of Petersburg*, s. 18.

8*
PRIMO LEVI
Kusurlu Tasarım

Hümanist Bir Mesaj

BİR BAŞKALDIRI OLDUĞU pek söylenemezdi. Ama bir grup öğrencim (üstelik aralarında Yahudi olmayanlar da vardı), Primo Levi'nin toplama kampını betimlerken, koca bir bölümü Dante'nin İlahi Komedya'sından bir kantoya ayırmasından çok rahatsız olmuştu. Onlara göre, Hıristiyan ortaçağa ait bu şiirin, Auschwitz ve Naziler'in zulmüyle hiç mi hiç alakası yoktu. Levi ne menem bir Yahudiydi!

Elimden geldiğince izah ettim. Kültürel olarak asimile olmuş bir İtalyan Yahudisi olan Levi, İtalya'da bütün öğrencilere okutulan Dante'yi, geleneksel Yahudi ilminden çok daha iyi biliyordu. Ama esas mesele bu değildi. Levi'nin Auschwitz'deki şartları düşünüldüğünde, Dante'nin *Cehennem*'indeki 26. Kantoya açık bir gönderme olan "Ulysses'in Kantosu" başlıklı bölüm müthiş dokunaklıdır. Aynı hapishaneyi paylaştığı Alsace'lı bir Yahudi, Levi'den kendisine biraz İtalyanca öğretmesini ister. Levi, vereceği derslere hazırlanmak amacıyla, *liceo classico*da[265] öğrendiği bazı Dante dizelerini hatırlamaya çalışır. Şiiri

265. İtalya'da, Antik Yunan ve Roma dili ve edebiyatı eğitimi de veren okul. –ç.n.

hatırlamaya çalışmak unutuşa karşı koyma, bir nevi hayatta kalma, hatta yeniden doğma hâlini alır. O koşullarda özel bir anlam kazanır. Belleğin derinliklerinde yatan, aslında hiçbir zaman unutulmamış dizelere başvurmak hümanist bir mesaj taşır. Ölüme karşı bir savunma gibidir adeta.

Neticede savım şuydu: Dante'nin şiirindeki Ulysses, acımasız Kiklopları zekasıyla alt eden Homeros kahramanından ziyade, adamlarına insan onuru hakkında ders veren bir hocaydı. Levi'nin zihninde Dante'nin *Cehennem*'ine başvurmak, öğretmenin ve kültürel aktarımın himayesi altındadır, ki açıkça kültürlerarası bir hususturözünde. Söz konusu şiirde Dante'nin hocası ve cehennemdeki rehberi Romalı şair Vergilius'tur. *Aeneis*'te Vergilius, Roma'nın kurucusu Truvalı kahraman Aeneas'ın kaderini kutsayarak anlatmış ve böylelikle Homeros'un epik dünyasına dahil olmuştur. Bir toplama kampında şiir dizelerinin Yunan şair Homeros'tan Romalı şair Vergilius'a, oradan da İtalyan şair Dante ve –kendisi gibi kara bahtlı yoldaşı Alsace'lı bir Yahudi'ye İtalyanca öğreten– Levi'ye kadar ulaşması, Ulysses'ın adamlarına açıkça öğrettiklerini ortaya serer: İnsanlar canavar gibi yaşamak için değil, mükemmellik ve meziyet peşinde koşmak için vardır.

Birkaç öğrencim, Auschwitz'deki soykırım bağlamında, böyle dolaylı bir iyimserlikten hâlâ rahatsız gibiydi. Bizzat Nazi soykırımının kurbanı olan bir Yahudi, ne teolojik ne de edebi olarak hiçbir surette haklı gösterilemeyecek bir vahşetin izahatında, nasıl olur da Hıristiyan ortaçağa ait bir şiire başvurabiliyordu? Ayrıca bendeniz, yani hocaları –ki büyük bir saygıyla söylenmişti bu– nasıl olur da bu uzun Dante alıntısını adeta rahatlatıcı bir kültürel mesaj olarak yorumlayabiliyordum?

Akabinde bazıları kendi araştırmaları sırasında, Levi'nin toplama kampından kurtulduktan sonra intihar ettiğini öğrenince, verilen tepkiler tamamen değişmişti. Bu intihar, Levi'nin

toplama kampı deneyiminin uzun süre ertelenmiş, ancak nihayetinde kaçınılmaz bir sonucu olarak yorumlanmış ve –öğrencilerime göre– Levi'nin hümanist iyimserliğini büyük ölçüde hükümsüz kılmıştı. Levi'nin dördüncü kattan ölüme atlaması, şaşılacak sayıda öğrencimin gözünde, verdiği mesajları geçersiz hâle getirmişti. Dahası bu eylem, temel bir çelişki olarak, Levi' nin karakteri ve düşünce tarzındaki bir kusurun kanıtı olarak görülmüştü.

Çelişki Yasası

Gelgelelim, insanın zihninde karşıtlıkların bir arada bulunmasında beis görmemesi, önem verdiği varsayımları sorgulaması, çatışan düşüncelerle tedirginlik duyarak da olsa yaşamayı kabullenmesi, bir kusurun bulunduğuna değil, karmaşıklığa ve derin bir hakikate işaret eder.

Paradokslara ve çelişkilere kendini her zaman yakın hissetmiştir Levi. Kişisel antolojisi *La ricerca della radici*'ye (Köklerin İzinde, 1981) yazdığı önsözde, hayatında gerçekten önem taşıyan kitapları irdelerken, tüm bu kitapların, duyarlı ve düşünceli her insanın kaderine adeta gömülmüş "temel karşıtlıklar"dan kaynaklanan bir gerilim içerdiğini belirtir.[266] Roman sanatı üzerine düşünürken (kendisinin de *La chiave a Stella* [İngiliz Anahtarı] ve *Se non ora, quando?* [Şimdi Değilse Ne Zaman?] gibi roman denemeleri olmuştur), altta yatan tutarlılığı ortaya serebilmek için, roman kahramanlarının hepimiz gibi "tutarsız" görünmesi gerektiğini söyler.[267]

Levi'nin bütün metinlerinde, açık nesnellik ve otokontrol görüntüsünün altında paradokslar ve çelişkiler kol gezer. Ça-

266. Primo Levi, *La ricerca delle radici* (Milan: Einaudi, 1981), xi.

267. Primo Levi, "Scrivere un romanzo" [Roman Yazmak], *L'altrui mestiere* içinde (Milan: Einaudi, 1985), s. 163. Yaptığım göndermelerin çoğu İtalyanca baskılar içindir. Eldeki İngilizce çevirilere başvurmakla beraber, çoğu durumda İtalyanca aslından bizzat çevirdim.

tışan imgeler birbirinin yerini alır, zaten birbiriyle yer değiştirebilir ya da birbirine dönüştürülebilir addedilir. Değişen ruh hâllerinin eşzamanlı olarak görüldüğü vakidir. Zaten Levi de *Periyodik Tablo*'da, partizan faaliyetleri yüzünden Piemont dağlarında saklanırken yakalanıp tutuklandığı 1943 sonlarında, hem ölüm düşüncesine karşı bir teslimiyet, hem de yaşam adeta durdurulamaz bir kanama gibi her yana sızarken, akla gelebilecek her tür insan deneyimine yönelik çılgın bir arzu hissettiğini yazar. Ümitsizlik ve umut, baş döndürücü bir hızla yer değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda ölüm ve yeniden doğum imgeleri gibi iç içe de geçmiştir. Menfur anılarla –tutuklanması, sorgulamalar, yük katarlarıyla götürülmeleri, toplama kamplarında yaşanan korkunç olaylarla– dolu kişisel belleği, Levi'ye göre, nihayetinde yenilenmiş hayatı besleyecek tohumları içeren "bir servet"tir.[268]

Karşıtlık, aynı zamanda "tersine çevirme" ya da "dönüştürme" anlamına gelir, ki bu da kendi içinde tehlikeli bir durumdur. *Storie naturali*'de yer alan bir bilimkurgu öyküsünde, *versamina* adında bir maddenin keşfedildiğini hayal eder Levi. Söz konusu madde acıyı zevke dönüştürmekte, böylece kendine zarar vermenin yolunu açmaktadır. Bu maddenin zerk edildiği askerler neşeyle ecellerine koşar, keza maddenin verildiği hayvanlar da ölüme kavuşur. Acı koruyucudur. Dolayısıyla en feci fiziksel ya da zihinsel acıyı sevince dönüştürebilen bir madde, intihara teşvik eden cazip bir şey gibi iş görebilir. Zaten "Versamina" başlıklı öykü, insanı alt üst eden "öyleyse, neden olmasın?" ("allora perche no?") ibaresiyle sona erer.

268. Primo Levi, *The Periodic Table*, çev. Raymond Rosenthal (New York: Schocken, 1984), s. 137, 153 (Türkçesi: *Periyodik Tablo*, çev. Feza Özemre, Kırmızı Kedi Yayınları, 2014).

İntiharı Düşünmek

Levi, tartışmaktan ve çelişkilerden aldığı zevkin, Talmudcu irsiyete ("ereditá talmudica") ve –diaspora zihniyetinin esas özelliklerinden saydığı– yeniden ortaya çıkmış inceliklere ve girift tartışmalara dönük Yahudi merakına ne ölçüde bağlı olduğunu düşünmüştür zaman zaman. *Şimdi Değilse Ne Zaman?* kitabında Talmudcular'ın cüretkar hayal güçlerinden ("fantasia temeraria dei talmudisti") hayranlıkla bahseder.[269] Ama gerek çelişkilerden ve tersine çevirmelerden aldığı zevk, gerekse acının kendine zarar vererek ortadan kaldırılması hakkındaki "Versamina" tarzı meseller, Levi'nin ömrü boyunca niçin sürekli intihar meselesine kafa yorduğunu açıklayamaz.

Bu düşüncelerin merkezinde açıkça toplama kampı deneyimleri yer alır. Niçin intihar etmeyi çok az mahkum düşünmüştür? Levi'nin cevabı bir paradoks çıkarır ortaya. Ölüm, Auschwitz'in her yerinde öylesine işlemiştir ki ölümü düşünecek zaman kalmamıştır. Kaldı ki intihar insan iradesi gerektirir. Oysa mahkumlar kamplara vardıkları anda, aşağılamaya ve insanlıktan çıkarmaya dayalı vahşete maruz kalırlar. Kampta geçirilen ilk anlar bir "dönüşüm" yaratır. Kıyafetleri çıkarılır, saçları kesilir, hatta isimleri bile alınır ellerinden; sol kollarına işlenmiş bir numarayla pis paçavralar içinde grotesk kuklalara dönüşürler; doğruca gaz odasına gönderilip gönderilmeyeceklerini belirlemek için onurları ayaklar altına alınmış bir hâlde, Nazi subaylarının önünde koşmaya zorlandıkları bir "seleksiyon" törenine tabi tutulurlar. Kurbanlar vahşetin işbirlikçileri hâline dönüştürülür böylelikle, Nazilerin en zalim başarısı da budur. Sovyet ordusu tarafından kurtarıldıktan sonra, kırk yıl

269. Primo Levi, *Se non ora, quando?* (Milan: Einaudi, 1982), 112 (Türkçesi: *Şimdi Değilse Ne Zaman?*, çev. Nevin Özkan, Efil Yayınları, 2011). Ayrıca bkz. Primo Levi, "Il rito e il riso," *L'altrui mestiere* içinde, s. 181–85.

önce kaleme aldığı olaylar hakkında düşünürken, Levi, "Aylarca, hatta yıllarca hayvan seviyesinde yaşadık," diye yazar *Boğulanlar, Kurtulanlar*'da (1986). *Lager*'de intiharın niçin çok seyrek görüldüğünü bir kez daha açıklar bu. İntihar önceden düşünülüp taşınılan bir eylemdir; "spontan ve içgüdüsel" değildir; bilinçle yapılmış bir tercih, bir *atto meditato* [düşünülüp taşınılmış eylem] gerektirir. Levi'ye göre, toplama kamplarında bunun için hiç zaman olmamıştır. Kurbanların zihinsel uzamında herhangi bir seçim, özellikle de ahlaki bir seçim için bir parça bile yer kalmamıştır. Hatta iyilik ve kötülük kavramı bile yok olmuştur; ahlak yasası diye bir şey yoktur artık.[270]

Kamplarda intihar vakasına pek rastlanılmasa da, hayatta kalanların normal denilen yaşama döndükten sonra intihar ettikleri vakidir. İster ertelenmiş bir tepki, ruhsal çöküntüye nihai bir teslimiyet, isterse iyinin ve kötünün ötesinde yaşadıkları radikal deneyimle hiçbir alakası olmayan gündelik yaşamın gerçeklerine ayak uydurmanın imkânsızlığı olsun, görünen o ki kamplardaki korkunç olaylardan çok sonra bile, yıkım insanları içten içe kemirmeye devam etmiştir. Kurtuluştan sonraki her intihar, Üçüncü Reich'ın yaşadığı yenilgiye rağmen, Nazilerin zafer hanesine yazılabilir. Levi'nin Auschwitz'den Torino'daki evine döndükten kırk yıl kadar sonra intiharını, Elie Wiesel dahil, birçoğu böyle yorumlar. Levi'yse kamplardan kurtulup hayatta kalanların sadece görünüşte hayatta kaldıklarını düşünür.[271] Kamplardan kurtulanlar arasından bir grup insanın intihar ettiğini gayet iyi bilen Levi, özellikle deneme yazarı ve felsefeci Jean Améry'nin (Hanns Mayer) intiharından etkilenir. Hem Gestapo'nun işkencelerine hem de Auschwitz'de en zor

270. Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Milan: Einaudi, 1986), s. 57, 39, 36 (Türkçesi: *Boğulanlar, Kurtulanlar*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 1996).

271. Bkz. Massimo Dini ve Stefano Jesurum, *Primo Levi: Le opere e i giorni* (Milan: Rizzoli, 1992), s. 53.

fiziksel işlere maruz kalan Améry, yıllar sonra canına kıymadan önce intihar üzerine bir kitap yazmıştır.

İntihar, öğrencilik günlerinden beri Levi'nin üzerinde kalıcı etkiler bırakır. Ian Thomson, büyük bir titizlikle kaleme aldığı biyografide, Levi'nin depresif tepkilerine dair zengin ayrıntılar sunar. Kimya Enstitüsü'nde okuyan arkadaşlarından Agostino Neri görünüşte hiçbir sebep yokken intihar edince, genç Primo Levi alt üst olur. Keza analitik kimya alanının önde gelen isimlerinden Profesör Ignazio De Paolini'nin intihar ettiğini öğrenince de sarsılır. Auschwitz'de Levi'ye verdiği ilave yiyeceklerle açlıktan ölmesine engel olan İtalyan işçi Lorenzo Perrone sonradan içki yüzünden öldüğünde, Levi bunu da intihar eylemi olarak yorumlar. 1950'de romancı Cesare Pavese'in intiharı karşısında yaşanan şok vardır. Pavese, faşizm karşıtı bölümleriyle meşhur *liceo classico*da Levi'nin kısa bir dönem hocası olmuştur. Yaşamının ileriki dönemlerinde, Levi Almancasını geliştirmek için Torino'daki Goethe Enstitüsü'ne giderken, başka bir hocası, Hanns Engert yine eşcinselliği afişe edilecek diye kendini asar. Levi, kendi intiharından iki yıl önce gerçekleşen bu trajik olay vesilesiyle, bir ahbabına, intiharı herkesin sahip olduğu bir hak olarak gördüğünü söyler. Öğrencilik yıllarında sürekli yaşadığı bunalımlardan birinde, arkadaşı Alberto Salmoni'ye ciddi ciddi intiharı düşündüğünü itiraf etmesi daha da manidardır.[272]

İntihar, ömrü boyunca Levi'ye hem çok mahrem, hem de muazzam bir gizem olarak görmüştür. Jean Améry'nin ölümüne dair yorumunda, onu derinden etkileyen bu intiharın, bütün intiharlar gibi, sonsuz sayıda açıklamaya sebebiyet verdiğini söyler. Levi, *nebulosa* (bulutsu) sözcüğünü kullanarak gökyü-

272. Ian Thomson, *Primo Levi* (New York: Vintage, 2003), s. 91, 108, 262, 423, 532, 92. Thomson'a göre, Levi en az on bir intihardan şahsen haberdardı.

zündeki sisli ya da bulutsu kümelere gönderme yapar; bu astronomi metaforuyla, akıl sır ermeyecek gizem kavramını iyice vurgulamış olur.[273]

Levi'nin zihninde intiharın bir sır fikriyle ilişkilendirilmiş olmasına şaşmamak gerekir. Aslına bakılırsa intihar bir aile sırrıdır. Toplumsal hafıza, aile mitolojisinin ayrılmaz bir parçasıdır. *Periyodik Tablo*'da, Levi dedesinin kendi canına kıydığına dair söylentilerden bahseder. Gelgelelim bu bir söylenti değil, gerçektir. Mühendis Michele Levi, kırk yaşında (söylentiye göre, iflası ve karısının ihaneti sebebiyle) kendini pencereden atmıştır. Haberci bir olaydır bu: Zira torunu da benzer bir son seçer ve Torino'da dördüncü kattaki apartman dairesinden aşağı atlar.

Levi'nin kendi intiharının son derece gizemli doğası, 1987 Nisan'ında gerçekleşen trajik olaydan çok önce, *Bunlar da mı İnsan* kitabında yer alan denemelerden birinde, ironik bir edayla kendini belli eder. Levi bu denemede toplama kampından kurtulduktan kısa bir süre sonra tabi tutulduğu mesleki bir testten bahseder. Testte yer alan pek çok sorudan biri oldukça şaşırtıcıdır: "Sorunlarınızın intihar ederek çözülebileceğini düşündüğünüz zamanlar oluyor mu?" Levi, "Belki evet, belki hayır; ne olursa olsun, size cevabı söylemem," diyerek oldukça kişisel bir yanıt verir. İşin daha da tuhafı, çok daha önceleri yazılmış bir pasajda, Auschwitz anılarının son bölümünde, Levi pislik içindeki kamp barakalarında yakalandığı difterinin, "dördüncü kattan atlamaktan çok daha öldürücü" olduğunu söyler.[274]

273. Levi, *I sommersi e i salvati*, s. 110.

274. Levi, *L'altrui mestiere*, 212; Primo Levi, *Se questo e un uomo* (Milan: Einaudi, 1947), 202 (Türkçesi: *Bunlar da mı İnsan*, çev. Zeyyat Selimoğlu, Can Yayınları, 1996). Bu kitabın ABD baskısının başlığı *Auschwitz'de Hayatta Kalmak*'tır.

Kendine zarar verme isteği Levi'nin metinlerinde sürekli karşımıza çıkan bir hususdur. Kendisini derinden etkilediğini söylediği edebi eserleri derlediği antolojisi *La ricerca della radici*'de Eyüb'e özel bir yer ayırır. Ne ki Levi'nin kutsal kitaptan seçtiği pasajlar, kara bahta inanmayı değil, Eyüb'ün ölüm arzusunu ve hiçliğe duyduğu özlemi dile getirir:

> Doğduğum güne lanet olsun (3:2–3)
> Niçin ana karnındayken ölmedim? (3:11)
> Ruhum boğulmayı seçti, yaşamı değil ölümü seçti. (7:15)

Dahası yeniden doğmamacasına ölmek arzusu vardır:

> Böylece insan yere yattı ve bir daha kalkmadı. (14:12)[275]

Hatta Levi'nin kimi metaforları bu hususta kestirilemez imgeler ortaya koyar. Özel bir kelime işlemcisi hakkındaki bilimkurgu öyküsü "La Scriba"da, Levi'nin yarattığı mucit cüceler makineyi öyle tasarlamıştır ki bir metnin silinmesi için karmaşık bir prosedüre başvurmak gerekmekte ve bilgisayar şöyle bir uyarıda bulunmaktadır: "Dikkat, kendinizi öldürmek üzeresiniz" ("Bada, stai per suicidarti").[276]

Bununla beraber, kendine zarar vermeye dair en çarpıcı imgeler, "Verso occidente" ("Batıya Doğru") adlı bilimkurgu öyküsünde karşımıza çıkar. İkili bir anlatıdan oluşan bu öykü, gizli bir itiraf gibi de okunabilir. Walter ve Anna adında iki etnolog, yaban sıçanlarının göç ederken boğulması –ki bir tür kitlesel intihar geleneği olarak değerlendirilir– karşısında hay-

275. Levi, *La ricerca delle radici*, 5ff. İkinci alıntının İtalyanca versiyonu, burada zikredilen King James versiyonundan çok daha çarpıcıdır: "Nella vulva devevo morire" (Ana karnında ölmeliydim).

276. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 233.

ranlık duyarak, ölüm arzusu ve hayatta kalma içgüdüsü konusunda bir tartışmaya girer. Anna bir canlının ölmek isteyebileceğine inanmayı reddeder; hangi sebeple olursa olsun hepimiz yaşamak isteriz ve yaşam her halükarda ölümden daha iyidir. Ama Walter böylesine irrasyonel bir yaşam sevdasını sorgular. Kimi insanlar hayatı sevmez, kimileri de yaşam sevgisini kaybedebilir. Kaldı ki hayatı sevenlerle bu sevgiyi kaybedenler arasında ortak bir dil yoktur artık. Walter derin karamsarlığı, katışıksız varoluşun bir anlamı olduğunu reddeder. Her halükarda hepimiz birer mahkum olarak ölüm sıramızı bekliyor ve bu arada sevdiklerimizin ölümüne de tanıklık ediyoruzdur. Bu düşüncenin tam anlamıyla Pascalcı bir tınısı vardır. Aradaki tek fark, Walter, Tanrısız bir Pascal'dır.

Öyküde daha da manidar başka bir tema yer alır. "Varoluşsal boşluk"la savaşabilecek bir hormon keşfedilir. Bu hormon sayesinde üretilen Factor L adlı yeni bir ilaç, intihar dürtüsünü ortadan kaldırmaktadır. Böylece öykünün adeta Voltaire havası taşıyan ikinci kısmı başlar. Etnolog Walter ve Anna, Arunda'yı ziyaret eder. Amazon Nehri'nin kıyısında yavaş yavaş tarihe karışmakta olan kabilede metafizik, kilise, din adamı, ceza ve mükafat gibi kavramlar mevcut değildir. Üstelik kabilenin nüfusu, herkesçe kabullenilen yaygın bir intihar teamülü yüzünden sürekli azalmaktadır. Kabile şefine, yaşama arzusunu geri kazandıran Factor L adlı mucizevi ilaç sunulduğunda, şef bu armağanı kibarca geri çevirir. İlacı geri verirken iliştirdiği mektupta, kabile üyelerinin hepsinin ilaç yerine özgürlüğü, yanılsama yerine ölümü tercih ettiğini açıklar.[277]

277. Primo Levi, *Vizio di forma* (Milan: Einaudi, 1987), s. 19–33.

Nuh Devrinden Beri

Çelişki kanunu hâlâ iş başındadır. Ne kadar irrasyonel de olsa Anna'nın yaşama büyük bir inançla bağlanması, Levi'nin hem anılarını hem de Auschwitz'e dair yazdıklarını biçimlendirmiştir adeta. Mahkumlar için, hayatta kalmak en yüce değerdir; tabii şayet bütün umutlarını kaybedip, –korkunç tabire göre– "tam krematoryumluk" hâle gelmemişlerse. Kitabın ABD baskısına seçilen başlık, *Survival in Auschwitz* [Auschwitz'de Hayatta Kalmak], metnin asıl başlığı *Bunlar da mı İnsan*'a (Se questo è un uomo) adeta ihanet eder; ama yine de *hayatta kalmak* ifadesi kitaptaki esas temayı belirler. Zira kitabın başında kıdemli bir kamp mahkumu, yeni gelenleri haysiyetlerini yitirmemeleri, sabun ve temiz su yoksa bile kirli suyla yıkanmaları ve ayakkabılarını temiz tutmaları konusunda uyarır; bütün bunları amacı Nazi subaylarını memnun etmek değil, "ölmeye başlamamak" için yapılır.[278] Korkunç bir felaketin ortasında, özellikle de kampta mahşer gibi geçen son on günü anlatan son bölümde, bir ölçüde de olsa kurtuluşa ermek için insan maharetine yönelik acil ihtiyaç, ister istemez Robinson Crusoe'nun sembolik figürünü akla getirir. Philip Roth, Levi'yle yaptığı söyleşide, kitaptaki hayatta kalma temasında belli belirsiz bir Robinson figürünün seçilebildiğini hemen görmüştür. Bizzat Levi de, bilimkurgu öykülerinden birinde, hayatta kalma konusunda yüce bir sanatçı diye bahseder Robinson'dan; yirmi sekiz yıl boyunca, en zorlu koşullarda yaşamış, bu süreçte de umudunu ve yaşama sevincini hiç yitirmemiş ve nihayetinde kurtarılmıştır. Kaldı ki, Levi'nin de gayet iyi bildiği gibi, hayatta kalmaya ve kurtuluşa dair hikayeler kutsal kitaplarda Yahudi tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Levi *Periyodik Tablo*'nun giriş bölümünde bunu açıkça belirtir ve ata yadigarı hayatta kalma

278. "Per non cominciare a morire" (Levi, *Se questo e un uomo*, 48).

içgüdüsünden söz eder: "Çok uzun süredir, ta Nuh devrinden beri hayatta olan bir halkız."[279]

Gücünü mitlerden alan böylesine bir yaşama azmi, Levi'nin niçin Rabelais'ye hayranlık duyduğunu açıklayabilir. Her ne kadar Rabelais'nin tarzı ve özü Levi'nin iç dünyasından çok uzaksa da, Levi pek çok yerde Rabelais'deki canlılığı metheder. Keza bu husus, Sovyet güçlerince kurtarıldıktan sonra Starye Dorogi'de Rusların gündelik hayatına dahil olmasıyla beraber –*Ateşkes*'te "dinç ve yaşama bağlı" olarak tarif ettiği– Levi'nin Rus halkının "Homeros'a özgü mutluluk yeteneği" karşısında niçin haset duyduğunu da açıklar. Kendinin de kabul ettiği üzere, başta bilime karşı duyduğu sevgi, yaşam ilkesine ("materia prima della vita") yönelik bir hayranlık içerir ve "anlaşılamaz madde"ye karşı yenilgi duygusuna kapılıp teslim olmaya mahal vermez. Hamasi örneklere dair edebi göndermelere teşne olan Levi, *Moby Dick*'te beyaz balinaya karşı verilen mücadeleyi *Periyodik Tablo*'da zikreder. *Moby Dick*'i eski *liceo* öğretmeni Cesare Pavese'in çevirisinden okumuştur. Ayrıca *Şimdi Değilse Ne Zaman?* kitabında, Yahudi partizanların Doğu Avrupa ormanlarında Alman güçlerine karşı ölümüne verdiği mücadele, sembolik bir yeni hayat başlangıcıyla son bulur: Bir bebek doğar.[280]

Yaşama bağlılık *Ateşkes*'te çok önemli bir yer tutar. Levi'nin otuz beş günlük "demiryolu macerası" diye tabir ettiği, dolambaçlı yollarla yurda dönüşüne dair renkli bir anlatıdır *Ateşkes*. Bu noktada, Levi bir kez daha Ulysses'ı (Odysseus'un Roma dilindeki karşılığıdır) geçiriyordur aklından. Azimli ve zeki savaşçı Ulysses, on yıl süren kanlı Truva Savaşı'ndan sonra, yeni

279. Levi, *Vizio di forma*, s. 85; Primo Levi, *Il sistema periodico* (Milan: Einaudi, 1975), 5/ *The Periodic Table*, s. 5–6.

280. Primo Levi, *La tregua* (Milan: Einaudi, 1963), s. 94, 81, 102, 218; (Türkçesi: *Ateşkes*, çev. Semin Sayıt, Can Yayınları, 2002); *Il sistema periodico*, s. 233, 79, ve *Se non ora, quando?* s. 256–57.

zorluklar ve aksaklıklar ardından, tanrıların ve canavarların dünyasından uzaklaşarak İthaka'nın insani ortamına döner. *Ateşkes*'in pek çok yerinde *Odysseia* yankılanır. Ulysses ve adamlarını düşünen Levi, kendini ve kafilesini, güya kahramanca yaptıkları demiryolu seyahatinde, Ulysses ve yoldaşlarının modern versiyonu gibi görür. "Homerosvari ziyafetleri" ve başlarından geçen maceraları anlatıp, yitirdikleri yoldaşları yad ederek büyük bir zevkle geçirdikleri geceyi mizahi bir dille aktarır.[281] (Levi'nin en kişisel kitaplarından olan *Periyodik Tablo*'da, epigraf olarak kullandığı Yidiş deyişi geçmişteki badirelerin keyifli anlatısını [*tsores*] kısaca anlatır.) Ne ki fiziksel olarak hayatta kalmak tek başına yeterli değildir. Levi'nin Auschwitz'de hatırladığı, Dante'nin kantosunda Ulysses'ın açıkça belirttiği gibi, insanlar gaddarca yaşamak için değil, mükemmellik ve erdem peşinde koşmak için vardır.

Hayatta Kalan Söz

Levi'nin metinlerine bilinçli olarak kattığı yazınsallık, tarih ötesi hümanist mesajına hizmet eder. Söz'ün kutsallığını vurgular. Lanetlenmiş Babil Kulesi misali, Nazi toplama kampında da bütün Avrupa dilleri duyulur. Ama bu kakafoni tamamen iç karartıcı değildir. Zira söz yaşar, badireler atlatır, yok olmanın eşiğinden döner, ama bir şekilde hayatta kalır ya da yeniden hayata döndürülebilir. Levi'nin sık sık tekrarladığı gibi, dil insanı hayvandan ayıran şeydir. *Boğulanlar, Kurtulanlar*'da öne sürdüğü gibi, insanlara şiddet uygulayan kimse, dile de şiddet uygulamak zorundadır.[282] Levi'nin etimolojiye; sözcüklerin kö-

281. Levi, *La tregua*, s. 179, 215.

282. Levi, *I sommersi e i salvati*, 76. Hayatta kalma aracı olarak dilin ve söz'ün kutsallığı için ayrıca bkz. Victor Brombert, "Primo Levi and the Canto of Ulysses," *In Praise of Antiheroes* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1999), s. 119, 126.

kenlerini, tarihini, anlamsal dönüşümlerini araştıran ve nihayetinde hayatta kalan bir kimliği tespit eden bu disipline özel bir ilgisi vardır. Sonuçta etimoloji, bir tür arkeolojidir. Tıpkı halklar ve kültürler gibi diller de yok olabilir. *Periyodik Tablo*'nun başında, Levi Piemont'lu atalarının lehçesini "yok olmadan önce" kağıda dökmeye ve böylelikle korumaya girişir. Başka bir metninde de filolojiye duyduğu amatör meraktan bahseder Levi. Manidar bir başlıkla, "Fosil Sözcükler" adını taşıyan denemesinde, ömrü boyunca etimoloji sözlüklerinin hep elinin altında olduğunu gururla itiraf eder.[283]

Sık sık metafor kullanmasına rağmen, Levi'nin dil tutkusunun salt duyumsal bir nitelik taşıdığı söylenemez. Aslında, bu tutku onun şeffaf bir iletişime duyduğu inançtan kaynaklanır. "Yazmak, aktarmak demektir," diye yazar Paul Celan'ın ünlü şiiri "Ölüm Füğü" ("Todesfuge") hakkında. Toplama kampında yaşanan korkunçlukları anlatan bu şiir, Levi'nin zevkine uymayacak kadar hermetiktir. Hatta Levi daha da ileri giderek, edebi muğlaklığın bir tür "intihar öncesi" olduğunu söyler.[284] Sözlü iletişime ve edebi dışavuruma duyulan inanç hem bir cemaatin varlığına hem de kurtuluşa götüren erdemlere işaret eder. Auschwitz'deki tutsaklığı sırasında Levi, *cantastorie*nin, yani baraka ozanının her gece Yidiş rapsodileri ve manileriyle toplama kampının gündelik gerçeklerini dile getirişinden çok etkilenmiştir.

Levi edebi vazifesinin *Lager*'de başladığını kabul eder. Olup biteni anlatmak, en başından beri onun için adeta şeytan çıkarmaya yarayan kurtarıcı erdemlere karşılık gelir. Sonraları Auschwitz hatıratından özgürleştirici bir kitap diye bahsetmiş ve kitabın bölümlerini yazarken duyduğu büyük sevinci ("gi-

283. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 57, 208.

284. A.g.e., s. 52–53.

oia liberatrice") yad etmiştir. Bu anlatı, Levi'ye yeniden hayat verir. Kitabın adeta şeytan çıkarıcı etkisi, *Periyodik Tablo*'da da açıkça ifade edilir. Levi, dehşetengiz hikayesini anlatmaya girişmiş Kadim Denizci'nin hissettiği zorunlulukla kitabı kaleme aldıktan sonra, nihayet huzura kavuştuğunu ve yeniden kendini insan gibi hissettiğini yazar. En kötü anılarını büyük ölçüde zihninden kovmuştur; (acaba gerçekten kovmuş mudur?) bunlar arasında, onunla beraber "ölüler âlemine inen" ve oradan dönmeyen kadına duyduğu suçlulukla dolu bir anı da vardır.[285] Söz konusu cehenneme inişin (*discesa agli inferi* ifadesini kullanır) mitolojik tınısı, hayatta kalan tanığın trajik hâlini vurgular. Levi, toplama kampına götürülürken kendisine yoldaşlık eden Vanda Maestro'nun gaz odasında can verişini hiçbir zaman unutamamıştır.

Tek Hakikat olarak *Lager*

Yazmak kurtuluş ve yeniden doğum vaat etmişti, ama hayatta kalmak aynı zamanda utanç ve suçluluk duygusu anlamına gelebilirdi. Ian Thomson'ın özlü bir şekilde ortaya koyduğu gibi, Levi'nin suçluluk duygusu, en uç hâliyle, "Naziler'le işbirliği yaptığı" hissini yaratmıştır kendisinde. Zira Levi'nin hayatta kalmasının nedeni, kimyager vasfıyla Auschwitz IG Farben Buna Werke'de savaş zamanı Almanlar için son derece ihtiyaç duyulan sentetik kauçuğun geliştirilmesi işinde çalışmış olmasıdır.[286] Ölümüne çalışmaktan ya da doğrudan gaz odasına gönderilmekten böylece kurtulabilmiştir. İster konuşmalarında ister metinlerinde olsun, utanç ve suçluluk duygusu tanık olma hâliyle ilişkilidir. En karanlığı tecrübe eden, en büyük sefaleti yaşayan ve nihayetinde hayatta kalamayanlar adına, ne hak-

285. Levi, *La tregua*, 254, ve *Il sistema periodico*, s. 163, 157.

286. Thomson, *Primo Levi*, s. 56.

la konuşabiliyordur Primo Levi? Diğer insanlar onun yerine ölmüş, böylelikle kaleme aldığı özgürleştiren ve adeta şeytan çıkaran kitabı hükümsüz kılmıştır. Çoğu zaman en kötüler hayatta kalır. *Boğulanlar ve Kurtulanlar*'da toplama kampına dair nihai düşüncelerindeki temalardan biri de budur. Ölüler hakkında ne hakla konuşabiliyordur? Ölmemiş olmanın verdiği bu daimi utanç, diğerleri gibi toplama kampında ölmemiş olmanın verdiği utanç, hak etmeden hayatta kalmanın verdiği utanç, *Şimdi Değilse Ne Zaman?* kitabında kimi Yahudi partizan savaşçılara da bilindiktir. Kamplardan sağ kurtulmuş mahkumlarından birinin belirttiği gibi, hayatta kalmanın verdiği bu utanç duygusu, pek çoklarını intihara sürükler.[287]

Levi boğulanlara ve yok olanlara hissettiği saplantıyı sonuna kadar içinde taşır. Roman sanatı üzerine yazdığı bir denemede, ölen insanlara dair sinematik imgeler canlandırır. Bu tür ölüm sonrası *playback*ler ya da *riprese filmate* ["filme almalar"] yarattıkları hayaletimsi etkiler yüzünden kara büyüye benzetilir.[288] Daha genel planda ise, Auschwitz'den Torino'ya döndüğünde ölüme dayalı bir gerçekdışılığın baskısı altında kalır Levi. Çok katmanlı bir gerçekdışılıktır bu, hain bir yanılsamanın içindeki kabustur. Gerçekte, yuvaya dönüş buruklukla yüklüdür; ümitsizliğe, hayatın beyhudeliğine, hiçliğine, topyekün *vanitas*'ı[289] (özünde boşluk anlamı taşıyan bir sözcüktür) çaresizliğe yol açar. *Lager*'i atlatmak tam anlamıyla mümkün değildir; Auschwitz'in zehri ölümcül vazifesini sürdürür. *Ateşkes*'te yuvaya dönüşe dair anlatının son paragrafında yer alan korkunç bir cümle Levi'nin ümitsizliğini özetler: "*Lager*'in

287. Bkz. Levi, *I sommersi e i salvati*, s. 63. Bu temayı Levi daha önce de işlemiştir: *Il sistema periodico*, s. 222, ve *Se non ora, quando?* s. 219.

288. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 162.

289. (Lat.) Fanilik, beyhudelik. –ç.n.

dışında hiçbir hakikat yoktu." Toplama kampından döndükten kırk yıl sonra, bu daimi gerçeği günlük düşüncelerinde de teyit eder Levi. İnsanlığın ortak acizliğine ve bütün bunların yeniden olabileceği korkusuna ayırdığı sayfalarda bizi uyarırken, ölüm efendilerinin hâlâ hayatta olduğuna ve ölüm treninin hemen yanı başımızda kalkmaya hazır beklediğine dikkat çeker.[290]

Bunalımlar Tarihi

İntihara meyilli yaban sıçanlarına dair öykünün kahramanı, hayatı seven Anna bile, doğum yaptıktan sonra muazzam bir anlamsızlık, büyük bir "boşluk" duygusu yaşadığını itiraf eder. (Levi de hemen her kitabının yayımlanışından sonra kederli bir dönem yaşamıştır.) Ne ki eskiden, bir yazar olarak ruh hâlinde çalkantılar yaşamadan önce, boşluk duygusu ya da daha kötüleriyle tekiklenen endişe ataklarıyla boğuşmuştur. Toplama kampından kurtulduktan sonra, hâlâ Rus bölgesinde, Starye Dorogi yakınlarda bir ormanda yolunu kaybedince müthiş bir paniğe kapılır. Bu paniği atalara özgü korkuya atfeder. Daha çocukluğunda, hatta şüphesiz ergenlik döneminde de, ızdıraba gark olduğu dönemlerden geçtiğine dair pek çok ipucu vardır: Başarısızlık korkusu, cinsel tutukluğundan duyduğu sıkıntı, erkekliği hakkındaki kuşkuları. Levi'nin bizzat belirttiği gibi, cinsel tutukluğu, bir gemi kazasında denize düştükten sonra, bile bile kendini bırakıp dibe batma hissi uyandırır kendisinde. Gözlerini ve kulaklarını kapayıp dünyayı topyekün ortadan kaldırdığı yoğun hiçlik deneyimlerini hatırlar.[291]

Giacomo Leopardi'nin sadık bir okuru olmasa da (Levi şairin derin karamsarlığına karşı yabancılık hissetiğini iddia eder),

290. Levi, *I sommersi e i salvati*, s. 52.

291. Levi, *La tregua*, s. 176, *Il sistema periodico*, s. 129, ve *L'altrui mestiere*, s. 46.

Levi'nin kendi karamsarlığı, şaşmaz bir şekilde Leopardi'ye özgü karamsarlığa bürünür zaman zaman. Kuşlara övgü olarak yazılmış denemesi, Leopardi'nin meşhur satırlarına yapılan kapsamlı bir göndermedir. Leopardi bu satırlarda, "bütün canlılarının en mutsuzu" insanın aksine, görünüşte dertsiz tasasız olan kuşların neşeyle şakımalarını ve coşkulu özgürlüklerini kıskanır. Leopardi'nin ortaya attığı bir kavramı Levi yeniden ele alır. Kuşlar *noia* (bu sözcük müthiş bir sıkıntı, beyhudelik, boşluk ve fanilik kavramlarını içerir) denilen şeyden bihaberdir; oysa Levi *noia*nın "deniz kadar engin" ve şu koca dünya kadar ağır boyutunun farkındadır.[292]

Levi sırf karamsarlık ataklarına değil, irrasyonel korkulara da maruz kalır. Çocukluğundaki örümcek korkusunu betimler, ki bu fobisini hiçbir zaman yenememiştir. "Paura dei ragni" ("Örümcek Korkusu") başlıklı bir denemesinde, dokuz yaşında bir gün yatakta yatarken bir örümcek görüp nasıl da dehşete kapıldığını anlatır: İncecik bacaklı bu siyah canavar, "insafsız bir Ölüm devinimi"yle ilerliyordur. Levi'ye göre, örümcek fobisinin edebi kökleri vardır. Zira Dante'nin resimli bir baskısının *Araf* [*Purgatorio*] bölümündeki 12. kantoda Gustave Doré'nin meşhur Arachne[293] gravürü yer alır.[294]

Ian Thomson, Levi'nin yaşadığı bunalımların ayrıntılı bir dökümünü yapmıştır. Levi'nin arkadaşları, öğrencilik yıllarında bu bunalımların farkındadır. Kaldı ki Levi Auschwitz'den sonra daha da kötüleşir. Henüz toplama kampındayken, yaşadıklarını anlattığı hâlde kimsenin kendisine inanmadığına, hatta kulak asmadığına dair umut kırıcı rüyalar görür. Yayımladığı

292. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 191–95, ve "Elogio degli ucelli," *Leopardi* içinde (Milan: Mondadori, 1949), 959–66; Primo Levi, *Storie naturali* (Turin: Einaudi, 1966), s. 251.

293. Yunan-Roma mitolojisinde bilgelik tanrıçası Athena'ya kafa tuttuğu için örümceğe dönüştürülen kadın terzi. –ç.n.

294. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 136–40.

her kitaptan sonra yaşadığı bunalımlar sıklaşır, 1960'ların sonlarına doğru iyice belirginleşir. Yıllar geçtikçe, gençlerle olan iletişimi gitgide kopar; zira gençler, toplama kamplarındaki mahkumların, niçin Hollywood filmlerindeki gibi, isyana ya da kaçmaya kalkışmadığını bir türlü anlamaz. Levi'nin toplama kampında yaşadıklarını kendi çocukları dahi dinlemek istemez. 1970'lerin sonlarına gelindiğindeyse, gaz odalarının varlığını ve milyonlarca Yahudinin öldürüldüğünü inkar eden revizyonist fikirler ortaya çıkar. Ruh hâlindeki çalkantıların ve kederli dönemlerin başka kişisel sebepleri de vardır tabii: Levi'nin çok düşkün olduğu annesinin hastalığı, yaşadığı zona atakları, geçirdiği prostat ameliyatı ve hafızasını kaybetmekten duyduğu daimi endişe. (Hafıza kaybı endişesi Levi'ye fazlasıyla ızdırap vermiştir, zira nihai kanaatine göre, Üçüncü Reich'in yaptıkları, belleğe karşı topyekün girişilen bir savaş olarak, tahrifata ve inkara yönelik muazzam bir teşebbüs olarak yorumlanabilir.) İntiharından kısa bir süre önce, çevirmeni Ruth Felman'a yazdığı mektupta, "Auschwitz'den bu yana en kötü günleri" yaşadığını, hatta bir bakıma vaziyetin "Auschwitz'den de kötü" olduğunu söyler ve mektubu *Mezmurlar*'da yer alan şu mahzun ibareyle bitirir: "de profundis."[295/296]

Öldürmeyeceksin

Levi, Starye Dorogi yakınlarındaki ormanda adeta atalarına özgü korkular yaşadığını aktarır. Başka vesilelerle de kendi Yahudi genlerini öne çıkarır. *Periyodik Tablo*'da, Yahudi atalarının erkeklik yönünden güçsüzlüğüne ve fiziksel işler ya da kol

295. (Lat.) Derinlerden. –ç.n.

296. Levi, *I sommersi e i salvati*, 3–4. Ruth Felman'la ilişkili ifadeler şurada zikredilmiştir: Thomson, *Primo Levi*, 527–28. Nazilerin belleğe karşı giriştikleri savaş ve gerçekliğin reddi, toplama kampı deneyimine dair sonraki düşüncelerde ortaya çıkar; bkz. Levi, *I sommersi e i salvati*, s. 20.

gücünden ziyade kitabi çalışmalara düşkünlüğüne göndermeler vardır. Levi, faşizm dönemine rastlayan ergenlik çağında, kaba kuvvet kültü ve hamasi davranışlarla hiçbir yakınlık kuramaz. Mussolini başa geldiğinde, genç bir Yahudi olarak kendini "şiddet düşmanı" olarak tanımlar. Yahudilerin günah addettiği öldürme eylemi karşısında duydukları dehşet, Levi'nin Yahudi silahlı direnişine dair yazdığı kurgusal anlatı *Şimdi Değilse Ne Zaman?* kitabında önemli bir yer tutar. Yahudi direnişçiler, atalara özgü bir keder ve yorgunluk yaşar. Levi'nin şüphesiz kendini özdeşleştirdiği dünyadan bezmiş partizan Mendel, savaştan bıkmış, "bin yıllık bir yorgunluk"tan muzdariptir adeta. Damarlarında atalarının "cansız kan"ını taşıdığını hisseder. Levi'nin Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* romanına duyduğu hayranlığın sebeplerinden biri de şiddete duyulan nefrettir: Söz konusu roman, güçsüzlerin bu dünyadaki Esav'lara ve Kabil'lere karşı zaferini kutsar. Hety Schmidt-Maas'a yazdığı bir mektupta, Levi yaşadığı endişenin ve bunalımın kökeninde kendi Yahudi "atavizm"inin yattığını söyler.[297]

On dokuzuncu yüzyılın sonunda rağbet gören teorilere göre, kayıtlara geçen çok sayıda Yahudi intiharı karakteristik bir özellik taşır. Yahudi mizacına dair bu spekülasyonlar, Otto Weiniger'in ortaya attığı kavramlara ışık tutar. Avusturyalı Yahudi bir felsefeci olan Weiniger yirmi üç yaşında intihar etmiştir. *Geschlecht und Charakter* [Cinsellik ve Karakter, 1903] adlı etkileyici kitabında Weiniger, Yahudi arketipinin dişil, pasif ve kısır olduğunu öne sürer. Nitekim Weiniger'e ait fikirlerin

297. Levi, *Il sistema periodico*, s. 59, ve *Se non ora, quando?* 17. Levi'nin roman kahramanı Mendel ile özdeşleşmesinden Rosellina Balbi ile yapılan bir söyleşide bahsedilir (*La repubblica*, 14 Nisan 1982); bu söyleşi şurada tekrar basılmıştır: Primo Levi, *Conversazioni e interviste, 1963–1987*, Milan: Einaudi, 1997, s. 132. Thomas Mann göndermesi şurada yer alır: Levi, *La ricerca delle radici*, s. 99. Hety Schmidt-Maas'a gönderilen mektuptan alıntı için bkz. Thomson, *Primo Levi*, s. 351–52.

sonradan Nazi propagandasında kullanılması pek de şaşırtıcı değildir. Muhakkak ki Yahudi ruhuna dair bu tür kahramanlık karşıtı anlayışlar yüzünden; Levi gençlerden sık sık duyduğu, kamp mahkumlarının mücadele etmediği, yapılan katliamları koyun gibi kabullendiği ve tıpış tıpış gaz odalarına gitmek yerine isyan etmeye ya da kaçmaya çalışmadığı yolundaki suçlamalara karşı son derece hassas hâle gelmiştir. Söz konusu anlayışlar, Levi'nin niçin Rusya'nın batısındaki Nazi hatlarının ardında, Yahudi partizanlarının kahramanlıkları üzerine, büyük ölçüde kurgusal bir metin yazma kararını da açıklar. Levi'nin anlatısında bu partizanlar son derece cesurdur. Fiziksel cesaret konusunda aciz olduklarına dair önyargıları ortadan kaldırmak için, içlerinden birinin deyişiyle, herkesten iki kat daha cesur olmak zorundalardır. Yine de şiddetten nefret eder ve öldürmeye giriştiklerinde bile öldürmemeyi emreden buyruğu akıllarından hiç çıkarmazlar. Pek çok farklı yüzü bulunan neşeli intikam savaşçısı şef Gedale keman çalar, adeta bir Chagall tablosundan fırlamış gibi dans eder ve şarkı söyler. Ancak şarkısı, savaşma mecburiyeti hakkındadır: "Şimdi değilse ne zaman?"[298]

Çalışmanın Destanı

Piemont dağlarında saklanan faşizm karşıtı genç bir partizan olan Levi, silah bile kullanamamaya varan beceriksizliğini unutmamıştır. Belli ki bir biliminsanının ya da –Strega ödülünü kazanan *La chiave a Stella* romanında anlattığı maceraperest montajcı gibi– usta bir işçinin başarılarına kendini çok daha yakın hisseder. Söz konusu romanın başkahramanı Faussone, Piemont'lu bir mühendistir. Vinçler, köprüler, yüksek gerilim hattı direkleri ve deniz üstü petrol platfromlarının montajın-

298. Levi, *Se non ora, quando?* s. 114, 119.

da çalışan bu montaj ustasıyla (*montatore*), romanın anlatıcısı (açıkça Levi'nin ta kendisidir) sohbet eder. Dinleme hünerini oyunculara özgü öykünme yeteneğiyle birleştiren anlatıcı, iyi kotarılmış bir işten duyulan gururu dile getiren montaj ustasının sesini ve konuşma kalıplarını aksettirir. Montaj ustası, *homo faber*in, yani alet yapan insanın vücuda gelmiş hâli gibidir. Girişimci bir tabiata sahip olan montaj ustası Alaska'da, Hindistan'da ve Rusya'da zor görevler alarak, korkusuzca tehlikeye atar kendini. Hem kahraman imajı hem de çalışmanın genel anlamda kahramanlık olduğu yolundaki anlayış, "elinde çekiç"le öldüğü söylenen babasına yapılan hayranlık dolu bir göndermeyle ortaya konur. Faussone'nin mesleğinin epik doğasına dair görüşleri, kitabın adında adeta gururla teyit edilir. Belinde taşıdığı simgesel İngiliz anahtarını şövalyelerin kılıcına benzetir. Ortaçağ şövalyelerinin ötesinde bir kez daha Ulysses figürü belirir. Faussone'nin cesareti ve marifeti (*invenzione*), "yenilgiler ve zaferlerle" dolu hakiki savaşlarda kendini gösterir.[299]

La chiave a Stella'daki asıl mesaj, çalışma aşkının bir ayrıcalık ve insanın aletler ve makinelerle ilişkisinin yabancılaştırıcı değil, aksine tatmin edici, hatta yüceltici olduğudur. Levi'nin kişisel iş etiği ve ilkeleri, kendi mesleği kimyagerlikle Faussone'nin mühendislik kaderi arasında kurduğu bağla da teyit edilir. "Ben kimyager-montajcıyım" ("Io sono un chimico montatore"), diye yazar Levi. *Periyodik Tablo*'da maddeyi anlayıp alt ederek maddi dünyayı yönetmek olarak tanımladığı, bilimin yüceliğine eskiden duyduğu inanca gönderme yapan bir ifadedir bu. Levi'ye göre, madde üzerinde egemenlik kurmak, insanın kendi kaderinin kontrolünü eline alarak benliği yarat-

299. Primo Levi, *La chiave a stella* (Milan: Einaudi, 1978), s. 77, 87, 74, 166.

masının ve böylece *faber sui* olmasının başlıca yoludur.[300]

Ancak, Faussone figürünün ardında daha da fazlası vardır. *Faber* ve kişinin kendi kaderinden sorumlu olması fikri, Latince "Homo faber suae quisque fortunae" (her insan kendi kaderini çizer) deyişiyle, satranç oyuncuları hakkındaki manidar bir denemede yeniden zuhur eder. Hamle bir kez yapıldı mı geri almayı yasaklayan katı kurallara tabi oyuncular, şahlarının ölümüne yol açabilecek, aynı zamanda sembolik olarak ölümlerine de tekabül edecek her hamleden sorumludur.[301]

Son kertede, mühendis Fausonne'nin öyküsü kendi kendine gönderme yapar; ancak bunun sebebi kimyager Levi'yle vinç kuleleleri inşa eden *montatore* arasında kurulmuş dolaylı bir benzerlik değildir sadece. Bir yazar olarak Levi, bizzat bir nevi montajcı olduğunu, büyük zahmetler vererek sözcükleri, cümleleri ve fikirleri bir araya getirdiğini ve bunların her an kırılıp paramparça olabileceği riskiyle karşı karşıya olduğunu düşünmekten kendini alamaz. Açık, akıcı, etkili satırlar yazmakla, iletişim kurmaya yönelik sarih yapıtlar yaratmakla övünmüş ve edebiyatta muğlaklığın, neticede kendini olumsuzlamaya ve yıkmaya götürdüğüne sürekli dikkat çekmiştir. Ama Levi naif değildir. "Sarih yazı"nın yanılsamadan ibaret olabileceğinden şüphe duyar; zanaatkarın yaşadığı tatmin duygusunun ve sözlü iletişimin şeytan çıkarma misali yeteneklerine rağmen, anlatma eylemi o ya da bu şekilde her zaman umutsuzluğa karşı bir mücadeledir. Muğlaklık ve irrasyonel güçlerin yanı sıra, bir uçurumun kıyısındaymışçasına hissedilen varoluşsal boşluk duygusu da her zaman kol gezer. Gayet kişisel bir tarzda da olsa, Levi tipik Pascalcı kelimelerle, "Verso occidente"deki antropolog

300. A.g.e., s. 152; Levi, *Il sistema periodico*, 43, 79, ve *L'altrui mestiere*, s. 17.

301. Latince deyiş, Appius Claudius Caecus'un *Sententiae*'sinde yer alır. Satranç oyuncularına dair deneme için bkz. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 146–49.

aracılığıyla şunu söyler bizlere: Karanlık güçlere karşı etkin koruma yoktur; hepimiz ölüme mahkum ("condannati a morte"), infaz edileceğimiz günden bihaber sıramızı bekleriz.[302]

İrrasyonel Olanla Karşı Karşıya

Auschwitz'in hatırası, deliliğin hatırasıdır. İyinin ve kötünün ötesindeki bu çılgın dünyaya niçin diye sormanın hiçbir anlamı yoktur. Her mahkum bunu çarçabuk öğrenir. Vaktiyle IG Farben kimya fabrikasında Levi'nin müdürü olan Alman'la yıllar sonra bir yazışmasında sormadan edemez Levi: "Neden Auschwitz?... Neden çocuklar gazla öldürüldü?" Aslında Levi bu sorunun cevabını gayet iyi biliyordur. Sorunun anlamsız olduğunun da gayet farkındadır. Belli ki irrasyonel olan hükmünü vazetmiştir.[303]

Babasından mikroskop istediği andan itibaren Levi'nin ilk rüyası, etrafındaki dünyayı incelemek, dış dünyanın kaosuna anlam kazandırmak ve "öğrenme açlığıyla" kimya üzerine çalışmalar yapmaktır. En kişisel ve muhtemelen en özgün yapıtı olan *Periyodik Tablo* düzenleyici ilkeleri ve gözlemlenebilir öğeleri rasyonel olarak ortaya serer. Bu yapıtında Levi, kimya alanında çalışmayı destansı bir mücadele gibi görerek, anlama ve bilmeyi kahramanlık (ve dolaylı olarak da trajedi) seviyesine yükseltir. "Beyaz balinayı öldürmek" imgesini ortaya atarak, anlaşılamaz maddeye hiçbir zaman teslim olunmamasına yönelik buyruğu da ekler. Bu bağlamda, İtalyanca *incomprensibile*, yani anlaşılamaz olan, sıfatının kullanılması kesinlikle hayra alamet değildir.[304]

302. Levi, *Vizio di forma*, s. 25.

303. Levi, *Il sistema periodico*, s. 222.

304. A.g.e., s. 47, 67, 79.

Levi'nin irrasyonel olandan duyduğu korku, bilimkurgu öykülerine de ışık tutar. Bu öyküler ilk yayımlandığında, pek çok okur Levi'nin oyalanmak maksadıyla eğlencelik bir yapıt yazdığını düşünmüştür. Halbuki *Storie naturali* (1966) ve *Vizio di forma* (1971) derlemelerinde yer alan bu öyküler, esasen ütopyacı olmakla beraber, yıkımı ve özyıkımı bilimle ve özellikle de kimyasal maddeyle ilişkilendiren basbayağı tedirgin edici çalışmalardır. Bunların temelinde, hem aklın irrasyonel kullanımının yarattığı paradoks hem de bir uyarı yer alır. Bütün barakaların tam hizalı yerleştirildiği Nazi toplama kamplarındaki geometri hastalığı hiç unutulmamıştır. Levi'nin bilimkurgu anlatıları –"Versamina", "Knall" ve diğerlerini– bir şekilde ölümcül olabilecek icatları konu alır. Nitekim Auschwitz'den ve Nazi subaylarının yönetiminde itinayla hazırlanan ölüm planlarından hiçbir kaçış yoktur. Levi *Storie naturali*'yi yayımlayıp yayımlamama konusunda tereddütte kaldığını söyler. Ne ki ona göre, Auschwitz'le kendi bilimkurgu yapıtları arasında bir bağlantı, bir köprü (*ponte*) vardır. Levi, *Lager*'i "aklın düşlerinden doğmuş en tehlikeli canavar" olarak gördüğünü belirtir.[305]

Aklın irrasyonel kullanımı ya da irrasyonelin hizmetine koşulmuş akıl, Levi'nin en büyük endişe kaynağıdır. Zira Nazi kabusu tekrarlanabilir (ölüm efendileri hâlâ hayattaydı ve ölüm trenleri bekliyordu) ve nükleer gücü ortaya çıkaran bilim, insanlığı topyekün yok edebilirdi. Dolayısıyla Levi'nin *fantascienza*sı (*bilimkurgu*nun İtalyanca karşılığı) korkunç soykırım ihtimalinin yarattığı tehlikeye dair bir uyarı niteliğindedir. Kınkanatlılar üzerine yazdığı bir denemede Levi, nükleer bir felaketten sonra nasıl sadece böceklerin hayatta kalacağını, bütün yeryüzüne yayılacaklarını ve bu dünyanın efendileri olarak insanın yerine geçeceğini hafif kara mizahla anlatır. Kafka'nın

305. Levi alıntısı için bkz. Dini ve Jesurum, *Primo Levi*, s. 165.

"Dönüşüm"ündeki "korkunç halisünasyon"a yaptığı buruk bir göndermeyle Levi, dünyanın yeni krallarının parazit gibi birbirini kemireceğini söyler.[306] Peki ama bu durum insanların halihazırda birbirlerine yaptıklarından ne kadar farklıdır?

Seleksiyon Olarak Doğa

Kişisel antolojisi *La ricerca della radici*'nin son bölümünde, Levi insanların doğa üzerine yaptıkları çalışmalardan gurur duyduğunu belirtir. *Scientific American*'da (Aralık 1974) kara deliklerle ilgili bir makale okuyan Levi, uçsuz bucaksız ve nihayetinde meçhul evrende, minicik insan zekasının, hiçbir şeyin kaçamadığı bir uzay gibi bir kavram tasavvur edebiliyor olması karşısında hayranlık duyar. Buna rağmen, Levi'nin bilim gururu, güven sağlamak bir yana, özümüzdeki yalnızlığımızın algısını keskinleştirmiştir sadece. Biz insanlar için yaratılmamış bu evrende –hem düşman hem de vahşet dolu bir evrende– "hepimiz yalnızız"dır ("siamo soli").[307] Açık bir iletişim olanağına inananlar için acı bir gerçektir bu. Özellikle de Auschwitz'den sonra, Levi ölüm karşısında nihayetinde hepimizin yapayalnız olduğunu hiçbir zaman aklından çıkaramaz.

Hayatta kalmak çok zor bir hâl alabilir. Spencercı ve Darwinci, en güçlünün hayatta kalır görüşü, Levi'nin metinlerinde çoğu zaman hayat mücadelesindeki acımasız doğal seleksiyonla ilişkili olarak çıkar karşımıza. *Seleksiyon* sözcüğü Levi için kaçınılmaz olarak uğursuz bir hava taşır. Toplama kampında, ağır iş için hiç uygun görülmeyen ya da artık uygun olmadıkları düşünülenleri gaz odasına gönderen zalim bir karar anlamına gelir bu sözcük. Bu "*seleksiyon*lar"ın hatırası,

306. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 180.

307. Levi, *La ricerca delle radici*, s. 229.

geçmişteki okul sınavlarındaki rekabete bile başka bir anlam katar: Örneğin Torino'daki Kimya Enstitüsü'nde yıllar sonra yapılan akademik seçim konusunda Levi, "sopravivenza" (hayatta kalma) ve "selezione naturale" (doğal seleksiyon) tabirlerini kullanmıştır.[308]

Böylesine acımasız bir doğal seleksiyonu vazeden bir doğa ancak *gaddar* ve *cani* olarak nitelenebilir. Levi "doğanın evrime dayalı kinik tasarımı"ndan, müthiş kanlı rekabetlerinden, parçalayıp yok eden, sonra da kendisi parçalanıp yok olan "kusursuz ölüm makinesi" hayvanlar ortaya çıkardığından söz eder. Levi'nin doğa görüşünün merkezinde ölüm yer alır. Ne ki Milton'da olduğu gibi yasak meyvenin "ölümcül tadı" sonucunda değil; tasarımın genelinde var olan temel bir kusur olarak ("birileri, bir yerlerde, bir hata yapmıştı"), muazzam bir arıza, temel bir eksiklik olarak ortaya çıkar. Levi'nin *Vizio di forma* (*vizio* "kusur" demektir) kitabının manidar başlığı bu durumu özetler. Bu kitapta Levi toplu intihar ve ölüm araçları üzerinde kafa yorar.[309] Genel tasarımda *vizio* gerçeğiyle yüzleşmek, Medusa'nın insanı taşa çeviren gözlerine doğrudan bakmak demektir.

Ölüm ve Medusa

Levi, Medusa'nın bakışlarına karşı koyduğunu iddia eder. İthafa dayalı "A Mario e Nuto" başlıklı bir şiirde, yeraltı canavarı Medusa'nın karşısında taşa dönmeksizin durabildiğini öne sürer.[310] Mineraller ve ölüm, Levi'nin ilk metinlerinden itibaren kendine özgü bir üslupla birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Mineral öyküsü (*racconti minerali*) denilen iki metin (sonradan *Periyo-*

308. Levi, *Il sistema periodico*, s. 41.

309. Levi, *L'altrui mestiere*, s. 67, 47, ve *Vizio di forma*, s. 86.

310. Akt. Dini ve Jesurum, *Primo Levi*, s. 200.

dik Tablo'ya dahil edilmiştir), Levi'nin muhtemelen ilk edebi çabası olarak kabul edilebilir. Levi o zamanlar, genç bir kimyager olarak asbestos madeninde çalışmaktadır. "Kurşun" ve "Cıva" başlıklı bu öykülerde, kurşunun "ölüm metali" olduğu söylenir ve "ölüler gezegeni" olarak farzedilen mitolojik Tuisto gezegeniyle ilişkilendirilir. Bu fantezi öykülerinden ikincisi olan "Cıva" ise Viran Ada denilen volkanik bir adada geçer ve olaylar ağlayan bir orman ("Foresta che piange") etrafında döner.[311]

Bu öykülerin kaynağı ilk korkular ve daimi karamsarlıktır. Levi ömrü boyunca yaşadığı örümcek fobisini, daha önce de gördüğümüz gibi, "kaçınılmaz... Ölüm"den duyulan korku olarak yorumlar. Ama bu korkunun altında daha başka şeyler de yatar. Varoluşun günah olarak görülmesi, Levi'nin daimi muazzam boşluk duygusunu vurgular adeta. Evrenin "ebedi sessizliği" üzerine Pascalcı bir anlayışla düşünen Levi, sonunda –hiç Pascalcı olmayan bir tarzda– bu dünyadaki kötülüğün sorumluluğunu doğaya ve namevcut Tanrı'ya yükler. "Lilith" başlıklı tuhaf bir metinde, Auschwitz'deki bir başka mahkumdan duyduğunu iddia ettiği bir hikaye anlatır. Lilith'in yaratılmasının adeta sapkın bir versiyonu olan bu anlatıda, Adem'i terk eden isyankar karısı Lilith, kadın şeytana dönüşerek Tanrı'yla günaha girer ve dünyanın lanetlenerek insanların sürgün edilmesine yol açar. Levi'ye göre, bu mesel "kayıp uygarlıklar"ın kalıntılarından yeşerip gelişen çaresiz kederi aktarır.[312]

Tarifsiz Kayıp

Bunlar da mı İnsan'da Levi kaybolan (ya da kaybolmuş) uygarlıklara dair meşum bir imge ortaya atar. "On Günün Hikayesi"

311. Levi, *Il sistema periodico*, s. 91, 102.

312. A.g.e., s. 29; Primo Levi, *Lilit e altri racconti* (Milan: Einaudi, 1981), s. 24.

başlıklı mahşerî son bölüm bunu açıkça ortaya koyarken, aynı zamanda yaklaşan Sovyet ordusu yüzünden Almanlar'ın terk ettiği hastahanede adeta arafta bekler gibi bekleyen mahkumların kurtuluşunun uvertürü işlevini görür. "Ölüm ve hayaletlerden oluşan bir dünyada bulunuyorduk. Uygarlığın son zerresi bile, etrafımızdan ve içimizden silinip gitmişti." Paul Valéry'nin uygarlıkların bile ölümlü olduğu yolundaki görüşü, toplama kamplarındaki insanlık dışı ortamın Levi gibi tanıkları tarafından bizzat deneyimlenmiştir. Sonraki yıllarda bütün yaşadıkları üzerine sakin sakin kafa yoran Levi, kültürlerin ve dillerin yok oluşundan hep büyük bir üzüntü duyar. Varşova'daki getto, Holokost, Doğu Avrupa Yahudilerinin katledilmesi üzerine düşünerek, Yidiş kültürünün yok olmasının "onulmaz" bir kayıp olduğunu öne sürer. "La miglior merce" başlıklı bir makalede, Aşkenaziler'in en değerli varlığının dil gelenekleri olduğunu ve son derece yaratıcı bir kültürün toplumsal hafıza ve gelenekleriyle beraber tamamen yok olmasının acı bir felaket (*sciagura*) olduğunu söyler.[313]

Levi'nin kültür ve siyaset konularındaki karamsarlığı özellikle 1970'lerde iyice artar. Bu dönemde, İtalya ve diğer ülkelerdeki "siyasi kangren"den yakınır. Ian Thomson'ın, Levi'ye ait özel mektuplardan ve sohbetlerinden yaptığı alıntılar, siyaset ve kültür konularındaki umutsuzluğunu gözler önüne sermektedir. 1974 Kasım'ında Yugoslav bir ahbabına yazdığı bir mektupta İtalya'nın "kanserli ve aciz" olduğunu, hatta çoktan ölüp çürüdüğünü söyler. Ayrıca Torino'da bir İngiliz arkadaşıyla yemek yerken, Batı toplumunun sonunun yakın olduğunu söyleyerek içini döker.[314] Nitekim bilimkurgu öykülerinden birinde

313. Levi, *Se questo e un uomo*, 216, ve *L'altrui mestiere*, 205. Paul Valery'nin tespiti için bkz. "La crise de l'esprit," *Oeuvres* içinde, 2 c. (Paris: Pleiade/Gallimard, 1957–60), 1:988.

314. Mladen Machiedo'a gönderilen mektup için bkz. Thomson, *Primo Levi*, 362. Thomson ayrıca İngiliz meslektaşı Keith Barnes'ın hatırasını da aktarmaktadır, (A.g.e., 364).

mucit Signor Simpson, Torec (Her Şeyi Kaydeden Alet) isimli bir araç tasarlar. Yapay hislerin yanı sıra kusursuz bir boşluk duygusu da yaratabilen bu alet, mucidini ölüme götürür. Her Şeyi Kaydeden Alet, insanlığın yıkımının sembolüdür.

Ulysses'a Karşı Eyüb

Bana itiraz eden öğrencilerim, kısmen de olsa, haklı mıydı acaba? *Lilit* adlı derlemede yer alan "Un testamento" [Bir Vasiyet] başlıklı bir başka manidar metin, insanlığa inandığını söylemesine rağmen sürekli bunu sorgulayan Levi'nin nihayetinde kendi canına kıyarak adeta bunu inkar ettiği görüşünü destekliyor gibidir. Descartes'in meşhur *cogito ergo sum* (Düşünüyorum öyleyse varım) çıkarımına ironik bir gönderme yaparak, "Un testamento"da dile getirdiği ifade neredeyse acı bir parodiye varır: "Acı çekiyorum öyleyse varım" ("sicuro di soff rire ed ergo di esistere").[315] Nasıl Levi yurduna döndüğünde *Lager*'in tek hakikat olduğunu keşfetmişse, acı da tek gerçektir.

Leopardi'nin dertsiz tasasız kuşlara dair denemesinde dile getirdiği mutluluğun insanlara bahşedilmediği tespiti, Levi'nin "Şair"le "Doktor" arasında kurduğu hayali diyalogda tekinsiz bir şekilde yankılanır. Bu diyalogda, şair bütün yanılsamaları reddeden, tam da bir nihilist olarak, her şeye acının hükmettiğine ve evrenin olanlara kayıtsız kaldığına inanır. Hasta olduğunun farkında olan şair, hiçbir ilacı kabul etmez ve doktorun verdiği reçeteyi çöpe atar.[316]

Belki de gerçekten dermansız bir hastalıktır bu. İthaka'ya (ya da Torino'ya) dönüş hep lanetli kalacaktır. Geçmişteki korkunç olaylar tekrarlanabilir pekala. "Bir kez olduğuna göre,

315. Levi, *Lilite altri racconti*, s. 176.

316. A.g.e., s. 139.

yine olabilir," diye yazar Levi *Boğulanlar ve Kurtulanlar*'da.[317] İki ana figür, Eyüb ve Ulysses, *La ricerca della radici*'nin ilk satırlarından itibaren varlıklarını hissettirir. Ama Levi'nin Eyüb'ü, Tanrı'ya ne sebatkar ne de sarsılmaz bir inanç duyar. Dünyanın adaletsizliği karşısında ezilmiştir, ölüm arzusuyla doludur: İntihara meyillidir. Buna karşılık Levi'nin Ulysses'ı, önsözde dile getirdiği şu şaşırtıcı ifadeyi (Levi'nin kendisi için şaşırtıcıdır bu) doğruluyor gibidir: Nihayetinde Levi'nin toplama kampında yaşadıklarının pek bir önemi yoktur. Onun Ulysses'inde maharet ile cesaret bir araya gelir. Eyüb'ün aksine, Levi'nin Ulysses'ı yaşama arzusunu, İthaka'ya insanların arasına dönme isteğini temsil eder. Kaldı ki Levi'nin Auschwitz'deki mahkum arkadaşına İtalyanca öğretmek için Dante'den –hayatta kalma konusunda usta olan– Ulysses'a dair kantoyu seçmesi kesinlikle rastlantı değildir. Söz konusu bölümün erken tarihli bir *testamento* [vasiyet] olduğuna şüphe yoktur. Levi bu durumu, "Ulysses'ın Şarkısı" başlıklı eski bölümü yıllar sonra yeniden yorumladığı *Boğulanlar ve Kurtulanlar*'da doğrular.[318] Hayata bağlılıkla intihar dürtüsü arasında bağ kuran bu vasiyet, hem insanlığın elde ettiği başarılardan gurur duyar, hem de kültürün hayatta kalmak anlamına geldiğine inanır.

317. Levi, *I sommersi e i salvati*, s. 216.

318. A.g.e., s. 112–13.

SONSÖZ

PRIMO LEVI'NİN, EYÜB ve Ulysses arasında kurduğu karşıtlık, umutsuzluğa kapılmakla hayata tutunmak arasında çatışan yönelimlere işaret eder. Levi'nin Eyüb'ü, ölüm arzusuyla ızdırap çeker; Ulysses'ı harekete geçiren şeylerse hayatta kalma içgüdüsü, metanet ve umudundan vazgeçmemesidir. Levi'nin Ulysses'ı aptal değildir elbette; kaçınılmaz gerçeği biliyordur. Kaderinin faniler âleminde olduğunun farkındadır; tanrıça Calypso'nun kocası olarak ölümsüzlük kazanmayı reddeder, kendi faniliğini tamamen benimsemiştir.

Ne ki fanilik ölüm demek değildir. Fanilik öncelikle bir insanlık hâlidir ve başlı başına gurur kaynağı olabilir. Fanilik üzerine düşünmeyi, ölüm üzerine kafa yormakla ya da ölüm saplantısıyla karıştırmamak gerekir. İşin çelişkili yanı, fanilikle yüzleşmek hayatta olmak anlamına gelir, nasıl yaşamak gerektiğini sorgulatır ve ahlaki meseleleri gündeme getirir.

Tolstoy'dan Primo Levi'ye geçen zaman epey uzundur ve ele alınan meseleler birbirine benzemez. İvan İlyiç süfli değerlerle yaşamış, ama ölümcül hastalığı sayesinde ışığı görmüştür. Onun yolu, kurtuluşa giden yoldur. Hususi olan bu yol, evrensel bir ders niteliği de taşır. Öte yandan Primo Levi'nin dünyası kişisel kurtuluşa imkan tanımaz. Keza toplu bir trajedi

tehlikesinin kol gezdiği Thomas Mann'ın ve Franz Kafka'nın dünyaları da öyle. Uğursuz toplumsal bir kaderin farkındalığı Albert Camus'nün metinlerinde, J. M. Coetzee'nin vahşet dolu sayfalarında, Virginia Woolf'un savaşa ve yıkım korkusuna dair hatıralara dayalı romanlarında ve Giorgio Bassani'nin bir cemaatin çöküşüne dair anlatısında daha açıkça dile getirilir. Toplumların ve kültürlerin topyekün yok oluşu gitgide daha da korkunç tarihsel bir trajedi olarak görülür.

Tarihçiler, ölüm farkındalığının çeşitli toplumlardaki değişen rollerini incelemiştir. Geniş kapsamlı bir araştırmada Philippe Ariès, bu rolleri Batılı toplumlar bağlamında inceler: Dindar ve kahramanca ölüm kavramları, mazbut bir şekilde ölmek sanatıyla ilişkili resmi ayinler, mezarlıkların toplumsal önemi. Ariès'in *L'homme devant la mort* (Ölüm Karşısında İnsan, 1977) adlı kitabı, mazbut bir şekilde ve teşrifatla ölmek sanatının filizlenip geliştiği ortaçağdan beri geçen bin yılda, ölümün nasıl evrim geçirerek modern çağa özgü, kutsallıktan arındırılmış ve sağlık kurallarına uygun bir olguya dönüştüğünü izah eder.

Şairler genel olarak faniliğin zamandan bağımsız yönleri üzerinde durmuş, hatta kışkırtıcı bir tarzda, son derece sıradan çağdaş bir olayı, "destansı geçmiş"e ait ikonik bir ölüm sahnesine oturtmuşlardır. Nitekim "Bülbüllerin Arasındaki Sweeney" şiirinde T. S. Eliot, Kral Agamemnon'un öldürülmesiyle sıradan Sweeney'in izbe bir barda öldürülmesini yan yana getirerek, bu iki olayın birbiriyle uyuşmaz ilişkisini iğneleyici bir dille ele alırken, bu şaşırtıcı tezatın ardındaki evrensel gerçeği ortaya sermiştir. Eliot'un bülbülleri, Agamemnon'un ölüm çığlığının duyulduğu esnada "kanlı orman"da nasıl şakıyorlarsa, süfli şimdiki zamanda da şakımaya devam eder.[319]

319. T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays, 1909–1950* (New York: Harcourt, Brace, 1950), s. 35–36.

Şairler, faniliğin evrenselliğini açıkça ortaya koymuştur geçmişte. En ünlü sonelerinden birinde Michelangelo, hepimizin er ya da geç içinden geçeceği "ortak kapı"dan (*comun porto*) söz eder.[320] Keza –Pierre de Ronsard gibi– diğer Rönesans şairleri de ölümden *le port commun* diye bahseder. Hatta erken dönem operalarda bile bu ortaklıktan söz edilir. Jean-Baptiste Lully'nin *Alceste*'inde (1673) acımasız Charon –piyes yazarı Philippe Quinault'un satırları aracılığıyla– gür bariton bir aryada, herkesi Styx ve Acheron nehirlerinden kayıkla karşıya geçireceğini söyler. Bu nehirler, Yunan mitolojisinde canlılar âlemi ile ölüler âlemini birbirinden ayırır:

Il faut passer tost ou tard,
Il faut passer dans ma barque.

Er ya da geç geçmek gerek karşıya,
Geçmek gerek benim kayığımla.

Er ya da geç herkes, çoban da kral da ("le berger et le monarque") mutlaka karşıya geçecektir.[321]

Julian Barnes, nükteli ama kederli kitabı *Korkulacak Bir Şey Yok*'ta ölümün uyandırma çağrısı (Fransızca *réveil mortel* tabirini kullanır) üzerinde durarak, kadim ölüm korkusunu, yani *timor mortis*i, "kiralık bir dünya"da bulunduğumuz ve –meşhur tabirle– günlerimizin sayılı olduğu hissine birdenbire kapıldığımızda yaşadığımız telaş duygusunu betimler. Pascal'ın, infaz gününden bihaber zincirlenmiş mahkumları gibi, bizim de dehşetengiz ölümle ne zaman, nasıl karşılaşacağımız meçhuldür.

320. Bu şiir ilk dizesiyle ünlüdür: "Giunto è già 'l corso della vita mia." [Sonunda uzun ömrüm nihayete erdi.]

321. Philippe Quinault, *Alceste* (Geneva: Librairie Droz, 1994), s. 57.

Kendi *réveil mortel*im çeşitli vesilelerle erkenden yakalamıştır beni; bunların en yakın tarihlisi, "Ritchie Boys" denilen iki birliğin –on bir kişiden oluşan– bütün mensuplarının artık hayatta olmadığını haber aldığımda gerçekleşti (söz konusu birliklerle Normandiya kıyılarına çıkartma yapmış ve Ardenler Taarruzu sırasında hayatta kalmayı başarmıştık). Koca bir neslin yok olduğunu hatırlattı bu bana. Barnes teselli uğraşlarından söz ederken alaycı bir edayla şöyle diyordu: "Ölüm sizi hiçbir zaman yüz üstü bırakmaz." Yedi gün yirmi dört saat iş başındadır. Hiçbir şey de çare etmez. Hatta ölüm hakkında yazmak bile, ölüm korkusunu azaltmaz.

İşler sarpa sardığında ya da bu dünyanın mihnetleri karşısında insan tevekkül ettiğinde zaman zaman söylenen bir İtalyan deyişi vardır: "Aiuta a morire" ("ölsem daha iyi" anlamına gelebilecek bu deyiş, bire bir çeviriyle "insanın ölmesine yardımcı oluyor" demektir). Kimi esaslı felsefeciler daha ulvi bir ölüm anlayışı benimseyerek, ölümü hayatın anlamıyla, şeylerin özüyle ve felsefenin kendisiyle ilişkilendirir. Ölümü –varoluşsal akış yerine– özle ve varlıkla ilişkilendiren en çarpıcı ifade Georg Wilhelm Friedrich Hegel'de karşımıza çıkar. Hegel *Mantık Bilimi* kitabında kelime oyunu yaparak, *Wesen*i (Oluş), geçmiş zaman kipindeki hâli *gewesen*le (olmuş), yani çoktan ölmüş olanla ilişkilendirir. Oluş, olmuş olan şeydir. Bu minvalde, Victor Hugo, dehanın doğası ve sanatın ebediyeti hakkında verdiği bir söylevinde, büyük sanatçıların ancak öldüğünde tamamen kendi benliklerine kavuştuğunu söyler: "Var olmuş oldukları için, vardırlar" ("Ayant été, ils sont").[322]

322. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik, die Lehre vom Wesen, Werke* içinde. (1969; Frankfurt: Suhrkamp, 1972), 6:13 (2. kitap); Victor Hugo, "William Shakespeare," *Oeuvres completes* içinde, haz. Jean Massin. (Paris: Le club francais du livre, 1967–70), 12:294–95.

Montaigne gibi kimi düşünürler, akış ve modülasyon konusunda daha dikkatlidir. Kendi faniliğini hiçbir zaman göz ardı etmeyen Montaigne, öncelikle yaşam süreçlerine ve günlük değişimlere ilgi duyarak kendi çöküşünü seyreder ve –kendi tabiriyle– çözülüp gittiğini, kendinden kayıp gittiğini ("je fons et eschape a moy") hisseder. Montaigne esasen özle ya da varlıkla değil, geçişlerle ilgilenir: "Ben oluşu değil, gelip geçiciliği tasvir ediyorum" ("Je peints le passage").[323] Montaigne'in *Denemeler*'inin her yerinde, hayatı dolu dolu yaşama ihtiyacı açıktır. Ama yine de, daha derinlerde, Montaigne'in düşüncelerini harekete geçiren, hep gelip geçicilik ve fanilik duygularıdır sanki.

Belki de bütün düşünce ve sanat eylemi kaynağını dolaylı olarak fanilikten alıyordur. Bu noktada bir kez daha, doğrulanması mümkün olmasa da, André Malraux'nun insanı heyecanlandıran esrarengiz sözleri geliyor akla; mağarasının taş duvarına bizon çizen ilk insan, hem kendisinin hem de bizonun fani olduğunun farkındadır, ama aynı zamanda bu ilk sanatçı fani hayvanı tasvir etmenin bir bakıma "hiçliğimizi yadsımak" anlamına geldiğini de sezmiş gibidir.[324]

323. Michel de Montaigne, *Essais.* (Paris: Garnier, 1942), 3:356, s. 18.

324. İnsanın güçlü eserler ve kavramlar yaratma yeteneğiyle ilişkili olarak, *nier notre néant* (hiçliğimizi yadsımak) ifadesi André Malraux'nun şu romanında yer alır: *Les noyers de l'Altenburg* (Paris: Gallimard, 1948), s. 99 (Türkçesi: *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*, çev. Tahsin Yücel, Alkım Yayınları, 2004).

TEŞEKKÜR

DOSTLARIMIN VE MESLEKTAŞLARIMIN tavsiyeleri ve teşvikleri bana çok yardımcı oldu. Stanley Corngold, Maria DiBattista, Caryl Emerson, Walter Hinderer, Alexander Nehamas ve Francois Rigolot'ya özellikle teşekkür ederim.

En çok eşim Beth'e teşekkür borçluyum. Her bölümü pür-dikkat okuyup yaptığı dirayetli eleştiriler benim için hem bir meydana okuma hem de teşvik oldu.

•••

Elinizdeki kitabın bölümleri hemen hemen aynı biçimde ilk kez aşağıdaki yerlerde yayımlanmış, bu kitaba dahil edilmeden önce birtakım değişiklikler ve eklemeler yapılmıştır: 1. Bölüm "'İvan İlyiç'in Muğlaklığı" [The Ambiguity of 'Ivan Ilych'] başlığıyla *Raritan*'da (Sayı: 26, Yaz 2006, s. 152-62); 2. Bölüm "Aschenbach ve Dipsiz Karanlığın Cazibesi" [Aschenbach and the Lure of the Abyss] başlığıyla *Yale Review*'da (Sayı: 95, Ekim 2007, s. 1-14); 3. Bölüm "Kafka: Daimi Şimdiki Zamanda Ölüm Yolculuğu" [Kafka: The Death-Journey in the Everlasting Present] başlığıyla *Hudson Review*'da (Sayı: 64; Kış 2012, s. 623-42); 4. Bölüm "Virginia Woolf, Asıl Düşman Ölümdür" [Virginia

Woolf, Death Is the Enemy] başlığıyla yine *Hudson Review*'da (Sayı: 63, Sonbahar 2010, s. 429-44); 5. Bölüm "Albert Camus, Sonu Gelmeyen Yenilgi" [Albert Camus, the Endless Defeat] başlığıyla *Raritan*'da (Sayı: 31, Yaz 2011, s. 24-39); 6. Bölüm "Giorgio Bassani'de Mazinin Varlığı" [The Presence of the Past in Giorgio Bassani] başlığıyla *Raritan*'da (Sayı: 29, Yaz 2009, s. 2-17); 7. Bölüm "J. M. Coetzee ve Ölüm Denilen Skandal" [J. M. Coetzee and the Scandal of Death] başlığıyla *Yale Review*'da (Sayı: 97, Temmuz 2009, s. 81-97) yayımlanmıştır. Elinizdeki kitaba dahil etmeden önce, bu fikirlere ilk kez sayfalarını açan *Hudson Review*, *Raritan* ve *Yale Review* editörlerine teşekkür ederim.

Adem 206
Adorno, Theodor W. 81
Aeneas 180
Agamemnon 212
Ahmatova, Anna 15
Améry, Jean (Hanns Mayer) 184-185
Apollon 43, 45, 47
Ariès, Philippe 212
Armstrong, Louis 146
Arthur, Kral 32
Aşil 92
Attwell, David 176
Auerbach, Erich 103

Bacon, Francis 158
Balbi, Rosellina 198
Barbusse, Henri 13
Barnes, Julian 213-214
Barnes, Keith 207
Barthes, Roland 119
Bassani, Giorgio 15, 18, 131-152, 212
Baudelaire, Charles 13, 135, 147, 149
Beckett, Samuel 176
Bell, Julian 92
Benito Mussolini 51, 92, 133, 137, 198
Benjamin, Walter 81
Bernhardt, Sarah 32
Bourdieu, Pierre 92
Brod, Max 58, 63, 72, 75-76
Brombert, Beth 217
Brombert, Victor 191
Bruneau, Jean 60

Caecus, Appius Claudius 201
Caligula 115, 119
Calypso 115, 211
Camus, Albert 16, 19, 109-130, 168, 212
Celan, Paul 192
Cervantes Saavedra, Miguel de 55, 176
Chagall, Marc 199

Chandos, Lady Elizabeth 158
Chardonne, Jacques 31
Charon 213
Coetzee, J. M. 16, 18-19, 68, 84, 153-177, 212
Cohn, Dorrit 49, 83-84
Colet, Louise 60
Conrad, Joseph 176
Corngold, Stanley 65, 217
Cowper, William 93

Dante, Alighieri 19, 55, 59, 86, 179-180, 191, 196, 209
Darwin, Charles 207
De Chirico, Giorgio 79
De Paolini, Ignazio 165
Defoe, Daniel 118, 160
Demeny, Paul 175
Descartes, Rene 208
Desdemona 89
DiBattista, Maria 101, 217
Dickinson, Emily 148-149
Dierks, Manfred 42
Dini, Massimo 164
Dionysos 41-43, 47
Dodd, Josephine 164
Dolfi, Anna 139, 151
Donne, John 14, 16, 36
Dore, Gustave 196
Dorgelès, Roland 13, 111-112
Dostoyevski, Fyodor 122, 126, 166, 169-170, 176-177
Dostoyevski, Mikhail 170
Dovey, Teresa 161

Eliot, T. S. 32, 98, 212
Ellington, Duke 146
Emerson, Caryl 217
Engel, Manfred 64
Engert, Hanns 185
Eros 44-45, 47
Esav 198
Eyüb 20, 25-26, 187, 208-209, 211

Fellini, Federico 41
Felman, Ruth 197
Ferrara, Dükü (Ercole I d'Este) 137
Fiorella, Lucia 157
Flaubert, Gustave 60, 62-63, 77, 81, 107
Flint, Kate 99
Flores, Angel 77
Fogler, Thomas A. 103
Ford Madox Ford 160
Franco, Francisco 165
Freedman, Ralph 101

Garnett, Constance 28, 170
Gilbert, Stuart 109, 112
Glatzner, Nahum N. 58
Gordimer, Nadine 166
Grenier, Jean 124
Gross, Ruth V. 83

Habil 74, 129
Hades 12, 46
Hamlet 89
Hapgood, David 111

Hartman, Geoffrey H. 103
Head, Dominic 161
Hegel, G. W. F. 129, 214
Hinderer, Walter 64, 74-75, 217
Hitler, Adolf 51-53, 92, 108, 154
Hofle, Peter 73
Homeros 12, 180, 190-191
Hugo, Victor 129-130, 171, 214
Hyacinthus 45, 47

İbrahim 71-72
İsa 32, 34, 66, 126

James, Henry 23
Jesurum, Stefano 184

Kabil 74, 129, 198
Kafka, Franz 16-17, 57-84, 156, 174, 176, 203, 212, 217
Kalyaev, Ivan 124
Kavafis, C. P. 172
Keats, John 13
Keeley, Edmund 172
Kirke 51
Kierkegaard, Søren 72
Kleist, Heinrich von 63-64, 75
Koch, Hans-Gerd 64
Koelb, Clayton 38, 40, 42, 49
Kossew, Sue 161, 164, 166, 176
Krailsheimer, A. J. 26
Kresh, Joseph 63
Kundera, Milan 82-83
Kurz, Gerhard 75

La Fontaine, Jean de 118
Lamping, Dieter 64
Lear, Kral 27
Leopardi, Giacomo 195-196, 208
Levi, Michele 186
Levi, Primo 15-19, 21, 26, 179-209, 211
Lilith 206
Lowe-Porter H. T., 38, 39, 54
Lully, Jean-Baptiste 213

Machiedo, Mladen 207
Maestro, Vanda 193
Malraux, André 13, 215
Mann, Thomas 15-17, 37-55, 198, 212
Manzoni, Alessandro 118
Markos, Aziz 34
Massin, Jean 130, 214
Matlaw, Ralph E. 27, 35
Matta, Aziz 34
Maude, Aylmer 16
Medusa 205
Mephistopheles 127
Michelangelo, di Lodovico Buonarroti 213
Milosz, Czeslaw 174, 176
Milton, John 205
Montaigne, Michel de 11-12, 14, 26, 30, 90, 116, 215
Muir, Edwin 61, 68, 70-71, 78-80, 82
Muir, Willa 61, 68, 70-71, 78-80

O'Brien, Justin, 116
Odysseus (Ulysses), 20, 51, 115, 179-180, 190-191, 200, 208-209, 211
Ophelia, 96
Othello, 89

Pan, 47
Parcae, 103
Parks, Tim, 136
Pascal, Blaise 11, 14, 20, 26, 31, 109, 118, 120, 188, 213
Pavese, Cesare 185, 190
Penelope 102
Perrone, Lorenzo 185
Pindar 115
Platon 14, 26, 48
Pollak, Oskar 64
Poseidon 47
Prometheus 129
Proust, Marcel 135, 147

Quinault, Philippe 213

Raabe, Paul 70
Rabelais, Francois 190
Racine, Jean 11
Radcliff -Umstead, Douglas 143, 150
Remarque, Erich-Maria 13
Rigolot, Francois 217
Rilke, Rainer Maria 27
Rimbaud, Arthur 175-176
Ronsard, Pierre de 213
Rosenthal, Raymond 182
Roth, Philip 189

Salmoni, Alberto 185
Sartre, Jean-Paul 60, 124, 127-128
Schloezer, Boris de 31
Schmidt-Maas, Hety 198
Scholem, Gerhard (Gershom) 81
Seneca, Lucius Annaeus 14, 16, 116
Shakespeare, William 85, 97
Shelley, Percy Bysshe 100
Sherrard, Philip 172
Sisifos 115-116, 121
Smith, A. J. 36
Sokel, Walter H. 75
Sokrates 14, 26
Spencer, Herbert 204
Spengler, Oswald 50, 108
Stalin, Joseph 14
Stauffenberg, Claus von 154
Stephen, Thoby 89
Stephen, Vanessa 100
Stern, James 58, 81
Stern, Tania 58, 81
Stille, Alexander 137
Svevo, Italo 159

Şehrazad 15

Tennyson, Alfred 13
Thomson, Ian 185, 193, 196-198, 207

Tolstoy, Leo 11, 15-16, 21, 23-36, 37, 67, 119, 211

Urzidil, John 77

Valery, Paul 207
Vaughan, Michael 161
Vergilius 58, 180
Voltaire 11, 188

Wagner, Richard 99, 140
Wasiolek, Edward 23
Weaver, William 131
Weiniger, Otto 198
Wellington, Dükü (Arthur Wellesley) 92
West, Paul 154-155, 177
Wiesel, Elie 184
Wood, Michael 71
Woolf, Leonard 98
Woolf, Virginia 16-18, 85-108, 147, 212
Wordsworth, William 98
Wright, Laura 164

Yeats, W. B. 9

Zephyrus 45
Zola, Émile 11

Leo Tolstoy
Thomas Mann
Franz Kafka
Virginia Woolf
Albert Camus
Giorgio Bassani
J. M. Coetzee
ve Primo Levi...

Victor Brombert, ölümü ve faniliğimizi, çeşitli siyasi ve kültürel bağlamlar içinde sekiz büyük yazarın eserlerinde arıyor. Tolstoy ve Thomas Mann'da bireyin fanilikle mücadelesini ortaya koyarken, Bassani ve Primo Levi'de toplumsal bir felaket olarak kültürlerin ölümünü aktarıyor. Woolf ve Camus'nün anlatılarında aldatıcı bir kurtuluş vaadi olarak sunulan ölüm, Coetzee'nin sayfalarında vahşet karşısında duyulan derin bir utanç olarak işleniyor.

Fanilik Üzerine Düşünceler bir edebiyat eleştirisinin ötesinde, faniliğin izlerini irdeleyerek bizi hayatta olmanın anlamıyla yüzleştiriyor.

"Belki de bütün düşünce ve sanat eylemi kaynağını dolaylı olarak fanilikten alıyordur. Bu noktada bir kez daha, doğrulanması mümkün olmasa da, André Malraux'nun insanı heyecanlandıran esrarengiz sözleri geliyor akla; mağarasının taş duvarına bizon çizen ilk insan, hem kendisinin hem de bizonun fani olduğunun farkındadır, ama aynı zamanda bu ilk sanatçı, fani hayvanı tasvir etmenin bir bakıma 'hiçliğimizi yadsımak' anlamına geldiğini de sezmiş gibidir."

- 20.00₺
2016 THG 134251 EFN
THG 134251 EFN
- 20.00₺

KOLEKTİF KİTAP
www.kolektifkitap.com
9 786055 029487