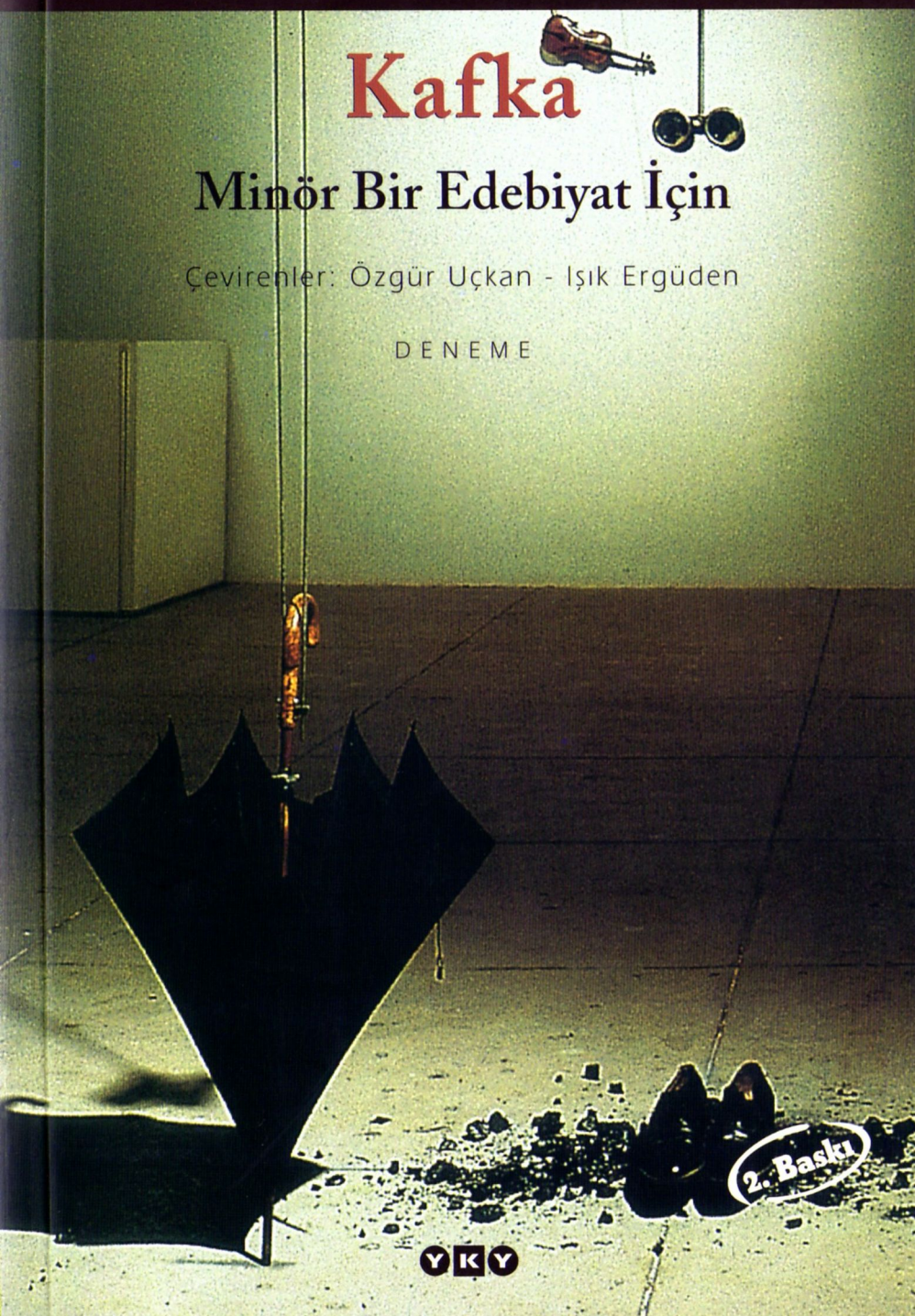
Gilles Deleuze - Félix Guattari



Kafka

Minör Bir Edebiyat İçin

Çevirenler: Özgür Uçkan - Işık Ergüden

DENEME

2. Baskı

YKY

KAFKA
Minör Bir Edebiyat İçin

Gilles Deleuze - Félix Guattari ikilisi, felsefe tarihinde eşine ender rastlanan bir işbirliği gerçekleştirmeden önce, bağımsız birer düşünce adamı olarak da modern zamanlara mühürlerini vurmuşlardı.
Gilles Deleuze, Kant, Hume, Spinoza, Bergson ve Nietzsche üzerine yaptığı araştırmalarının ardından özgün çizgisini buldu. Bu çizgiyi Michel Foucault, "gün gelecek, XX. yüzyıl Deleuze'cü bir çağ olarak anılacak" sözleriyle tanımlamıştır. Deleuze, 1970'lerin ilk yarısında, farklı bir ilgi alanından ve kuşaktan gelen Félix Guattari ile karşılaşmıştır. Büyük işbirliğinin ilk ürünü *Anti-Œdipe* 1974'te yayımlandı ve inanılması güç bir etki yarattı. Bir yandan bağımsız çalışmalarını sürdüren Deleuze ve Guattari, bir yandan da ortak ürünler kaleme alıp *Kapitalizm ve Şizofreni* projesini genişleterek *Kafka, Köksap, Bin Yayla* gibi düşünce tarihi açısından büyük önem taşıyan son derece aykırı kitaplar yayımladılar.
Guattari'nin erken ölümüyle yarıda kalan bu kolektif serüvenin son meyvesi olan *Felsefe Nedir?* 1991'de yayımlanmıştı (Türkçesi: YKY, 1993, Çeviren: Turhan Ilgaz).

Özgür Uçkan 1961'de doğdu. Ege ve Sorbonne Üniversitelerinde okudu. INALCO'da (Doğu Dilleri Yüksek Okulu-Paris) Osmanlıca öğrenimi gördü. Çalışmalarını, metin yazarı, basın muhabiri, editör, konsept direktörü olarak sürdürdü. Halen, çeşitli dergilerde düzenli olarak yazmaya ve çeviri yapmaya devam etmektedir.

Işık Ergüden 1960, İstanbul doğumlu. Galatasaray Lisesi'nde ve Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde okudu. Politik nedenlerle uzun süre hapis yattı. Fransızca, İngilizce ve İspanyolca dillerinden çeviri yapmaktadır. Yirmiden fazla yayımlanmış çeviri kitabı, dergilere yaptığı çok sayıda çevirisi vardır. Yayımlanmış bir anlatı kitabı ve dergilerde çıkmış denemeleri mevcuttur. Halen yazı ve çeviri çalışmalarına devam etmektedir.

Gilles Deleuze - Félix Guattari'nin
YKY'deki öteki kitabı:

Felsefe Nedir? *(1993)*

GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

Kafka

Minör Bir Edebiyat İçin

ÇEVİREN:
ÖZGÜR UÇKAN - IŞIK ERGÜDEN

DENEME

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1361
Edebiyat - 362

Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin / Gilles Deleuze - Félix Guattari
Kafka - Pour une littérature mineure
Çeviren: Özgür Uçkan - Işık Ergüden

Kitap Editörü: Cem İleri
Düzelti: Alev Özgüner

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Şefik Matbaası

Çeviriye Temel Alınan Baskı: Les Éditions de Minuit, 1975
1. Baskı: İstanbul, Temmuz 2000
2. Baskı: İstanbul, Mayıs 2001
ISBN 975-363-716-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2000
© Les Éditions de Minuit, 1975

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

İÇİNDEKİLER

1. BÖLÜM
İçerik ve Anlatım • 7

2. BÖLÜM
Fazla Aşırı Bir Oedipus • 15

3. BÖLÜM
Minör Edebiyat Nedir? • 25

4. BÖLÜM
Anlatımın Bileşenleri • 43

5. BÖLÜM
İçkinlik ve Arzu • 65

6. BÖLÜM
Dizilerin Hızla Çoğalması • 79

7. BÖLÜM
Bağlayıcılar • 93

8. BÖLÜM
Bloklar, Diziler, Yoğunluklar • 106

9. BÖLÜM
Düzenleme Nedir? • 117

1. BÖLÜM

İçerik ve Anlatım

Kafka'nın yapıtına nasıl girmeli? O bir köksap, bir yuva. *Şato*'nun, kullanım ve dağılım yasaları pek iyi bilinmeyen "çoğul girişleri" var. *Amerika*'daki otelin, sayısız kapıcının gözlediği, sayısız ana ve yardımcı kapısı, hatta kapısız giriş ve çıkışları var. Bununla birlikte Yuva'nın, aynı adı taşıyan öyküde, tek bir girişi var gibidir; olsa olsa hayvan, ancak gözetlemeye yarayabilecek ikinci bir giriş olasılığını düşünür. Ama bu bir tuzaktır, hayvanın ve bizzat Kafka'nın tuzağı; yuvayı betimlemeye yönelik her şey düşmanı yanıltmak içindir. Dolayısıyla hangi uçtan girilirse girilsin hiçbiri diğerinden daha işe yarar değildir; bu neredeyse bir çıkmaz, dar, uzun bir yol, dolambaçlı bir boru vb. bile olsa, hiçbir girişin ayrıcalığı yoktur. Girilen yerin başka hangi noktalarla bağlantılı olduğuna, iki noktayı birbirine bağlamak için hangi kavşaklardan ve geçitlerden geçildiğine, hangisinin köksap haritası olduğuna ve başka bir noktadan girildiğinde bu haritanın hemen nasıl değişeceğine bakılır yalnızca. Çoğul girişler ilkesi, düşmanın, Gösteren'in girişini önler yalnızca, bir de aslında kendisini deneyimden başka bir şeye sunmayan bir yapıtı yorumlama girişimlerini.

Sıradan bir girişi, *Şato*'nun girişini kullanalım; K'nın, kapıcının *başı eğik*, çenesi göğsüne gömülü *portre*'sini fark ettiği han salonundaki girişi. Bu iki öğe, üzgün, eğik baş ile portre ya da fotoğraf, değişken özerklik dereceleriyle Kafka'da sürekli karşı-

mıza çıkar. *Amerika*'da, ebeveyn fotoğrafı. *Dönüşüm*'de, kürklü kadın portresi (burada, başı eğik olan gerçek anne ve kapıcı giysileri içindeki de gerçek babadır). *Dava*'da, Bayan Bürstner'in odasından Titorelli'nin atölyesine kadar fotoğraf ve portrelerin hızla çoğalışı. Bir daha kaldırılamayacak olan eğik baş her zaman ortaya çıkar, *Mektuplaşmalar*'da, *Defterler*'de ve *Günlükler*'te, öykülerde, dahası hâkimlerin, yardımcının, celladın, rahibin sırtlarını kamburlaştırarak tavanın altında yer aldıkları *Dava*'da... Demek ki, seçtiğimiz giriş, tahmin edilebileceği gibi, yalnızca gelecekteki başka şeylerle bağlantılı olmakla kalmıyor; giriş, nispeten bağımsız iki biçimin, *Şato*'nun başlangıcında bir araya gelen "eğik baş" içerik biçimi ile "portre-fotoğraf" anlatım biçiminin birbiriyle bağlantıya sokulmasıyla oluşmuştur. Yorum yapmıyoruz. Bu bir araya gelişin, işlevsel bir ket vurmayı, arzunun deneysel olarak etkisizleştirilmesini sağladığını söylüyoruz yalnızca: Tıpkı çatının ya da tavanın engellediği arzu gibi, kendi itaat edişinden başka bir şeyden haz duyamayan itaat etmiş arzu gibi, kendi görünüşünden başka bir şeyden haz duyamayan, çerçevelenmiş, dokunulamaz, öpülemez, yasak fotoğraf. Aynı zamanda da, itaati ve çoğalmayı dayatan arzu, yargılayan ve mahkûm eden arzu (diz çöksün diye oğlunun başını sertçe eğen, "Yargı"daki baba gibi). Oedipusçu çocukluk anısı mı? Anı, başları eğik bayların, boyunları kurdeleli bayanların yer aldığı aile portresi ya da tatil fotoğrafıdır.[1] Anı arzuya ket vurur, kopyalarını çıkarır, katmanlara indirir, bütün bağlantılarını keser. Ne umabiliriz o halde? Bu bir çıkmazdır. Yine de, köksapın parçası olabildiği ölçüde bir çıkmazın bile iyi olduğu açıktır.

Doğrulan, ayağa kalkan, çatıyı ya da tavanı delen, dik baş, eğik başa karşılık veriyor gibidir. Kafka'da her yerde karşımıza çıkar bu.[2] *Şato*'da ise, kapıcının portresine, "hiç tereddütsüz *dimdik yükselen* ve yükseklerde yenilenen", doğduğu yerdeki çan kulesinin anımsanması karşılık verir (şatonun kulesi bile, arzu makinesi olarak, çatıyı delerek *ayağa kalkan* bir şato sakininin hareketini hüzünlü bir tarzda anımsatır). Yine de, doğum yerindeki çan kulesi imgesi hâlâ bir anı değil midir? Aslında, artık bir anı olarak iş görmez. Çocukluk anısı olarak değil, ço-

cukluk bloğu olarak iş görür, arzuyu azaltmak yerine çoğaltarak, zaman içinde onun yerini değiştirerek, arzuyu yersizyurtsuzlaştırarak, bağlantılarını çoğaltarak, başka yoğunluklara aktararak (örneğin, blok olarak kule – çan kulesi – başka iki sahnede de geçer; ne söyledikleri anlaşılmayan öğretmen ve çocuklarla ilgili sahne ile yetişkinlerin bir leğende yıkandığı, yerinden edilmiş, durumu düzelmiş ya da altüst olmuş aile sahnesi) iş görür. Ama bu önemli değil. Önemli olan, çan kulesinden ve şatonun kulesinden gelen hafif müzik, daha doğrusu, yoğun, katışıksız sestir: "Kanat çırpan bir ses, ruhu bir an titreten neşeli bir ses; acılı bir vurgusu olduğundan, sanki yüreğinizin karanlık arzularını gerçekleştirmekle tehdit ediyordu sizi; kısa bir süre sonra büyük çan sustu, küçük bir çanın cılız ve tekdüze sesi aldı yerini..." Kafka'da sesin ortaya çıkışının genellikle başı dik tutma ya da kaldırma hareketiyle bağlantılı olması merak uyandırıcıdır: Fare Josefine; genç müzisyen köpekler. ("Her şeyleri müzikti, ayaklarını kaldırıp yere koymaları, başlarını şu ya da bu yana döndürmeleri... art ayaklarının üstünde yürüyorlardı... çabucak dikeliveriyorlardı...") İki arzu hali arasındaki ayrım özellikle *Dönüşüm*'de ortaya çıkar; bir yanda, boşaltılmakta olan aile odasındaki birkaç şeyi korumak isteyen Gregor, umutsuz bir çabayla, kürklü kadın *portre*'sine sarılıp başını kapıya doğru çevirdiğinde, öte yanda, kemanın titrek *sesiyle* bu odadan çıkan Gregor (toplumsal konumunu yitirdiğinden beri ne yakalık ne de kurdele takan) kız kardeşinin çıplak boynuna *tırmanmayı* tasarladığında. Anneye ait bir fotoğraf üzerindeki, hâlâ Oedipusçu plastik bir ensest ile, kız kardeş ve garip bir biçimde ondan kaynaklanan hafif müzikle birlikte ortaya çıkan şizo bir ensest arasındaki fark mıdır bu? Müzik, her zaman bir çocuk-oluş'ta ya da ayrıştırılamaz bir hayvan-oluş'ta zapt edilmiş gibidir; görsel anıya karşıt ses bloğu. " 'Bir zahmet, şu ışığı söndürür müsünüz. Hani yalnız karanlıkta çalabilirim de', dedim, *doğrulurken*."[3] Burada iki yeni biçim olduğuna inanılabilir: İçerik biçimi olarak dik baş, anlatım biçimi olarak müzikal ses. Aşağıdaki eşitlikleri yazabiliriz:

eğik baş	=	ket vurulmuş arzu, itaat etmiş ya da itaat ettirici, etkisizleştirilmiş, en düşük düzeyde bağlantılı, çocukluk anısı, yerliyurtluluk ya da yeniden-yerliyurtlulaşma.
portre-fotoğraf		
dik baş	=	doğrulan ya da kaçan ve yeni bağlantılara açılan arzu, çocukluk bloğu ya da hayvansal blok, yersizyurtsuzlaşma.
müzikal ses		

Henüz bu değil. Kafka'yı ilgilendiren şey, organize edilmiş müzik ya da müzikal biçim değildir kuşkusuz (mektuplarında ve günlüğünde yalnızca bazı müzisyenler hakkında önemsiz değinmelere rastlanır). Kafka'yı ilgilendiren şey, bestelenmiş, göstergebilimsel olarak biçimlendirilmiş bir müzik değil, sesli bir katışıksız maddedir. Sesin ortaya çıktığı belli başlı sahnelerin dökümünü yaparsak, aşağı yukarı şunu elde ederiz: *Bir Savaşın Tasviri*'nde, John Cage tarzı konser; burada, 1°) Tapınan, piyano çalmak ister, çünkü mutlu olmak üzeredir; 2°) Piyano çalmayı bilmemektedir; 3°) Hiç çalmaz ("O anda iki bay, bankı kavradıkları gibi beni, ıslık öttürerek ve dengeli bir şekilde sallayarak piyanodan çok uzağa, yemek masasının başına taşıdılar."); 4°) Bu denli iyi çaldığı için kutlanır. "Bir Köpeğin Araştırmaları"nda, müzisyen köpekler büyük bir gürültü patırtı kopartırlar, ama, ne konuştukları, ne şarkı söyledikleri, ne de havladıkları halde, nasıl olur bilinmez, müziği yoktan var ederler. "Şarkıcı Josefine" ya da "Fare Ulusu"nda, Josefine'in şarkı söylediği kuşkuludur, yalnızca ıslık çalar, ama başka farelerden daha iyi değil, hatta daha kötü, öyle ki var olmayan sanatı daha da gizemli bir hal alır. *Amerika*'da, Karl Rossman ya çok hızlı ya da çok yavaş, gülünç bir biçimde çalar ve "içinde bir başka şarkının yükseldiğini" duyumsar. *Dönüşüm*'de, ses ilkin Gregor'un sesini alıp götüren ve sözcüklerin tınısını bozan bir cırıldama olarak ortaya çıkar; ve sonra kız kardeş, müzisyen olduğu halde, kiracıların varlığından rahatsız, kemanından cızıltılı sesler dışında bir ses çıkartmayı başaramaz.

Bu örnekler sesin portreye, anlatımda, dik başın eğik başa içerikte karşı çıkmasında olduğu *gibi*, karşı çıkmadığını göstermek için yeterlidir. İki içerik biçimi arasında, bunları soyut olarak düşünürsek, gerçekten de, bizi "gösteren"den tam olarak kurtarmayan, köksaptan çok çatal bölünme meydana getiren basit bir biçimsel karşıtlık, ikili bir ilişki, yapısal ya da anlambilimsel bir özellik vardır. Ama portre, kendi payına, gerçekten "eğik baş" içerik biçiminin karşılığı olan bir ifade biçimiyse de, sesle ilgili olarak aynı şey geçerli değildir. Kafka'yı ilgilendiren şey, her zaman *kendi ilgasıyla* ilişkili olan katışıksız, yoğun bir sesli maddedir; yersizyurtsuzlaştırılmış müzikal sestir; anlamdan, besteden, şarkıdan, sözden kaçan çığlıktır; hâlâ fazlasıyla gösteren bir zincirden kurtulmak için gerekli olan kopuş halindeki ahenktir. Seste önemli olan, yalnızca, genel olarak tekdüze ve her zaman gösterendışı olan yoğunluktur: *Dava*'da, kendini kırbaçlatan komiserin tek bir tonda çıkan çığlığı gibi, "bir adamdan değil, bir acı çekme makinesinden gelir gibiydi."[4] Biçim var olduğu sürece, yeniden-yerliyurtlulaştırma da var olacaktır, müzikte bile. Josefine'in sanatı, tersine, öteki farelerden daha iyi şarkı söylemeyi bilmediği, hatta daha kötü ıslık çaldığı için, belki de "geleneksel ıslık"ın yersizyurtsuzlaşmasını yerine getirmesinde ve onu "gündelik varoluş zincirleri"nden kurtarmasında yatmaktadır. Özetle, burada ses, bir anlatım biçimi olarak değil, diğer öğeler üzerinde etki yapacak bir *biçimlenmemiş anlatım maddesi* olarak ortaya çıkar. Bir yandan, nispeten giderek daha az biçimselleştiği açığa çıkan içerikleri ifade etmeye yarar: Böylelikle, dik baş kendi aracılığıyla bir değer taşımaz olur ve biçimsel olarak, sesli anlatım selinin alıp götürdüğü, sürüklediği, bozulabilir bir tözden başka bir şey değildir – Kafka'nın "Akademi İçin Bir Rapor"da maymuna söylettirdiği gibi, gökyüzüne ya da burnunun dikine doğru, iyi tasarlanmış dikey bir hareket gerçekleştirmek ya da çatıyı delmek değil, *"tepetaklak ilerlemek"*tir söz konusu olan, nerede olursa olsun, hatta yoğun bir biçimde, olduğu yerde; söz konusu olan, itaat etmenin karşıtı olarak *özgürlük* değil, yalnızca bir kaçış çizgisi, daha doğrusu, olası en az gösteren olarak "sağa, sola, nereye olursa" yönelen basit bir *çıkış*'-

tır. Öte yandan, portre ya da eğik baş türünün en katı, en dayanıklı biçimselleştirilmeleri, yeni yoğunluk çizgilerini izleyerek kaçıp gitmelerini sağlayacak olan bir başkaldırıyı hızla çoğaltmak ya da hazırlamak için, katılıklarını kendileri yitireceklerdir (hâkimlerin kambur sırtı bile adaleti çatı katına yollayan bir çatırtı sesi çıkartır; ve *Dava*'da, fotoğraflar, tablolar, yeni bir işlev yüklenmek için hızla çoğalacaklardır). Kafka'nın desenleri, çizmeyi sevdiği adamcıklar ve çizgisel siluetler, özellikle eğik başlardan, dik ya da dikilen başlardan ve tepetaklak başlardan oluşmaktadır. *Obliques* dergisinin Kafka sayısındaki tıpkıbasımlara bakın.

Kafka'nın düş dünyasının dinamiğini ya da hayvan öyküleri derlemesini anlamlandıracak ilkörnekler bulma peşinde değiliz (ilkörnek özümsemeyle, türdeşleştirmeyle, konusallıkla iş görür, oysa biz, kopuş halindeki küçük bir heterojen çizgi kaymaya başladığında karşılaşırız kuralımızla). Serbest olduğu söylenen bileşimler de aramıyoruz (bunların hüzünlü yazgısını biliyoruz; bizi hep çocukluk anılarına, daha da kötüsü fantasmalara götürmeleri, başarısızlığa uğradıkları için değil, gizli yasalarındaki ilke bunu içerdiği içindir). Yorumlamaya ve bu şu demektir demeye de çalışmıyoruz.[5] Dahası, biçimsel karşıtlıklarıyla ve tümüyle hazır göstereniyle bir yapı arayışında hiç değiliz: "Eğik baş-dik baş", "portre-ahenk" gibi ikili bağıntılar ve "eğik baş-portre", "dik baş-ahenk" gibi ikili tekanlamlılık [*biunivoque*] ilişkileri her zaman kurulabilir – dizgenin nereden ve nereye doğru kaçıp gittiği, yorumsamacı yorumu, laik düşünceler çağrışımını ve düşsel ilkörneği olduğu kadar simgesel yapıyı da parçalayan, bütünün kaçışını sağlayan doyurgan gövde haline nasıl geldiği, hangi öğenin heterojenleştiricilik rolü oynayacağı görülmedikçe, budalacadır bu. Çünkü bütün bunlar arasında büyük bir fark görmüyoruz (temel özelliği ayırt edilme olan düşsel bir ilkörnekle yapısal ve ayrımsal bir karşıtlık arasındaki farkı kim söyleyebilir?). Biz, ne düşsel ne de simgesel olan bir Kafka *siyaset*'ine inanıyoruz yalnızca. Biz, ne yapı ne de fantasma olan bir ya da birçok Kafka *makine*'sine inanıyoruz yalnızca. Biz, yorumsuz ve anlamsız bir Kafka *deneyim*'ine inanıyoruz yalnızca, salt deneyim protokollerine inanı-

yoruz: "Hem, hiç kimseden bu konuda bir yargı beklemiyorum; amacım, yalnızca bazı bilgileri iletmekti, yalnızca bazı şeyleri bildirmekle yetiniyorum. Size de, Sayın Akademi Üyeleri, size de yalnızca bir bildiride bulunmakla yetindim."[6] Bir yazar, yazar olan insan değildir, siyasal insandır, makine insandır, deneysel insandır (böylece, maymun, kınkanatlı, köpek ya da fare olmak için, hayvan-oluş, insandışı-oluş için insan olmaktan çıkar, çünkü aslında ses ile, bir tarz ile hayvan olunur; ve kuşkusuz kanaatkârlığın verdiği güçle). Demek ki, Kafka makinesi, makineye giren, makineden çıkan ve bütün hallerden geçen biçimlenmemiş maddeler kadar, değişik ölçülerde biçimlenmiş içerik ve anlatımlardan da oluşur. Makineye girmek, çıkmak, makinede olmak, makine boyunca ilerlemek, makineye yaklaşmak, bütün bunlar hâlâ makinenin bir parçası olmaktır: Bunlar, her türlü yorumdan bağımsız olarak, arzu halleridir. Kaçış çizgisi makinenin parçasıdır. İçeride ya da dışarıda, hayvan, yuva-makinenin parçasıdır. Sorun, kesinlikle özgür olmak değil, ama bir çıkış, bir giriş, bir kenar, bir geçit, bir bitişme noktası vb. bulmaktır. Belki de birçok etkeni göz önünde tutmak gerek: Makinenin yalnızca görünüşteki birliği, bizzat insanların makinenin parçaları olma tarzı, (insan ya da hayvan) arzunun makineye göre konumu. "Cezalılar Kolonisi"nde, makine güçlü bir birliğe sahipmiş gibi görünür ve insan tümüyle onun içine girer – nihai patlamaya, makinenin paramparça olmasına yol açan belki de budur. *Amerika*'da, tersine, K, birinden diğerine geçerek, girmeye yeltenir yeltenmez dışlanarak, bütün bir makineler dizisinin dışında kalır: Gemi-makine, amcanın kapitalist makinesi, otel-makine... *Dava*'da, yeniden, biricik yargı makinesi olarak belirlenmiş bir makine söz konusudur; etkileme makinesi, bulaştırma makinesi, ama yargı makinesinin birliği öylesine belirsizdir ki, dışarıda ya da içeride olmak arasında artık hiçbir fark yoktur. *Şato*'da, görünüşteki birlik, sırası geldiğinde, zemindeki altkesitliliğe bırakır yerini ("*Şato*, ne de olsa sefil küçük bir kentten, köy evi bozuntularından oluşan bir yığından başka bir şey değildi... Ne köylülere ne de kuşkusuz, şatoya uygundum. – Köylüler ve şato arasında bir fark yok, dedi öğretmen."); ama bu kez, dışarıyla içerinin farksızlığı, başka bir bo-

yutun, üzerine parçaların, çarkların, altkesitlerin kurulduğu, aralar ve duraklarla işaretlenmiş bir tür bitişikliğin keşfedilmesini engellemez: "Yol, neredeyse amaçlı olduğu söylenebilecek bir kavis çiziyordu ve şatodan uzaklaşmamakla beraber, artık ona yaklaşmıyordu da." Kuşku yok ki, arzu bütün bu konum ve hallerden geçer, daha doğrusu bütün bu çizgileri izler: Arzu biçim değildir, süreçtir, gelişimdir.

NOTLAR

1 Örtülü ya da çıplak kadın boynu, eğik ya da dik erkek başı kadar önemlidir: "Siyah kürklü yaka", "ipek dantel işlemeli geniş yaka", "ince beyaz dantelli yaka", vs.

2 Bir çocukluk arkadaşına, Oskar Pollak'a yazdığı bir mektupta bile vardır: "O koca utangaç, taburesinden kalktığında köşeli kafası dosdoğru tavanı deliyor, özellikle ilgisini çekmese de ot damları seyretmek zorunda kalıyordu." Ve 1913 tarihli *Günlük*: "Boyna bağlanan bir iple çekilerek, bir evin zemin katı penceresinden geçmek..."

3 *Bir Savaşın Tasviri*. (*Bir Savaşın Tasviri*'nin ilk bölümü sürekli olarak bu eğik baş - dik baş şeklindeki, seslerle de ilişkili ikili hareketi işler.)

4 Kafka'da çığlığın çoğul görünümleri: Çığlık attığını duymak için çığlık atmak – kapalı kutudaki adamın ölüm çığlığı. "Aniden bir çığlık attım. Çığlığı gücünden yoksun bırakacak hiçbir şeyin ona karşılık vermediği, kesildikten sonra bile, karşılıksız, sonsuzca yükselen bir çığlık duymak için yalnızca..." *Contemplations* (Temaşalar).

5 Örneğin, Marthe Robert, Kafka hakkında yalnızca Oedipusçu bir ruhçözümsel yorum önermekle kalmıyor, portrelerin ve fotoğrafların, anlamı güçlükle çözümlenen göz aldanmaları olmasını ve eğik başların olanaksız araştırmalar anlamına gelmesini de istiyor (*Œuvres complètes III*, Cercle du livre précieux, s. 380).

6 *Bir Akademi İçin Rapor*.

2. BÖLÜM

Fazla Aşırı Bir Oedipus

Hüzünlü psikanalitik yorumların dayanağını oluşturan "Baba'ya Mektup", çok farklı türde bir makineye sokuluvermiş bir fotoğraf, bir portredir. Babanın başı eğik... : Yalnızca kendisi suçlu olduğu için değil, oğlunu suçlu kıldığı ve yargılamaktan asla vazgeçmediği için de. Cinsel sorunlarım varsa, evlenemiyorsam, yazıyorsam, yazamıyorsam, bu dünyada başım eğikse, son derece çölümsü bir başka dünya kurmak zorunda kaldıysam: Bunların hepsi babanın suçu. Oysa çok geç kalmış bir mektup bu. Kafka bütün bunların gerçek olmadığını çok iyi biliyor: Evlilik konusundaki yeteneksizliği, yazısı, çölümsü, yoğun dünyasının cazibesi, tüm bunlar libido açısından tamamen olumlu güdülenimler, yoksa babayla ilişkiden türeyen tepkiler değil. Kafka bunu bin kez yineleyecektir ve Max Brod da, çocuksu olsalar bile, çatışmaları Oedipusçu bir açıdan yorumlama zaafından söz edecektir.[1] Yine de, mektubun ilgiye değer oluşu, belli bir kaymadan kaynaklanır: Kafka, pek sevgili babadan nefret edilen, bu babanın suçlandığı, suçlu bulunduğu klasik tipte bir nevroz Oedipus'undan çok daha sapkın bir Oedipus'a geçer; söz konusu Oedipus, babanın masumluğunu, baba ile oğulun ortak "yıkım"ı varsayımını aniden benimser, ama öyle üst perdeden bir suçlamaya, öyle güçlü bir siteme yer verir ki, bir dizi paranoyak yorumdan geçerek, (*Dava*'nın "tehir edilmesi" gibi) saptanamaz ve sınırsız bir hale gelir. Kafka bu-

nu o kadar iyi hisseder ki, hayalinde sözü babasına verir ve ona şunu söyletir: "İlk olarak, suçlu olmadığını, ikincisi benim suçlu olduğumu, üçüncüsü de gönlü yüce bir kimse kesilip beni yalnız bağışlamaya değil, bundan daha az ya da daha çok değerli bir şeyi yapmaya, bizzat gerçeğe uymamasına karşın, benim suçluluğumu da ortaya koymaya ve bizzat buna inanmaya hazır olduğunu ispatlamak istiyorsun." Babanın sözümona masumiyetinden, çok daha kötü bir suçlama çıkartan bu sapkın kaymanın kuşkusuz bir hedefi, etkisi ve usulü vardır.

Hedef, "fotoğraf"ın büyütülmesi, saçmaya varana dek şişirilmesidir. Babanın ölçüsüzce büyütülmüş fotoğrafı, geniş bölgeleri kuşatacak biçimde, dünyanın coğrafi, tarihsel ve siyasal *haritası* üzerine yansıtılır: "... bana öyle geliyor ki, içinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak." Evrenin Oedipuslaştırılması. Yahudi, Çek, Alman, Prag, kent-kır, tarihin adları; bunları üst-kodlayan babanın adıdır. Ama böylelikle, Oedipus abartıldıkça, mikroskop altında gerçekleştirilmişe benzeyen bu şişirme, babayı olduğu gibi ortaya çıkartır, ona, *tümüyle başka bir mücadeleyi barındıran moleküler bir hareketlilik* verir. Sanki babanın fotoğrafı dünya haritası üzerine yansıtılarak, fotoğrafa özgü çıkmazın önü açılmış, bu çıkmaz için bir çıkış icat edilmiş, bu çıkış tüm yeraltı yuvasıyla ve bu yuvanın bütün çıkışlarıyla bağıntılandırılmış gibidir. Kafka'nın dediği gibi, sorun, özgürlük değil, çıkış sorunudur. Baba sorunu, baba karşısında nasıl özgür olunacağı (Oedipusçu sorun) değil, onun yolu bulamadığı bir yerde yolun nasıl bulunacağıdır. O halde babayla çocuğun ortak masumiyeti, ortak yıkımı varsayımı, en kötü şeydir: Baba burada, doğduğu "kırsal getto"dan çıkmak için bile olsa, kendi arzu ve inancından vazgeçmek zorunda kalan bir adam olarak belirir ve kendisi bizzat, çıkışsız olduğu ortada olan bir durumda egemen olan bir düzene itaat ettiğinden dolayı, oğlunu da itaat etmeye çağırır. ("Bu, yalıtılmış bir olgu değildir, daha henüz dindarlıklarını korudukları taşradan kentlere göçen ara Yahudi kuşağının büyük bir bölümünde durum aşağı yukarı aynıdır.") Kısacası, nevrozu üreten Oedipus değil, nevrozdur; *yani zaten itaat etmiş olan ve kendi itaat edişini iletmeye çalışan*

arzu'dur Oedipus'u üreten. Oedipus, nevrozun meta değeridir. Tersine, Oedipus'u büyütmek, şişirmek, abartmak, onu sapkın ya da paranoyak bir biçimde kullanmak; itaat etmekten çıkmak, başkaldırmak ve babanın omzu üzerinden, bu tarihte her zaman sorun olmuş olan şeyi görmek demektir: Arzunun, çıkmazların ve çıkışların, itaatlerin ve doğrulmaların tam bir mikro-politikası. Çıkmazı açmak, önünü temizlemek. Oedipus üzerinde ve ailede yeniden-yerliyurtlulaşmak yerine, Oedipus'u dünyada yersizyurtsuzlaştırmak. Ama, bunun için, Oedipus'u, saçmaya, komiğe varana dek büyütmek, "Baba'ya Mektup"u yazmak gerekiyordu. Psikanalizin hatası, oyuna gelmek ve bizi de oyuna getirmektir, çünkü psikanaliz, bütün artıdeğerini edindiği nevrozun meta değeriyle yaşar. "Babaya karşı başkaldırı bir komedidir, trajedi değil."[2]

Baba'ya Mektup'tan iki yıl sonra, Kafka, kendi kendisini "bir hoşnutsuzluğun içine sürükle[diğini]" ve bunu "zaman ve geleneğin erişebileceği[m] tüm olanaklarına başvurarak" yaptığını kabul eder.[3] İşte bu araçlardan biri de, oldukça modern olan, Freud'un zamanında işlerlik kazanan ve birçok komik etki yaratabilen Oedipus'tur. Onu abartmak yeterlidir: "Doyumsuzluk yeterince düzenli olarak uygulamaya konulduğunda, bütün komedinin gerçeklik haline gelebilmesi tuhaftır." Ama Kafka, hâlâ Oedipusçu olacak bir içsel doğuş ya da içsel yapı ileri sürmek için babanın dışsal etkisini tanımamazlık etmez. "Mutsuzluğumun başlangıçlarının içsel olarak gerekli olduğunu kabul etmek benim için olanaksızdır; belli bir gerekliliğe sahip olmuş olabilirler, ama içsel bir gerekliliğe değil, üzerime *sinekler gibi uçuşarak* geldiklerinden sinekler kadar kolaylıkla kovalanabilirlerdi." İşin özü buradadır: Dışsalın ve içselin ötesinde, bir karışıklık, moleküler bir dans, ölçüsüzce büyütülmüş Oedipus maskesini takacak olan Dışarı'yla tam bir sınır-ilişki.

Komik bir şekilde büyütmenin iki misli etkisi vardır çünkü. Bir yandan, aile üçgeninin (baba-anne-çocuk) arkasında son derece etkin başka üçgenler keşfedilir; aile kendi gücünü, itaati yaygınlaştırma, baş eğme ve eğdirme misyonunu bu üçgenlerden alır. Çünkü, çocuğun libidosu başlangıçtan beri *buna* yatırımda bulunur: Aile fotoğrafı dolayımıyla bütün bir dünya ha-

ritası. Kimi zaman, aile üçgenini oluşturan terimlerden biri, bütünü ailedışılaştırmaya yeten bir başka terimle değiştirilir (böylece, aileye ait dükkân, baba-görevliler-çocuk üçgenini sahneye koyar, çocuk, ayaklarını yalamak istediği son görevlinin yanında yer alır; ya da, "Yargı"da, Rus arkadaş üçgeninin terimlerinden birinin yerini alır ve üçgeni adli ya da cezai bir aygıta dönüştürür). Kimi zaman, bütün üçgen biçim ve kişiler bakımından değişikliğe uğrar ve hukuksal, ekonomik, bürokratik ya da siyasal bir üçgen olarak ortaya çıkar. Babanın artık baba olarak var olmadığı, *Dava*'daki hâkim-avukat-sanık üçgeni böyledir (ya da K'nın ne olursa olsun davasını ciddiye almasını isteyen amca-avukat-Block üçlüsü). Üçlüler, banka memurları, polisler ve hâkimlerle daha da çoğalır. Kafka'nın babasının ardında, Almanlar-Çekler-Yahudilerden oluşan bir jeopolitik üçgen daha belirir: "Prag'da (Yahudileri) Çek olmamakla, Saaz ve Eger'de Alman olmamakla suçluyorlardı. (...) Alman olmak isteyenler, hem Çeklerin hem de Almanların saldırısına uğruyorlardı."[4] Bu nedenle babanın masumluğu ve yıkımı varsayımı suçlamaların en kötüsüdür, baba başını eğmekten, kendisinin olmayan bir iktidara itaat etmekten, taşralı Çek Yahudisi kökenine ihanet ederek bir çıkmaza girmekten başka bir şey yapmamıştır. Demek ki, çok iyi oluşturulmuş olan aile üçgeni, çocuğun, babasının altında, annesinde ve kendinde keşfedip durduğu, bambaşka bir doğası olan yatırımlar için bir iletkenden başka bir şey değildi. Hâkimler, komiserler, bürokratlar vb., babanın vekilleri değillerdir; baba, kendisinin itaat ettiği ve oğlunu da itaat etmeye çağırdığı bütün bu güçlerin yoğunlaşmış bir halidir daha ziyade. *Bir gün içeri girecekleri için dehşetli bir sevinç duyan "şeytani güçler"*, ailenin kapısını ilk andan itibaren çalmaktadırlar.[5] Kafka'da kaygılandıran ya da sevinç yaratan, baba değildir, bir üstben ya da herhangi bir gösteren de değildir; teknokratik Amerikan makinesi, bürokratik Rus makinesi ya da faşist makinedir bu. Ve gerçekten işbaşında olan bu *güçler* yararına, aile üçgeni, terimlerinden biri aracılığıyla ya da bütünüyle, aniden bozulduğu ölçüde, arkadan fırlayan diğer üçgenlerde sanki belirsiz, dağınık, birbirleri içinde sürekli dönüşüm halinde olan bir şeyler var gibidir; ya terimler veya tepelerden biri

hızla çoğalmaya başlar, ya da kenarların bütünlüğü durmadan bozulur. Böylece, *Dava*'nın başında, kimliği belirsiz üç kişi üç banka memuruna dönüşür; bunlar üç müfettiş ve pencere önünde toplanan üç meraklıyla hareketli bir ilişki içindedirler. Mahkemenin ilk oturumunda hâkimden ve onun sağ ve sol tarafında oturanlardan oluşan ve yine çok belirgin olan bir üçgenle karşı karşıya kalırız. Ama sonradan, kanserli bir istilada olduğu gibi, ani bir iç çoğalmaya, büroların ve bürokratların içinden çıkılmaz biçimde birbirine karışmasına, sonsuz ve anlaşılmaz bir hiyerarşiye, karanlık mekânların bulaşıcılığına tanık oluruz (bambaşka araçlarla da olsa, bunun bir benzerini Proust'ta da buluruz; onda kişiler ve oluşturdukları şekiller yerlerini belirsizliklere, aniden çoğalan belirsiz bütünlere bırakırlar). Aynı şekilde babanın arkasında da Yahudilerden oluşan bir belirsizliğe tanık oluruz; Yahudiler, her iki tarafın da saldırısına uğramak pahasına, kentlerin Alman bütünlüğüne doğru ilerleyebilmek için Çek taşra ortamını terk etmişlerdir – dönüşüm üçgeni. Bu olup bitenleri bütün çocuklar gayet iyi anlamışlardır: Dadılara, hizmetçilere, babanın yanında çalışanlara vb. bağlı olarak da olsa, sınır çizgileri karışık ve hareketli olan tam bir coğrafi ve siyasal haritaları vardır onların. Baba oğlunun sevgi ve saygısını kaybetmemişse hâlâ, bu yenilmek pahasına da olsa gençliğinde bazı şeytani güçlere karşı çıkmış olduğu içindir.

Öte yandan, Oedipus'un komik bir şekilde büyütülmesi bu diğer baskıcı üçgenlerin mikroskopta görülmesine izin verdiği ölçüde, aynı zamanda buradan kaçmak için bir çıkış olanağı, bir kaçış çizgisi belirir. "Şeytani güçler"in insandışılığına, hayvan-oluş'un alt-insanı karşılık verir: Kınkanatlı-oluş, köpek-oluş, maymun-oluş; başını eğmek ve bürokrat, müfettiş ya da hâkim ve sanık olarak kalmaktansa, "her şeyi devirerek tepetaklak ilerlemek." Bu kaçış çizgilerini, bu hayvan-oluşları oluşturmamış ya da denememiş çocuk da yoktur. Oluş olarak hayvanın da, ne babanın vekiliyle, ne de bir ilkörnekle ilgisi vardır. Çünkü, kente yerleşmek için taşrayı terk etmiş bir Yahudi olan baba, kuşkusuz gerçek bir yersizyurtsuzlaşma hareketine yakalanmıştır; ama ailesinde, ticaretinde, itaat ve otorite sistemlerin-

de kendisini durmadan yeniden-yerliyurtlulaştırır. İlkörneklere gelince, tinsel yeniden-yerliyurtlulaştırma işlemleridir bunlar.[6] Hayvan-oluşlar bunun tam tersidir: Bunlar, en azından ilke olarak, Kafka'nın yatırımda bulunduğu terk edilmiş dünyaya dalan mutlak yersizyurtsuzlaştırmalardır. "Ancak, benim dünyamın çekim gücü de büyüktür; beni sevenler varsa, sevmelerinin nedeni *terk edilmiş* durumda bulunmamdır, belki Weiss vakumu olduğum için değildir beni sevmeleri, burada şuncacık sahip olmadığım *hareket özgürlüğü*'nü bir başka aşamada, daha mutlu zamanlarımda ele geçireceğimi sezmelerindendir."[7] Hayvan-oluş, tam da, hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisini çizmek, bir eşiği aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak; biçimlenmemiş bir maddenin, yersizyurtsuzlaştırılmış akımların, gösterendışı göstergelerin yararına, bütün biçimlerin ve gösteren, gösterilen bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katışıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak demektir. Kafka'nın hayvanları asla bir mitolojiye ya da ilkörneklere göndermede bulunmaz, anlatımların kendilerini biçimselleştirmiş olan gösterenden, içeriklerin de kendi biçimlerinden kurtuldukları serbest bırakılmış yoğunluk bölgelerine, aşılmış gradyanlara tekabül ederler yalnızca. Hareketlerden, titreşimlerden, ıssız bir maddedeki eşiklerden başka hiçbir şey yoktur: Hayvanlar, fareler, köpekler, maymunlar, hamamböcekleri, birbirlerinden, yalnızca şu ya da bu eşikle, şu ya da bu titreşimle, köksap ya da yuvadaki şu ya da bu yeraltı yoluyla ayırt edilirler. Çünkü bu yollar yeraltı yoğunluklarıdır. Fare-oluşta, bu, müziklerini ve anlamlarını sözcüklerden çekip alan bir ıslıktır. Maymun-oluşta, "endişe verici gözüken ama hiçbir anlamı olmayan" bir öksürüktür (verem maymunu-oluş). Böcek-oluşta, sesi sürükleyen ve sözcüklerin tınlamalarını birbirine karıştıran acılı bir cıvıldamadır. Gregor hamamböceği olur, yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulmak için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için, sesin uğuldamaktan başka bir şey yapmadığı bu bölgeye ulaşmak için." 'Onu konuşurken duydun mu? Tam bir hayvan sesiydi' dedi Müdür Bey."

Kafka'nın hayvan metinlerinin söylediğimizden çok daha karmaşık olduğu doğrudur. Ya da, tersine, çok daha basit. Örneğin, "Akademi İçin Bir Rapor"da, insanın hayvan-oluşu değil, maymunun insan-oluşu söz konusudur; bu oluş basit bir taklit olarak sunulur; ve eğer sorun bir çıkış bulmaksa ("özgürlük" değil, bir çıkış), tam tersine, bu çıkış hiçbir biçimde, kaçmaktan ibaret değildir. Ama bir yandan da, kaçış, mekân içinde yararsız bir hareket olarak, özgürlüğün yanıltıcı hareketi olarak reddedilir; buna karşılık, olay mahallinde kaçış, yoğunluğa kaçış olarak kabul edilir. ("Ortadan toz olmak. Ben de bunu yaptım, toz oldum ortadan. Özgürlüğü seçemeyecek oluşum karşısında başka çıkar yol göremedim.") Öte yandan, taklit yalnızca görünüştedir, çünkü söz konusu olan, figürleri yeniden üretmek değil, maymunun insan-oluşu gibi insanın da maymun *olduğu, paralel-olmayan ve simetrik olmayan* bir evrimde, yoğunluklar sürekliliği üretmektir. Oluş, bir yakalama, bir sahip olma, bir artıdeğerdir, asla bir yeniden-üretim ya da bir öykünme değil. "İnsanlara öykünmenin benim için çekici yanı yoktu; bir çıkış yolu aradığım için öykünmüştüm, başka bir nedenden değil." Aslında, insan tarafından yakalanan hayvan, insan gücüyle yersizyurtsuzlaştırılmış olarak bulur kendini; "Akademi İçin Bir Rapor"un başlangıcı tümüyle bu nokta üzerinde durur. Ama sırası gelince, yersizyurtsuzlaştırılmış hayvansal güç de elini çabuk tutar ve (deyim yerindeyse) yersizyurtsuzlaştırıcı insani gücün yersizyurtsuzlaştırılmasını daha yoğun kılar. "Zamanla maymun doğam, apar topar çıkıp gitmişti içimden, her şeyi devirerek tepetaklak ilerlemişti, öyle ki, bunu gören ilk öğretmenim, adeta maymunlaşıp çok geçmeden dersi bıraktı, bir akıl ve ruh hastalıkları kliniğine yatırılması gerekti."[8] Her zaman yerliyurtlu olan öykünmeyi aşan bir yersizyurtsuzlaşma akımı bağlaşması da böylece oluşmuş olur. Ve yine bu şekilde orkide, bir yabanarısı imgesini yeniden üretir gibi görünür, ama çok daha derin bir biçimde yabanarısında yersizyurtsuzlaşır, aynı zamanda yabanarısı da sırası geldiğinde orkideyle eşleşerek yersizyurtsuzlaşır: Bir imgenin tıpkıbasımı değil, bir kod parçasının yakalanması. ("Bir Köpeğin Araştırmaları"nda, her türlü benzerlik düşüncesi daha da şiddetle dışlanır: Kafka, "imgelemin kendisine

önerebileceği kuşkulu benzerlik eğilimleri"ne saldırır; köpeğin yalnızlığı bağlamında Kafka'nın kavramaya çalıştığı şey, büyük farklılık, şizo farklılıktır.)

Demek ki, Oedipus'un geliştirilmesinin ya da komik bir şekilde şişirilmesinin iki etkisi vardır: Aile üçgeninin altında ve içinde hareket eden diğer üçgenlerin karşıtlardan geçerek ortaya çıkartılması ve öksüz hayvan-oluşun kaçış çizgilerinin buna bağlı olarak izlenmesi. Başka hiçbir metin, bu iki görünüm arasındaki bağı, *Dönüşüm* kadar iyi açığa vuramaz. Bürokratik üçgen aşamalı olarak oluşur: Önce, tehdit etmeye, buyurmaya gelen müdür; sonra, bankadaki görevine dönen ve üniformasıyla uyuyan, neredeyse "bir üstünün sesinin evine kadar ulaşmasını bekliyor"muşçasına itaat ettiği, hâlâ dışarıda olan bir gücün tanığı olan baba; ve nihayet, artık aileye dahil olmuş olan, ailenin yerine geçen, "bir zamanlar babanın, annenin ve Gregor'un oturmuş olduğu yerlere" oturan üç bürokratın aniden işe karışmaları. Ve bununla bağlantılı olarak, aile üçgenine, ama özellikle bürokratik ve ticari üçgene oranla, yoğun kaçış çizgisini çizen, Gregor'un tüm hayvan-oluşları, onun kınkanatlı, mayısböceği, gübre böceği, hamamböceği-oluşu.

Ama, tam da Oedipus'un ötesiyle berisi arasındaki bağı kavradığımızı sandığımız bir anda, niçin her zamankinden daha da uzağız çıkışa, niçin çıkmazda kalıyoruz? Oedipusçu geri dönüş tehlikesi, güçlü bir şekilde her zaman var olduğu için. Hayvan soyları türünden diğer üçgenlerle ilgilenmeyi üstlenen aile üçgeninin her türlü yeniden oluşumunu, her türlü yeniden kapanmayı önlemeye, sapkın büyütme kullanımı yetmemiştir. *Dönüşüm,* bu anlamda, örnek bir yeniden- Oedipuslaştırma öyküsüdür. Sanki Gregor'un hayvan-oluşundaki yersizyurtsuzlaşma süreci belli bir anda engellenmiş gibidir. Sonuna dek gitmeyi göze alamayan Gregor'un suçu mudur bu? Kız kardeşi, onu hoşnut etmek için bütün odayı boşaltmak ister. Ama Gregor, kürklü kadın *portre*'sinin elinden alınmasına karşı çıkar. Son kalan yerliyurtlu imge olarak gördüğü bu portreye yapışır. Aslında, kız kardeşin hoş görmediği tam da budur. Gregor'u kabul etmiştir, şizo ensesti, güçlü bağlantıları olan ensesti, Oedipusçu

ensestin karşıtı olan kız kardeşle ensesti, hayvan-oluş gibi insani olmayan bir cinselliğin göstergesi olan ensesti de Gregor'u istediği kadar istemiştir. Ama portreyi kıskanarak, Gregor'dan nefret etmeye başlar ve onu mahkûm eder. Bu noktadan itibaren, Gregor'un hayvan-oluşundaki yersizyurtsuzlaşması başarısızlığa uğrar: Elmanın atılmasıyla yeniden- Oedipuslaştırılır ve elma sırtına saplanmış bir halde, ölmekten başka bir şey gelmez elinden. Koşut olarak, ailenin daha karmaşık ve şeytani üçgenlerde yersizyurtsuzlaşmasının sürmesine de olanak kalmaz: *Baba üç kiracı bürokratı kovar*, Oedipusçu üçgenin babaerkil ilkesine geri dönülür, aile mutluluk içinde kendi üzerine kapanır. Gregor'un suçlu olup olmadığı bile kesin değildir artık. Aslında, hayvan-oluşlar, ilkelerine uymayan, yetersiz olmalarına yol açan ve onları başarısızlığa mahkûm eden bir çiftanlamlılığı her zaman korumamış mıdır? Hayvanlar, hâlâ fazla biçimli, fazla gösteren, fazla yerliyurtlu değil midir? Şizo bir çıkış ile Oedipusçu bir çıkmaz arasında kararsız kalan, bütün bir hayvan-oluş değil midir? "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın müzisyen köpekleri ya da "Köyde Baştan Çıkma"nın şeytani köpeği gibi şizo hayvanlar ve Kafka'nın günlüğünde, mektuplarında sık sık sözünü ettiği köpek, kusursuz Oedipusçu hayvan. Gerçek şu ki, Kafka'nın belli başlı hayvan anlatıları, *Dava*'dan hemen önce ya da ona paralel olarak; daha yüksek bir sorun adına, kendi payına her türlü hayvansal sorundan yakasını sıyırmış olan romanın karşı-yazısı *(Contrepartie)* olarak yazılmışlardır.

NOTLAR

1 Max Brod, *Franz Kafka*, Idées, Gallimard, s. 38: "Kafka'nın kendisi de bu (Freudcu) kuramları iyi tanır ve ayrıntıları hesaba katmayan ya da daha çok, çatışmanın özüne nüfuz etmeyen kaba varsayımlar olarak görürdü onları." (Yine de Brod, Oedipusçu deneyimin öncelikle çocuk açısından değer taşıdığını ve sonra da Tanrı deneyimiyle ilişkili olarak yeniden kurgulandığını düşünür görünmektedir; s. 57-58). Kafka, Brod'a yazdığı bir mektupta (Kasım 1917, *Mektuplaşmalar*, s. 236), "Psikanalitik eserler ilk bakışta sizi şaşırtıcı bir biçimde tatmin ederler, ama, hemen sonra o eski açlıkla yeniden karşılaşırsınız" demiştir.

2 Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calman-Lévy, s. 45.

3 *Günlükler*, 24 Ocak 1922, s. 538.

4 Théodore Herzl, aktaran: Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse* (Franz Kafka, Gençlik Yılları) Mercure, s. 69.
5 Brod'a mektup, Wagenbach, s. 156: "Şeytani güçler, mesajları ne olursa olsun, bir gün onların içeri girmelerini sağlayacağı için zaten dehşetli bir sevinç duydukları kapılara şöyle bir dokunurlar yalnızca."
6 Bkz. örneğin, Kafka'nın (tinsel ve fiziksel yeniden-yerliyurtlulaştırma olarak) Siyonizm karşısındaki uzun sürmüş güvensizliği, Wagenbach, s. 164-167.
7 *Günlükler*, 1922, s. 543.
8 Aynı metnin, bir sanatoryumdan söz eden başka bir çeşitlemesi daha vardır: Bkz. Maymunun Öksürüğü.

3. BÖLÜM

Minör Edebiyat Nedir?

Haklı olarak, burada, yalnızca içeriklerden ve içerik biçimlerinden bahsettik: Eğik baş-dik baş, üçgenler-kaçış çizgileri. Anlatım alanında ise, eğik başın fotoğrafla, dik başın sesle birleştiği doğrudur. Ama anlatımın biçimi ve biçimsizleşmesi kendi başlarına düşünülmedikçe, içerikler düzeyinde bile gerçek bir çıkış bulunamaz. Bize *işlemi* yalnızca anlatım verebilir. Anlatım sorunu, Kafka tarafından, evrensel bir soyutluk biçiminde değil, minör denilen edebiyatlarla –örneğin Varşova ya da Prag'daki Yahudi edebiyatıyla– ilişkisi içinde ortaya konulmuştur. Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. Kafka, Prag Yahudilerine yazı yolunu tıkayan ve edebiyatlarını olanaksız kılan çıkmazı şu şekilde tanımlar: Yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı.[1] Yazmamak olanaksızdır, çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer. ("Edebi savaş, olası en geniş ölçekte gerçek bir meşruluk kazanır.") Almancadan başka bir dilde yazma olanaksızlığı, Prag Yahudileri için, başlangıçtaki Çek yerliyurtluluğu ile ortadan kaldırılamaz bir uzaklık duygusu anlamına gelmektedir. Almanca yazma olanaksızlığı ise, "kitabi" ya da yapay bir dil konuşan baskıcı azınlığın,

bizzat Alman nüfusun yersizyurtsuzlaşmasıdır; Yahudiler, olsa olsa, hem bu azınlığın bir parçasıdırlar, hem de tıpkı "Alman çocuğu beşiğinden çalmış olan çingeneler" gibi bu azınlıktan dışlanmışlardır. Özetle, Prag Almancası, tuhaf minör kullanımlara uygun, yersizyurtsuzlaşmış bir dildir (bugün başka bir bağlamda, Siyahların, Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız).

Minör edebiyatların ikinci özelliği, bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıdır. Tersine, "büyük" edebiyatlarda *bireysel sorun* (ailevi, evliliğe ilişkin vb.) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam, çevre ve arka-plan olarak kullanılır; öyle ki, bu Oedipusçu sorunların hiçbiri, ne özellikle vazgeçilmezdir ne de mutlak olarak zorunludur; ama tümü birlikte daha geniş bir mekânda "blok oluşturur." Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: Daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar. Yani bireysel sorun, içinde bambaşka bir öykü hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş hale gelir. Aile üçgeni, bu anlamda, bu üçgenin değerlerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik, hukuksal başka üçgenlerle de bağlantılıdır. Kafka, "babalarla oğullar arasındaki çatışmanın yumuşatılarak, bu çatışma üzerinde konuşma olanağının yaratılması"nı minör bir edebiyatın hedefleri arasında saydığında, Oedipusçu bir fantasma değil, siyasal bir programdır söz konusu olan. "Bireysel konular üzerinde, çokluk serinkanlı ve enine boyuna düşünülmek istense bile, yine de onların aynı türdeki konularla ilintili bulunduğu sınırlara dek ulaşılamaz, daha doğrusu, erişilen sınır onları politikadan ayıran sınırdır, hatta burada var olmazdan da önce fark edilmeye çalışılır bu sınır, dört bir yanda gittikçe küçülürken görülmek istenir. (...) Büyük edebiyatlarda olup biten ve bir binanın varlığı için zorunlu sayılamayacak olan bodrum katını oluşturan şey, küçük edebiyatlarda tam bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır."[2]

Üçüncü özellik, her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Gerçekten de, minör bir edebiyatta yetenekli kişilere bolca rastlanmadığından, koşullar, şu ya da bu "usta"ya ait olan ve *kolektif sözcelem*'den ayrılabilir, *bireyleştirilmiş* bir *sözcelem*'den kaynaklanmaz. Öyle ki, yetenekli kişilere az rastlanması aslında yararlıdır ve ustalar edebiyatından başka bir şeyin kavranmasına izin verir: Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa da, zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal alan her türlü sözceye bulaşmıştır. Dahası, özellikle kolektif ya da ulusal bilinç "dış yaşamda çoğunlukla edilgin ve her zaman dağılma sürecinde" olduğundan, bu kolektif, hatta devrimci sözcelem işlevini ve rolünü olumlu olarak üstlenen de yine edebiyattır: Kuşkuculuğa rağmen etkin bir dayanışmayı yalnızca edebiyat üretebilir; ve eğer yazar kendi dayanıksız cemaatinin kıyısında ya da uzağındaysa, bu konum onu, başka bir potansiyel topluluğu ortaya çıkarmak, başka bir bilincin ve başka bir duyarlılığın araçlarını oluşturmak için daha da yeterli kılar. Tıpkı, "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki köpeğin, münzeviliği içinde bir *başka bilime* başvurması gibi. Edebi makine böylece gelecekteki devrimci makinenin görevini üstlenir, ama bunun nedeni kesinlikle ideolojik değildir, başka her yerde eksikliği duyulan kolektif bir sözcelemin *–edebiyat halkın işidir–*[3] koşullarını yalnızca o yerine getirebileceği içindir. Sorun Kafka için tam da bu sözcüklerle ortaya konur. Sözce, ne nedeni olacak bir sözce öznesine, ne de sonucu olacak bir sözcelem öznesine gönderir. Kuşkusuz, Kafka, bir süre boyunca, yazar ve kahraman, anlatıcı ve kişi, düşleyen ve düşlenen şeklindeki bu geleneksel özne kategorilerini izleyerek düşünmüştür.[4] Ama, Goethe'ye duyduğu hayranlığa rağmen yazar ya da usta edebiyatını reddetmiş olması gibi, anlatıcı ilkesinden de çabuk vazgeçer. Fare Josefine, "ulusunun kahramanlarının oluşturduğu sayısız kalabalığın" kolektif sözceleminde erimek için, şarkısını bireysel olarak icra etmekten vazgeçer. Bireyleşmiş hayvandan sürüye ya da kolektif çoğulluğa geçiş: Yedi müzisyen köpek. Yine, "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki münzevi araştırmacının sözceleri, köpek türünün kolektif sözceleminin düzenlenmesine yöneliktir; bu kolektiflik hiçbir zaman –ya da henüz– verilmemiş

olsa bile. Özne yoktur, *yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır* – ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarıda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak var oldukları koşullarda dile getirir. Kafka'nın münzeviliği onu, bugün tarihin içine işlemiş olan her şeye açmıştır. *K* harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (bireyin kolektif olandan ayrılabilmesi ve kendi işini yürütmesi, yalnızca bir özneyle ilişkilidir).

Minör edebiyatın üç özelliği; dilin yersizyurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişidir. Sanki "minör", artık bazı edebiyatları değil, büyük (ya da yerleşik) diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitelemektedir. Büyük bir edebiyat ülkesinde dünyaya gelme bahtsızlığına sahip biri bile kendi dilinde yazmak zorundadır; tıpkı bir Çek Yahudisinin Almanca ya da bir Özbekin Rusça yazmak zorunda olması gibi. Sığınacak yer arayan bir köpek, yuva yapan bir fare gibi yazmak. Bunun için ise, kendi azgelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını, kendi çölünü bulmak. Şu çok tartışıldı: Marjinal bir edebiyat nedir? Şu da tartışıldı: Halkçı, proleter bir edebiyat vb. nedir? Daha nesnel bir kavramdan, minör edebiyat kavramından yola çıkmadıkça, açıktır ki, ölçütler belirsizliklerini koruyacaklardır. Majör bile olsa bir dilin minör kullanımını içeriden kurma olanağı, popüler edebiyatı, marjinal edebiyatı vb. tanımlamaya izin veren tek şeydir.[5] Edebiyat, yalnızca bunun karşılığında edebiyat, gerçekten kolektif bir anlatım makinesi haline gelebilir ve içerikleri ele almayı, ortaya çıkarmayı becerebilir. Kafka, minör bir edebiyatın malzemeyi işlemeye daha elverişli olduğunu özellikle belirtmiştir.[6] Bu *anlatım makinesi* nedir ve buna ne gerek vardır? Bu makinenin dille çoğul bir yersizyurtsuzlaşma ilişkisi içinde olduğunu biliyoruz: Kırsal kesimle birlikte Çekçeyi de terk eden Yahudilerin konumu, ama aynı zamanda, "kitabi dil" olarak bu Alman dilinin konumu. Öyleyse, daha ileri gidelim ve anlatım içindeki bu yersizyurtsuzlaşma hareketini daha ileri

götürelim. Yalnızca, iki olası tarz vardır: Ya bu Almanca yapay olarak zenginleştirilir, simgeciliğin, düşçülüğün, ezoterik bir anlayışın, gizli bir gösterenin bütün kaynaklarıyla doldurulur – Prag Okulu'nun, Gustave Meyrink ve Max Brod'un da aralarında olduğu birçoklarının tarzı budur.[7] Ama bu girişim, ilkörneklere, Kabala'ya ve simyaya dayanan, simgesel yeniden-yerliyurtlulaştırmaya yönelik olan, halkla kopuşu şiddetlendiren ve "Sion düşü" şeklindeki bir Siyonizmden başka siyasal çıkış bulamayan umutsuz bir çabayı işin içine sokar. Kafka hızla diğer tarza yönelir, daha doğrusu onu icat eder: Prag Almancasını tercih etmek, nasılsa öyle, hatta bütün yoksulluğu içinde. Yersizyurtsuzlaşmada hep daha ileri gitmek... kanaatkârlığın verdiği güçle. Sözcük dağarcığı kuruduğuna göre, onu yoğunluğu içinde titreştirmek. Her türlü simgesel, hatta anlamlandırıcı ya da yalnızca gösteren dil kullanımının karşısına, tamamen yoğun bir dil kullanımı koymak. Kusursuz ve biçimlenmemiş bir anlatıma, maddi, yoğun bir anlatıma ulaşmak. (Olası iki tarzla ilgili olarak, başka koşullarda, Joyce ve Beckett'ten de söz edemez miyiz? Bu iki İrlandalı da, minör bir edebiyatın dâhice koşulları içindedir. Bu, herhangi bir edebiyatın minör olmasının, yani her türlü edebiyat için devrimci olmasının zaferidir. Joyce'da İngilizcenin ve tüm dilin kullanımı. Beckett'te İngilizce ve Fransızcanın kullanımı. Ama Joyce, taşkınlık ve üst-belirlenim yoluyla hareket etmeye devam eder ve her türlü dünyevi yeniden-yerliyurtlulaştırmayı işlerken, Beckett, kuruluğun ve kanaatkârlığın, kasıtlı yoksulluğun verdiği güçle, yoğunluklardan başka bir şey kalmayana kadar götürür yersizyurtsuzlaşmayı.)

Kendilerinin olmayan bir dilde yaşayan ne kadar insan vardır günümüzde? Kendi dillerini bile bilmeyen ya da henüz bilmeyen ve kullanmaya zorlandıkları majör dili de iyi bilmeyen ne kadar insan vardır? Göçmenlerin ve özellikle de çocuklarının sorunu. Minör bir edebiyatın sorunu, ama aynı zamanda hepimizin de sorunu: Dili eşeleyebilecek ve bunu yalın bir devrimci çizgi boyunca geliştirebilecek minör bir edebiyat, öz dilden nasıl çekip çıkartılır? İnsan nasıl kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur? Kafka, çocuğu beşikten çalmak, gergin ipte dans etmek, diyor.

Zengin ya da yoksul, her dil, her zaman ağzın, dilin ve dişlerin yersizyurtsuzlaşmasını kendi içinde barındırmıştır. Ağız, dil ve dişler, ilk yerliyurtluluklarını besinlerde bulurlar. Seslerin eklemlenmesine kendilerini adayan ağız, dil ve dişler yersizyurtsuzlaşırlar. Demek ki, yemek ile konuşmak arasında belli bir ayrım vardır –dahası, görünüşlerine rağmen, yemek ve yazmak arasında da bir ayrım vardır: Yemek yerken yazılabilir kuşkusuz, yerken konuşmaktan daha kolaydır bu, ama yazı, sözcükleri besinlerle rekabet edebilecek şeylere dönüştürür daha ziyade. İçerik ile anlatım arasındaki ayrışma. Konuşmak, özellikle de yazmak, oruç tutmaktır. Kafka, besin konusunda ve en üstün besin olan hayvan ya da et konusunda, kasap konusunda, dişler, kirli ya da altın kaplamalı iri dişler konusunda kalıcı bir saplantı ortaya koyar.[8] Bu, Felice'yle yaşadıkları en temel sorunlardan biridir. Oruç tutmak da Kafka'nın yazdıklarında sürekli ortaya çıkan bir konudur, bu uzun bir oruç öyküsüdür. Kasapların gözetimi altındaki Açlık Cambazı, çiğ etlerle beslenen vahşi hayvanların yanında tamamlar mesleğini ve ziyaretçileri, rahatsız edici bir seçenekle yüz yüze bırakır. "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki köpeğin soru sormasını engellemek isteyen diğer köpekler, ağzını yiyecekle doldurarak onu meşgul etmeye çalışırlar – bu da rahatsız edici bir seçenektir: "Ama o zaman da beni başlarından atmaları, soru sormamı yasaklamaları gerekmez miydi? Hayır, işte bunu yapmayı düşünmüyorlardı, gerçi sorularımı işitmek istemiyorlar, ama sorularımdan ötürü beni başlarından atmaya da kalkmıyorlardı." "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki köpek iki bilim arasında tereddüt eder; toprağı ve eğik başın besin bilimi ("Toprak bu besini nereden edinir?") ile başlangıçtaki yedi müzisyen köpeğin ve sondaki şarkı söyleyen köpeğin tanıklık ettikleri gibi, "hava"nın ve dik başın müzik bilimi arasında gidip gelir: İkisi arasında yine de ortak bir şeyler vardır; çünkü, tıpkı müziğin garip bir biçimde sessiz olabilmesi gibi, besin de yukarıdan gelebilir ve besin bilimi yalnızca oruçla gelişir.

Aslında dil genellikle, yersizyurtsuzlaşmasını anlamın içindeki yeniden-yerliyurtlulaşmayla dengeler. Bir anlamın organı olmaktan çıkarak, anlamın aracı haline gelir. Gerçek anlam olan

anlam, seslerin adlandırılmasının (sözcüğün adlandırdığı şey ya da şeylerin hali) belirlenmesini mecazi anlam ise, imgelerin ve metaforların (sözcüğün bazı bakımlardan ya da bazı koşullar altında uygun düştüğü diğer şeyler) belirlenmesini, yönlendirir. Yani "anlam"da yalnızca tinsel bir yeniden-yerliyurtlulaştırma değil, yine bu anlam tarafından gerçekleştirilen fiziksel bir yeniden-yerliyurtlulaştırma da vardır. Buna paralel olarak, dil yalnızca, anlamla ilişki içinde olan bir sözcelem öznesinin ve doğrudan doğruya ya da metafor dolayımıyla adlandırılan şeyle ilişki içinde olan bir sözce öznesinin ayrım ve tamamlayıcılığıyla var olur. Dilin bu türden sıradan bir kullanımı, *genişletilmiş ya da temsili* diye adlandırılabilir: Dilin yeniden-yerliyurtlulaştırıcı işlevi (örneğin, "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın sonundaki şarkıcı köpek, kahramanı oruç bozmaya zorlayarak onu bir anlamda yeniden-Oedipuslaştırır).

Oysa: Çekçe ve Yidiş diliyle karışmış, kuru bir dil olan Prag'daki Alman dilinin konumu, Kafka'nın buluşunu olanaklı kılacaktır. Böyle olduğuna göre ("böyle, böyle", Kafka'nın pek sevdiği ifade, bir olgu halinin protokolü...), anlam terk edilecek, ima edilecek ve ondan geriye yalnızca kâğıttan bir iskelet ya da siluet kalacaktır:

1°) Eklemlenmiş ses, yersizyurtsuzlaşmış, ama anlamda yeniden-yerliyurtlulaşan bir gürültüyken, şimdi kendisini ödünsüz ve mutlak olarak yersizyurtsuzlaştıracak olan sestir. Bu yeni yersizyurtsuzlaşmayı kateden ses ya da sözcük, anlamlı dilden türediği halde ona ait değildir, bu türden bir izlenim yarattığı halde düzenlenmiş bir müzik ya da şarkı da değildir. Gregor'un sözcükleri karıştırıp bozan cıvıldamasını, farenin ıslığını, maymunun öksürüğünü gördük; ve piyano çalmayan piyanisti, şarkı söylemeyen ve söylemediği şarkıdan şarkısını doğuran şarkıcıyı, tüm gövdeleriyle müzisyen oldukları ölçüde ortaya müzik çıkartmayan müzisyen köpekleri de gördük. Anlamlı dilin bir kaçış çizgisini katetmesi gibi, düzenlenmiş müzik de, kendi adına konuşan ve artık biçimlenme gereksinimi duymayan anlatımsal bir canlı maddeyi özgürleştirmek için, bir ilga çizgisini her yerde kateder.[9] Anlamdan koparılmış, anlamdan kazanılmış bu dil, etkin bir anlam etkisizleştirilmesi

sağlayarak, yönelimini artık yalnızca bir sözcük vurgusunda, bir bükünde bulur: "Yer yer küçük bir sözcükte yaşayabilirim ben; sözcüğün ince seslisinde bu işe yaramaz başımı bir an yitiriyorum(...) sezgilerim, bir balığın sezgilerini andırıyor."[10] Çocuklar şu alıştırmada çok beceriklidir: Anlamı belli belirsiz hissedilen bir sözcüğü, kendi üzerinde titreştirmek için yinelemek (*Şato*'nun başında, okul çocukları öyle hızlı konuşurlar ki, ne söyledikleri anlaşılmaz). Kafka, çocukken, babasının söylediği bir sözü tam bir anlamsızlık çizgisine vardırmak üzere nasıl yinelediğini anlatır: "Ay sonu, ay sonu..."[11] Kendi başına bir anlam taşımayan özel ad, bu alıştırmaya özellikle uygundur: *i* üzerindeki vurgusuyla Milena, "Bohemya'da yolunu şaşırmış, Çekler tarafından ırzına geçilmiş, telaffuz konusunda aldatılmış bir Yunanlı ya da bir Romalı"yı çağrıştırmaya başlar; sonra, daha incelikli bir yaklaşıklıkla, "kollarda taşınan, dünyadan ya da ateşten kopartılıp alınan bir kadın"ı çağrıştırır, bu durumda, her zaman mümkün olan düşüşe ya da tersine, "yükünüzle birlikte yapacağınız neşeli sıçrayış"a vurgu yapılır.[12]

2°) Milena adının iki çağrışımı arasında, tümüyle göreli ve ince ayrımlı da olsa, belli bir farklılık var gibi görünmektedir bize: Biri, genişletilmiş ve mecazi, düşsel bir sahneye bağlanır; ikincisi ise, adın bizzat kendisinde bulunan yoğunluk eşiği olarak bir düşüşü ya da bir sıçrayışı belirttiğinden, zaten çok daha yoğundur. Aslında, anlam etkin bir biçimde etkisizleştirildiğinde, olup biten işte şudur: Wagenbach'ın dediği gibi, "Sözcük efendi olarak hüküm sürer, imgenin doğuşuna doğrudan kaynaklık eder." Ama bu işlemi nasıl tanımlamalı? Anlamdan geriye, yalnızca kaçış çizgilerini yönlendirecek kadar bir şey kalır. Artık ne gerçek anlama göre bir şeyin adlandırılması, ne de mecazi anlama göre metaforların belirlenimi söz konusudur. Artık yalnızca bir yoğun haller sekansı, şu ya da bu yönde, yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı katedilebilen bir saf yoğunluklar skalası ya da devresi oluşturan imgeler *gibi* bir şeyden bahsedilebilir. İmge, bu katedilen yolun kendisidir, oluş olmuştur: İnsanın köpek-oluşu ve köpeğin insan-oluşu, insanın maymun ya da kınkanatlı-oluşu ve tersi. Örneğin köpek sözcüğünün doğrudan doğruya bir hayvanı belirttiği ve

metafor dolayımıyla ("bir köpek gibi" denilerek örneğin) başka şeylere de uygulandığı, zengin bir gündelik dil ortamında değiliz artık.[13] *Günlükler*, 1921: "Metaforlar, beni yazma uğraşında umutsuzluğa düşüren pek çok nedenden biri." Kafka, her türlü metaforu, simgeciliği ve anlamlandırmayı da, her türlü adlandırma gibi, bilinçli olarak öldürür. Metamorfoz (dönüşüm) metaforun karşıtıdır. Artık ne gerçek anlam ne de mecazi anlam vardır, yalnızca sözcük yelpazesinde hallerin dağılımı vardır. Şey ve diğer şeyler, yalnızca kendilerine ait kaçış çizgisini izleyerek yersizyurtsuzlaşmış olan ses ya da sözcüklerin katettikleri yoğunluklardır artık. Bir hayvanın davranışıyla, insan davranışı arasında var olan benzerlik değildir söz konusu olan, hele sözcük oyunu hiç değildir. Artık ne insan ne de hayvan vardır; çünkü her biri diğerini, akımların birleşmesiyle, tersine çevrilebilir yoğunluklar sürekliliği içinde yersizyurtsuzlaştırır. Tersine, yoğunluk farklılığı, eşiğin aşılması, yükseliş ya da düşüş, alçalış ya da dikiliş, sözcük vurgusu gibi en yüksek derecedeki farklılıkları içeren bir oluş söz konusudur. Hayvan, insan "gibi" konuşmaz, anlamlandırmadan yoksun tonlamalar çıkartır; sözcükler de hayvanlar "gibi" değildir; ama tam anlamıyla dilbilimsel köpekler, böcekler ya da fareler olduklarından, kendi paylarına, tırmanırlar, havlarlar ve hızla ürerler.[14] Sekansları titreştirmek, sözcüğü şimdiye dek duyulmamış iç yoğunluklara açmak; özetle, dilin gösterendışı, *yoğun kullanım*'ı. Dahası, artık ne sözcelem öznesi ne de sözce öznesi vardır: Sözcelem öznesi bir insan "olarak" kalırken, köpek olan sözce öznesi değildir artık; sözce öznesi bir insan olarak kalırken, bir mayısböceği "gibi" olan sözcelem öznesi değildir artık. İster istemez çoğul ya da kolektif bir düzenlemenin ortasında karşılıklı bir oluşu oluşturan bir haller devresidir söz konusu olan.

Kuru söz dağarcığıyla, doğru olmayan sözdizimiyle Prag Almancası, bu kullanıma ne açıdan olanak sağlamaktadır? "Bir dilin iç gerilimleri"ni ifade eden dilbilimsel öğeleri, ne kadar çeşitli olurlarsa olsunlar, genelde *yoğunlaştırılmışlar* ya da *gerilim-sağlayıcılar* diye adlandırabiliriz. Dilbilimci Vidal Sephiha, dilin, kendi uçlarına, birbirlerine dönüşebilir bir öteye ya da be-

riye doğru gerçekleşen hareketini belirleyen, "bir kavramın sınırına doğru yönelmeyi ya da onu aşmayı olanaklı kılan her türlü dilbilimsel aygıt"ı, bu anlamda, yoğunlaştırılmış olarak adlandırır.[15] Vidal Sephiha, bu tür öğelerin çeşitliliğini çok iyi bir şekilde ortaya koymuştur; bunlar, her yerde işe yarayan sözcükler, herhangi bir anlamı üstlenen fiil ya da edatlar; adıl fiiller ya da İbranicede olduğu gibi yoğunlaştırılmışların ta kendisi; bağlaçlar, ünlemler, zarflar; *acıya yananlam katan terimler* olabilir.[16] Aynı zamanda, bunlara, sözcüklerin içsel vurgularını ve onların işlevlerini de ekleyebiliriz. Oysa, minör bir edebiyatın dilinin, bu gerilim-sağlayıcıları ya da bu yoğunlaştırılmışları özellikle geliştirdiği görülür. Wagenbach, Çekçenin etkilediği Prag Almancasını çözümlediği son derece güzel sayfalarda, niteliksel özellikler olarak şunları sayar: Edatların doğru olmayan kullanımı; adılın aşırı kullanımı; ("koymak, oturmak, yerleştirmek, kaldırmak" dizisini karşılayan, bu andan itibaren de yoğunlaştırıcı haline gelen *Giben* gibi) her yerde işe yarayan fiillerin kullanımı; zarfların çoğalması ve birbirini izlemesi; acı barındıran yananlamların kullanımı; sözcüğün içsel gerilimi olarak vurgunun önemi, ünsüzlerin ve ünlülerin iç ahenksizlik olarak dağılımı. Wagenbach şu konuda ısrarlıdır: Bir dilin bütün bu yoksulluk belirtileri Kafka'da bulunur, ama bunlar yaratıcı bir kullanıma sokulmuşlardır... yeni bir kanaatkârlığın, yeni bir anlatım zenginliğinin, yeni bir esnekliğin, yeni bir yoğunluğun hizmetindedirler.[17] "Yazdığım sözcüklerin neredeyse hiçbiri diğeriyle uyuşmuyor, hurda demirlerin gürültüsüyle gıcırdayıp duran ünsüzlerin, teşhir edilen zenciler gibi şarkı söyleyen ünlülerin seslerini duyuyorum."[18] *Dil, uçlarına ya da sınırlarına doğru yönelebilmek için temsil edici olmaktan çıkar.* Acının yananlamı bu dönüşüme eşlik eder; tıpkı sözcükler Gregor'da acılı birer cırıldama haline geldiğinde ya da Franz'ın çığlığı, ağzından "bir çırpıda ve tek bir tonlamayla" çıktığında olduğu gibi. Godard'ın filmlerinde Fransızcanın konuşma dili olarak kullanımını düşünün. Burada da, sonuçta, bütün tümceleri kuran, basmakalıp zarf ve bağlaçların birikimidir: Fransızcayı Fransızca bir minör dil kılan tuhaf yoksulluk; sözcüğü doğrudan imgeye bağlayan yaratıcı işlem; "yeter, yeter, bıkkınlık geldi!" sı-

nırının yoğunlaştırılmışıyla ilişki içinde, sekans sonunda ortaya çıkıveren araç; çevrinmeyle çakışan genelleştirilmiş yoğunlaşmada kamera, imgeleri titreterek yer değiştirmeksizin döner ve tarar.

Karşılaştırmalı bir dil çalışması farklı dillerden –ikidillilik, hatta çokdillilik– hareketle tek bir topluluk için uygulanabilecek olan bir dil işlevleri çalışmasından daha az ilginç olabilir. Çünkü ayrı dillerde cisimleşebilen işlevler hakkındaki bu çalışma, yalnızca toplumsal etkenleri, güç ilişkilerini, çok çeşitli iktidar merkezlerini doğrudan hesaba katar; hiyerarşik ve buyurgan dil sistemini, buyruk iletimi, iktidar uygulaması ya da bu uygulamaya karşı gösterilen direnç bağlamlarında değerlendirmek için, "bilgilendirici" söylenden kaçar. Ferguson ve Gumperz'in araştırmalarından hareket eden Henri Gobard, kendi payına dörtlü bir dilbilim modeli önerir: Kırsal topluluğa ait ya da kır kökenli, yerliyurtlu, yerli dil ya da anadil; devlet ya da dünya çapındaki kentsel aracı dil, topluluk dili, ticari mübadelenin, bürokratik iletinin vb. dili, ilk yersizyurtsuzlaşmanın dili; kültürel yeniden-yerliyurtlulaştırma işlevi gören gönderim dili, anlamın ve kültürün dili; kültürlerin, tinsel ya da dinsel yeniden-yerliyurtlulaştırmanın ufkundaki söylen dili. Bu dillerin uzamsal-zamansal kategorileri üstünkörü bir farklılık gösteririr: Yerli dil *burada*; aracı dil *her yerde*; gönderim dili *orada*; söylen dili *ötede*'dir. Ama özellikle, bu dillerin dağılımı bir gruptan diğerine ve aynı grup içinde de bir dönemden diğerine farklılık gösterir (Latince Avrupa'da, gönderim dili ve sonra da söylen dili olmadan önce, uzun zaman taşıyıcı dil oldu; İngilizce bugün dünya çapında aracı dildir).[19] Bir dilde söylenebilen şey bir diğer dilde söylenemez, söylenebilenlerle söylenemeyenlerin toplamı, her dile ve bu diller arasındaki ilişkilere göre ister istemez çeşitlilik gösterir.[20] Üstelik bütün bu etkenlerin, şu ya da bu biçimde farklılık gösteren belli belirsiz sınırları, kaygan paylaşımları olabilir. Bir dil herhangi bir işlevi falanca biçimde, bir başkasını başka bir biçimde yerine getirebilir. Dilin her işlevi de tek tek bölünür ve çoğul iktidar merkezlerini barındırır. Kesinlikle bir dil sistemi değil, bir dil bulamacı. Latincenin söylen işle-

vine son verilmesinden beri ayinin Fransızca okunmasına üzülen sadeleşme yanlılarının hoşnutsuzluğu anlaşılır bir şeydir. Ama akademisyenler topluluğu daha da geride kalmıştır ve Latincenin kültürel gönderim işlevine son verilmiş olmasına bile üzülürler. Böylece, bu dil dolayımıyla uygulanan, kiliseye ya da okula ait iktidar biçimlerine özlem duyulur çünkü bugün bu iktidar biçimlerinin yerini başka biçimler almıştır. Gruplar arasında daha ciddi örneklere de rastlanır. Yerli dil, lehçe ya da taşra ağzı aracılığıyla yeniden-yerliyurtlulaştırmayla bölgeciliklere geri dönüş: Dünya çapında ya da devletlerüstü bir teknokrasi neye yarar; –Servan Schreiber'den Breton ozana, Kanadalı şarkıcıya birçok isim– güncel bir anlam şırınga etmeye çalıştıkları arkaiklikleri peşlerinden sürükleyip getirdiklerine göre, bunların devrimci hareketlere katkısı nedir?... Dahası, sınır buradan da geçmiyor, çünkü Kanadalı şarkıcı, en tepkisel, en Oedipusçu yeniden-yerliyurtlulaştırmayı da gerçekleştirebilir, ah anne, ah vatanım, ah kulübem, patavatsızlık! Söyledik size, dilbilimcilerin hiç anlamadığı, anlamak istemediği bir bulamaç, karmakarışık olmuş bir öykü, siyasal bir sorun bu. Çünkü, dilbilimci olarak onlar "apolitik"tirler, saf bilgedirler. Chomsky bile Vietnam Savaşı'na karşı cesaretli mücadelesiyle, bilgece apolitikliğini ödünlemekten başka bir şey yapmamıştır.

Habsburglar İmparatorluğu'ndaki duruma geri dönelim. İmparatorluğun parçalanması ve çöküşü, yersizyurtsuzlaşma hareketlerini her yerde artırarak ve karmaşık, arkaikleştirici, söylensel ya da simgesel yeniden-yerliyurtlulaşmalara yol açarak bunalımı iki misli şiddetlendirir. Kafka'nın çağdaşları arasından rastgele birkaç isim sayalım: Einstein ve evren temsilini yersizyurtsuzlaştırması (Einstein Prag'da ders verir ve fizikçi Philipp Frank, Kafka'nın da katıldığı konferanslar düzenler); on iki ses dizisine dayalı atonal müzik yapan Avusturyalı besteciler ve müzikal temsili yersizyurtsuzlaştırmaları (Wozzeck'te Marie'nin ya da Lulu'nun ölüm çığlığı ya da yinelenen *si* sesi, bize bazı açılardan Kafka'nınkine yakın bir müzikal yolda ilerlendiğini gösterir); dışavurumcu sinema ve bu sinemanın imgeyi yersizyurtsuzlaştırıp yeniden-yerliyurtlulaştıran ikili hareke-

ti (Çek kökenli Robert Wiene, Viyana'da doğan Fritz Lang ve Paul Wegener'in Prag temalarını kullanımı). Bunlara, Viyana psikanalizini ve Prag dilbilimini de elbette ekleyebiliriz.[21] Bu "dört dil" karşısında Prag Yahudilerinin özel konumu nedir? Kırsal çevrelerden gelen bu Yahudiler için aracı dil Çekçedir, ama Çekçe giderek unutulmakta ve baskı altına alınmaktadır; Yidiş diline gelince, genellikle hor görülmekte ya da korku uyandırmaktadır, Kafka'nın dediği gibi, o *korkutur*. Almanca, kentlerin aracı dili, devletin bürokratik dili, ticari değiş tokuş dilidir (ama İngilizce bu işlev için vazgeçilmez olmaya şimdiden başlamıştır). Yine Almanca, ama bu kez Goethe Almancası, kültürel ve gönderimsel bir işleve sahiptir (ve ikincil olarak, Fransızcanın da bu işlevi vardır). Siyonizmin ortaya çıkışıyla birlikte söylen dili olan İbranice, hâlâ etkin düş durumundadır. Bu dillerin her biri için, yerliyurtluluk, yersizyurtsuzlaşma, yeniden-yerliyurtlulaşma katsayıları belirlemek gerekir. Kafka'nın konumu da belirlenmelidir: Prag'ın, Çekçeyi anlayan ve konuşan ender Yahudi yazarlarından biridir o (ve bu dil, Milena'yla ilişkilerinde büyük önem kazanacaktır). Ufkunda Goethe bulunan Almanca, hem aracı hem de kültürel dil olmanın ikili rolünü gayet iyi oynar (Kafka ayrıca Fransızca, İtalyanca ve kuşkusuz biraz da İngilizce bilir). İbraniceyi ancak çok sonra öğrenecektir. Karmaşık olan, Kafka'nın Yidiş diliyle ilişkisidir: Yidiş dilini Yahudiler için bir tür dilbilimsel yerliyurtluluktan çok, Almancayı kullanan göçebe bir yersizyurtsuzlaşma hareketi olarak görür. Yidiş dilinde onu büyüleyen, dinsel topluluk dili değil, *popüler tiyatro* dilidir (Isak Löwy'nin gezici grubunun hamiliğini ve emprezaryoluğunu üstlenir).[22] Kafka'nın bir toplantı sırasında, Yidişçeye düşman olduğu söylenebilecek bir burjuva Yahudi topluluğa Yidişçeyi sunma tarzı son derece dikkate değerdir: Bu dil, uyandırdığı horgörüden ziyade korkutan bir dildir, "bir tür tiksintiyle karışık korku"; çalınmış, seferber edilmiş, göç etmiş, "güç ilişkileri"ni içselleştirerek göçebeleşmiş sözcüklerle yaşayan ve grameri olmayan bir dildir bu; orta yüksek-Almancaya aşılanmış olan ve Almancanın, onu ortadan kaldırmaksızın Almancaya çevrilemeyecek kadar içinde işleyen bir dildir; Yidişçe yalnızca "hissedilerek" ve yürekle anlaşılabi-

lir. Özetle, sizi coşturup ardından sürüklemesi gereken, yoğunlaştırılmış dil ya da Almancanın yoğunlaştırılmış kullanımı, minör dil ya da kullanımlardır: "O zaman, Yidiş dilinin gerçek birliğini sezer, hem de o kadar büyük bir güçle sezersiniz ki, korkmaya başlarsınız; ama, Yidiş dilinden değil, kendi kendinizden duyduğunuz bir korkudur bu. (...) Elinizden geldiği kadar tadını çıkarın!"[23]

Kafka, Çekçe aracılığıyla yeniden-yerliyurtlulaşmaya yönelmez. Prag Okulu'nda olduğu gibi, düşsel, simgesel, mitik hatta İbranileştirici kademelerle Almancanın aşırı-kültürel kullanımına da yönelmez. Sözlü ve popüler bir Yidişçeye de yönelmez; ama Yidişçenin gösterdiği bu yola, bambaşka bir tarzda, onu tekil ve münzevi bir yazıya dönüştürmek için girer. Prag Almancası birçok bakımdan yersizyurtsuzlaştırılmış olduğuna göre, yoğunlukta her zaman daha ileri gidilecektir, ama daima yeni bir kanaatkârlık, işitilmemiş yeni bir inceleme, acımasız bir düzeltme ya da yeniden başkaldırma amacıyla. Şizo incelik, saf suyla sarhoşluk.[24] Almanca, bir kaçış çizgisi üzerinde işletilir; perhizlerle doldurulur; kaçınmak istediği bütün azgelişmişlik noktaları Prag Almancasından çekilip alınır, tamamen kanaatkâr ve katı bir çığlık attırılır ona. Köpeğin havlaması, maymunun öksürüğü, mayısböceğinin uğuldaması çıkartılır ondan. Bu kuru Almancanın katı sözdizimiyle örtüşen bir çığlık sözdizimi elde edilir. Bu dil, artık kültürün ya da söylenin ödünleyemeyeceği bir yersizyurtsuzlaşmaya, yavaş, yapışkan, pıhtılaşmış bile olsa mutlak bir yersizyurtsuzlaşmaya kadar itilecektir. Dili yavaşça, adım adım çöle götürmek. Çığlık atmak için sözdiziminden yararlanmak, çığlığa bir sözdizimi vermek.

Minörden daha büyüğü, daha devrimcisi yoktur. Ustalar edebiyatının tümünden nefret etmek. Kafka'nın hizmetçilere ve memurlara duyduğu hayranlık (hizmetçilere ve dillerine duyulan bu hayranlık Proust'ta da vardır). Ama daha da ilginç olanı, kendi dilinden –tekil olduğu, majör bir dil olduğu ya da bir zamanlar öyle olduğu varsayılsa bile– minör bir kullanım elde etme olanağı. İnsanın kendi dili *içinde* bir yabancı olması: Kafka'nın Büyük Yüzücü'sünün durumudur bu.[25] Bir dil, biricik

de olsa, bir bulamaç, şizofrenik bir karışım, içinde söylenebilenin ve söylenemeyenin dökümünü yapan, çok farklı dil işlevlerinin ve ayrı iktidar merkezlerinin iş gördüğü yamalı bir bohça olarak kalır: Bir işlev diğerine karşı kullanılır, görece yerliyurtluluk ve yersizyurtsuzlaşma katsayılarıyla oynanır. Bir dil, majör de olsa, yaratıcı kaçış çizgileri boyunca kaçmasını sağlayan ve ne kadar yavaş, ne kadar sakınımlı olursa olsun, bu kez mutlak bir yersizyurtsuzlaşma oluşturan yoğunlaştırılmış bir kullanıma uygundur. Buluş, yalnızca sözcük dağarcığına ilişkin değildir, sözcük dağarcığı pek önem taşımaz, ama kanaatkâr bir sözdizimsel buluş, bir köpek gibi yazmak içindir (ama köpek yazı yazmaz. – Tam da, tam da bu yüzden); Artaud'nun Fransızcayla yaptığı şey, çığlıklar-soluklar; Céline'in, bir başka çizgiyi izleyerek Fransızcayla yaptığı şey, son derece haykırışlı. Céline'in sözdizimsel evrimi: *Gecenin Ucuna Yolculuk*'tan *Taksitle Ölüm*'e, *Taksitle Ölüm*'den *Guignol Çetesi I*'e (daha sonra, mutsuzluklarından başka söyleyecek hiçbir şeyi kalmamıştı Céline'in, yani artık canı yazmak istemiyordu, yalnızca paraya gereksinimi vardı. Bu hep böyle sona erer, dilin kaçış çizgileri: Sessizlik, kesintisizlik, bitimsizlik ya da daha kötüsü. Ama bu arada ne çılgın bir yaratım, nasıl bir yazı makinesi! Céline'i *Gecenin Ucuna Yolculuk* için kutlamaya devam ediyorlardı, oysa o çok uzakta, *Taksitle Ölüm*'deydi, daha sonra da dilin yoğunluklardan başka hiçbir şeyi barındırmadığı olağanüstü *Guignol Çetesi*'ndeydi. "Hafif müzik"ten söz ediyordu, bu Kafka'da da böyledir, hafif müzik, ama her zaman yersizyurtsuzlaşmış sesler, her şeyi devirerek tepetaklak ilerleyen bir dil). İşte gerçek minör yazarlar. Dil için, müzik için, yazı için bir çıkış. Pop diye adlandırılan şey – Pop müzik, Pop felsefe, Pop yazı: *Wörterflucht*. Kendi dilinde çokdillilikten yararlanmak, bunu minör ya da yoğunlaştırılmış bir kullanım haline getirmek, bu dilin bastırılmış niteliğini baskıcı niteliğinin karşısına çıkarmak, kültürolmama ve azgelişmişlik noktalarını, bir dilin kaçtığı, bir hayvanın aşılandığı, bir düzenlemenin bağlandığı dilbilimsel üçüncü dünya bölgelerini bulmak. Ne kadar tarz, tür, ya da çok küçük de olsa edebiyat hareketi varsa, bunların hepsinin de tek bir düşü vardır: Majör bir dil işlevi üstlenmek, devlet dili, res-

mi dil olarak hizmetlerini sunmak (imleyenin, metaforun ve sözcük oyunlarının efendiliğine özenen bugünkü psikanaliz). Bunun tam tersi bir düş kurmak: Bir minör-oluş yaratmayı bilmek. (Uzun zamandır resmi ve gönderimsel bir tür oluşturan felsefenin bu konuda bir şansı var mı? Günümüzde karşı-felsefenin iktidar dili olmak istediği şu andan yararlanmalıyız.)

NOTLAR

1 Brod'a mektup, Haziran 1921, *Mektuplaşmalar*, s. 394 ve Wagenbach'ın yorumları, s. 84.

2 *Günlükler*, 25 Aralık 1911, s. 182.

3 *Günlükler*, 25 Aralık 1911, s. 181: "Edebiyat, edebiyat tarihinin işi olmaktan çok halkın işidir."

4 Bkz. *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, s. 10: "*Ben* yerine *insan* dendiği sürece sorun yok." Ve bu iki özne s. 12'de yeniden ortaya çıkar: "Kendim kalkıp köye gitmeyebilirim, bunu ille de yapmam gerekmez; giyinik vücudumu yollarım, tamam..." Bu sırada anlatıcı, bir kınkanatlı, bir geyikböceği ya da bir mayısböceği gibi yatakta kalır. Kuşkusuz, Gregor'un *Dönüşüm*'de kınkanatlı-oluşunun kökeni buradadır (aynı biçimde, Kafka, Felice'yle buluşmaktan vazgeçer ve yatağında kalmayı tercih eder). Ama haklı olarak, *Dönüşüm*'de, hayvan gerçek bir oluş değeri kazanır ve bir sözcelem öznesinin durağanlığını kesinlikle nitelemez.

5 Bkz. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel: Ölçütlerin zorluğu ve "ikincil bölge edebiyatı" kavramından geçme zorunluluğu üzerine.

6 *Günlükler*, 25 Aralık 1911, s. 181: "Küçük bir ulusun belleği, büyük bir ulusun belleğinden küçük değildir; dolayısıyla eldeki malzemeyi daha bir titizlikle işler."

7 Bkz. Wagenbach, Alman dilinin Çekoslavakya'daki durumu ve Prag Okulu üzerine kusursuz bir bölüm: "Yüzyıl dönemecinde Prag."

8 Kafka'da diş konusunun sürekliliği. Kasap büyükbaba; kasaplar sokağındaki okul; Felice'nin çeneleri; Felice'yle Marienbad'da yattığı zaman dışında et yemeyi reddetme. Bkz. Michel Cournot'nun makalesi, *Nouvel Observateur*, 17/4/72: "Sen, devasa dişleri olan." Kafka üzerine yazılmış en güzel metinlerden biridir bu. Yemek ile konuşmak arasında kurulan benzer bir karşıtlık ve anlamsızlıkta karşılaştırılabilir bir çıkış, Lewis Carroll'da da bulunur.

9 *Dava*: "Sonunda kendisiyle konuşulduğunu fark etti, ama anlamadı; bütün mekânı doldurur görünen ve bir sirene benzeyen bir tür tiz sesi aralıksız yayan büyük bir vınlamadan başka bir şey duymadı."

10 *Günlükler*, s. 50.

11 *Günlükler*, s. 117: "Henüz bir anlam aramaya kadar varamadan, *ay sonu* ifadesi benim için can sıkıcı bir giz olarak kaldı ve her ay yinelendiği ölçüde arttı bu can sıkıcılık." Bu ifadenin anlamdan yoksun kalma nedeninin tembellik ve "meraksızlık" olduğunu Kafka'nın kendisi ima etmiştir. Eksikliği ya da güçsüzlüğü barındıran olumsuz açıklamayı Wagenbach yeniden ele alır. Kafka'nın sahip olduğu tutku nesnelerini bu şekilde sunması ya da bu şekilde gizlemesi sık rastlanan bir durumdur.

12 *Milena'ya Mektuplar*, Gallimard, s. 66. Kendi icat ettiklerinden başlamak üzere, Kafka'nın özel adlar karşısında kapıldığı büyülenme: bkz. *Günlükler*, s. 268 ("Yargı"daki adlar hakkında).

13 Kafka yorumcularının yorumları, bu bakımdan, metaforlara dayandıkları ölçüde kötüdür: Örneğin, Marthe Robert, Yahudilerin köpekler *gibi* olduklarını anımsatır; ya da "sanatçıya açlıktan ölen biri muamelesi yapılırken, Kafka onu bir açlık cambazı haline getirir; asalak olarak gördüğünde ise Kafka onu kocaman bir bit haline getirir." (*Œuvres Complètes V*, Cercle du livre précieux, s. 311). Bu bize, edebiyat makinesi hakkında basite indirgeyici bir anlayış gibi görünüyor. Robbe-Grillet, Kafka'nın her türlü metaforu yıktığı konusunda ısrarlıydı.

14 Bkz. örneğin Pollak'a Mektup, 1902, *Mektuplaşmalar*, s. 26-27.

15 Bkz. H. Vidal Sephiha, "Introduction à l'étude de l'intensif", *Langages*. ("Yoğunlaştırılmış'ın İncelenmesine Giriş," Diller) "Gerilim-sağlayıcı" [*tenseur*] sözcüğünü, yoğunluk ve libido ilişkisini belirtmek için kullanan J.-F. Lyotard'dan ödünç alıyoruz.

16 Sephiha, *a.g.e.* ("Olumsuz bir acı, ağrı, korku, şiddet kavramına eşlik eden her türlü anlatımın, yalnızca sınır değerini, yani yoğunlaştırılmışı korumak için bundan kurtulabileceği düşünülebilir": Örneğin Almancadaki *sehr* -"çok"- orta yüksek - Almancadaki *sêr*'den -"acılı"- gelir.)

17 Wagenbach, s. 78-88 (özellikle 78, 81, 88).

18 *Günlükler*, s. 17.

19 Henri Gobard, "De la véhicularité de la langue anglaise", *Langues modernes*, Ocak 1972 (ve *Analyse tétraglossique*, henüz yayımlanmadı).

20 Michel Foucault, bir dilde belli bir anda söylenebilenle söylenemeyen (söylememe *mümkün olsa* bile) arasındaki dağılımın önemi konusunda ısrarlıdır. (H. Gobard'ın aktardığına göre) Georges Dévereux, kendi yerli dillerinde cinselliklerinden çok rahatlıkla söz edebilen, ama İngilizlerin onlar için oluşturduğu aracı dilde bunu yapamayan genç Mohavların durumunu çözümler; bunun nedeni yalnızca İngiliz öğretmenin baskıcı bir işlev yüklenmesi değildir, burada bir diller sorunu vardır (bkz. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, (Genel Etnopsikiyatri Denemeleri) Gallimard, s. 125-126).

21 Prag Çevresi ve dilbilimdeki rolü üzerine, bkz. *Change*, no. 3 ve 10. (Prag Çevresi'nin daha ancak 1926'da kurulmuş olduğu doğrudur. Ama, Jakobson'ın Mathesius tarafından canlandırılmış olan ve Alman Üniversitesi'nde ders veren Anton Marty'ye bağlı olarak hareket eden tüm Çek Okulu'nun zaten var olduğu Prag'a geliş tarihi 1920'dir. Kafka, 1902-1905'te, Brentano'nun izleyicisi olan Marty'nin derslerine giriyor ve Brentanistlerin toplantılarına katılıyordu.)

22 Kafka'nın Löwy ve Yidiş tiyatrosuyla ilişkileri üzerine bkz. Max Brod, s. 173-181 ve Wagenbach, s. 163-167. Bu mim-tiyatrosunda, birçok eğik baş ve dik baş olmalıdır.

23 "Discours sur la langue yiddish", *Carnets*, *Œuvres Complètes VII*, Cercle du livre précieux, s. 383-387.

24 Bir dergi yöneticisi, Kafka'nın düzyazısının, "kişiliğine özen gösteren bir çocuğun temizliği havasını" taşıdığını söylemişti (bkz. Wagenbach, s. 82).

25 *Büyük Yüzücü*, kuşkusuz Kafka'nın en "Beckettvari" metinlerinden biridir: "Burada, ülkemde olduğumu ve bütün çabalarıma rağmen, konuştuğunuz dilden tek bir sözcük bile anlamadığımı belirtmeliyim..." (*Œuvres Complètes V*, s. 221).

4. BÖLÜM

Anlatımın Bileşenleri

Basit biçimsel karşıtlıklardan yola çıkmıştık: İçerik biçimi için, eğik baş-dik baş; anlatım biçimi için, fotoğraf-ses. Bunlar, arzu halleri ya da figürleriydi. Ama sesin biçimsel öğe olarak iş görmediği ortaya çıkmıştı; ses, daha ziyade, anlatımın ve tepkisel olarak, bizzat içerik düzeninin etkin bir biçimde bozulmasına neden olmaktadır. Böylece ses, "sıvışma" tarzıyla, tepetaklak haline gelen yeni bir dik baş figürünü ortaya çıkarır. Ve hayvanın, yalnızca eğik başın (ya da beslenme ağzının) yanında olması şöyle dursun, bu aynı ses, bu aynı tonlama, bir hayvan-oluşa ulaşır ve onu dik baş ile bitiştirir. Demek ki, iki tür biçim –içerik biçimleri ve anlatım biçimleri– arasındaki yapısal bir denklikle değil, tek bir yoğun madde içinde anlatımlarla iç içe giren saf içerikleri serbest bırakmak için kendi özgün biçimlerinin düzenini bozabilen ve içerik biçimlerinin düzenini bozabilen bir *anlatım makinesi* ile karşı karşıyayız. Majör ya da yerleşik bir edebiyat, içerikten anlatıma doğru giden bir vektörü izler: Verili bir biçimde, içerik verili olduğunda, ona uygun anlatım biçimini bulmak, keşfetmek ya da görmek. İyi tasarlanmış olan şey, kendini sözceler... Ama minör ya da devrimci bir edebiyat, sözcelemekle işe başlar, ancak sonradan görür ve tasarlar ("Sözcük, görmüyorum onu, icat ediyorum").[1] Anlatım, biçimleri kırmalı, yeni kopuşları ve dal budak sarmaları belirtmelidir. Biçim kırılmış olduğundan, içeriği yeniden kurmak şeyle-

rin düzeniyle ister istemez kopuş halinde olmaktır. Maddeyi sürüklemek, ondan önce gelmek. "Sanat, ileri giden bir aynadır, tıpkı, bir saatin de kimi zaman ileri gitmesi gibi."[2]

Kafka'da bu edebiyat makinesinin, yazı ya da anlatım makinesinin bileşenleri nelerdir?

I. *Mektuplar:* "Eser"in tam anlamıyla bir parçasını hangi anlamda oluştururlar? Aslında mektupları tanımlayan şey onları yayımlama niyeti değildir: Kafka'nın, mektuplarını yayımlamayı düşünmediği açıktır, tersine, sanki yazdığı her şey birer mektupmuş gibi, hepsini yok etmeyi düşünür. Mektupların eserin bütünüyle bir parçasını oluşturuyor olmaları, Kafka'nın tasarladığı haliyle edebiyat makinesini –bu makine yok olmaya ya da "Cezalılar Kolonisi"ndeki gibi patlamaya mahkûm olsa da– oluşturan ögeler içinde vazgeçilmez birer çark, birer dişli konumunda olmalarından ileri gelir. Kafka'nın makinesini, onun mektup yazma dürtüsünü işe karıştırmadan kavramak olanaksızdır. Belki de diğer parçalar mektuplara, onların gereklerine, gizil güçlerine ve yetersizliklerine bağlı olarak makinedeki yerlerine takılacaktır. Kafka'nın, öncellerinin mektuplarına (Flaubert, Kleist, Hebbel) olan hayranlığı. Ama Kafka'nın kendi payına yaşadığı ve deneyimlediği şey, mektubun sapkın, şeytani kullanımıdır. "Tüm masumluğuyla şeytani" der Kafka. *Mektuplaşmalar*, edebiyat makinesinin şeytani gücünü dolaysız olarak, masumca ortaya çıkarırlar. Mektupları makineleştirmek: Bu kesinlikle bir içtenlik ya da içtensizlik sorunu değil, bir işleyiş sorunudur. Şu ya da bu kadına, dostlara gönderilmiş mektuplar, babaya mektup; yine de, mektupların ufkunda her zaman bir kadın vardır, mektupların asıl okuru odur, babanın uzak tuttuğu varsayılan odur, dostların ayrılmasını diledikleri de yine aynı kadındır, vb. Aşkın yerine aşk mektubunu koymak (?). Aşkı yersizyurtsuzlaştırmak. Onca korkulan *evlilik sözleşmesi*'nin yerine *şeytani antlaşma*'yı koymak. Mektuplar böyle bir anlaşmadan ayrılamaz, onlar bu antlaşmanın kendisidir. "Kızları, onlara mektup yazarak kendine nasıl bağlamalı?"[3] Kafka, Weimar'daki Goethe Evi'nin kapıcısının kızıyla yeni tanışmıştır: Fotoğraf çektirirler, birbirlerine kartpostal gönderirler; genç kızın Kafka'nın "arzuladığı gibi" yazıyor olması Kaf-

ka'yı şaşırtır ama yine de onu ciddiye almaz, ona "işe yaramaz" muamelesi yapar. Henüz kıvamına gelmemiş olmakla birlikte her şey zaten mevcuttur. Goethe'ye gönderme: Kafka'nın Goethe'ye bu derece hayran olması, onu "usta" kabul etmesinden dolayı mıdır, yoksa Marguerite'in yazgısını gerçekleştirecek olan Faust'un şeytani antlaşmasının yazarı olmasından dolayı mıdır? Edebiyat makinesinin öğeleri, yetersiz biçimde düzenlenmiş ve etkisizleşmiş bir konumda da olsa, bu mektuplarda zaten mevcuttur: Kartpostal üzerindeki basmakalıp fotoğraf, arkasındaki yazı, akıp giden ve alçak sesle, aynı tonda, tek bir yoğunlukta okunan ses. Felice'yle ilk karşılaşmasında, Kafka ona bu fotoğrafları, bu Weimar kartlarını gösterir, sanki olayların daha ciddi hale geleceği yeni bir devreyi başlatmak için bunları kullanıyormuş gibidir.

Mektuplar bir köksap, bir şebeke, bir örümcek ağıdır. Burada, bir mektup vampirliği, tam olarak mektup yazmaya ilişkin bir vampirlik söz konusudur. Etyemez Drakula'nın, etobur insanların kanını emen oruçlu Drakula'nın şatosu uzakta değildir. Kafka'da bir Drakula vardır, mektuplarla gelen bir Drakula, mektuplar aynı zamanda yarasadır. Geceleri uyanık kalır, gündüzleri tabut-bürosuna kapanır: "Gece yeterince gece değil..." Bir öpücük düşlediğinde, bu, kız kardeşinin çıplak boynuna tırmanan Gregor'un öpücüğü ya da K'nın Bayan Bürstner'e, "nihayet keşfettiği su kaynağına dilini şapırdata şapırdata saldıran susuz bir hayvan" gibi verdiği öpücüktür. Kafka Felice'ye kendini, kana gereksinim duyan, olağanüstü zayıf biri olarak betimlerken ne utanç duymakta ne de şaka yapmaktadır ("yüreğim o kadar zayıf ki, kanı bacaklarıma kadar taşıyamıyor"). Kafka-Drakula, kaçış çizgisini odasında, yatağında ve uzakçıl güç kaynağını da, mektupların kendisine taşıdıklarında bulur. Yalnızca iki şeyden korkar, ailenin haçı ve evliliğin sarımsağı. Mektuplar ona kan getirmeli ve kan da yaratma gücü vermelidir. Ne kadından gelecek bir esini ne de anne himayesini arar, aradığı tek şey yazmak için gerekli fiziksel güçtür. Edebi yaratımın "şeytanın hizmetlerinin karşılığı" olduğunu söyler. Kafka, zayıf, iştahsız gövdesinden utanç duymaz, utanç duyarmış gibi yapar. Bu gövdeyi, her organı "özel bir gözlem altı-

na yerleştirilmiş" halde, odasındaki yatağın üzerinde, eşiklerden ve oluşlardan geçiş aracı olarak yaşar: Yeter ki ona biraz kan verilsin. Biraz kan akışı için biraz mektup akışı. Felice'yi görür görmez, onun kanlı canlı, kaslı kolları etyemez Kafka'yı çeker, iri etobur dişleri ise ürkütür; küçük bir obur olduğu kesin olduğuna göre, Felice de tehlike hissi uyandırmaktadır. Ama Felice'nin seyri Kafka'yı, Felice'ye yazma, daha çok yazma kararına götürür.[4] *Milena'ya Mektuplar* ise, bambaşka bir şey olacaktır. Koca, ufukta göründüğünden, daha "şövalyece" bir aşktır bu. Kafka çok şey öğrenmiş, sayısız deneyim kazanmıştır. Kendisinin de ima ettiği gibi, Milena'da bir Ölüm Meleği vardır. Mektupların okuru olmaktan çok, bir suç ortağıdır o. Kafka ona mektupların lanetini, onların, *mektuplara emanet edilen öpücükleri yolda emen* bir hortlakla zorunlu ilişkilerini açıklar. "Ruh çözülmesi." Kafka iki teknik icat dizisi arasında bir ayrım yapar: Uzaklıkları alt ederek ve insanları yakınlaştırarak "doğal ilişkiler"i yeniden kurmaya yönelen icatlar dizisi (tren, otomobil, uçak) ve hortlağın vampirce öcünü temsil eden ya da "insanlar arasına hortlaksı olanı" yeniden sokan icatlar dizisi (posta, telgraf, telefon, telsiz telgraf).[5]

Ama mektuplar nasıl iş görür? Kuşkusuz, türleri gereği, bu iki özneden kaynaklanan ikilemi korurlar: Şimdilik kısaca, mektubu yazan anlatım biçimi olan sözcelem öznesini, mektubun söz ettiği (*ben öznesi* [*je*] *ben*'den [*moi*] söz ediyor olsa bile...) içerik biçimi olan sözce öznesinden ayıralım. İşte Kafka, sapkın ve şeytani bir kullanımı bu ikilemden elde edecektir. Sözcelem öznesinin mektubu kendi gelişini bildirmek için kullanması yerine, sözce öznesi kurgusal ya da görünür hale gelmiş bütün bir hareketi üstlenecektir. Geliş'in yerini alan, mektubun gönderilmesi, mektubun izlediği yol, postacının seyri ve jestleridir (gövdelerine kâğıttanmışçasına yapışan giysiler giyen, *Şato*'nun iki habercisi gibi, kendisini ikiye bölen postacı ya da habercinin önemi de buradan gelir). Gerçekten de Kafkavari bir aşk örneği: Yalnızca bir kez gördüğü bir kadına tutulan bir adam; yığınla mektup; adam asla "gelemez"; mektupları, bir sandığa koyup, asla terk edemez; ve ayrılığın, son mektubun ertesi günü, geceleyin taşradaki evine dönerken, postacıyı ezer. Felice'yle

olan tüm yazışmaları, bu gelme olanaksızlığıyla doludur. Görmenin, gelişin yerini, mektupların akışı almıştır. Kafka, onu yalnızca bir kez görmüş olsa da, hiç durmadan yazar Felice'ye. Bütün gücüyle, ona bir antlaşmayı dayatmak ister: Felice günde iki kez mektup yazmalıdır. Şeytani antlaşma budur. Faustçu şeytani antlaşma, evlilik sözleşmesinin yakınlığına karşı, uzak bir güç kaynağından gelir. *Önce sözcelemek* ve ancak sonra ya da düşte, yeniden görmek: Kafka düşünde, "yukarıdan aşağıya bütün merdivenin kalın bir tabaka halinde bu daha önce okunmuş sayfalarla kaplandığını" görür, "bu gerçek bir arzu düşüydü."[6] Çılgınca bir yazma ve mektupları okurundan koparıp alma arzusu. Demek ki, bir ilk özelliğe göre, mektup arzusu şundan ibarettir: Hareketi sözce öznesine aktarır ve ona sözcelem öznesini her türlü gerçek hareketten bağışık tutan görünür bir hareket, bir kâğıt hareketi verir. *Taşrada Düğün Hazırlıkları*'nda olduğu gibi, sözcelem öznesi, baştan aşağıya giyinik ikizini mektupta, mektupla birlikte gönderdiğine göre, tıpkı bir böcek gibi varını yoğunu kaybedebilir. Sözce öznesi normalde sözcelem öznesine düşen gerçek hareketi üstlendiğine göre, iki öznenin ikileminin bu değiş tokuşu ya da bu tersine çevrilmesi, bir *ikiye bölünme* üretir. Ve zaten şeytani olan da bu ikiye bölünmedir, şeytan bu bölünmenin kendisidir. Kafka'daki ikizin kökenlerinden biri burada bulunur: *Amerika*'nın ilk taslağı olan *Kayıp*, "biri Amerika'ya giderken diğeri bir Avrupa hapishanesinde kalan" iki kardeşi çıkarır sahneye.[7] Ve tümüyle mektuplar konusu üzerinde dönen "Yargı", baba yadigârı dükkânında kalan sözcelem öznesini ve yalnızca mektupların alıcısı olmakla kalmayıp, *belki de mektuplar dışında var olmayan* potansiyel sözce öznesi olan Rus arkadaşı sahneye çıkarır.

Minör bir tür olarak mektubun, arzu olarak mektupların, mektup arzusunun ikinci bir özelliği daha vardır. Sözcelem öznesinin en derin dehşeti; mektuba emanet edilmiş olan sözce öznesinin, ne pahasına olursa olsun, hayatına mal olsa bile aşmak için çabalayacağı bir dış engel olarak sunulacaktır. *Bir Savaşın Tasviri* olarak adlandırılır bu. Kafka'nın her türlü birlikte yaşam karşısında duyduğu dehşet. Bu dehşeti bir *engeller topografyası*'na dönüştüren dâhice işlem (nereye gitmeli? nasıl gel-

meli? Prag, Viyana, Berlin?). Yerölçümcü. Aynı zamanda da, numaralanmış bir *koşullar listesi* çıkardığı öteki işlem, bu onları esinleyen sözcelem öznesindeki bu aynı dehşet iken (Kleist tarzı hayat Programı ya da Planı), sözce öznesinin en azından dehşeti dağıtacak güçte olduğu varsayılır. Bu gerçekten de dolambaçlıdır, mizahın ta kendisidir. Şefkat haritasının ve evlilik listesinin [*çeyiz*] karanlık, ikili tersine çevrimi. Bu yöntemin birçok yararı vardır: Hiçbir şey yapamayacağına ve de yapmadığına göre, sözcelem öznesinin masumiyetini ortaya koymaya izin verir; olası her şeyi yaptığına göre, sözce öznesinin masumiyetini de ortaya koyar; ve hatta üçüncü kişilerin, alıcının masumiyetini de (sen bile, Felice, masumsun); ve nihayet bu yöntem, bu mercilerden birinin ya da herkesin suçlu olmasından da kötü bir duruma getirir her şeyi. Bu, *Baba'ya Mektup*'ta büyük başarı kazanan yöntemdir – herkes masum, işte en kötüsü bu: *Baba'ya Mektup*, yazı makinesi tarafından Oedipus'a ve aileye karşı düzenlenen bir suikasttir, tıpkı *Felice'ye Mektuplar*'ın evliliğe karşı düzenlenen bir suikast olması gibi. *Sophokles'i oynamak yerine bir Tebai haritası çıkarmak, yazgıya karşı savaşmak yerine engellerin topografyasını çıkarmak* (yazgının [*destin*] yerine mektup alıcısını [*destinataire*]* koymak). *Mektuplaşmalar*'ın, eserin bir parçası ya da bazı temalarının kaynağı olup olmadıklarını sormaya gerek yok; onlar yazı ya da anlatım makinesini bütünleyen parçalardır. İşte bu bakımdan, mektupları genelde, eserdışı olsunlar ya da olmasınlar, tümüyle yazıya ait olarak düşünmek ve roman gibi bazı türlerin niçin doğallıkla yazışma biçimini ödünç aldıklarını kavramak gerekmektedir.

Ama, üçüncü özellik, yani mektupların bu tür bir kullanımı ya da işlevi, ilk bakışta suçluluğun geri dönüşünü engellemez. Suçluluğun aile ya da evlilikle ilgili Oedipusçu bir geri dönüşü: Babamı sevmeyi becerebilir miyim? Evlenmeyi becerebilir miyim? Ben bir canavar mıyım? "Bütün masumiyeti içinde şeytani", hem masum hem de şeytan olunabilir; "Yargı"nın te-

* *Destin* [yazgı] ve *destinataire* [alıcı, mektupların gönderildiği kişi] arasındaki ilişki, kök ortaklığının ötesinde, *destination* [yön, gidilecek, varılacak, ulaşılacak yer] sözcüğünün, bir mektubun "adres"ini göstermesi ve bu "adres"te "oturan" bir "alıcı" olması olgusunda düğümlenir. Bu bakımdan, "yazgı"nın (adres) yerine "alıcı" konulmaktadır. (ç.n.)

ması budur ve Kafka'nın, sevdiği kadınlarla ilişkilerindeki değişmez duygusu da budur.[8] Kafka, Drakula olduğunu bilir; vampir, örümcek ve örümcek ağı olduğunu bilir. Ne var ki, kavramları ayırt etmek her zamankinden çok daha gereklidir: İki öznenin ikilemi, alışverişleri ya da bölünmeleri, bir suçluluk duygusu oluşturur *gibidir*. Ama burada da, suçlu, gerektiğinde, sözce öznesidir. Suçluluk ise, içten bir gülüşü saklayan ve gösteriş için yapılan görünür hareketten ibarettir (Kafka ve "suçluluk", Kafka ve "yasa" vb. üzerine ne çok can sıkıcı şey yazılmıştır). Yahudilik, kâğıt zarf: Drakula suçluluk duyamaz, Kafka suçluluk duyamaz, Faust suçlu değildir; ikiyüzlülükten değil, işleri başka yerde olduğundan dolayı. Mektubun, onu imzalayan kişiye, yani onu düzenleyen ya da yazan kişiye suçluluk esinlediği sanılıyorsa, şeytani antlaşmadan, şeytanla antlaşmadan hiçbir şey anlaşılmamış demektir. Suçluluk, dışarıdan gelen ve yalnızca zayıf bir ruhu yakalayan, yalnızca ona tecavüz eden bir yargı sözcesinden ibarettir. Zayıflık –ah zayıflığım, hatam!– Kafka'nın sözce öznesi konumundaki görünür hareketinden başka bir şey değildir. Tersine, gücü, ıssızlıkta bir sözcelem öznesi olmasından kaynaklanır. Ama bu her şeyi çözümlemez, sözcelem öznesi olmak değildi kurtulma nedenimiz. Çünkü, suçluluk görünür bir hareketten ibaretse, tümüyle başka bir tehlikenin –başka bir işin– belirtisi olarak özellikle bir tehdit öğesidir. Gerçek panik, mektup yazma makinesinin makiniste karşı dönmesidir. "Cezalılar Kolonisi"ne bakın. Şeytani antlaşmanın, şeytani masumiyetin tehlikesi, kesinlikle suçluluk değil, tuzaktır, köksaptaki çıkmaz, bütün çıkışların kapanması, her tarafı tıkalı yuvadır. *Korku*. Şeytanın kendisi tuzağa düşer. Yeniden-Oedipusçulaştırılırız; suçlulukla değil, yorgunlukla, buluş eksikliğiyle, serbest bıraktığımız şeye dikkat etmediğimiz için, fotoğrafla, polisle – uzak şeytani güçler aracılığıyla. Bu durumda masumiyet hiçbir işe yaramaz. Masum şeytanlık formülü sizi suçluluktan korur, ama anlaşmanın ve onun sonucu olan mahkûmiyetin fotokopisinden korumaz. Tehlike, nevroz olarak, durum olarak suçluluk duygusu değil, dava olarak suçluluk yargısıdır. Mektupların kaçınılmaz sonucu da budur: *Baba'ya Mektup*, zaten Kafka üzerine kapanan bir davadır; *Felice'ye*

Mektuplar, aile, dostlar, savunma ve suçlamadan oluşan bütün bir mahkemeyle birlikte, "Otelde Dava"ya geri döner. "Yargı"yı *Felice'ye Mektuplar*'ına başlamasıyla aynı dönemde yazdığına göre, Kafka daha en başından bunu sezinlemiştir. Oysa, "Yargı", bir mektup makinesinin yazarı tuzağa düşürmesinden duyulan büyük korkudur: Baba, mektubun alıcısının, Rus dostun var olduğunu reddetmekle işe başlar; sonra var olduğunu kabul eder, ama dostun, oğlunun ihanetini ihbar etmek için hep kendisine, babaya yazdığını açığa vurmak için yapar bunu (mektup akışı yön değiştirir, karşıt yöne döner...). "Asılsız mektupçukların..." *Şato*'da, memur Sortini'nin "asılsız mektup"u... Yeni bir tehlikeyi savuşturmak için, Kafka izleri sürekli karıştırıp bozar, Felice cevap vermekte her zaman geç kalsın diye, son gönderdiği mektubu değiştiren ya da yalanlayan bir mektup daha gönderir. Ama yazgının yinelenmesini hiçbir şey engelleyemez: Kafka, Felice'yle olan ayrılığından suçlu değil, kırgın olarak çıkar. *Mektuplaşmalar*'ı, hep, kendisi için vazgeçilmez bir parça ve dolu dolu yazmaya (olumsuz anlamda değil) olumlu bir kışkırtma aracı olarak görmüş olan Kafka, yazma isteği kalmamış, kaçınılmaz olarak kapanacak tuzakla birlikte bütün organları un ufak olmuş bir halde kalakalır. "Bütün masumiyeti içinde şeytani" formülü yetersiz kalmıştır.

[Yoğunlaştırılmış bu üç öğe, mektupların Kafka'yı niçin büyülediğini gösterir. Büyülenme, özel bir duyarlılık gerektirir. Başka bir şeytani kişiliğin, Proust'un mektuplarıyla bir karşılaştırma yapmak istiyoruz yalnızca. O da, evlilik sözleşmesinin yakınlığını bozmak için, şeytanla ya da hortlakla, mektuplar aracılığıyla uzaktan bir antlaşma yapmıştır. O da, yazmayı evlenmenin karşıtı olarak görür. Yarasa-Mektuplarını göndererek yalnızca kanla beslenen iki zayıf, iştahsız vampir. Büyük ilkeler hep aynıdır: Her mektup bir aşk mektubudur, görünüşte ya da gerçekten; aşk mektuplarının çekici, itici, suçlayıcı, uzlaşmacı, önerici mektuplar olması doğalarını hiç değiştirmez; bunlar Tanrıyla, aileyle ya da sevilen varlıkla yapılması olası sözleşmeyi savuşturmayı sağlayan, şeytanla antlaşmanın birer parçasıdır. Ama, daha kesin bir biçimde, mektupların ilk niteliği olan iki öznenin yer değiştirmesi ya da bölünmesi Proust'ta

bütünüyle belirir; sözcelem öznesi bir örümcek gibi ağının kenarında yatarken (Proust'un örümcek-oluşu), sözce öznesi bütün hareketi üstlenir. İkinci olarak, engeller topografyası ve koşullar listesi, Proust tarafından, mektubun işlevleri olarak görülürler ve çok yüksek bir noktaya çıkartılırlar; öyle ki mektubun alıcısı, yazarın onun gelmesini dileyip dilemediğini, bunu daha önce hiç dilemiş olup olmadığını, onu çekmek için mi ittiğini yoksa itmek için mi çektiğini artık anlayamaz hale gelir: Mektup, girilecek ya da kaçınılacak yolların yalın bir haritası, kesin bir biçimde koşullanmış bir hayat planı haline gelerek, anı, düş ya da fotoğraf benzeri her türlü anımsatma konumundan kurtulur (Proust da, *Şato*'da olduğu gibi, ne uzaklaşan ne de yaklaşan bir yolun dolambaçlı yerölçümcüsüdür).[9] Son olarak, Proust'ta Kafka'dakinden daha az olmayan suçluluk aslında dış görünüşten ibarettir ve sözce öznesinin gösterimine ya da görünür hareketine eşlik eder; ama, bu gülmeye yarayan suçluluğun altında, "Uzanmış Yatan Adam"da daha derin bir panik vardır, çok fazla şey söylemiş olmaktan korkar, mektup makinesinin kendi aleyhine dönmesinden korkar, başından atmak istediği şeye onu fırlatıp atacağından korkar, çoğalan küçük mesajların ya da asılsız mektupçukların kendi üstüne kapanmasından kaygı duyar – Albertine'e, onun öldüğünü bilmeden gönderdiği inanılmaz şantaj-mektup, Albertine sandığı Gilberte'in evliliğini haber veren bir telgraf biçiminde kendisine geri döner. O da, bütün bunlardan kırgın bir halde çıkar. Ama, vampirlikte ve kıskançlıkta eşit olsalar da, Proust ile Kafka arasındaki fark büyüktür ve bu fark yalnızca, birinin yüksek sosyetik, diğerinin ise adli-davalı olmasından ileri gelmemektedir. Evlilik ilişkisini niteleyen ve görme-görülme konumunu oluşturan özgül yakınlıktan mektuplar aracılığıyla kaçınmak ikisi için de önemlidir (bkz. çalışırken kendisine yakın olmak istediğini söyleyen Felice karşısında Kafka'nın kapıldığı dehşet). Bu bakımdan "evlilik"in resmi olup olmamasının, heteroseksüel ya da homoseksüel olmasının pek önemi yoktur. Ama Kafka, yakınlığı önlemek için, mekânsal uzaklığı, sevilen varlığın uzak konumunu korur ve sürdürür: Kendisini *tutsak* (gövdesinin, odasının, ailesinin, eserinin tutsağı) olarak

konumlayan, sevdiğini görmesini ve ona ulaşmasını önleyen engelleri çoğaltan da Kafka'dır.[10] Proust'ta ise, tersine, aynı savuşturma karşıt yönde gerçekleştirilir: Yakınlığı abartarak, bunu bir hapishane yakınlığına dönüştürerek, algılanamaza, görülemeze ulaşılır. Proust'un çözümü en tuhaf olanıdır: Mevcudiyetin ve görmenin evliliğe ilişkin koşullarını... aşırı yakınlaşma yoluyla aşmak. Ne kadar yakın olursak o kadar az görürüz. Demek ki, sevilen varlık bitişikteki hapishanede iken, *gardiyan* olan Proust'tur. Demek ki, ideal Proust mektubu, kapının altından atılan küçük kâğıtlardan ibarettir.]

II. *Öyküler*: Bütün öykülerde hayvanlar yer almasa da, öyküler, özünde hayvanlarla ilişkilidir. Hayvan, Kafka tarzı öykünün kusursuz hedefine denk düşer: Bir çıkış bulmaya, bir kaçış çizgisi çizmeye çalışmak. *Mektuplaşmalar* bunun için yeterli değildir, çünkü şeytan, şeytanla anlaşma bir kaçış çizgisi sunmaz, tersine kendini ve bizi tuzağa itme tehlikesini taşır. Kafka, "Yargı" ya da *Dönüşüm* gibi öyküleri, tehlikeyi anlamak için de olsa, önlemek için de olsa, Felice'yle yazışmaya başlamasıyla aynı zamanda yazmıştır: *Mektuplaşmalar*'ın sonsuz akışından çok daha kapalı ve ölümcül öyküler. *Mektuplaşmalar*, taşıdıkları kanla bütün makineyi çalıştıran, harekete geçirici güçtür belki; ama yine de söz konusu olan mektuplardan başka bir şey yazmak, yani yaratmaktır. *Mektuplaşmalar* bu başka şeyi önceden sezinler (kurbanın, yani Felice'nin hayvani doğası; mektupların vampirce kullanımı), ama bu şey, ebediyen tamamlanmamış kalsa da ancak özerk bir öğe içinde gerçekleşebilir. Kafka'nın, odasında yaptığı şey hayvan-oluştur ve bu, öykünün asıl hedefidir. İlk yaratı, dönüşümdür. Bu asla bir eşin gözü tarafından görülmemelidir; bir babanın ya da bir annenin gözü de bunu görmemelidir. Kafka için, hayvani özün bir çıkış olduğunu, olay mahallinde ya da kafeste de olsa bir tür kaçış çizgisi olduğunu söylüyoruz. *Özgürlük değil, bir çıkış. Saldırı değil, canlı bir kaçış çizgisi*. "Çakallar ve Araplar"da, çakallar şöyle der: "Biz onları öldürecek değiliz ki! (...) Çünkü onların canlı vücutlarını bir kez görür görmez, soluğu kaçmakta alarak temiz hava arıyoruz kendimize, koşup çöle sığınıyoruz. Zaten bu yüzden değil mi, çölü yurt edinmemiz." Bachelard, Lautréamont'la karşı-

laştırdığında Kafka'ya karşı çok adaletsiz davranıyorsa, bunun nedeni her şeyden önce dinamik hayvani özün özgürlük ve saldırı olduğunu belleğinde tutmasıdır: Maldoror'un hayvan-oluşları saldırıdır ve özgür ya da nedensiz olduğu ölçüde vahşidir. Bu, Kafka için böyle değildir, hatta tümüyle tersidir ve doğanın bakış açısına göre Kafka'nın düşüncesinin daha doğru olduğu kabul edilebilir. Bachelard'ın önermesi, Lautréamont'un hızı ile Kafka'nın yavaşlığını karşı karşıya getirmeye varır.[11] Yine de, hayvan öykülerindeki kimi öğeleri anımsayalım: 1°) Bir hayvanın kendi başına düşünüldüğü durumlar ile dönüşümün gerçekleştiği durumları birbirlerinden ayırmaya gerek yoktur; hayvanda her şey dönüşümdür ve dönüşüm, hayvanın insan-oluşu ile insanın hayvan-oluşunun bir ve aynı devresi içindedir; 2°) Dönüşüm, iki yersizyurtsuzlaşmanın bağlaşımı gibidir; yani insanın, kaçmaya zorlayarak ya da boyunduruk altına alarak hayvana dayattığı yersizyurtsuzlaşmanın ve hayvanın, asla tek başına düşünemeyeceği çıkışlar ya da kaçış yolları (şizo kaçış) göstererek insana önerdiği yersizyurtsuzlaşmanın bağlaşımı; bu iki yersizyurtsuzlaşmanın her biri diğerine içkindir, her biri diğerini hızlandırır ve bir eşikten aşırtır; 3°) O halde önemli olan hiçbir zaman hayvan-oluşun göreli yavaşlığı değildir; çünkü, ne kadar yavaş olursa olsun ve yavaş olduğu ölçüde, insanın yer değiştirerek, yolculuk yaparak kendisi üzerinde işleme koyduğu göreli yersizyurtsuzlaşmaların tersine, insanın *mutlak yersizyurtsuzlaşma*'sını gerçekleştirmekten geri kalmaz; hayvan-oluş, yalnızca yoğunluk içinde yoğunluk eşiklerini aşarak yaşanabilen ya da anlaşılabilen, hareketsiz ve olduğu yerde kalınarak yapılan bir yolculuktur.[12]

Hayvan-oluşun hiçbir metaforik yanı yoktur. Onda hiçbir simgecilik, hiçbir alegori yoktur. O bir hatanın ya da bir lanetlenmenin sonucu, bir suçluluğun etkisi de değildir. Melville'in, Kaptan Ahab'ın balina-oluşu hakkında söylediği gibi, bir "İncil kelamı" değil, bir "panorama"dır. Bir yoğunluklar haritasıdır. Hepsi birbirinden ayrı olan ve bir çıkış aradığı ölçüde insana aşılanmış bir haller bütünüdür. Kendisinden başka bir şey dile getirmek istemeyen yaratıcı bir kaçış çizgisidir. Mektuplardan farklı olarak, hayvan-oluş, bir sözcelem ve bir sözce öznesi iki-

leminden geriye hiçbir şey bırakmaz, ama öznelliğin yerini alan tek ve aynı olan bir gelişmeyi, tek ve aynı olan bir süreci oluşturur. Yine de, hayvan-oluş öykünün kusursuz nesnesi ise, bu kez öykülerin yetersizliğini sorgulamak gerekir. Yazınsal görkemleri ne olursa olsun, Kafka'nın tasarısı bakımından, onları iki uçta da başarısızlığa mahkûm eden bir seçeneğe yakalanmış gibidirler. Ya da aslında, öykü kusursuz ve sona ermiş olsa da kendi üzerine kapanacaktır. Ya da açılacaktır; ama bu kez, ancak kendisi de bitimsiz olan bir romanda geliştirilebilecek olan başka bir şeye açılacaktır. Birinci varsayım geçerli olduğunda, öykü, mektuplarınkinden farklı, ama bir bakımdan da benzer bir tehlikeyle karşılaşır. Mektupların, sözcelem öznesine karşı yöneltilmiş bir geri çekilmeden korkma nedenleri vardı; bu kez öyküler, hayvansal çıkışın çıkışsızlığına, kaçış çizgisinin çıkmazına çarparlar (hatta, sona erdikleri durumlarda da, işte bu yüzden sona ererler). Hiç şüphesiz, hayvan-oluşun, mektuplarınki gibi yalnızca görünür bir hareketle ilgisi yoktur: Ne kadar yavaş olursa olsun, yersizyurtsuzlaşma orada mutlaktır; kaçış çizgisi iyi programlanmış, çıkış iyi kazılmıştır. Ama yalnızca bir kutup sıfatıyla. Yumurtanın kendi gizilgücünde iki gerçek kutba sahip olması gibi, hayvan-oluş da, yine gerçek iki kutbun, tam anlamıyla hayvansal bir kutupla ailesel bir kutbun donattığı bir gizilgüçtür. Hayvanın, aslında, kendi insandışı oluşuyla fazla insancıl bir evcilleştirme arasında nasıl kararsız kaldığını gördük: Başlangıçtaki müzisyen köpekler tarafından yersizyurtsuzlaştırılan, ama sondaki şarkıcı köpeğin yeniden-yerliyurtlulaştırdığı, yeniden-Oedipusçulaştırdığı ve iki "bilim" arasında kararsız kalıp, onu bu işten kurtaracak bir üçüncü bilimin ortaya çıkışından medet ummaya indirgenmiş olan "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki köpek gibi. (Ama bu üçüncü bilim artık basit bir öykünün konusu olmayacak, bütün bir romanı gerektirecektir...) Ve aynı zamanda: Gregor'un dönüşümü, nasıl onu ölüme götüren, hayvan-oluşunu ölü-oluş kılan bir yeniden-Oedipusçulaştırma öyküsü olabilir? Yalnızca köpek değil, diğer bütün hayvanlar da, şizo bir Eros ile Oedipusçu bir Thanatos arasında kararsızdır. İşte metaforun ancak bu bakış açısından, ardından gelen bütün insan-merkezci sürüsüyle birlikte

yeniden işe karışma tehlikesi vardır. Özetle, hayvan öyküleri, ne bir görünür hareket ne de iki özne ayrımıyla iş gördüklerinden, mektuplardan ayrı olarak, ifade makinesinin bir parçasıdırlar: Ama gerçeğe ulaşarak, gerçeğe dahil olarak, iki kutbun ya da karşıt bir biçimde konumlanabilir iki gerçekliğin geriliminden kaçınamazlar. Hayvan-oluş çıkışı fiilen gösterir, bir kaçış çizgisini fiilen çizer, ama kendisi bu çıkışı kullanamaz ya da bu çizgiyi izleyemez (olsa olsa "Yargı", Oedipusçu bir öykü olarak kalır ve Kafka onu böyle sunar; oğul, hayvan bile olamadan, Rus arkadaş konusunda bir açılış geliştiremeden ölüme gider).

O halde diğer varsayımı dikkate almak gerek: Hayvan öyküleri yalnızca kendilerinin kullanamayacakları bir çıkışı göstermekle kalmazlar; çıkışı gösterebilmelerini sağlayan şey, zaten onların içinde hareket eden bir başka şeydir. Ve bu başka şey, anlatım makinesinin üçüncü bileşeni olarak, ancak romanlarda, roman girişimlerinde gerçekten dile getirilebilir. Çünkü Kafka'nın romanlara başlaması (ya da bir öyküyü roman halinde geliştirme girişiminde bulunması) ve daha karmaşık bir düzenleme elde etmek adına hayvan-oluşları terk etmesi eşzamanlıdır. Yani öykülerin ve hayvan-oluşlarının, bu yeraltı düzenlemesi tarafından esinlenmiş gibi olmaları, ama aynı zamanda onu dolaysız olarak işletememeleri ve hatta onu apaçık ortaya koyamamaları gerekiyordu. Sanki hayvan hâlâ fazla yakın, fazla algılanabilir, fazla görünür, fazla bireyleşmiş, fazla yerliyurtlulaştırılmış gibi algılandığından, hayvan-oluş önce bir *moleküler-oluşa* doğru yönelir: Halkının ve "ulusunun kahramanlarının sayısız kalabalığı"nın yuttuğu fare Josefine; yedi müzisyen köpeğin dört bir yana gidip gelmeleri karşısında şaşırıp kalmış köpek; her yandan üstüne gelen ve kuşkusuz küçük hayvanların çıkardığı gürültü karşısında tedirginlik içinde kalan Yuva hayvanı; ayı ve kurt avlamak amacıyla gelip de, küçük ellerini sallamalarına baka baka bıçak darbeleriyle öldürdüğü fare sürülerinden başka bir şeyle karşılaşmayan, "Kalda Hattını Anımsayış"ın kahramanı (ve "Kovalı Süvari"de, "bir parmak bile kımıldamayan kalın karın üzerinde, küçük kutup köpeklerinin izinde ilerliyorum, bir daha görün-

memek üzere izimi kaybettiriyorum"). Küçük olan her şey Kafka'yı büyüler. Çocukları sevmiyorsa, bunun nedeni, geriye döndürülemez bir büyük-oluşa yakalanmış olmalarıdır; tersine hayvansal egemenlik küçüklüğe ve algılanamazlığa ulaşır. Ama bunun da ötesinde, Kafka'da, moleküler çoğulluğun kendisi bir makineyle, daha doğrusu, parçaları birbirlerinden bağımsız olsa da işlemekten geri kalmayan bir *makine düzenlemesiyle* bütünleşme ya da ona yer açma eğilimindedir. Müzisyen köpeklerin oluşturduğu bütünlük de zaten bu türden son derece titiz bir düzenleme olarak betimlenmiştir. Hayvanın eşi olmasa bile, yuvası öyle değildir, yuva bir çoğulluk ve bir düzenlemedir. "Blumfeld" öyküsünde, öncelikle küçük bir köpek edinip edinmemesi gerektiğini düşünen bekâr bir adam görülür; ama garip bir moleküler ya da makinesel sistem köpeğin yerine geçer, ("mavi çizgili iki küçük beyaz selüloit top, yan yana zıplayıp duruyor tahta döşemede") sonunda "Blumfeld", bürokratik bir makinenin parçaları gibi davranan iki yardımcının hışmına uğrar. Belki de Kafka'da atın, henüz bir hayvan ile şimdiden bir düzenleme-oluş arasında bir aracı olarak çok özel bir konumu vardır. Her durumda hayvanlar, öykülerde oldukları ya da oluştukları biçimiyle şu seçeneğin içindedirler: Ya bir çıkmaza sürülür, orada kıstırılırlar ve öykü kesilir ya da her yerde çıkışlar kazarak, ama artık hayvan olmayan ve kendi başlarına ancak romanlarda ele alınabilecek olan moleküler çoğulluklara ve makinesel düzenlemelere yer açarak, açılırlar ve çoğalırlar.

III. *Romanlar*: Romanların, fazlasıyla ikincil olanları hariç, hayvanlara pek az değinmiş, hayvan-oluştan ise hiç söz etmememiş oldukları doğrudur. Hayvanın negatif kutbu etkisizleştirilirken, pozitif kutup kendi payına başka bir yere, makine ve düzenlemelere doğru göç etmiş gibidir. Sanki hayvan-oluş, eklemlenmeler ve dallara ayrılmalar bakımından yeterince zengin değilmiş gibidir. Kafka'nın, karıncaların bürokratik dünyası ya da Beyazkarıncalar *Şato*su üzerine bir roman yazdığını varsayalım: Bir tür Capek (Kafka'nın yurttaşı ve çağdaşı) olurdu o. Bir bilimkurgu romanı yazardı. Ya da, bir kara roman, gerçekçi bir roman, idealist bir roman, şifreli bir roman, Prag Okulu'nda

karşımıza çıkan bütün bu türlere benzeyen bir roman. Az ya da çok dolaysız, az ya da çok simgesel olarak, modern dünyayı, bu dünyanın hüznünü ya da katılığını, mekanizmanın ve bürokrasinin kötülüklerini anlatırdı. Bunların hiçbiri Kafka'nın yazı tasarısına ait değildir. Kafka, Karıncaların Adaleti ya da Beyazkarıncalar Şatosu üzerine yazmış olsaydı, gerçekçi ya da simgesel, bütün bir metaforlar dizisi geri dönerdi. Kafka bürokratik, polisiye, hukuksal, ekonomik ya da siyasal bir Eros'un şiddetini asla doğrudan doğruya kavrayamadı.

Çoğu öykü yarıda bırakılmış olası romanlar için bir tür deneme tahtası ya da dağınık yapı taşları, romanlar da bitimsiz ve bitirilmemiş öyküler olduğuna göre, bizim öyküler ve romanlar arasında yaptığımız ayrımın var olmadığı söylenebilir belki de. Ama sorun hiç de burada değildir. Sorun şu: Kafka'nın bir roman tasarlamasını sağlayan ne? Bu romandan vazgeçerek, onu yarım bırakmasına ya da bir öykü gibi bitirmeye çalışmasına neden olan ne? Ya da, tersine, yarım bırakılmış da olsa, bir öykünün bir romanın ilk adımı olabileceğini ona söyleten ne? Bir tür yasa önerebiliriz (elbette her zaman değil, yalnızca belli durumlarda geçerlidir bu yasa): 1°) Bir metin özünde bir hayvan-oluş hakkındaysa, roman olarak geliştirilemez; 2°) Hayvan-oluşlar hakkındaki bir metnin, ancak hayvanı aşan ve bu niteliğiyle, romanesk tohumlar olarak değerlendirilebilecek yeterli miktarda makinesel belirtiyi taşıması durumunda roman olarak geliştirilebileceği düşünülebilir; 3°) Roman tohumu olabilecek bir metin, eğer Kafka bu metni sona erdirmesine izin verecek hayvansal bir çıkış tasarlayabiliyorsa terk edilir; 4°) Bir roman, sona ermemiş de olsa, bitimsiz bile olsa ve özellikle bu durumda, ancak makinesel belirtiler kendi kendine kurulan gerçek bir düzenleme şeklinde bir araya getirilmişlerse, roman haline gelir; 5°) Buna karşılık bir metin, açık seçik bir makine içerse bile, somut toplumsal-siyasal düzenlemelere bağlanamıyorsa, yine de geliştirilemez (çünkü saf bir makine, ne bir öyküyü ne de bir romanı biçimleyen ayrıntılı bir çizimden ibarettir). Demek ki, Kafka'nın, bir metni yarım bırakması için, metnin kısa olması ya da bitimsiz olması gibi pek çok nedeni vardır: Ama Kafka'nın ölçütleri tümüyle yeni-

dir ve yalnızca kendisi için geçerlidir, bir köksap, bir yuva, bir dönüşümler haritası oluşturacak tarzda bir metin türünün diğeriyle iletişimleri, yeniden-yatırımlar, değiş tokuşlar vb. Her başarısızlık orada bir başyapıt, köksapta bir saptır.

İlk durum, *Dönüşüm*'ün durumudur; bu yüzden çoğu eleştirmen, bunun Kafka'nın en tamamlanmış (?) eseri olduğunu söyler. Hayvan-oluşuna teslim edilmiş Gregor, aile tarafından yeniden-Oedipusçulaştırılır ve ölüme gönderilir. Aile, bürokratik makinenin gizilgüçlerini bile boğar (bkz. kovulan üç kiracı). Yani öykü, bir cenaze kusursuzluğuyla kapanır. İkinci durum, "Bir Köpeğin Araştırmaları"na ilişkin olabilir: Kafka kendi Bouvard ve Pécuchet'sini görüyordu burada.[13] Ama fiilen mevcut olan gelişim tohumları, "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın konusuna ritim katan makinesel belirtilerden ayrılamaz: Yedi köpeğin düzenlenişindeki müzikal belirtiler, üç bilginin düzenlenişindeki bilimsel belirtiler. Ama bu belirtiler, hâlâ hayvan-oluşta tutuldukları için başarısızlığa uğrarlar. Kafka burada kendi Bouvard ve Pécuchet'sini oluşturamaz; çünkü köpekler, *ancak başka bir malzeme aracılığıyla kavrayabileceği* bir şeye yöneltirler onu. Üçüncü durum "Cezalılar Kolonisi"nde ortaya çıkar: Burada da roman tohumu vardır, hem de bu kez açık seçik bir makineye bağlı olarak. Ama, hâlâ fazla Oedipusçul koordinatlara (yaşlı komutan-subay = baba-oğul) uygun ve fazla mekanik olan bu makine de gelişemez. Ve Kafka, yeniden öykü durumuna düşen bu metin için hayvansal bir sonuç tasarlayacaktır: "Cezalılar Kolonisi"nin bir versiyonunda, yolcu sonunda köpek haline gelir ve sıçrayarak, görev yerine ulaşmak için acele ederek, dört ayak üzerinde dört bir yana koşturmaya başlar (başka bir versiyonda da bir kadın-yılan işe karışır).[14] "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın tersidir bu: Makinesel belirtilerin hayvan-oluştan çıkamaması yerine, makine bir hayvan-olarak-geri-gelme haline dönüşür. Dördüncü durum, gerçekten pozitif olan tek durum, üç büyük romanla, üç büyük bitimsiz eserle ilgilidir: Aslında, makine artık mekanik ve şeyleşmiş değildir, ama, insani bir personel, insani parçalar ve çark düzeneğiyle birlikte, hayvanlar ya da yalıtılmış mekanizmalar sayesinde elde edilebilenden çok daha güçlü, insanlıkdışı şiddet ve arzu et-

kileri elde etmeye izin veren çok karmaşık toplumsal düzenlemeler içinde cisimleşir. Kafka'nın aynı dönemde (örneğin *Dava* döneminde) bir yandan, romanda geliştirilmeyen hayvan-oluşları betimlemeyi sürdürürken, öte yandan düzenlemelerini geliştirmekten de geri kalmayan bir roman tasarladığını gözlemlemek işte bu yüzden önemlidir. Beşinci ve son durum, bir tür karşı-sınama olacaktır: Yalnızca hayvan-oluş, başatlığını sürdürürken değil, aynı zamanda makine, romanın hareketlendirici maddesini oluşturan canlı toplumsal-siyasal düzenlemelerde cisimleşemediği zaman da romanın "başarısızlığı" söz konusu olur. Bu durumda makine, gücü ve güzelliği ne olursa olsun, artık geliştirilemeyen ayrıntılı bir çizim olarak kalır. Hâlâ fazla aşkın, fazla yalıtılmış ve şeyleşmiş, fazla soyut makinesiyle "Cezalılar Kolonisi"nin durumu zaten buydu. Alışılmamış ve kullanımdışı bir makineyi betimleyen, hayranlık verici, iki sayfalık bir metin olan "Odradek"in durumu da budur: Makinenin dik durması için, içinden "başka bir tahta parçasının da kendisine dik açıyla enlemesine eklendiği küçük bir eksen"in geçtiği, uçları birbirini tutmayan kablo parçalarıyla sarılmış, yıldız biçiminde düz bir bobin. İki pinpon topunun saf bir makineyi başarıyla oluşturduğu, sapkın ve budala iki yardımcının gayet iyi bir bürokratik düzenleme kurduğu, ama bu temaların hâlâ birbirlerinden ayrı kaldıkları, birbirlerine yayılmadan ya da nüfuz etmeden birinden diğerine atlanılan "Blumfeld"in durumu budur.

Asla yayımlanma tasarısıyla değil, iç ölçütlerle tanımlandıkları biçimiyle, yazı ya da anlatım makinesinin üç öğesi budur. Mektuplar ve şeytani antlaşma; öyküler ve hayvan-oluşlar; romanlar ve makinesel düzenlemeler. Bu üç öğe arasında, her iki yönde de yatay iletişimlerin sürekli var olduğunu biliyoruz. Mektuplar boyunca ortaya çıktığı haliyle Felice, yalnızca, kanlı canlı doğası gereği vampir için seçilmiş bir av olduğu için hayvansal değildir, Kafka'yı büyüleyen tam bir köpek-oluşu içinde barındırdığından dolayı da hayvansaldır. Ve modern makinesel düzenleme olarak *Dava*, yeniden-güncelleştirilmiş arkaik kaynaklara bizzat göndermede bulunur – hayvan-oluşa karşı açılmış olan ve Gregor'un mahkûmiyetiyle sonuçlanan

dava, şeytani antlaşmasından dolayı vampire karşı açılmış olan ve bir tür mahkeme önüne çıktığı oteldeki davayı andıran, Kafka'nın Felice'yle ilk ayrılışında gerçekten yaşadığı dava. Mektupların yaşanmışlığından öykülerin ve romanların yazılmışlığına uzanan tek bir çizginin var olduğu da sanılmamalıdır. Tersine bir yol da mevcuttur, yaşam ve yazı her iki tarafta da eşit derecede yer almaktadır. O halde, Kafka'nın, hayvan-oluşlarını, sırası geldiğinde bir dava konusu haline getirmesini ve Felice'yle yazışma ilişkilerini kuralına uygun bir davada yargılanabilir kılmasını sağlayan şey, toplumsal, siyasal ve hukuksal düzenleme olarak davadır. Dahası, bu süreç yalnızca mektupların şeytani antlaşmasından öykülerin hayvan-oluşuna ve hayvan-oluştan romanların makinesel düzenlemesine uzanmakla kalmaz, karşıt yönü de izler; hayvan-oluşlar, hayvanların müzikal bir makinenin ya da bir bilim, bir büro vb. makinesinin parçaları olarak iş gördükleri, esin kaynağı olan düzenlemeler aracılığıyla değer kazanırken, mektuplar, akımların birbirlerinin yerine geçtikleri, postacının vazgeçilmez bir çarkın, yokluğunda yazışma antlaşmasının işlemeyeceği bürokratik bir takasçının erotik rolünü oynadığı makinesel bir düzenlemenin parçasıdır (postacı düşte Felice'nin mektuplarını getirdiğinde, "kollarını bir buharlı makinenin hareket ileten kolları gibi sıçratan olağanüstü kesinlikte bir hareketle uzatıyordu bana"[15]). Anlatı bileşenlerinin bitmeyen bir iletişimi vardır. Bu üç bileşenin her biri kendi tarzında kesintiye uğradığı gibi birinden diğerine bir geçiş de söz konusudur. Mektuplar kesilir, çünkü bir geri dönüş onlara ket vurur, bir dava; öyküler durur, çünkü çıkışı tıkayan iki yönde de bir o yana bir bu yana çekiştirilirler, roman halinde gelişemezler, bir başka dava; romanları Kafka'nın kendisi durdurur, çünkü bitirilemezler ve özünde sınırsız, sonsuzdurlar, üçüncü dava. Tümü dumura uğramış ve fakat hepsi de birbirine bağlantılı hareketlerle, bu kadar bütünlüklü bir eser ortaya çıkarılmamıştır daha önce. Her yerde tek ve aynı yazma tutkusu; ama aynısı değil. Her defasında yazı bir eşiği aşar ve üst ya da alt eşik yoktur. Bunlar, hangi yönde katedildiklerine bağlı olarak daha yüksek ya da daha alçak olan yoğunluk eşikleridir.

Kafka'da hayatla yazıyı birbirinin karşısına koymak, onun, hayat karşısındaki eksikliği, zayıflığı, güçsüzlüğü dolayısıyla edebiyata sığındığını sanmak, işte bu yüzden bu kadar can sıkıcı, bu kadar gülünçtür. Bir köksap, bir yuva, evet, ama fildişinden bir kule değil. Bir kaçış çizgisi, evet, ama kesinlikle bir sığınak değil. Yaratıcı kaçış çizgisi, bütün siyaseti, bütün ekonomiyi, bütün bürokrasiyi ve hukuku beraberinde getirir: Yakın geleceğin henüz bilinmeyen seslerini –faşizm, Stalinizm, Amerikancılık, *kapıyı çalan şeytani güçler*– oluşturmalarını sağlamak için bunları vampir gibi emer. Çünkü anlatım içerikten önce gelir ve onu peşinden sürükler (gösteren olmaması koşuluyla kuşkusuz): Yaşamak ve yazmak, sanat ve hayat, yalnızca majör bir edebiyatın bakış açısıyla birbirlerinin karşıtı bir konumdaymış gibi algılanırlar. Kafka, ölürken bile, mektuplarından, öykülerinden, romanlarından gelen ve bunların farklı nedenlerle tamamlanmamışlıklarından, birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerinin yerine geçebilir olmalarından da kaynaklanan, alt edilemez bir hayat akımının etkisi altındaydı. Minör bir edebiyatın koşulları. Kafka'yı üzen, onu öfkelendiren, tiksindiren tek bir şey vardır: Edebiyata sığınan bir mahremiyet yazarı, yalnızlığın, suçluluğun, mahrem mutsuzlukların yazarı muamelesi görmek. Oysa bu kendi suçu, çünkü bütün bunları tehdit aracı olarak kullanan kendisiydi... tuzağın önüne mizah duygusuyla geçmek için. Kafka'da kahkaha vardır, çok neşeli bir kahkaha; aynı nedenler yüzünden de çok yanlış anlaşılmış bir kahkaha. Kafka'nın edebiyatında güçsüzlüğün, suçluluk duygusunun işareti, hüzünlü bir iç tragedyanın imi olarak kaygının ve hayattan uzak bir sığınağın var olduğu da yine bu aptalca nedenlerle ileri sürüldü. Kafka'yı benimsemenin yalnızca iki ilkesi vardır: Bir tuzak ya da bir sirk gibi kurduğu soytarıca bildirilerine rağmen ve bu bildiriler dolayısıyla, derin bir neşeyle, bir yaşama sevinciyle dolu, güleç bir yazardır Kafka. Baştan aşağı siyasal bir yazardır, gelecekteki dünyanın kâhinidir, çünkü yepyeni bir düzenleme içinde birleştirebileceği iki kutba sahip gibidir: Odasına çekilmiş bir yazar olmadığı gibi, odası onun için bir tür çifte akım kaynağı işlevi de görmektedir: Oluşmakta olan gerçek düzenlemelere bağlanmış, gelecek vaat eden bir

bürokrat akımı; ve sosyalizme, anarşizme, toplumsal hareketlere bağlanmış, günün havasına en uygun tarzda bir kaçış içinde olan bir göçebe akımı.[16] Kafka'da yazı, yazının önceliği tek bir şeyi gösterir: Kesinlikle edebiyatı değil; yasaların, devletlerin, rejimlerin üstünde, sözcelemin arzuyla bir olduğunu gösterir. Oysa sözcelemin kendisi her zaman tarihseldir, siyasal ve toplumsaldır. Bütün mercileri sorgulayan bir mikro-siyaset, bir arzu siyaseti. Arzu açısından bakıldığında, Kafka'dan daha gülünç, daha neşeli bir yazar bulmak olanaksızdır; sözce açısından bakıldığında, ondan daha siyasal, daha toplumsal bir yazarın olmadığı görülür. *Dava*'dan başlayarak, her şey kahkahadır. *Felice'ye Mektuplar*'dan başlayarak, her şey siyasaldır.

NOTLAR

1 *Günlükler*, s. 17.

2 Gustave Janouch, s. 138 (ve s. 143: "Biçim, içeriğin ifadesi değil, uyarıcısıdır").

3 Brod'a mektup, Temmuz 1912, *Mektuplaşmalar*, s. 122.

4 Claire Parnet'nin, Kafka-Drakula ilişkisinin açık bir biçimde çözümlendiği *Le Vampire et ses lettres* üzerine yayımlanmamış bir çalışmasını kullanıyoruz. Bkz. Elias Canetti'nin aktardığı bütün metinler, *L'Autre Procès, Lettres de Kafka à Felice*, Gallimard [*Öbür Dava, Kafka'nın Felice'ye Mektuplar'ı Üzerine*, Türkçesi Kâmuran Şipal, Cem Yay., 1994]; ama, bu metinlere rağmen, Canetti bu vampirlik sürecini görmez gibidir ve Kafka'nın gövdesinden duyduğu utançtan, aşağılanmadan, yıkımdan ve korunma gereksiniminden söz eder.

5 *Milena'ya Mektuplar*'daki hayranlık verici metin, s. 260. -Konuşma ve yazma makineleri Kafka'yı, bürokratik, ticari ve erotik açılardan büyüler. Felice, yöneticiliğini üstlendiği bir "parlograf" [konuşma yazıcısı, kaydedicisi] şirketinde çalışıyordu. Kafka, parlografları otellere, postanelere, trenlere, gemilere ve zeplinlere yerleştirmek ve onları yazı makineleriyle, "praksinoskop"larla [imgelerin, prizma biçiminde yerleştirilmiş küçük aynalara yansıtıldığı aygıt], telefonla birleştirmek için ateşli öğütler, öneriler vermeye kaptırır kendini... Kafka görünür bir coşku içindedir, ağlamak isteyen Felice'yi avutmayı da düşünür: "Gecelerimi senin işlerine adıyorum, beni ayrıntılı olarak yanıtla." (*Felice'ye Mektuplar*, I, Gallimard, s. 297-300. Büyük bir ticari ve teknik atılımla, Kafka, şeytani icatlar dizisini yararlı icatlardan oluşan dizinin içine sokmak ister).

6 *Felice'ye Mektuplar*, I, s. 117.

7 *Günlükler*, s. 32-33.

8 "Bütün masumiyeti içinde şeytani": bkz. *Günlükler*, s. 373. Ve, "Yargı"da baba der ki: "Aslında masum bir çocuktun, ama, daha da derinlerde, şeytani bir yaratıktın. Ve işte bu yüzden, bunu bilesin, şu an seni boğulmaya mahkûm ediyorum."

9 Proust'un mektupları, her şeyden önce, toplumsal, psişik, fiziksel ve coğrafi engellerin topografyasıdır; ve engeller, yazışılan kişi ne kadar yakınsa o kadar büyüktür. Milena gibi, tümüyle bir Ölüm Meleği görünümünde olan Bayan Strauss'a mektuplarda da bu açıkça ortadadır. Ama, mekânlara olduğu kadar, saatlere, araçlara, ruh hallerine, koşullara, değişimlere ilişkin engellerle dolup taşan, Proust'un genç erkeklere mektuplarında bu durum daha da aşikârdır. Örneğin, Proust, artık Cabourg'a gelmesini istemez göründüğü bir genç adama şöyle yazar: "Ne istediğinize karar vermekte özgürsünüz ve gelmeye karar verirseniz, bana yazmayın, ama hemen geleceğinizi telgrafla bildirin, mümkünse, akşam saat 6'ya doğru gelen bir trenle ya da akşamüzerine doğru ya da akşam yemeğinden sonra, ama çok da geç değil ve öğleden sonra saat ikiden önce de değil, çünkü siz hiç kimseyi görmeden görmek istiyorum sizi. Tabii ki bütün bunları gelmeniz söz konusu olursa diye açıklıyorum..." vb.

10 "Hapishane üzerine", bkz. *Günlükler*, s. 33.

11 Bachelard, *Lautréamont*, Ed. Corti: Lautréamont'a göre hayvanın özelliğinin saf eylem, hız ve saldırı olması ve Kafka'nın yavaşlığının "yaşama istenci"nin tükenmesi olarak anlaşılması hakkında, bkz. Birinci Bölüm.

12 Kafka sık sık iki tür yolculuğu birbirinin karşısına çıkarır, biri yayılmalı ve düzenli, diğeri yoğun ve kalıntılarla, yıkım ya da fragmanlarla yapılan yolculuk. Bu ikinci yolculuk, yer değiştirmeden, "oda"da ve daha da yoğun olarak yapılabilir: "Bir bu duvara bir diğerine yaslanmış yattığınızda pencere sizin çevrenizde yolculuk yapar. (...) Kendi gezintilerimi yaparım ben yalnızca, bunun da yeterli olduğunu söylemek gerek; buna karşılık, dünyanın her yerinde yapabilirim ben gezintilerimi." (*Günlükler*, s. 13). Yoğunlaştırılmış Amerika, yoğunluklar haritası.

13 *Günlükler*, s. 427.

14 *Günlükler*, s. 492-493.

15 *Felice'ye Mektuplar*, I, s. 116.

16 Mahrem yazar olarak nitelendirildiğinde Kafka'nın öfkesi: *Felice'ye Mektuplar*'ın daha en başından itibaren, her şeyden önce iç yaşamdan söz eden okurlara ya da eleştirmenlere karşı şiddetli bir tepki gösterir Kafka. Fransa'da bile, Kafka'nın ilk başarısı bu yanlış anlamaya dayanır: Mahrem ve simgeci, alegorik ve absürd Kafka. Marthe Robert'in, Kafka'nın Fransa'da okunmasının koşulları üzerine kusursuz metnine

başvuracağız: "Citoyen de l'utopie" (*Les Critiques de notre temps et Kafka*'da yeniden basıldı, Garnier). Alman ve Çek eleştirmenlerin, Kafka'nın güçlü bir bürokrasiye aidiyeti (sigorta şirketi, sosyal sigorta kurumu) ile Prag'daki sosyalist ve anarşist hareketlere duyduğu ilgiyi (bunu genellikle Max Brod'dan gizlerdi) eşdeğer görmelerini Kafka üzerine çalışmaların başlangıcı olarak değerlendirebiliriz. Wagenbach'ın Fransızcaya çevrilen iki kitabı (*Kafka par lui-même*, Seuil ve *Franz Kafka, Années de jeunesse*), tüm bu sorular bakımından çok önemlidir.

Bir başka husus da, Kafka'da gülünçlük ve neşedir. Ama bu aslında aynı hususdur: Sözce siyaseti ve arzunun neşesi. Kafka hasta ya da ölüm döşeğinde bile olsa, suçluluk duygusunu kendine ait bir sirk gibi herkesin gözüne soksa da, canını sıkan şeyi kendinden uzak tutmak için yapar bunu. Nevrotik eğilimli her yorumun, aynı zamanda hem trajik ve kaygılı bir yan hem de siyasetdışı bir yan üzerinde ısrar etmesi bir rastlantı değildir. Kafka'daki ya da Kafka'nın yazdıklarındaki neşe, Kafka'nın siyasal gerçekliğinden ya da siyasal düzeyinden daha az önemli değildir. Max Brod'un Kafka hakkındaki kitabının en güzel sayfası, Brod'un, *Dava*'nın ilk bölümü okunurken dinleyicilerin, "tutamadıkları bir kahkahayla" nasıl güldüklerini anlattığı sayfadır (s. 282). Esere nüfuz etmiş siyasetten ve ilettiği neşeden başka bir deha ölçütü görmüyoruz pek. Dehayı kaygıya, trajik olana, "bireysel vaka"ya çeviren her türlü okumayı, düşük ya da nevrotik yorum olarak adlandırıyoruz. Örneğin Nietzsche, Kafka, Beckett, fark etmez: Onları iradedışı kahkahalarla ya da siyasal ürpertilerle okumayanlar, her şeyi bozar.

Kafka'nın eserinin bu bileşenleri içinde –mektuplar, öyküler, romanlar– iki öğeyi hesaba katmadık: Bir yandan, Kafka'nın gerçekten hüzünlü, yorgun, yani yazamayacak durumda olduğu ve yazma isteği duymadığı, 1918'de Felice'yle ayrılık döneminin çok kısa metinlerini, karanlık aforizmaları ve nispeten sofuca meselleri, öte yandan, bunun tam tersi bir nedenden dolayı *Günlük*'ü hesaba katmadık. Çünkü, *Günlük* her şeye nüfuz ediyor: *Günlük*, köksapın ta kendisi. Eserin bir parçası olma anlamında bir öğe değil; Kafka'nın, tıpkı bir balık gibi içinden hiç çıkmak istemediğini bildirdiği bir öğe, bir ortam. Bu öğe bütün bir dışarısıyla iletişimde bulunduğundan ve mektupların arzusunu, öykülerin arzusunu, romanların arzusunu dolaşıma soktuğundan dolayı hesaba katmadık onu.

5. BÖLÜM

İçkinlik ve Arzu

Olumsuz teoloji ya da yokluk teolojisi, yasanın aşkınlığı, suçluluk duygusunun önselliği, birçok Kafka yorumundaki bildik temalardandır. *Dava*'daki ünlü metinler (ve "Cezalılar Kolonisi" ile "Çin Seddi'nin İnşasında"dakiler), yasayı, nesnesi bilinmeyen, boş ve içeriksiz saf biçim olarak sunarlar: Demek ki yasa yalnızca bir hüküm içinde bildirilebilir ve hüküm de ancak bir ceza içinde öğrenilebilir. Yasanın içini kimse bilmez. "Cezalılar Kolonisi"nde yasanın ne olduğunu bilen yoktur; makinenin iğneleri, hükümlüyü işkence cezasına çarptırırken, aynı zamanda da yasayı tanımayan hükümlünün bedenine hükmü hakederler. "Mahkûm hükmü yara bereleriyle söker." "Çin Seddi'nin İnşasında"da, "bilinmeyen yasalarla yönetilmek nasıl da bir işkencedir (...) Yasaların karakteri, içerikleri üzerindeki gizi de gerekli kılar." Kant, Yunan yasa anlayışından Yahudi-Hıristiyan yasa anlayışına doğru gerçekleşen yön değişiminin rasyonel kuramını yapmıştır: Yasa, kendisine içerik sağlayacak olan, önceden mevcut bir İyi'ye bağlı değildir, iyinin mevcut haliyle kendisine bağlı olduğu saf biçimdir yasa. İyi, yasanın kendi kendisini bildirdiği biçimsel koşullar içinde bildirdiği şeydir. Kafka bu yön değişimini onaylar gibidir. Ama işin içine karıştırdığı mizah, bambaşka bir niyete tanıklık eder. Kafka için önemli olan, bu aşkın ve bilinemez yasa imgesini kurmaktan çok, yalnızca düzeneklerini ayarlamak ve bütünü "kusursuz

bir eşzamanlılıkla" çalıştırmak için bu yasa imgesine gereksinim duyan bambaşka bir makinenin *mekanizmasını sökmektir* (bu imge-fotoğraf ortadan kaybolur kaybolmaz, "Cezalılar Kolonisi"nde olduğu gibi, makinenin parçaları dağılır). *Dava*, yasanın yalnızca bir dış kalıp, bir iskele rolü oynamaya indirgenme tehlikesiyle yüz yüze olduğu bir makine işleyişi hakkında bilimsel bir araştırma, bir deneyim raporu olarak düşünülmelidir. Bu yüzden, *Dava*'nın metinleri ancak büyük bir sakınımla kullanılabilir. Sorun, onların karşılıklı olarak taşıdıkları önemle ve özellikle, Max Brod'un, negatif teoloji tezine hizmet edecek bir tarzda gerçekleştirdiği biçimiyle, romandaki dağılımlarıyla ilgilidir.

Sorun, her şeyden önce, K'nın infazıyla ilgili kısa son bölümle ve papazın yasa hakkında söylev verdiği bir önceki bölümle, "Katedralde" adlı bölümle ilgilidir. Çünkü, son bölümün *Dava*'nın sonunda yazıldığını gösteren hiçbir şey yoktur; bu son bölüm, Kafka henüz Felice'den ayrılmasının etkisi altındayken, redaksiyon aşamasının başlangıcında da yazılmış olabilir. Olgunlaşmamış, iptal edilmiş, başarısızlığa uğramış bir sondur bu. Kafka'nın onu koyacağı yer hakkında peşin hükme varılamaz. Bu, romanın akışı içinde yerini bulacak bir düş olabilirdi. Örneğin Kafka, *Dava* için öngörülmüş başka bir bölümü "Bir Düş" adı altında ayrıca yayımlamıştı. Dolayısıyla Max Brod, *Dava*'nın ne ölçüde bitimsiz ve tam olarak tanımlanamaz bir roman olduğunu belirttiğinde, daha doğru bir yorum getirmiş olur: "Kafka'nın dediğine göre, davanın nihai duruşmaya ulaşmayı asla başaramaması gibi, roman da bir bakıma bitirilemez olmalıydı; sonsuza dek sürmeliydi." Romanın tüm seyri ve *Dava*'yı şekillendiren "sınırsız tecil" hali, romanı K'nın infazıyla bitirme tarzının tam tersidir. K'nın infazını son bölüm olarak dayatma yaklaşımının edebiyat tarihinde bir karşılığı var gibi görünüyor bize: Ünlü veba betimini Lukretius'un kitabının sonuna yerleştirenler. Her iki durumda da söz konusu olan, bir Epikürcünün son anda, kaygı altında iki büklüm olmaktan başka bir şey yapamayacağını ya da Praglı bir Yahudinin içine işleyen suçluluk duygusunu yalnızca üstlenebileceğini göstermekti. Diğer bölüme, "Katedralde"ye gelince, sanki romanın bir

anahtarına işaret ediyormuş, dinsel nitelikli bir ön sonuç oluşturuyormuş gibi ona bahşedilen bu onur köşesi de, bölümün içeriğince yalanlanır: Yasa muhafızının anlatısı fazlasıyla belirsiz kalır ve K, bu anlatıyı dile getiren papazın, hukuksal aygıtın bir üyesi, bir hapishane papazı, başka dizileri de kapsayan bütün bir dizinin, hiçbir ayrıcalığı olmayan, dolayısıyla dizinin onunla bitmesi için de hiçbir neden bulunmayan bir öğesi olduğunun farkına varır. Bu bölümün yerini değiştirip, "avukat, sanayici ve ressam" hakkındaki bölümden daha öne yerleştirmeyi öneren Uyttersprot'a kulak verilebilir.[1]

Yasa, varsayılan aşkınlığı açısından, suçlulukla, bilinemez olanla, hüküm ya da sözceyle zorunlu bir ilişki içinde olmalıdır. Aslında suçluluk, suçlu ya da masum, herkes ya da her birey için aşkınlığa tekabül eden bir önsel *(a priori)* olmalıdır. Yasa, nesnesi olmadığına, ama saf biçim olduğuna göre, bilginin alanına dahil olamaz, mutlak pratik zorunluluk alanına aittir yalnızca: "Katedralde"ki papaz, "koruyucunun söylediği her şeyin doğru olduğuna inanmak zorunda olunmadığı(nı), onun kaçınılmaz olduğunu bilmenin yeterli olduğu"nu açıklayacaktır. Nihayet, bilgi nesnesine sahip olmadığından dolayı, yasa ancak kendini sözceleyerek belirlenir ve ancak ceza eyleminde kendini sözceler: Düpedüz gerçeğin, bedenin ve tenin sözcesi; her türlü kurgusal önermenin karşıtı olan pratik sözce. Bütün bu temalar *Dava*'da gerçekten de vardır. Ama, K'nın uzun deneyimi boyunca, titiz bir *sökümün* ve hatta bir yıkımın nesnesi kılınan şeyler tam da bunlardır. Bu sökümün ilk adımı aynı zamanda, suçlamanın bir parçası da olan "her türlü suçluluk düşüncesini önsel olarak dışlamak"tır: Suçluluk, yargıçların ve hatta avukatların, gerçek bir harekete girişmenize, yani kendi işinizle ilgilenmenize engel olmak için sizi kendi sınırları içinde tuttukları görünür hareketten başka bir şey değildir asla.[2] İkinci aşamada, K fark edecektir ki, yasa bilinemez olarak kalıyorsa, bunun nedeni aşkınlığına çekilmesi değil, yalnızca her türlü içsellikten yoksun olmasıdır: O her zaman yandaki büroda ya da kapının ardında, sonsuzdadır (bu, her şeyin "yan oda"da olup bittiği, *Dava*'nın ilk bölümünden beri görülüyordu). Nihayet, aldatıcı aşkınlığının gerekleri uyarınca kendini sözceleyen

şey, yasa değildir, neredeyse tam tersi geçerlidir bunun, sözceleyenin içkin iktidarı adına yasayı yapan, sözcedir, sözcelemdir: Yasa, muhafızın söylediği şeyle karışır ve zorunlu, türevsel bir anlatım olmaktan çok uzak olan *yazılar yasadan önce gelir*.

Çoğu Kafka yorumundaki en can sıkıcı üç tema, yasanın aşkınlığı, suçluluğun içselliği ve sözcelemin öznelliğidir. Bunlar, Kafka'da alegori, metafor, simgecilik üzerine yazılmış bütün budalalıklarla bağlantılıdır. Ve trajik, iç dram, içsel mahkeme vb. hakkındaki düşüncelerle de bağlantılıdır. Kuşkusuz Kafka da buna yardımcı olur: Hatta, özellikle Oedipus'a yardımcı olmuştur; kesinlikle dostane bir duyguyla değil, "şeytani" tasarısına hizmet ettirecek biçimde kullanmak istediği için. Bir eserde bir temanın öneminin tam olarak ne olduğu, yani tam olarak *nasıl çalıştığı* (yoksa ne "anlam"a geldiği değil) merak edilmiyorsa, yazarın temalarının bir dökümünü yapmak kesinlikle boştur. Yasa, suçluluk, içsellik; Kafka'nın, eserinin görünür hareketini oluşturan bu temalara gerçekten de fazlasıyla gereksinimi vardır. Görünür hareket, altında kesinlikle başka bir şeyin gizlenmiş olduğu bir maske anlamına gelmez. Görünür hareket, "görünür"ün bütünsel olarak ortaya çıktığı moleküler hareketleri ve makinesel düzenlemeleri göstermek için, deneyime kılavuzluk etmesi gereken söküm ve parçalara ayırma noktalarını belirtir daha çok. Yasanın, suçluluğun, içselliğin her yerde var olduğu söylenebilir. Ama yazı makinesinin belirli bir parçasını, en azından üç temel çarkı, mektuplar-öyküler-romanlar'ı göz önünde bulundurmak, bu temaların hiçbir yerde bulunmadıklarını ve işlevli olmadıklarını görmek için yeterlidir. Elbette çarkların her biri temel bir duygusal tonlamaya sahiptir. Ama *Mektuplaşmalar*'da bu, korkudur, kesinlikle suçluluk değil: Tuzağın kendi üzerine kapanma korkusu; akıntının ters dönme korkusu; vampirin güpegündüz güneşe, dine, sarmısağa, kazığa yakalanma korkusu (Kafka, mektuplarında, insanlar ve ileride olacak olaylar karşısında derin bir korku duyuyordu: Bu da, suçluluktan ya da küçük düşmeden tümüyle başka bir şeydir). Hayvan-oluş öykülerinde bu, kaçıştır; kaçışın da duygusal bir tonlaması vardır, ama bunun da suçlulukla hiçbir ilgisi yoktur, ayrıca korkudan da farklıdır (hayvan-oluş,

korkudan çok kaçış içinde yaşar: Yuva'daki hayvan, açıkça söylersek, korkmaz, çakallar da korkmazlar, daha ziyade "budalaca bir umut" içinde yaşarlar; ve müzisyen köpekler, "böyle bir işe girişmiş olduklarından, artık korkamazlar"). Ve nihayet romanlarda, K'nın suçluluk duymaktan son derece uzak olmakla kalmayıp, korkma ya da kaçma gibi bir davranış içine de girmemiş olması ilginçtir: Hatta her türlü gözüpekliği gösterir, yeni ve çok garip bir tonlama sunar; gerçek bir duygu, bir *Gemüt* (haz) olan, hem hukuksal hem de mühendisliğe ait bir sökme, parçalara ayırma duyumu. Korku, kaçış ve sökme; bunları, şeytani antlaşmaya, hayvan-oluşa, makinesel ve kolektif düzenlemelere tekabül eden üç tutku, üç yoğunluk olarak düşünmek gerek.

O halde, Kafka'nın gerçekçi ve toplumsal yorumlarını savunmak gerekli mi? Elbette; çünkü bunlar yorum-olmayan bir şeye son derecede yakındır. Dahası, namevcut bir Tanrı'dan söz etmektense, minör bir edebiyatın sorunlarından, Prag'da yaşayan bir Yahudinin durumundan, *Amerika*'dan, bürokrasiden ve büyük davalardan söz etmek daha yerinde olur. Örneğin, *Amerika*'nın gerçekdışı olduğu, New York'taki grevin belirsiz kaldığı, en güç çalışma koşullarının bile hiçbir hoşnutsuzluk uyandırmadığı, yargıç seçiminin bile kendiliğinden anlamdışına kaydığı yolunda itirazlarda bulunuluyor. Kafka'da hiçbir zaman *eleştiri* olmadığına, haklı olarak, dikkat çekiliyor: "Çin Seddi'nin İnşasında"da bile, azınlıkta olan taraf, yasayı yalnızca "soylular"a ait keyfi bir olgu olarak görebilir, hiçbir nefret belirtisi göstermez ve "hiçbir yasaya inanmayan bu taraf yeterince zayıf ve güçsüz kalıyorsa, bunun nedeni soyluluğu kabullenmeleri ve onun varoluş hakkını tanımalarıdır." *Dava*'da, K, yasaya karşı başkaldırmaz ve gönüllü olarak güçlünün ya da celladın yanında yer alır: Kırbaçlanmakta olan Franz'ı dirseğiyle dürter, bir sanığı kolundan çekerek korkutur, avukatın evinde Block'la alay eder. *Şato*'da, K, her fırsatta tehdit etmeyi ve cezalandırmayı sever. Kafka'nın, "döneminin eleştirmeni" olmadığından dolayı, "kendi kendini eleştirdiği" ve bir "mahrem mahkeme"den başka mahkemesinin olmadığı sonucuna varabilir miyiz? Gülünç bir şeydir bu; çünkü eleştiri, temsilin bir

boyutu haline getirilmektedir: Eleştiri dışsal bir şey olmadığına göre, şu halde yalnızca içsel olabilir. Oysa çok başka bir şey söz konusudur: Kafka toplumsal temsillerden, sözcelem düzenlemelerini ve makinesel düzenlemeleri çıkarsama ve bu düzenlemeleri sökme yükümlülüğünü üstlenir. Kafka daha hayvan öykülerinde bile kaçış çizgileri çiziyordu; ama "dünyanın dışına" kaçmıyor, daha çok dünyayı ve temsilini *kaçırtıyor* (tıpkı bir borunun su kaçırması gibi) ve bu çizgiler üzerinde sürüklüyordu. Bir mayısböceği, bir gübreböceği gibi konuşmak ve görmek söz konusuydu. Romanlarda düzenlemelerin sökümü, toplumsal temsili bir "eleştiri"den çok daha etkili bir biçimde kaçırtır ve dünyanın, zaten siyasal olan ve mahrem bir işlemle hiç ilgisi bulunmayan tarzda bir yersizyurtsuzlaşmasını gerçekleştirir.[3]

Yazı şu ikili işleve sahiptir: Düzenlemelere çeviriyazı yapmak, düzenlemeleri sökmek. İkisi aslında bir bütün oluşturur. Kafka'nın eserinin tamamında, bir bakıma birbirinin içine geçmiş anları ayırt etmeye çalışmamızın nedeni budur: Önce *makinesel belirtiler*, sonra *soyut makineler* ve nihayet *makine düzenlemeleri*. Makinesel belirtiler, henüz kendi başına ortaya çıkmamış ve kendi adına sökülmemiş bir düzenlemenin işaretleridir, çünkü, bu düzenlemeyi nasıl oluşturduklarını bilmeden, onu oluşturan parçaları ele geçirmekle yetiniriz yalnızca. Bu parçalar çoğunlukla canlı varlıklar, hayvanlardır, ama, ancak, işlemci ya da uygulamacı oldukları anda bile sırrı çözülmeyen ve tam anlamıyla kendilerini aşan bir düzenlemenin hareketli parçaları ya da dış görünüşleri olarak değer taşırlar: Yani müzisyen köpekler gerçekten de müzikal düzenlemenin bir parçasıdırlar ve "Ayaklarını kaldırıp yere koymaları, başlarını şu ya da bu yana döndürmeleri, koşmaları, dinlenmeleri, birbirlerine karşı konumlarını belirlemeleri"yle gürültü çıkarırlar, ama "konuşmadıkları, şarkı söylemedikleri ve hemen hemen her zaman korkunç bir inatla sustukları"na göre, yalnızca belirti olarak iş görmektedirler. Bu (alegorik ya da simgesel olmayan) makinesel belirtiler, özellikle hayvan-oluşlarda ve hayvan öykülerinde gelişir. Dönüşümün meydana getirdiği karmaşık düzenlemenin belirti-öğeleri; hayvan-Gregor, müzikal kız kardeş, belirti-nesneleri besin, ses, fotoğraf, elma, belirti-dış görünüşleri aile üç-

geni, bürokratik üçgendir. Dikilen eğik baş ve sesin üzerine aşılanarak onu yoldan çıkaran gürültü, çoğu öyküde bu tür bir belirti olarak iş görür. Demek ki, bir makine kuruluş ve işleyiş aşamasındayken onu kuran ve işlemesini sağlayan ayrı ayrı parçaların nasıl hareket ettikleri henüz bilinmediğinde, makinesel belirtiler ortaya çıkar. Ama öykülerde bunun tersi de görülür: Tamamı kurulu olan *soyut makineler* de kendi başlarına, belirtisizce belirirler, ama bu kez, ya işlevsizdirler ya da artık işlemezler. Eski komutanın Yasa'sına cevap veren ve söküldükten sonra ayakta kalamayan "Cezalılar Kolonisi"nin makinesi; "bir zamanlar yararlı bir biçimi olduğuna ve şimdi bozulduğuna inanmak isteyeceğimiz, ama kuşkusuz yanıldığımız (...), genelde anlamdan yoksun görünen, ama kendi türünde tam bir bütün olan" "Odradek" adlı bobin ya da "Blumfeld"in pinpon topları bu türden makinelerdir. Oysa, suçluluk ve tanınmazlık kortejiyle birlikte, aşkın yasanın temsilinin böyle soyut bir makine olduğu ortaya çıkmaktadır. Yasanın temsilcisi olarak "Cezalılar Kolonisi"nin makinesi arkaik ve aşılmış görünüyorsa, bunun nedeni, hiç de, genellikle söylendiği gibi, daha modern yeni bir yasanın varlığı değildir; genelde yasanın biçiminin, kendisini somut olarak geliştiremeyen, özyıkımcı soyut bir makineden ayrılamamasıdır. Hikâyelerin, kısa kesilmelerine neden olan, tamamlanmalarını engelleyen ya da roman halinde gelişmelerini önleyen iki tehlikeyle yüz yüze olduklarını düşünmemizin nedeni de budur: Ya, ne kadar canlı olurlarsa olsunlar, yalnızca makinesel montaj belirtileri taşırlar; ya da ortaya, somut olarak birbirlerine bağlanamayan, tümüyle kurulmuş, ölü, soyut makineler çıkarırlar (Kafka'nın, aşkın yasa üzerine yazdığı metinleri kasıtlı olarak genellikle bir bütünden ayırdığı kısa öyküler halinde yayımladığını fark edeceğiz).

Demek ki geriye, roman nesneleri olarak makinesel düzenlemeler kalıyor. Bu kez, makinesel belirtiler artık hayvanlar değildir: Bir araya gelirler, diziler yaratırlar, her tür insan figürünü ya da figür parçalarını beraberlerinde sürükleyerek çoğalmaya koyulurlar. Öte yandan, soyut makine tuhaf bir biçimde değişir: Şeyleşmiş ve yalıtılmış olmaktan çıkar, bundan böyle, onu cisimleştiren toplumsal-siyasal ve somut düzenlemelerin

dışında var olmayacaktır; onların içinde ve yalnızca onlardaki makinesellik oranında yayılır. Sonuçta düzenleme, ne kurulmakta olan, gizemli işleyişe sahip bir makine, ne de tümüyle kurulu, işlemeyen ya da artık işlemeyen bir makine olarak değer taşır: Onun değeri, makine ya da temsil üzerinde gerçekleştirdiği *söküm*'den kaynaklanmaktadır ve fiilen işlerken, yalnızca kendi sökümüyle ve bu söküm eylemi içinde işler. Düzenleme, bu sökümden doğar (Kafka'yı ilgilendiren hiçbir zaman makinenin montajı değildir). Bu etkin söküm yöntemi, yine temsile ait bir yaklaşım olan eleştiriyi kullanmaz. Daha çok, toplumsal alana zaten nüfuz etmiş olan bütün bir hareketi sürdürmekten, hızlandırmaktan ibarettir: Edimsel olmadan gerçek olan bir gücülün içinde iş görür (şimdilik yalnızca kapıyı çalan, geleceğin şeytani güçleri). Düzenleme, yine kodlu ve yerliyurtlu olan toplumsal bir eleştiri içinde değil, kod çözümü içinde, yersizyurtsuzlaşma içinde ve bu kod çözümünün ve bu yersizyurtsuzlaşmanın romanesk hızlanışı içinde keşfedilir (Alman dilinde olduğu gibi; toplumsal alanı ele geçiren bu hareket içinde her zaman daha öteye gitmek). Bu, her tür eleştiriden daha yoğun bir yöntemdir. K bunu bizzat söyler: Toplumsal alanda henüz bir *yöntem*'den başka bir şey olmayan bu işlemin, sonuçta, gelmekte olan ve çoktan orada olan gerçek olarak *dava*'nın makinesel düzenlemesini oluşturan, sonsuz gücül hareket olarak, bir *yargılama usulü*'ne dönüştürülmek istendiği varsayılmıştır.[4] İşlemin tümü, tamamen sonsuz bir süreç olarak adlandırılır; Marthe Robert dava *(procès)* ile süreç *(processus)* arasındaki bu bağın altını çizer; ve bu elbette zihinsel, psişik, içsel bir süreç değildir.

İşte, soyut işaret ve makinelerden farklı olan romanesk makinesel düzenlemenin yeni özellikleri bunlardır. Bu özellikler, Kafka'nın bir yorumunu ya da toplumsal bir temsilini değil, sosyopolitik bir deneyimi, bir protokolü benimsetirler. Bu andan itibaren şu soru sorulur: Düzenleme, gerçekten gerçeğin içinde iş gördüğüne göre, nasıl işler? (Daha sonra kendi kendimize soracağımız tek şey, nelerden oluştuğu, öğelerinin ve bağlantılarının neler olduğudur.) Demek ki, *Dava*'nın tüm seyrini, hem sözümona son bölümle ilgili nesnel belirsizliği hem de

"Katedralde" adlı, sondan bir önceki bölümün Brod tarafından az çok kasıtlı olarak yanlış yerleştirilmiş olduğu gerçeğini dikkate alarak, birçok düzeyde izlemeliyiz. İlk izlenim olarak, *Dava*'daki her şey yanlıştır: "Yasa" bile, Kantçı yasanın aksine, yalanı evrensel kural haline getirir: Avukatlar sahte avukattır, yargıçlar sahte yargıçtır ("kaçak avukatlar", "kaçak ve sadakatsiz memurlar") ya da en azından öyle alt kademededirler ki gerçek mercileri gizlerler ve ortaya çıkmalarına izin vermezler. Yine de, bu ilk izlenimin kesin olmamasının nedeni, sahteliğin de bir gücünün olması ve adaleti doğru ya da yanlış terimleriyle ölçüp biçmenin yanlış olmasıdır. Bu yüzden, ikinci izlenim çok daha önemlidir: *Yasanın var olduğuna inanılan yerde, aslında arzu ve yalnızca arzu vardır.* Adalet arzudur, yasa değil. Gerçekten de herkes adaletin memurudur: Yalnızca basit dinleyiciler değil, rahip ve ressamlar değil, ama ne olduğu belirsiz genç kadınlar ve *Dava*'da önemli bir yer tutan sapkın küçük kızlar da. "Katedralde", K'nın elindeki kitap bir dua kitabı değil, şehirdeki tuhaflıklarla ilgili bir albümdür; yargıcın kitabında ise yalnızca müstehcen resimler vardır. Yasa, bir porno kitabının üstüne yazılmıştır. Burada adaletin olası sahtekârlığı değil, arzu duyan niteliği ileri sürülebilir: Sanıklar genellikle en yakışıklı olanlardır, onları tuhaf güzelliklerinden tanırız. Yargıçlar, "çocuklar gibi" davranır ve akıl yürütürler. Basit bir şakanın baskıyı yolundan şaşırttığı da olur. Adalet gereklilik değildir, tersine, rastlantıdır ve Titorelli, burada alegoriyi kör talih olarak, tüy gibi hafif arzu olarak resmeder. Adalet, değişmez istenç değil, hareketli arzudur. Tuhaf, der K, adalet kımıldamamalı, dengelerini bozmamak için. Ama papaz başka bir yerde şu açıklamayı yapar: "Adalet senden hiçbir şey istemez, *sen geldiğinde seni alır, sen gittiğinde seni bırakır.*" Genç kadınların ne olduklarının belirli olmamasının nedeni, adalete yardımcı olma niteliklerini gizlemeleri değildir, tam tersine, yardımcı olduklarını; yargıçları, avukatları ve sanıkları, çokanlamlı tek ve aynı arzuyla, özdeş olarak doyuma ulaştırmaları ile gösterirler. *Dava*'ya bir baştan bir başa nüfuz eden şey, ona erotik gücünü veren arzunun çokanlamlılığıdır. Baskı, baskı altına alan için de alınan için de geçerli olmak üzere, ancak kendisi de bir arzuysa adalete aittir. Adalet

yetkilileri, suçları araştıran insanlar değil, *"suçun cezbettiği, tehlikeye attığı"* kişilerdir. Her şeye burunlarını sokarlar, arayıp tararlar, incelerler: Kördürler, hiçbir kanıt kabul etmezler, ama koridordaki karışıklıkları, salondaki fısıldaşmaları, atölyedeki sırları, kapı arkasındaki gürültüleri, kulisteki homurdanmaları, arzuyu ve arzu rastlantılarını ifade eden tüm mikro-olayları özellikle dikkate alırlar.

Arzu temsile izin vermiyorsa, arzu olduğu içindir. Arzu, asla, kimi zaman bir tarafa karşı diğer tarafta yer alacağı (yasaya karşı arzu), kimi zaman da her iki tarafın dağılımını ve bileşimini düzenleyen üst bir yasanın etkisi altında her iki tarafta yer alacağı bir sahne üstünde değildir. Hegel'e göre trajiğin temsilini düşünelim: Antigon ve Kreon sahnede iki "taraf" olarak hareket ederler. K da, ilk sorgusu sırasında, adaleti hâlâ böyle hayal etmektedir: İki taraf, iki yan vardır, belki bunlardan biri arzuya daha yatkınken, diğeri de yasaya daha yatkın olabilir ve tüm bu davranışların dağılımı daha üst bir yasaya göndermede bulunur. Ama K, adaletin böyle işlemediğini fark eder; önemli olan ne mahkemede olup bitendir, ne de her iki tarafın toplu hareketleridir; koridorları, kulisleri, arka kapıları ve yan odaları işin içine sokan moleküler hareketliliklerdir önemli olan. *Amerika*'da olayın geçtiği yer, dev bir kulisten, tüm seyri ve temsili ortadan kaldırmış olan dev bir koridordan başka bir şey değildir. Siyaset için de aynı şey geçerlidir. (K da, mahkeme sahnesini bir "siyasal toplantı"ya, özellikle de sosyalistlerin bir mitingine benzetir.) Burada da önemli olan, yalnızca ideoloji sorunlarının tartışıldığı mahkemede olup bitenler değildir. Özellikle yasanın kendisi bu sorunlardan biridir; Kafka'da her yerde, *Dava*'da, "Çin Seddi'nin İnşasında"da, yasa, yorumcuların farklı "taraf"larıyla ilişkisi içinde düşünülür. Ama, siyasal olarak, önemli olan şey her zaman başka bir yerde, arzuya ve iktidara içkin gerçek problemlerle –"adalet"in fiili problemi– karşı karşıya gelinen kongre koridorlarında, miting kulislerinde olup biter.

Öyleyse yasanın aşkınlığı fikrini daha önce yapılmadığı kadar yoğun bir şekilde reddetmek gerekmektedir. Eğer yüksek mercilere ulaşılamıyorsa ya da onlar temsile izin vermiyorlarsa,

bu, negatif teolojiye özgü sonsuz bir hiyerarşiye değil, olup biten her şeyin her zaman yandaki büroda cereyan ettiği bir *arzu bitişikliği*'ne bağlıdır: Büroların bitişikliği, iktidarın altkesitliliği, mercilerin hiyerarşisinin ve hükümdarın üstünlüğünün yerine geçer (*Şato*, Habsburgların bürokrasisi ve Avusturya İmparatorluğu'ndaki milletler mozaiği tarzında altkesitli ve bitişik bir değersiz kulübeler yığını olarak görülür). Eğer herkes adalete aitse, eğer papazdan küçük kızlara kadar herkes adaletin yardımcısıysa, bu, yasanın aşkınlığı sayesinde değil, arzunun içkinliği sayesinde böyledir. K'nın araştırmasının ya da deneyiminin sonu hızla bu keşfe açılır: Amcası, davasını ciddiye alması, dolayısıyla aşkınlığın tüm darboğazlarından geçmek amacıyla bir avukatla görüşmeye gitmesi için ona baskı yaparken, K temsilciye ihtiyacı olmadığını, temsil edilmesine izin vermemesi ve kendisiyle arzusu arasına kimsenin girmemesi gerektiğini fark eder. Adaleti ancak kımıldayarak, odadan odaya giderek, arzusunun peşinde koşarak bulacaktır. Anlatım makinesini eline alacaktır: Dilekçe kaleme alacaktır, sonsuza dek yazacaktır, "neredeyse bitimsiz" olan bu çalışmaya kendini tamamen adamak için izin alacaktır. *Dava*'nın bitimsiz bir roman olarak kabul edilmesini bu bağlamda yorumlamak gerekmektedir. *Sonsuz bir aşkınlık yerine, sınırsız bir içkinlik alanı.* Yasanın aşkınlığı yüceliklerin bir görüntüsü, bir fotoğrafıydı; ama adalet, daha ziyade, akıp gitmeye devam eden ses (sözce) gibidir. *Yasanın aşkınlığı soyut makineydi, ama yasa makinesel olarak düzenlenmiş adaletin içkinliğindedir yalnızca. Dava*, tüm aşkın aklamaların parça parça edilmesidir. Arzuda yargılanacak hiçbir şey yoktur, yargıç baştan aşağı arzudan ibarettir. Adalet, içkin arzu sürecidir yalnızca. Sürecin kendisi bir *continuum*'dur*, ancak, bitişikliklerden ibaret bir *continuum.* Bitişiklik sürekliliğin karşıtı değildir, tersine: Sürekliliğin, sonsuza dek sürebilen yerel yapımı ve sökme işlemidir – her zaman yan bürodur, bitişik odadır. Barnabe "bürolara doğru gider, ama tüm büroların tek bir altkesitine; büroların ardında bir engel vardır, engelin ardında da başka bürolar vardır. Daha ileri gitmesi özellikle engelleniyor değildir. (...). Bu engeli sana kesin bir sınır şeklinde tanıtmaya gerek yok .(...) Ar-

* Homojen elemanlar bütünü (ç.n.)

dında bıraktığı engeller henüz geçmediği engellerden farklı gözükmemektedir." Adalet, hareketli ve her zaman yerinden edilen sınırlarıyla birlikte arzunun bu *continuum*'udur.

Ressam Titorelli'nin sınırsız tecil adı altında incelediği bu süreç, bu *continuum* ve bu içkinlik alanıdır. *Dava*'nın, tanımlandıran ve Titorelli'yi özel bir şahsiyet haline getiren metni genel olarak ortaya çıkan üç ihtimali birbirinden ayırt eder: Kesin beraat, görünür beraat ve sınırsız tecil. Birinci ihtimalle aslında hiç karşılaşılmamıştır, çünkü bu ihtimal, sürecini tamamlamış olan arzunun ölümünü ya da ortadan kalkışını gerektirir. Buna karşılık, ikinci ihtimal soyut yasa makinesine denk düşer. Gerçekten de bu ikinci ihtimal, akımların karşıtlığıyla, kutupların almaşıklığıyla, süreçlerin art arda gelişiyle tanımlanır: Arzu akımına karşılık yasaların karşı-akımı, baskı kutbuna karşılık kaçış kutbu, uzlaşma dönemine karşılık kriz dönemi. Biçimsel yasanın kimi zaman arzu-maddeye geçici olarak serbest bir alan bırakıp kendi aşkınlığına çekildiği, kimi zaman da kendi aşkınlığından, arzuyu önlemeye ve bastırmaya muktedir, hiyerarşikleşmiş cevherler yaydığı söylenir (gerçekten de, Kafka'nın sayısız neo-Platoncu okuması vardır). Bu iki farklı biçimden biri olan görünür beraat durumu, daha doğrusu döngüsü, Kafka'nın mektuplardaki ya da hayvan hikâyeleri ve hayvan-oluşlardaki durumuna denk düşer. Oteldeki, Felice hakkındaki dava, mektuplar karşısında tepki gösteren yasanın geri tepmesidir, beraatinin ancak görünürde olabileceğini gayet iyi bilen vampire karşı açılan davadır. Hayvan-oluşa karşı açılan dava, kaçış çizgisinin pozitif kutbunu ele alır; bu dava, çıkışı yeniden kapayan ve aile cevherini suçluyu yakalamaya gönderen aşkın yasanın negatif kutbudur – Gregor'un yeniden-Oedipuslaştırılması, babasının ona fırlattığı Platoncu elma.

Ama, elma, *Dönüşüm*'le birlikte yerli yerine oturan kırık bir zincir içinde, K'nın, *Dava*'nın başında yediği elmanın ta kendisidir. Çünkü, K'nın tüm hikâyesi, görünür beraat formüllerinden vazgeçerek, sınırsız tecile adım adım gömülme biçiminden ibarettir. Böylece, adaletin makinesel düzenlemesine, yani şifresi çözülmüş bir yasanın ve yersizyurtsuzlaşmış bir arzunun karşılıklı içkinliğine dahil olmak için ruhu bedenin karşısına, biçimi

maddenin karşısına çıkarır gibi yasayı arzunun karşısına çıkaran soyut yasa makinesinden kurtulur. Ama bu "tecil" ve "sınırsız" terimleri ne anlama gelmektedir? K'nın görünür beraati reddetmesi, gerçek bir beraat umuyor olmasından kaynaklanmadığı gibi, besin kaynağını kendinde arayan bir suçluluğun mahrem umutsuzluğundan da kaynaklanmamaktadır. Çünkü suçluluk tamamen, görünür beraatin yanında yer almaktadır. Görünür beraatin sonsuz, sınırsız ve süreksiz olduğu söylenebilir. Sonsuzdur, çünkü döngüseldir geniş bir çember hareketine uyarak "bürolar içindeki odaların dolaşımı"nı benimser. Ama sınırsız ve süreksizdir, çünkü suçlama noktası, "az ya da çok geniş salınımlarla ve az ya da çok büyük duraklarla yukarıları ve aşağıları" belirleyen bu dolaşıma göre yakınlaşır ya da uzaklaşır: Karşıt akımlar, karşıt kutuplar, masumiyetin *ve* suçluluğun, özgürlüğün *ve* yeniden tutuklanmanın karşıt dönemleri. Gerçek beraat söz konusu olmadığından, masumiyet "ya da" suçluluk sorunu, tümüyle bu iki süreksiz dönemi ve birinin diğerine dönüşmesini belirleyen görünür beraatin kapsamındadır. Zaten masumiyet suçluluktan daha sapkın bir varsayımdır. Masum ya da suçlu; bu, sonsuzun sorunudur, kesinlikle Kafka'nın sorunu değil. Tersine, tecilin sonlu, sınırsız ve sürekli olduğunu söylüyoruz. Sonludur, çünkü artık aşkınlık yoktur ve tecil altkesitli olarak işler: Sanığın "katlanılmaz uygulamalar"la işi yoktur; ani bir tersine dönmeden çekinmesi de gerekmez (kuşkusuz bir dolaşım varlığını sürdürür, ama "eylemi yapay olarak sınırlandırılmış küçük bir çemberde"; dahası, bu küçük dolaşım yalnızca bir "görünüm"dür, görünür beraatin kalıntısıdır). Ayrıca tecil sınırsız ve süreklidir, çünkü sınırı daima geriletmek için parça parça işleyerek, bir parçayı ötekine eklemeye devam eder, ötekine bitişir. Kriz süreklidir, çünkü her zaman yan tarafta olup biter. Adaletle "temas" bitişiklik, yasa hiyerarşisinin yerini almıştır. Tecil tamamen pozitif ve aktiftir: Makinenin sökülmesiyle, düzenlemenin yapısıyla bir bütündür, bir parça her zaman diğerinin yanındadır. Kendinde süreçtir, içkinlik alanının güzergâhıdır.[5] Bu, *Şato*'da daha belirgindir, öyle ki, K yalnızca arzudur: Geriye tek bir sorun kalır; şatoyla "ilişki" kurma ya da "ilişki"yi koruma, "bağ" kurma ya da "bağ"ı koruma.

NOTLAR

1 Bkz. Herman Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?* Anvers, 1957.

2 *Dava*, Gallimard, s. 154: "Hedefe ulaşmak istiyorsa, özellikle her türlü suçluluğu *a priori* dışlamak zorundaydı. Suç yoktu, dava, bankanın yararına olacak şekilde yerine getirdiği türden büyük bir işten ve kural olduğu üzere, savuşturması gereken çeşitli tehlikelerin ortaya çıktığı bir diğer işten başka bir şey değildi."

3 Küçük burjuva mahremiyeti ve her tür toplumsal eleştirinin yokluğu, öncelikle, komünistlerin Kafka'ya yönelik muhalefetlerinin temel temaları olacaktır. 1946'da, haftalık *Action* dergisinin yapmış olduğu anketi hatırlayalım: "Kafka'yı yakmalı mıyız?" Daha sonra, tavırlar sertleştikçe Kafka, çizdiği bürokrasi portresi dolayımıyla proletaryaya karşı mücadele yürüten etkin bir anti-sosyalist olarak teşhir edilmeye başlanır. 1962'de, Moskova'daki Barış Kongresi'nde Sartre, kültür-siyaset ilişkileri ve özellikle de Kafka hakkında daha iyi bir çözümlemede bulunulmasını isteyen bir konuşma yapar. Bunu, Çekoslavakya'daki Liblice'de Kafka üzerine yapılan iki kolokyum (1963 ve 1965) izler. Konuya vâkıf olanlar bu kolokyumlarda derin bir değişimin işaretini görürler; gerçekten de, Goldstücker, Fischer ve Karst'ın önemli bildirileri bu kolokyumlarda okunur. Ama Ruslardan kimse katılmaz ve kolokyumlar edebiyat basınında pek yankı uyandırmaz. En çok Doğu Alman Cumhuriyeti'nde yankı bulursa da bunun nedeni yalnızca katılanları teşhir etmektir. Daha sonra söz konusu kolokyumlara ve ortaya çıkan Kafka etkisine, "Prag Baharı"nın nedenlerinden biri oldukları gerekçesiyle saldırılacaktır. Goldstücker şunları söyler: "Ernst Fischer'i ve beni, işçi sınıfının simgesi olan Goethe'nin *Faust*'unu sosyalist insanların zihninden kovarak, yerine, Kafka'nın hüzün verici kahramanını, bokböceğine dönüşen Gregor Samsa'yı koymak istemekle suçluyorlardı." Goldstücker İngiltere'ye, Karst ise Amerika'ya göç etmek zorunda kaldı. Bütün bu konular, çeşitli Doğu hükümetlerinin her birinin tavrı ve Karst ile Goldstücker'in son açıklamalarıyla ilgili olarak, Antonin Liehm'in kusursuz makalesine bakınız: "Franz Kafka dix ans après", *Les Temps modernes*, Temmuz 1973, no: 323.

4 *Dava*, s. 56: "Bana, bu bir dava değil diye itirazda bulunabilirsiniz. Bu durumda size yüz kez hak veririm, ancak sizin yöntemlerinizi kabul ettiğim takdirde bu bir yargılama usulü oluşturabilir."

5 Sınırsız tecilin bir "bulanıklık", "kararsızlık" ve "vicdanın rahat olmaması" durumu olarak tanımlanması bize tamamen yanlış gelmektedir.

6. BÖLÜM

Dizilerin Hızla Çoğalması

Düzenlemenin bu işleyişi ancak, düzenlemenin sökülmesi ve onu meydana getiren öğeler ile bağlantılarının doğasının dikkate alınması ile açıklanabilir. *Dava*'nın kişileri hızla çoğalmaya devam eden büyük bir dizi içinde ortaya çıkarlar: Gerçekten de herkes ya adaletin memuru ya da yardımcısıdır (ve *Şato*'da herkesin şatoyla bir işi vardır), yalnızca yargıçlar, avukatlar, mübaşirler, polisler değil, sanıklar, hatta kadınlar, küçük kızlar, ressam Titorelli ve bizzat K bile. Ne var ki, büyük dizi altdizilere bölünür. Bu altdizilerin her biri, kendi hesabına, bir tür şizofrenik, sınırsız çoğalmaya sahiptir: Örneğin Block aynı anda altı avukat birden kullanmak durumundadır ve bu, sonlu değildir; Titorelli hepsi de birbirinin aynı olan bir dizi tablo çıkarır ortaya; K, attığı her adımda, hep aynı tipte, tuhaf genç kadınlara rastlamaktadır sürekli olarak (Elsa, dava öncesinin küçük bayan arkadaşı, kabare garsonu; Bayan Bürstner, "K'ya uzun süre dayanamayan küçük daktilo"; çamaşırcı kadın, yargıcın dostu ve mübaşirin karısı; Leni, hemşire-hizmetçi-avukatın sekreteri; Titorelli'nin evindeki küçük kızlar). Oysa bu giderek çoğalan dizilerin ilk özelliği, başka yerde bir açmazın üzerine kapanan bir durumun önündeki engelleri ortadan kaldıracak olmalarıdır.

İkililer ve üçlüler Kafka'da her zaman çok yaygın olmuştur. Bunlar birbirleriyle karışmazlar. Aile kökenli özne üçgen-

leşmesi, temsil edilen diğer iki terime (baba-anne-çocuk) oranla *konumu* belirlemekten ibarettir. Öznenin, sözcelem öznesi ve sözce öznesi olarak ikiye bölünmesi, iki temsilcisinden birinde ya da her ikisinde birden var olan *hareketinden* kaynaklanmaktadır: Nefret de dahil olmak üzere, akrabaca olmaktan ziyade kardeşçedir; rekabet de dahil olmak üzere, ailevi olmaktan ziyade profesyoneldir. Kafka ikililerinin çoğu iki erkek kardeş ya da iki bürokrat teması üzerinedir; ya biri kımıldarken diğeri hareketsiz kalır ya da her ikisi birden aynı hareketleri yaparlar.[1] İkili ve üçlüler de birbirine nüfuz etmekten geri kalmaz. İkililerden birinin hareketsiz kaldığı ve hareketi diğerine aktarmakla yetindiği bir durumda, tamamen bürokratik olan bu ataletin kökeninin, çocuğu hareketsiz bırakarak hayal kurmaya mahkûm eden aile üçgeninde olduğu söylenebilir. Kafka, bu bağlamda, bürokratik ruhun doğrudan doğruya ailevi eğitimden kaynaklanan toplumsal bir erdem olduğunu söyler.[2] İkililerin, hareketi birlikte oluşturdukları diğer durumda ise, faaliyetleri, tıpkı bağımlı oldukları bir büro şefi gibi üçüncü bir terimi varsayar: Kafka böylelikle sürekli olarak üçlüler ve biçimsel olarak bürokratik olan üçgenleşmeler oluşturur. İki bürokrat ister istemez üçüncü bir üst meydana getirirler, kendileri de onun sağı ve soludurlar. Tersine, bürokratik ikili, aile üçgenine göndermede bulunuyorsa, bu üçgenin yerini de bürokratik üçgenler alabilir. Tüm bu figürler Kafka'da çok karmaşıktır. Kimi zaman, *Dönüşüm*'de olduğu gibi aile üçgeni verili olduğundan, farklı yapıdaki bir terim bu üçgene eklenir ya da onun yerine geçer: Müdür, Gregor'un kapısının ardına gelir ve aileye dahil olur. Ancak kimi zaman da bu, geçici de olsa ailenin yanına yerleşen ve yerini alan blok halinde bir bürokratlar üçlüsüdür: *Dönüşüm*'de, müdürün ortaya çıkışı yalnızca bu ânı hazırlama amacını taşımaktadır. Kimi zaman da, *Dava*'nın başlangıcında olduğu gibi, önceden-mevcut bir aile üçgeninden söz edilemez (baba ölmüştür, anne uzaktadır); ama, bir polis ikilisi olarak işlev gören iki terimin, önce birinin, ardından da diğerinin işin içine karışmasına tanık olunur; daha sonra da üçüncü terimle –jandarma– bunların bir üçgen oluşturmalarına tanık olunur. Ve en sonunda, ailevi olmayan bu üçgenin, sırasıyla, banka memurla-

rının bürokratik üçgeni, röntgenci komşuların kiracı üçgeni, Bayan Bürstner ve dostlarının bir fotoğraf üstündeki erotik üçgeni haline gelen dönüşümleri gözlenir.

Yaptığımız fazlasıyla karmaşık bu tanımların, birbirlerinden ayırt ettiğimiz bu durumların tek bir amacı vardır: Hem ikililer hem de üçlüler açısından, bunların karşılıklı gönderme ve birbirlerine nüfuz edişlerinde, bazı şeylerin engellenmiş olarak kaldığını göstermek. Niçin iki ya da üç de, daha fazla değil? Niçin iki üçe, üç de ikiye göndermektedir? Muhtemel başka bir terimin, örneğin *Dönüşüm*'deki kız kardeşin, sırası geldiğinde ikilenmesi ve üçgenlenmesi nasıl önlenebilir? Kafka'nın, işin içine Grete Bloch'u dahil ederek ikili ilişkiden sıyrılma teşebbüsüne rağmen, mektuplar bu bağlamda bir başarısızlıktır. Gregor'un üçgenlenmeden çıkma çabasına rağmen, hayvan hikâyeleri bu bağlamda bir başarısızlıktır.

Sınırsız romanların çözdüğü belli başlı sorunlardan biri şudur: Kafka'nın romanlarında varlığını sürdüren ikililer ve üçlüler bu romanlarda ancak başlangıçta yer alırlar; ve başlangıçtan itibaren öylesine kararsız, öylesine esnek ve dönüşebilirdirler ki, terimleri parçalaya parçalaya, biçimini kıran dizilere açılmaya tamamen hazırdırlar. En özel aile üçgenlenişinin muzaffer ane dönüşüyle kız kardeşin de erkek kardeşin de kendilerini engellenmiş buldukları *Dönüşüm*'ün tamamen tersi. Sorun, *Dönüşüm*'ün bir başyapıt olup olmadığını bilmek değildir. Elbette; ama bu Kafka'yı tatmin etmez, çünkü *Dönüşüm* Kafka'nın, roman yazmasını engellediğine inandığı şeyi de anlatır: Ailevi bir roman ya da bir evlilik romanı, bir Kafka'lar Sagası ya da *Taşrada Düğün Hazırlıkları* yazmaya katlanamazdı. Oysa, daha *Amerika*'da bile, çoğalan diziler çözümünü hissetmişti; *Dava*'da ve ardından *Şato*'da bu çözüme tamamen sahipti. Ama bundan böyle romanın tamamlanması için hiçbir neden yoktur. (Balzac gibi, Flaubert gibi ya da Dickens gibi yapmadıkça: Ama, onlara ne kadar hayran olsa da bunu istemez. Toplumsal bile olsa, Balzac tarzı bir soykütük istemez; Flaubert tarzı bir fildişi kule istemez; Dickens tarzı "bloklar" istemez, çünkü onun başka bir blok anlayışı vardır. Usta olarak kabul ettiği tek kişi Kleist'tır ve Kleist da ustalardan hep nefret etmiştir; ama Kleist, başka bir

şeydir, Kafka üzerindeki derin etkisinde bile. Ondan, başka bir yerde ve başka biçimde söz etmek gerekir. Kleist'ın sorusu, "minör bir edebiyat, dolayısıyla siyasal ve kolektif bir edebiyat nedir?" değil, "savaş edebiyatı nedir?"dir. Bu soru, Kafka'nın sorusuyla ilişkisiz değildir, ama onun aynısı da değildir.)

Üçlüleri sınırsızca dönüştüren, ikilileri sonsuzca çoğaltan Kafka, toplumsal güçlerin, akımların ve o dönemde hâlâ kapıyı çalmaktan başka bir iş yapmayan güçlerin bir teşhisi, bir sökümü ve bir çözümlemesi olarak işleyecek bir içkinlik alanına açılır (anlatım makinesi içeriklerden önce gelir ve onları peşinden sürüklerse, edebiyatın anlamı vardır ancak). Kafka belli bir düzeyde, ikililerden ya da üçlülerden geçme ihtiyacı bile duymaz, ama temel bir kişilik doğrudan doğruya çoğalmaya başlamıştır: Örneğin Klamm, özellikle de K. Terimler bir kaçış çizgisi üzerinde dağılma, bu çizgi üzerinde, bitişik altkesitlere göre sıvışma eğilimindedir: Polisler altkesiti, yargıçlar altkesiti, ruhbanlar altkesiti. Bu terimler ikili ya da üçlü biçimi kaybederlerken, kendilerini yasanın *hiyerarşikleşmiş temsilcileri* olarak da sunmazlar ya da sadece böyle sunmazlar, adli bir düzenlemenin *amilleri, bağlantılı çarkları* haline gelirlerken, her çark bir arzu konumuna denk düşer, tüm çarklar ve konumlar art arda gelen sürekliliklerle birbirleriyle ilişki kurarlar. Bu bağlamdaki örnek, "ilk sorgu" sahnesidir; mahkeme, tepedeki yargıç ve onun parçası olan sağ ve sol yanlarla oluşturduğu üçgensi biçimi kaybedecek ve bunlar sadece iki *tarafı* "birleştirmek"le kalmayan, "satılık müfettişleri, jandarmaları, aptal soruşturma yargıçlarını ve ayrıca vazgeçilmez ve çok sayıdaki uşaklardan, kâtiplerden, jandarma ve diğer yardımcılardan, hatta belki de cellatlardan oluşan maiyetleri ile yüksek yargıçları" yan yana getirerek uzayıp giden sürekli bir çizgi üzerinde tek sıra halinde dizileceklerdir. Bu ilk sorgunun ardından, büroların bitişikliği giderek üçgenler hiyerarşisinin yerini alacaktır. Bütün memurlar "satılık"tır, "satılmış"tır. Her şey arzudur, her çizgi arzudur; hem iktidara sahip olanlarda ve baskı uygulayanlarda hem de iktidara ve baskıya boyun eğen sanıklarda (bkz. Sanık Block: "O bir müşteri değil, avukatın köpeği"). Elbette burada arzuyu, *iktidara* duyulan arzu, baskı altına alma ve hatta baskı görme arzusu,

sadist ve mazoşist bir arzu olarak algılamak yanlış olur. Kafka'nın düşüncesi bu değildir. İktidar arzusu yoktur, arzu olan iktidarın kendisidir. Eksik-arzu değil, tamlık, egzersiz ve işleyiş olarak arzu: En alt kademedeki memurlarına varana dek. Düzenleme olarak arzu, makinenin çarklarıyla ve parçalarıyla, makinenin iktidarıyla tam olarak bir bütün oluşturur. Herhangi bir kişinin iktidar arzusu sadece bu çarklar karşısındaki büyülenmesinden ibarettir, bu çarkların bazılarını döndürme, bu çarklardan biri olma isteğinden – ya da, elinden daha iyisi gelmediğinde, bu çarkların işlediği malzeme olma, yine kendince bir çark olan bu malzemeye dönüşme isteğinden.

Makineli yazar değilsem eğer, en azından makinenin kullandığı kâğıt olmalıyım. Makine tamircisi değilsem eğer, en azından makinenin aldığı ve işlediği canlı madde olmalıyım: Belki de bu daha temel ve çarklara, tamircininkinden daha yakın bir yerdir (örneğin, "Cezalılar Kolonisi"ndeki alt kademe memur ya da *Dava*'daki sanık). Demek ki sorun iki soyut arzu sorunundan, kendilerini, soyut biçimde, biri sadist, öteki mazoşist olarak ortaya koyan baskı altına alma ve baskı altına alınma arzusu sorunundan daha karmaşıktır. Baskı altına alma, baskı uygulayan açısından olduğu kadar baskı altına alınan açısından da, iktidar-arzunun herhangi bir düzenlemesinden, makinenin herhangi bir durumundan kaynaklanır – çünkü, malzemeye de tamircilere de, bir hiyerarşi içinde olduğundan çok daha tuhaf bir ittifak içinde, bir *bağlantı* içinde gereksinim vardır. Baskı makineye bağlıdır, yoksa tersi değil. Demek ki, köleler ya da suçlular karşısında bir sonsuz aşkınlık olarak ortaya çıkan "bir" iktidar yoktur. İktidar, "Yasa"nın bizi inandırmaya çalıştığı gibi, piramit biçiminde değildir, altkesitli ve doğrusaldır, yükseklik ya da uzaklıkla değil, bitişiklikle işler (alt kademelerin önemi buradan kaynaklanır).[3] Her altkesit iktidardır, hem bir arzu figürüdür hem de "bir" iktidar. Her altkesit bir makine ya da bir makine parçasıdır, ama, bitişik parçalarından her biri giderek daha fazla yer kaplayarak, sırası geldiğinde makine halini almazsa sökülemez olan bir makine. Bürokrasi örneğini ele alalım, çünkü bürokrasi Kafka'yı büyüler, çünkü sigorta şirketinde Kafka bizzat geleceğin bürokratıdır (ve Felice

konuşma makineleriyle meşguldür: İki oda arasında altkesitli buluşma). Baskı altına almak ya da alınmak için bürokrasi'*ye* arzu duyulmaz. İktidarı, personeli, müşterileri, makineleriyle birlikte bürokratik bir altkesit vardır. Daha doğrusu, Barnabe deneyiminde olduğu gibi, her çeşit altkesit, her çeşit bitişik büro. Hepsi birer çarktır; arzu olarak, yani bizzat düzenleme uygulaması olarak bürokrasiyi oluşturan ve görünüşlerine rağmen gerçekte eşit olan çarklar. Ezenlerle ezilenlerin, baskı uygulayanlarla baskı altındakilerin dağılımı, makinenin her türlü durumundan kaynaklanmaktadır; yoksa bunun tersi geçerli değildir. Bu, ikincil bir sonuçtur; *Dava*'nın sırrı K'nın hem avukat, hem de yargıç olmasında gizlidir. Bürokrasi arzudur: Soyut arzu değil, herhangi bir altkesitte, makinenin herhangi bir durumu aracılığıyla, herhangi bir anda belirlenmiş arzu (örneğin, Habsburgların altkesitli monarşisi). Arzu olarak bürokrasi, belli sayıda çarkın işleyişiyle aynı şeydir, dahil oldukları toplumsal alanın bileşimine bağlı olarak, makinecileri olduğu kadar makine haline getirenleri de belirleyen belli bir miktar iktidarın uygulanışıyla aynı şeydir.

Milena, Kafka hakkında şöyle diyordu: "Ona göre hayat, başkaları için temsil ettiğinden kesinlikle farklı bir şeydir. Para, borsa, dövizler, *yazı makinesi;* ona göre bunların hepsi mistik şeylerdir, (...) heyecan verici muammalardır, Kafka onları coşkulu bir saflıkla hayran hayran seyreder, çünkü hepsi de ticaridir."[4] Saflık? Kafka'nın basit bir teknik makineye hiçbir hayranlığı yoktur, ama gayet iyi bilir ki, teknik makineler, makinistleri, parçaları, makineleşmiş madde ve personeli, cellatları ve kurbanları, güçlüleri ve güçsüzleri aynı kolektif bütün içinde bir arada var kılan daha karmaşık bir düzenlemenin işaretleridir yalnızca – ey Arzu, kendinden kaynaklansa da her seferinde tamamen belirli olan! Bu anlamda elbette, iktidarın altkesiti ve bir arzu konumu olan bürokratik bir Eros vardır. Hatta kapitalist bir Eros. Hatta faşist bir Eros. Tüm altkesitler, değişken bitişiklikler aracılığıyla ilişkiye girerler. Kapitalist Amerika, bürokratik Rusya, Nazi Almanya, aslında "geleceğin tüm şeytani güçleri", Kafka'nın döneminde, altkesitli ve bitişik vuruşlarla kapıyı çalan güçler. Arzu: Çarklar ha-

linde sökülen makineler, sırası geldiğinde makineyi meydana getiren çarklar. Parçaların esnekliği, engellerin yer değiştirmesi. Arzu tepeden tırnağa çokanlamlıdır ve çokanlamlılığı aslında her şeyi kuşatan tek ve aynı arzudur. *Dava*'nın müphem kadınları zevk vermeye devam ederler, hem de yargıçlara, avukatlara, sanıklara aynı zevki verirler. Yaptığı hırsızlıklardan dolayı suçlanan polis memuru Franz'ın çığlığı, K'nın bankada, bürosunun koridoruna bitişik bir kulübecikte yakalayıverdiği çığlık, "bir işkence makinesinden geliyor" gibidir, ama bunun aynı zamanda bir zevk çığlığı olması, hiç de mazoşistçe bir nedenden değil, işkence makinesinin kendi kendine zevk almaya devam eden bürokratik bir makinenin parçası olmasından ileri gelmektedir.

İktidara, iktidar makinelerine karşıt olan devrimci bir arzu da söz konusu değildir. Kafka'da toplumsal eleştirinin kasıtlı yokluğunu gördük. *Amerika*'da, en zor çalışma koşulları bile K'nın eleştirisine yol açmazken, otelden kovulma korkusunu daha güçlü kılmıştır. Çek sosyalist ve anarşist hareketlerine aşina olan Kafka onların yolunu benimsemez. Bir işçi yürüyüşüyle karşılaşan Kafka, *Amerika*'daki K'nın ilgisizliğinin aynısını gösterir: "Bu insanlar dünyanın efendileri; ama yine de yanılıyorlar. Onların ardında şimdiden ilerlemekte olanlar sekreterler, bürokratlar ve profesyonel politikacılardır, iktidara çıkmalarına destek oldukları tüm bu modern sultanlardır." Kafka, Rus Devrimi'ni bir altüst oluş ve yenilenme olarak değil, yeni bir altkesitin üretimi olarak değerlendirir. Rus Devrimi'nin yayılması, şiddetli bir duman çıkarmadan gerçekleşemeyecek olan bir ilerleme, altkesitli ve büyüyen bir atılımdır. "Duman buharlaştığında geriye yalnızca yeni bir bürokrasinin çanağı kalır; işkence gören insanlığın zincirleri, yetkililerin kâğıtlarından yapılmıştır." Habsburg bürokrasisinden yeni Sovyet bürokrasisine gelinceye dek ortaya çıkan değişimi reddetmek söz konusu değildir; bu, makinenin yeni bir çarkıdır, daha doğrusu, sırası geldiğinde yeni bir makine yapan bir çarktır. "Sosyal sigortalar işçi hareketinden doğmuştur, dolayısıyla, ilerlemenin aydınlık ruhu onlara kucak açmalıdır. Oysa, ne görüyoruz? Bu kurum, karanlık bir bürokratlar yuva-

sından başka bir şey değildir. Ben de bu bürokratlar arasında tek temsilci Yahudi olarak çalışıyorum."[5] Elbette Kafka kendini taraf olarak görmüyor. Sosyalistlerle dostluğu ne olursa olsun, devrimci olduğunu bile ileri sürmüyor. Tüm bağların onu edebi bir anlatım makinesine bağladığını biliyor; o bu makinenin hem çarklarıdır, hem de tamircisi, memuru ve kurbanı. O halde, toplumsal eleştiriden geçmeyen, geçemeyen bu bekâr makinede nasıl hareket etmektedir? Devrimi nasıl gerçekleştirecektir? Tıpkı, Almancanın Çekoslavakya'da gerçekleştirdiğine benzer bir şekilde: Bu dil, birçok nedenle yersizyurtsuzlaşmış bir dil olduğundan yersizyurtsuzlaştırmada daha da ileri gidilecektir ve bu ilerleme, fazlalıklar, ani değişimler, yoğunlaşmalar sayesinde değil, dilin düz bir hat üzerinde kaçmasını sağlayan, onu arkada bırakan ve altkesitlere ayrılmayı hızlandıran bir kanaatkârlık sayesinde gerçekleşecektir. Anlatım, içeriği peşinden sürüklemelidir; içerik için de aynı şey söz konusudur. *Dava*'da ortaya çıktığı haliyle, dizilerin çoğalmasının işlevi budur. Dünyanın tarihi, asla bir ebedi dönüşten değil, her zaman yeni ve giderek sertleşen altkesitlerin atılımından oluştuğundan, bu altkesitliliğin hızı, bu altkesitli üretimin hızı artırılır, altkesitli diziler hızlandırılır, abartılır. Kolektif ve toplumsal makineler insanın kütlesel yersizyurtsuzlaşmasını gerçekleştirdiklerinden, bu yolda daha da ileriye gidilecektir, ta ki mutlak bir moleküler yersizyurtsuzlaşmaya varana kadar. Eleştiri tamamen gereksizdir. Henüz güncel olmadan gerçek olmuş gücül harekete katılmak çok daha önemlidir (konformistler ve bürokratlar hareketi herhangi bir noktada durdurmaya devam ederler). Asla en kötünün siyaseti gibi bir şey söz konusu olmadığı gibi, edebi bir karikatür, hatta bilimkurgu da söz konusu değildir.

Bu hızlandırma ya da altkesitli çoğalma yöntemi sonluyu, bitişiği, sürekliyi ve sınırsızı bitiştirir. Bu yöntemin birçok üstünlüğü vardır. Amerika, kapitalizmini sertleştirme ve hızlandırma yolundadır, Avusturya İmparatorluğu'nun parçalanması ve Almanya'nın yükselişi faşizmi hazırlamaktadır, Rus Devrimi daha önce görülmemiş, yeni bir bürokrasiyi, süreç içindeki yeni davayı son hızla yaratır, "Yahudi düşmanlığı işçi sınıfına isabet

eder", vs. Kapitalist arzu, faşist arzu, bürokratik arzu, aynı zamanda Thanatos; kapıyı çalan herkes oradadır. Altkesitlerin hızlanmış art arda gelişini parçalamak için resmi devrime bel bağlanamayacağına göre, onların ivediliklerini önceleyen, "şeytani güçleri" –Amerikancılık, Faşizm, Bürokrasi– henüz tümüyle oluşmadan aşan edebi bir makineye bel bağlanır: Kafka'nın deyişiyle, ayna olmaktansa *ileri giden bir saat* olmak.[6] Ezenlerle ezilenler arasında ya da arzu türleri arasında tam bir paylaşım yapılamayacağından, bunların tümünü fazlasıyla mümkün bir geleceğe sürüklemek gerekir; bu sürüklemenin kaçış ya da savunma çizgilerini *de* ortaya çıkaracağını umabiliriz – bu çizgiler mütevazı, sallantıda, hatta ve özellikle anlamsız olsalar bile. Hayvanın kendisine çarpan hareketle birleşmekten, o hareketi daha ileriye itmekten başka bir şey yapamamasına benzer az da olsa; daha kolay kendinize gelmek, kendinize karşı dönmek ve bir çıkış bulmak için.

Ama biz, özellikle, hayvan-oluştan çok farklı bir öğeden hareket ettik. Hayvan-oluşun çoktan bir çıkış kazmış olduğu doğrudur, ama buraya girip yok olmayı beceremez. Daha şimdiden, mutlak bir yersizyurtsuzlaşmayı gerçekleştirmiş olduğu doğrudur: Ama aşırı ağırlıkla ve sadece kutuplarından birinde. Dolayısıyla hayvan-oluş kendini yakalatıyor, yeniden yerliyurtlulaştırıyor, yeniden üçgenleştiriyordu. Hayvan-oluş ailevi bir iş olarak kalıyordu. Dizilerin ya da altkesitlerin itmesiyle, çok başka bir şeye, çok daha tuhaf bir şeye tanık oluruz. Büyük makinelere özgü olan ve sosyalizme olduğu kadar kapitalizme de nüfuz eden, insanın yersizyurtsuzlaşma hareketi diziler boyunca tüm hızıyla meydana gelecektir. Bundan böyle arzu, birlikte var olan iki durumda birden mevcut olacaktır: Bir yandan, herhangi bir altkesite, herhangi bir büroya, herhangi bir makineye ya da makinenin herhangi bir durumuna dahil olmuş ve herhangi bir anlatım biçiminde billurlaşan herhangi bir içerik biçimine bağlanmış olacaktır (kapitalist arzu, faşist arzu, bürokratik arzu, vs.). *Diğer yandan ve aynı zamanda*, serbest kalmış bir anlatım tarafından sürüklenerek, biçimi bozulmuş içerikleri peşinden sürükleyerek, içkinlik ya da adalet alanının sınırsızlığına erişerek, makinelerin tarihsel

olarak belirli arzu yoğunlaşmalarından başka bir şey olmadıklarının ve arzunun makineleri bozmaktan ve eğik başı kaldırmaktan (eğer Kafka bir "eleştiri"ye girişseydi çok daha şiddetli olacak olan, kapitalizme, faşizme, bürokrasiye karşı mücadele) başka bir şey yapmadığının keşfi içinde bir çıkış, özellikle bir çıkış bularak, tüm hat boyunca sıvışacaktır. Arzunun birlikte var olan bu iki hali, yasanın iki halidir: Bir yanda, sonlu bir parçayı hareketlendirmeye, onu bütünlüklü bir nesne yapmaya, burada ya da orada billurlaştırmaya devam eden *paranoyak, aşkın yasa*; diğer yanda, bir adalet olarak, karşı-yasa olarak, paranoyak yasayı tüm düzenlemeleriyle sökecek olan "usul" olarak işleyen *içkin, çatlak yasa.* Çünkü, bir kez daha, aynı şeyle karşı karşıyayız; içkinlik düzenlemelerinin keşfi ve sökülmesi. Makinesel bir düzenlemeyi sökmek, hayvan-oluşun girebilmeyi ve yaratabilmeyi başaramayacağı bir kaçış çizgisi yaratmak ve bu çizgiye fiilen girebilmektir: Bu çok başka bir çizgidir. Çok başka bir yersizyurtsuzlaşma. Bu çizginin yalnızca zihinde mevcut olduğunu söylememeliyiz. Sanki yazmak bir makine değilmiş gibi, sanki yazmak, yayımlanmasından bağımsız olarak bile bir edim değilmiş gibi. Sanki yazı makinesi kimi zaman kapitalist, bürokratik ya da faşist makinelerce kullanılan, kimi zaman da mütevazı bir devrimci çizgi çizen bir makine değilmiş gibi (bir başka üstyapıdan daha fazla üstyapı değilmiş gibi, bir başka ideolojiden daha fazla ideoloji değilmiş gibi). Aslında tam da burada, Kafka'nın sabit fikrini hatırlamamız gerekir: Münzevi bir makineciyle bile olsa, edebi anlatım makinesinin, tüm bir topluluğu ister istemez kapsayacak koşullardaki içerikleri geride bırakmaya ve hızlandırmaya, gücü yetmektedir. Anti-lirizm: Dünyayı okşamak ya da ondan kaçmak yerine, onu, kaçırtmak için "avcunun içine almak".[7]

Arzunun ya da yasanın bu iki durumunu birçok minör durumda yeniden bulabiliriz. Birlikte var olan bu iki durum üzerinde durmak gerekir. Çünkü, önceden "bu kötü bir arzudur, öteki iyidir" diye bir şey söylenemez. Arzu öyle bir çorba, öyle bir altkesitli bulamaçtır ki, bürokratik, faşist, vs. altkesitler hâlâ ya da daha şimdiden devrimci hareketliliğin için-

dedir. Arzunun "şeytaniliği"ni ve "masumiyet"ini yalnızca hareket içinde ayırt edebiliriz, çünkü bu ikisi birbirlerinin derinliklerine nüfuz etmişlerdir. Hiçbir şey önceden var olamaz. Kafka, eleştirel-olmamasının gücü sayesinde bu derece tehlikeli olabilmiştir. Birlikte ve, birbirlerinin içinde var olan iki hareketten bahsedilebilir yalnızca: Biri, büyük şeytani düzenlemelerdeki arzuyu yakalarken, neredeyse bu aynı atılımla hizmetçileri ve kurbanları, üst kademedekileri ve alt kademedekileri peşinden sürükler ve bir büroda, bir hapishanede, bir mezarlıkta da olsa insanı yeniden yerliyurtlulaştırarak kütlesel yersizyurtsuzlaşmasını gerçekleştirir (paranoyak yasa). Arzunun tüm düzenlemelerden kurtulmasını sağlayan diğer hareket, tüm altkesitleri, hiçbirine yakalanmadan sıyırıp geçer ve bir çıkışla aynı şey olan bu birlikte yersizyurtsuzlaşma gücünün masumiyetini hep daha öteye taşır (usyarılması yasası). Kafka'nın "kahraman"larının büyük makineler ve düzenlemeler karşısında bu kadar ilginç ve onları diğerlerinden ayıran bir konumda olmalarının nedeni budur: "Cezalılar Kolonisi"ndeki görevli, makinede önce mekanisyen sıfatıyla, ardından da kurban sıfatıyla bulunurken; ve makine dışında her türlü varoluşu yitirdiklerinden makinenin herhangi bir durumuna eklemlenen birçok roman kişisi varken; tersine, öyle gözüküyor ki K ve onunla bir ikili oluşturan birtakım kişiler, makineyle her zaman bir tür bitişiklik içinde, herhangi bir altkesitle her zaman bağlantılı, ama her zaman geri itilmiş, her zaman dışarıda tutulmuş, bir anlamda da "kapsanmış" olamayacak kadar hızlı gibidirler. Örneğin *Şato*'da K: Altkesitli şatoya karşı duyduğu çılgın arzu, arzunun önceden mevcut bir ölçütü olmadığı doğru olduğundan, onun, kendisini de bitişiklik çizgisi boyunca kaçırtan dış-merkezli konumunu engellemez. Bitişiklik, usyarılması yasası böyledir. Aynı şekilde, K'nın *Şato*'daki İkililerinden biri olan haberci Barnabe de ancak kişisel bir sıfatla haberci konumundadır ve bir haber elde etmek için özellikle hızlı olmalıdır, onu resmi görevden ve altkesitli ağırlıktan dışlayan da yine bu hızlılıktır. K'nın *Dava*'daki İkililerinden biri olan öğrenci de resmi mübaşirden önce davranmaya devam eder ve mübaşir bir haber taşırken, karı-

sını elde eder ("son hızla geliyordum, ama öğrenci benden daha hızlı hareket etti"). İki hareket durumunun, iki arzu durumunun, iki yasa durumunun birlikte varoluşu hiçbir tereddüt barındırmaz, daha ziyade, her türlü aşkın ölçütün yokluğunda, arzunun çokanlamlı öğelerini iyice aydınlığa kavuşturacak içkin deneyime işaret eder. "İlişki", "bitişiklik" bizzat faal ve sürekli bir kaçış çizgisidir.

Durumların birlikte varlığı *Dava*'nın, "Bir Düş" başlığı altında yayımlanan bölümünde açıkça ortaya çıkar: Bir yanda, her şeyi bitişik olarak ele alan ve düş görenin bir uçurumdan yuvarlandığı anda, serbest figürlerin havada yayılmasıyla tamamlanan, hızlı ve neşeli bir kayma ya da yersizyurtsuzlaştırma hareketi ("En engelleyici şekilde kıvrım kıvrım pek çok karmaşık yol vardı burada; ama Josef K, böyle bir yolda, baş döndürücü bir hızla akan bir ırmak üzerindeymiş gibi, sağa sola hiç sallanmadan süzülerek kayıp gidiyordu"); diğer yanda, bu yollar ve düş görenin cenazeye ait yeniden-yerliyurtlulaştırılmalarını üst üste gerçekleştiren bu hızlı altkesitler (Uzaktaki tümsek - aniden çok yakında – mezar kazıcılar – aniden sanatçı - sanatçının kaygısı – mezar üzerinde sanatçının kitabesi - toprağı kazan düş gören – toprağa gömülüşü). Hiç kuşkusuz bu metin *Dava*'nın sahte sonunu, K'nın sert bir altkesit, "bir sökülmüş taş" üzerindeki bu cenazeyle ilgili yeniden-yerliyurtlulaşmasını aydınlatmaktadır.

Hareket, arzu ya da yasayla ilgili bu iki durum, bizim çıkış noktamızda da bulunur: Fotoğraflar ve eğik başlar. Çünkü, anlatım biçimi olarak fotoğraf, Oedipusçu gerçeklik, çocukluk hatırası ya da evlilik vaadi olarak iyi işliyordu; arzuyu, onu etkisizleştiren, yeniden-yerliyurtlulaştıran ve tüm bağlantılarından koparan bir düzenleme içinde elde ediyordu. Dönüşümün başarısızlığını imliyordu. Ona denk düşen içerik biçimi de, yargılananın, hatta yargılayanın jesti olan itaat belirtisi olarak eğik baştı. Ama, *Dava*'da fotoğrafın, portrenin ve imgenin çoğaltıcı gücüne tanık olunur. Çoğalma, kendilerine bakanları dönüştürme gücüne sahip olan, Bayan Bürstner'in odasındaki fotoğraflarla birlikte, ilk andan itibaren başlar (*Şato*'da, dönüşebilme gücüne sahip olanlar, daha ziyade, fotoğraf ya da portre üze-

rinde olanlardır). Bayan Bürstner'in fotoğraflarından yargıcın kitabındaki müstehcen resimlere, ardından da, K'nın Leni'ye gösterdiği Elsa'nın fotoğraflarına geçilir (Kafka'nın, Felice'yle ilk karşılaşmasında Weimar'ın fotoğraflarıyla yaptığı gibi), sonra da, Borges üslubuyla, kesinlikle özdeş oldukları ölçüde farklılık içerdiklerini de söyleyebileceğimiz Titorelli tablolarının sınırsız dizisine geçilir.[8] Kısacası, arzunun bir tür yapay yerliyurtluluğunu imleyen portre ya da fotoğrafı şimdi durumların ve kişilerin sarsıntı merkezi, yersizyurtsuzlaşma hareketini hızlandıran bir birleştirici haline gelir. İçeriklerin benzer bir serbestleşmesine sürükleyen, zorlayıcı biçiminin serbest kalmış ifadesi: Gerçekten de, eğik başın itaati, dikilen ya da sıvışan başın hareketiyle bitişir –tavana karşı eğik sırtlarıyla yasayı tavan arasına göndermeye çalışan yargıçlardan, *tümsek* üzerinde yürümemek için "hiç de o kadar eğilmesi gerek[mezken] ... ileriye uzanmadan da yapama[yan]" "Bir Düş"teki sanatçıya kadar. Fotoğrafların ve başların çoğalmasıyla yeni diziler açılır, sınırsız içkinlik alanı gibi yayılan ve o zamana kadar keşfedilmemiş olan alanlar araştırılır.

NOTLAR

1 Bu iki durum Kafka'da sık sık çakışır: Hareketi birlikte oluşturan ikizler, örneğin, *Şato*'nun ilk bölümünde Arthur ile Jérémie'nin ortaya çıkışı; ikizini kımıldatan hareketsiz ikiz, bkz. *Kayıp*'ın, "Yargı"nın teması ve *Şato*'da, Sortini ve Sordini ("Sordini, temsil görevlerini Sortini'ye yıkmak ve çalışırken rahatsız edilmemek için adlarının benzerliğinden yararlanır"). Birinci durum ikincisi için yapılan bir hazırlık gibi gözükmektedir: Arthur ve Jérémie bile ayrılır, Arthur şatoya dönerken Jérémie köyde dört döner ve gençliğini kaybeder. İkizin bürokratik karakteri üzerine bkz. Dostoyevski'nin başyapıtlarından biri, *İkiz*.

2 *Günlükler*, s. 475; *Felice'ye Mektuplar*, II, s. 806.

3 Michel Foucault, günümüzde tüm ekonomik ve siyasal sorunları yeniden ele alan bir iktidar çözümlemesi yapmıştır. Diğer özelliklerinin yanı sıra, bu çözümleme de Kafkavari bir yankıdan yoksun değildir. Foucault iktidarın parçalılığı, bitişikliği, toplumsal alana içkinliği üzerinde ısrar eder (bu, üst-ben biçimindeki bir ruha ya da özneye içsellik demek değildir). İktidarın, şiddet ya da ideoloji, ikna ya da zorlama şeklindeki klasik alternatiften asla kaynaklanmadığını gösterir. Bkz. *Gözetlemek ve Cezalandırmak:* "Disipline edici" toplumlarda iktidarın içkinlik ve çoğulluk alanı.

4 Aktaran Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, s. 169.
5 Gustave Janouch, s. 165. Önceki alıntılar için, s. 108. (Janouch, Kafka'nın, günün birinde, sosyal sigortaların girişinde başını nasıl eğdiğini, titrer gibi yaptığını ve "abartılı bir Katolik haç işareti yaparak istavroz çıkardı"ğını anlatır, s. 90).
6 Gustave Janouch, s. 138.
7 Gustave Janouch, s. 37: "Siz, olaylardan ve nesnelerden çok onların sizde uyandırdığı izlenimlerden söz ediyorsunuz. Bu, lirizmdir. Dünyayı avcunuza almak yerine okşuyorsunuz."
8 Yine *Şato*'da, Barnabe, "Klamm'ın çeşitli portrelerini" ve varsayılan görünüşlerini karşılaştırır ve burada, son derece küçük ve belirlenemez oldukları ölçüde şaşırtıcı da olan farklılıklar görür.

7. BÖLÜM

Bağlayıcılar

Bazı diziler özel terimlerden oluşur. Bu terimler sıradan diziler içine dağılmışlardır; ya bir dizinin sonunda ya da bir diğerinin başındadırlar ve böylece birbirlerine bağlanma, dönüşme ya da çoğalma tarzlarını, bir parçanın diğerine eklenme ya da bir diğerinden doğma tarzını belirlerler. Öyleyse bu özel diziler bağlayıcı işlevi gören dikkate değer terimlerden oluşmaktadırlar, çünkü içkinlik alanındaki arzu bağlayıcılarını her seferinde çoğaltırlar. Örneğin, Kafka'nın yakasını bırakmayan ve K'nın hem *Şato*'da hem de *Dava*'da rastladığı genç kadın tipi. Bu genç kadınlar herhangi bir altkesite bağlı gibi gözükmektedirler: K'nın tutuklanmadan önceki sevgilisi Elsa banka altkesitine öylesine bağlıdır ki dava hakkında hiçbir şey bilmez ve K onu bulmaya gittiğinde davayı hiç düşünmemektedir; aklı fikri bankadadır; çamaşırcı kadın, mübaşirden sorgu yargıcına kadar uzanan alt kademe görevliler altkesitine bağlıdır; Leni, avukatlar altkesitine bağlıdır. *Şato*'da, Freida, sekreterler ve görevliler altkesitine, Olga ise hizmetçiler altkesitine bağlıdır. Ama bu genç kadınların üstlendikleri asıl dikkat çekici rol, her biri kendi dizisinde olmak üzere, hep birlikte kendi hesabına çoğalan, bütün altkesitlere nüfuz eden ve içlerine işleyen olağanüstü bir dizi oluşturmaktır. Bunların her biri birçok altkesitin birleşme noktası olmakla kalmaz yalnızca (örneğin Leni, aynı zamanda hem avukatı, hem sanık Blok'u hem de K'yı okşar), dahası da vardır:

Her biri, herhangi bir altkesitteki bakış açısıyla; esas olanla! –yani, süreklinin sınırsız güçleri olarak *Şato*'yla, *Dava*'yla – "ilişkilidir", ona "bağ"lıdır, "bitişiktir" (Olga şöyle der: "*Şato* ile yalnızca hizmetçiler aracılığıyla değil, kendi çabalarım aracılığıyla da ilişki kuruyorum. (...) Eğer olaylara bu açıdan bakılırsa, uşakların parasını kabul ettiğim ve bu parayı ailemiz için harcadığımdan dolayı belki affedilirim"). Dolayısıyla bu genç kadınların her biri K'ya yardım etmeyi önerebilir. Onlar, kışkırttıkları arzuda olduğu kadar, kendilerini canlandıran arzuda da, *Adalet'in, Arzu'nun, genç kadının ya da genç kızın özdeşliğine en derinden tanıklık ederler.* Genç kadın, adalete benzer, ilkesiz, Rastlantı "sen geldiğinde seni alır, gittiğinde bırakır". *Şato*'nun köyünde bir atasözü ağızdan ağıza dolaşır: "İdari kararlar genç kızlar gibi utangaçtır." Görevlilerin oteline doğru koşan Jérémie'ye K şöyle diyecektir: "Seni bu kadar beklenmedik bir şekilde avcunun içine alan, Freida'nın arzusu, ben de bunu senin kadar hissediyorum, demek ki aynı yolun yolcusuyuz." K kimi zaman şehvetperest, kimi zaman tamahkâr ya da çıkarcı olmakla suçlanabilir; ve bu, Adalet'in kendi kendisine olan özdeşliğidir. Toplumsal yatırımların erotik olduğu söylenemeyeceği gibi, bunun tam tersi de; en erotik arzunun tüm siyasal ve toplumsal yatırımı gerçekleştirdiği, tüm toplumsal alanı sürdürdüğü de söylenemez. Bir altkesiti kırdığında, onu kaçırttığında, kendi dahil olduğu toplumsal alanı kaçırttığında, onu sınırsız çizgi üzerinde, arzunun sınırsız yönünde kaçırttığında genç kızın ya da genç kadının rolü doruk noktasına varır. Öğrenci mahkeme kapısında kendisine tecavüz ederken, çamaşırcı kadın herkesi, K'yı, yargıcı, dinleyicileri, tüm oturumu kaçırtır. Leni, amcanın, avukatın ve büro sorumlusunun konuştukları odadan K'yı kaçırtır, ama K, davasını da yanında götürerek kaçar. Servis kapısını bulan, yani uzakta sanılanın yakınlığını ortaya çıkaran ve süreklinin gücünü yeniden oluşturan ya da yerli yerine oturtan da hemen her zaman genç bir kadındır. *Dava*'daki papaz da aslında K'ya şu şekilde bir sitemde bulunur: "Başkalarının yardımını çok arayacaksın, özellikle kadınların."

Peki kimdir bu siyah gözlü, hüzünlü genç kadın tipi? Boyunları çıplak, açıkta bırakılmış kadınlardır onlar. Sizi çağırırlar,

size sarılırlar, kucağınıza otururlar, elinizi tutarlar, sizi okşarlar ve kendilerini size okşatırlar, sizi kucaklarlar, dişlerinin izini bırakırlar üzerinizde ya da tersine sizin onları ısırmanıza izin verirler, size tecavüz ederler ve sizin tecavüz etmenize izin verirler, kimi zaman sizi boğarlar, hatta sizi döverler, zorbadırlar, ama gitmenize izin verirler, hatta sizi bizzat gönderir ve kovarlar, daima başka yerlere yollarlar. Leni'nin parmakları, bir hayvan-oluşun kalıntısıymışçasına perdelidir. Ama kadınlar daha özel bir karışım sunarlar: Bunlar kısmen kız kardeş, kısmen hizmetçi, kısmen fahişedirler. Evlilik-karşıtı ve aile-karşıtıdırlar. İlk önce hikâyelerde ortaya çıkarlar: Mağazada tezgâhtar olan, *Dönüşüm*'deki kız kardeş, böcek-Gregor'un hizmetçisi olur, babanın ve annenin odaya gelmesini engeller ve ancak kürklü kadının portresine aşırı bir bağlılık gösterdiğinde Gregor'a sırt çevirir (yalnızca bu aşamada aileyle yeniden bağ kurar ve aynı zamanda, Gregor'un ölümüne karar verir). *Bir Savaşın Tasviri*'nde, her şeyin kaynağı bir hizmetçidir: Annette. "Bir Köy Hekimi"nde seyis, küçük hizmetçi Rosa'nın üstüne çullanır, tıpkı *Dava*'daki öğrencinin çamaşırcı kadının üstüne çullanması gibi; ve yanağına "iki sıra dişinin" izini bırakır – o sırada bir kız kardeş, erkek kardeşinin göğsünde ölümcül bir yara keşfeder. Ama romanlarda, Kafka'nın genç kadınlarının gelişimine tanıklık edilir. *Amerika*'da, K'ya tecavüz eden ve ilk yersizyurtsuzlaşma olarak onu sürgüne sürükleyen bir hizmetçidir (burada Proust'taki bir sahneye, Albertine'i kucaklayan anlatıcının boğulmasına oldukça benzeyen bir boğulma sahnesi vardır). Daha sonra, K'ya judo hareketi yapan ve onun amcasıyla bozuşmasının (kahramanın ikinci yersizyurtsuzlaşması) temel nedeni olan kişi, bir tür cilveli, anlaşılmaz ve zorba kız kardeştir; (*Şato*'da, K, Olga'nın "ilişkileri"ne güvenmeyi ya da Olga altkesitini izlemeyi tercih ettiğinden, basit bir kıskançlıkla değil, yasanın yargısı gereği, K'nın önemli bir sadakatsizliğini hatırlatarak bozuşmayı doğrudan doğruya sağlayacak olan, Frieda'nın kendisidir). *Dava* ve *Şato*, çeşitli sıfatlarla, kız kardeş, hizmetçi ve fahişe niteliklerini birleştiren bu kadınları çoğaltır: Olga, şato uşaklarının fahişesi, vs. Kasıtlı olarak minör olmak isteyen ve altüst edici gücünü bundan alan bir edebiyat tasarısındaki minör kişiliklerin minör özellikleri.

Üç nitelik, kaçış çizgisinin üç bileşenine cevap verir, üç özgürlük derecesine cevap vermeleri gibi: Hareket özgürlüğü, ifade özgürlüğü, arzu özgürlüğü. 1°) *Kız kardeşler:* Bunlar, aileye ait olarak, aile makinesini kaçırtacak kadar uyanık olanlardır. "Kız kardeşlerimle beraberken, çoğu zaman, başka insanların yanında olduğumdan kesinlikle farklı bir adam oluyordum, özellikle eskiden böyleydi. Genellikle ancak *edebi yaratıda* olabildiğim kadar gözüpek, açık, güçlü, şaşırtıcı, heyecanlı oluyordum."[1] (Kafka, edebi yaratıyı her zaman bir çöl dünyasının yaratılması olarak tanımladı, bu dünyanın sakinleri kız kardeşleriydi ve Kafka orada sonsuz bir hareket serbestliğinden yararlanıyordu). 2°) *Hizmetçiler, küçük memurlar,* vs.: Bunlar zaten bürokratik bir makineye dahil olduklarından, onu kaçırtma konusunda en fazla uyanıklığa sahip olanlardır. Hizmetçilerin dili ne anlamlıdır ne de müzikal, bu, Kafka'nın her yerde aradığı ve sözcenin, gizlenen ya da biçimsizleşen bir sözcelem öznesi olmaksızın, kolektif bir düzenlemenin, kolektif bir şikâyetin parçası olduğu, sessizlikten doğmuş dildir. Anlatımın, hareketli, katışıksız maddesi. Edebi yaratıya karşı son derece saygılı olan minör kişilik özellikleri buradan kaynaklanır: "Bu sessiz ve itaatkâr kişiler kendilerinden umulan her şeyi yaparlar. (...) Küstah bir gözle beni gözlediklerini hayal ediyorsam eğer, bu gerçekten yaptıkları bir şey olduğu içindir."[2] 3°) *Fahişeler:* Belki de bunlar Kafka'ya göre, ailevi, evlilikle ilgili, bürokratik tüm makinelerin kavşağında olduklarından dolayı kaçırtıcıdırlar. Yol açtıkları boğulma ya da erotik astım, asla uzun süre devam etmeyen basınçlarından ve ağırlıklarından kaynaklanmaz yalnızca, onlarla birlikte bir yersizyurtsuzlaşma çizgisine gömülmekten de kaynaklanır, "yabancı topraklarda, havanın bile insanın kendi yurdundaki havaya benzemediği, sürgünün boğduğu ve saçma sapan baştan çıkarmaların ortasında, yürümeye devam etmekten, kaybetmeye devam etmekten başka artık hiçbir şeyin yapılamadığı bir ülkede."[3] Ama bu öğelerden hiçbiri tek başına anlamlı değildir, Kafka'nın hayal ettiği tuhaf bileşimi oluşturmak için üçünün de aynı anda var olması gerekir ve mümkünse aynı kişide. Onu bir hizmetçi olarak, ama aynı zamanda bir kız kardeş ve bir fahişe olarak görmek gerekir.[4]

Ancak bir bütün olarak değerli olan bu bileşik formül, ensest-şizo'nun formülüdür. Psikanaliz, hiçbir şey anlamadığından, iki tür ensesti her zaman karıştırmıştır: Kız kardeş anneyi ikame eden olarak, hizmetçi türev olarak, fahişe tepkisel bir oluşum olarak sunulur. "Kız kardeş–hizmetçi–fahişe" topluluğu olsa olsa mazoşist bir dönemeç olarak yorumlanabilir, ama psikanaliz mazoşizmden de bir şey anlamadığından, endişe edecek bir şey yoktur.

(Öncelikle mazoşizm üzerine bir parantez açalım. Kafka'nın, psikanaliz kitaplarında tanımlandığı haliyle mazoşizmle hiçbir ilişkisi yoktur. 19. yüzyıldaki ve 20. yüzyıl başındaki psikiyatri gözlemleri mazoşizmin son derece yetkin bir klinik tablosunu oluşturmuşlardır. Kafka'nın, belki de mazoşizmin gerçek haritacılığıyla ve temalarına birçok mazoşistte rastlanan Sacher-Masoch'la ortak yanları vardır; bu temalar modern yorumlarda silinmiş olsa da. Rastgele alıntılar yapalım: Şeytanla antlaşma, evlilik sözleşmesine karşıt olan ve bunu baştan savan mazoşist "sözleşme", vampir mektuplarının tadı ve gerekliliği (kimi zaman Masoch'un denetlediği mektuplar, kimi zaman gazetelere gönderilen küçük ilanlar, Masoch-Dracula), hayvan-oluş (örneğin, babayla ya da anneyle hiçbir ilişkisi olmayan Masoch'ta ayı-oluş ya da kürk), hizmetçilere ve fahişelere düşkünlük, hapishanenin can sıkıcı gerçekliği (bunun nedeni yalnızca, Masoch'un babasının hapishane müdürü olması değil, çocuk Masoch'un mahkûmları görmesi ve sık sık ziyaret etmesidir aynı zamanda: Azami uzaklığı ya da aşırı bitişikliği elde etmek için kendini mahkûm olarak görmek), tarihsel yatırım (Masoch, baskıların uzun tarihini kendi tarzında yeniden ele alarak ya da yoğunlaştırarak, bir dünya tarihinin çevrimlerini ve parçalarını yazmayı düşünüyordu), kesin siyasal eğilim: Bohemya kökenli Masoch, Avusturya İmparatorluğu azınlıklarına Çek Yahudisi olan Kafka kadar bağlıdır. Polonya'daki, Macaristan'daki Yahudilerin durumu Masoch'u büyüler. Hizmetçiler ve fahişeler bu azınlıklardan, aile ve evlilik içinde gerek duyulan bu sınıf mücadelelerinden gelmektediler. Masoch da minör edebiyat yapmaktadır; bu onun yaşamıdır, azınlıkların siyasal edebiyatıdır. Şöyle denecektir: Bir mazoşist, asla büyük çözül-

me dönemindeki Habsburglar İmparatorluğu'na ait değildir. Hiç şüphesiz, ama o minör–ve minör olduğu oranda siyasal–bir edebiyatı her zaman kendi dilinde yapma durumundadır; dilin sembolik, arkaik ve basmakalıp bir şekilde kullanılması ile, ya da tersine, dilden katışıksız bir şikâyet ve bir provokasyon çekip çıkaran bir kanaatkârlık içinde, kendi dehasına uygun ifade biçimleri bulur. Mazoşizmin tek çıkar yol olmadığı doğrudur. Hatta bu zayıf bir yoldur. Mazoşistlerle Kafkacıları karşılaştırmak, farklılıkları, adın eşitsiz kullanımı ve her bir tarafın projesinin karşı karşıya gelmesi dikkate alındığında, ilginç bir şeydir.)

Bileşik formüldeki bu ensest-şizo nedir? Birçok açıdan Oedipusçu nevrotik ensestin karşıtıdır. Nevrotik ensest anneyle yapılır, böyle olduğu hayal edilir ya da yorumlanır, ki bu bir yerliyurtluluktur, yeniden-yerliyurtlulaşmadır. Ensest-şizo ise kız kardeşle yapılır, kız kardeş anneyi ikame etmez, sınıf mücadelesinin öteki yüzünde, hizmetçilerin ve fahişelerin tarafında yer alır; bu bir yersizyurtsuzlaşma ensestidir. Oedipusçu ensest, yasaklayan, paranoyak, aşkın yasaya yanıt verir ve bu yasayı ihlal eder, ya bundan hoşlandığı için yasayı doğrudan doğruya ihlal eder ya da elinden başka bir şey gelmediğinden sembolik olarak ihlal eder: Bunak baba (babaların en dürüstü Kronos, diyordu Kafka); gücünü kötüye kullanan anne; sonradan paranoyak olan nevrozlu oğul; ve her şey aile-evlilik çevrimi içinde yeniden başlar – çünkü ihlal gerçekten hiçbir şeydir, basit bir üreme aracıdır. Ensest-şizo, tersine, içkin usyarılması yasasına denk düşer ve çevrimsel bir üretim yerine bir kaçış çizgisi oluşturur, bir ihlal yerine bir ilerleme oluşturur (kız kardeşle olan sorunlar, yine de, anneyle olan sorunlardan biraz daha iyidir, şizofrenler bunu bilir). Oedipusçu ensest, fotoğraflara, portrelere, çocukluk anılarına bağlıdır; asla var olmamış, ama temsil tuzağından haz alan, onu tüm bağlarından koparan, onu daha çocuksu ya da şımarık kılmak için, ikna yoluyla anneye başvurdurtan, çok daha güçlü olan tüm diğer yasakları onun üzerine yükleyen, toplumsal ve siyasal alanda kendini tanımasını engelleyen sahte çocukluğun anılarına bağlıdır. Ensest-şizo ise, tersine, sese, sesin kaçış tarzına bağlıdır; anılardan yoksun ço-

cukluk bloklarının tüm canlılıklarıyla şimdiki zamana, onu aktif kılmak, hızlandırmak, bağlantılarını çoğaltmak için dahil oluş tarzına bağlıdır. Azami bağlantılar, çokanlamlı yayılımlar, hizmetçiler, fahişeler ve onların toplumsal dizilerde işgal ettikleri yerler aracılığıyla ensest-şizo; bağlantıları ortadan kaldırmasıyla, biricik göstereniyle, aileye sığınmasıyla, tüm toplumsal, siyasal alanı etkisizleştirmesiyle tanımlanan nevrotik ensesteye karşıttır. Karşıtlık tam olarak, *Dönüşüm*'de, Oedipusçu ensest nesnesi olarak fotoğraf üzerinde görülen, boynu örtülü kadınla; ensest–şizo nesnesi olan, çıplak boyunlu ve kemanlı kız kardeş arasında ortaya çıkar (fotoğrafa dört elle sarılmak mı, kız kardeşin üzerine tırmanmak mı?)

Bu kadınların bağlantı oluşturucu işlevi, "bir gerdel içinde çocuk çamaşırı yıkamakta olan siyah gözlü genç kadın"ın "sabunlu eliyle bitişik odanın açık kapısını" işaret ettiği *Dava*'nın başından beri açıkça görülmektedir (*Şato*'nun ilk bölümünde de aynı türden bir zincirlenme vardır). Bu, çoğul bir işlevdir. Çünkü, bu kadınlar ya ait oldukları bir altkesitin açılımını ya da bir dizinin başlangıcını belirtirler; bu dizinin sonunu da K'nın onları terk etmesi ya da onların K'yı terk etmesi şeklinde belirtirler, çünkü K, kendi de bilmeden başka yere geçmiştir. Dolayısıyla, kadınlar yakınlaşılan ve uzaklaşılan bir işaret olarak işlerler. Ama, özellikle, her kadın kendi dizisini, şato ya da dava altkesitini erotikleştirerek hızlandırmıştır; ve sonraki altkesit, ancak bir diğer genç kadının eylemiyle başlar, biter ve hızlanır. Yersizyurtsuzlaştırma güçleri olarak, tüm yeryurtlarında sizin peşinizden koşarlar. Bunlarla ilgili iki yanlış yorumdan da kaçınmak gerekir: Yorumlardan birine, Max Brod yorumuna göre, onların erotik karakterleri bir inanç paradoksunun görünür işaretinden başka bir şey değildir, İbrahim tarzı kurban; diğeri, Wagenbach'ın yeniden ele aldığı yorum, gerçekten erotik olan karakteri kabul eder, ama bu karakterde K'yı geciktiren ya da onu amacından saptıran bir faktör görür.[5] İbrahim'inkine benzeyen bir tavır varsa eğer, bu, gerekli olduğunda, K'yı aniden kurban eden *Amerika*'daki amcanın tavrıdır. Hiç kuşkusuz, bu tavır *Şato*'da daha açık bir hal alır; Frieda, K'yı "sadakatsizlik"le suçlayarak, aynı kurban etmeyi doğrudan doğruya ger-

çekleştirir. Ama bu sadakatsizlik, K'nın bir başka altkesitten, Olga'nın belirttiği ve Frieda'nın, kendi altkesitinin sonunu hızlandırırken, gelişini hızlandırdığı altkesitten geçmesinden ibarettir. Demek ki, erotik kadınların davada ve şatoda hiç de yoldan çıkartıcı ya da geciktirici bir işlevleri yoktur: K'nın yersiz-yurtsuzlaşmasını hızlandırırlarken, kendi tarzlarında *belirledikleri* yeryurtları art arda hızla geçirtirler (Leni'nin "biber kokusu", Olga'nın evinin kokusu: Hayvan-oluş kalıntıları).

Ama, ensest-şizo, bir başka öğe daha olmadan, bir tür homoseksüel sevgi gösterisi olmadan anlaşılamaz. Burada da, Oedipusçu homoseksüelliğe karşıt olarak, ikililerin, erkek kardeşlerin ya da bürokratların homoseksüelliği söz konusudur. Bu homoseksüelliğin belirtisi Kafka'nın çok önemsediği, vücuda yapışan ünlü giysilerde bulunur: Arthur ve Jérémie, K ile Frieda'nın aşklarını çevreleyen, *Şato*'nun ikizleri "vücuda yapışan giysiler giyinmiş" olarak hızla ilerlerler; alt kademe hizmetçilerin özel bir kılıkları yoktur ama "bir işçinin ya da bir köylünün asla giyemeyeceği bir tarzda, vücutlarına iyice yapışan giysileri" vardır; Barnabe vücuda iyice yapışan bir külot pantolonu olsun ister ve kız kardeşi Olga ona bir pantalon diker. Bayan Bürstner'in fotoğraflarını çerçeveleyen, *Dava*'nın başındaki iki polis memurunun "siyah ve vücuda yapışan giysileri vardır; üstündeki her türden kırışıklık, cep, toka, düğme ve kemer bu giysiye özellikle pratik bir görünüm verse de tüm bunların neye yaradığı tam olarak anlaşılamamaktadır." "Kollarını tamamen açıkta bırakan, *aşırı dekolte*, koyu renk deriden bir tür kombinezon giymiş" bir cellat, bu iki polis memurunu kırbaçlayacaktır. Bu giysiler, günümüzde de, Amerikan S. M.'lerinin, kıvrımlı, tokalı, kırışık vs. deriden ya da kauçuktan giysileridir. Ama öyle gözüküyor ki, bürokratik ya da kardeş ikililer yalnızca homoseksüel belirtiler olarak işler. Homoseksüel sevgi gösterisinin, yalnızca bu belirtilerin hazırladığı başka ereklilikleri vardır. "Kalda Hattını Anımsayış"taki anlatıcı, müfettişle belirgin bir homoseksüel ilişki içindedir ("Kendimizi kamp yatağına öyle bir sarılışla atmıştık ki, on saat boyunca ayrılamadık."). Ama bu ilişki gerçek sonunu ancak müfettişin yerine sanatçının geçmesiyle bulur. *Dava*'nın Titorelli hakkındaki bölümleri, açık-

lıkları nedeniyle Kafka tarafından karalanmıştır: "K, önünde diz çökmüş duruyordu (...), yanaklarını okşuyordu" ve Titorelli K'yı, uçurarak, "dalgalar üzerindeki bir kayık gibi" hafif, mahkemenin sırlarına sürükler; ışık yön değiştirir ve "göz kamaştırıcı bir sağanak olarak" cepheden gelir.[6] Aynı şekilde, "Bir Düş"te, sanatçı, mezar kaçkını yüzlü iki bürokratik ikiliden ayrılır, bir çalılıkta ortaya çıkar, "havada figürler çizerek", K ile sessiz bir sevgi ilişkisine girer.

Demek ki, sanatçı da kayda değer bir terim olarak işlemektedir. Sanatçıyla kurulacak bir homoseksüel ilişki, genç kadınlarla ya da küçük kız kardeşlerle yaşanan ensest ilişkisine bağlıdır (K ceketini çıkardığında, "ceketini bile çıkardı!" diye çığlık atan ve Titorelli'nin evinde olup biten her şeyi gözetleyen ya da işiten röntgenci ve sapkın küçük kızlar dizisi gibi). Ama bu hiç de aynı türden bir ilişki değildir. Hatta üç aktif öğeyi de ayırt etmek gerekir: 1°) Sıradan diziler; bunların her biri, makinenin belirli bir altkesitine denk düşer ve terimleri, homoseksüel işaretlerle birlikte, çoğalan bürokratik ikililerden oluşur (örneğin, kapıcılar dizisi, hizmetçiler dizisi, memurlar dizisi; bkz. *Şato*'da Klam'ın ikililerinin çoğalması); 2°) Genç kadınların kayda değer dizisi; her biri, sıradan bir dizi içinde bizzat kayda değer olan bir noktaya denk düşer, ya bir altkesitin açılışına ya da bitişine ya bir iç kırığa denk düşer; her zaman birleşme değerinin ve bağlantının artışıyla birlikte, bir başka altkesite kendini bırakan bölüm (cinsel isteğe dönüştürmenin ya da ensest-şizonun işlevi budur); 3°) Belirgin homoseksüellikle birlikte, sanatçının kendine özgü dizisi; ve tüm altkesitlerin dışına çıkan ve tüm bağlantıları beraberinde götüren süreklinin gücü: Genç kadınlar, K'yı bir altkesitten diğerine kaçırtarak onun yersizyurtsuzlaşmasını sağlar ya da buna "yardım" ederlerken ve mekânın ışığı her zaman arkadan, bir mum ya da bir el şamdanından gelirken, sanatçı, ışığın bir sağanak gibi cepheden geldiği, uçuşan ve sürekli bir kaçış çizgisi sağlar. Genç kadınlar makine parçalarının belli başlı bağlantı noktalarıyken, sanatçı tüm bu noktaları bir araya getirir ve onları, içkinlik alanını kapsayan ve hatta geride bırakan kendi özgül makinesinde sergiler.

Diziler ya da altkesitler arasındaki bağlantı noktaları, kayda değer noktalar ve tekil noktalar, belli açılardan, *estetik izlenimlere* benzer: Bunlar çoğu zaman algılanabilir özelliklerdir, kokular, ışıklar, sesler, temaslar ya da imgelemin serbest figürleri, düş ve kâbus öğeleri. Bunlar Rastlantı'ya bağlıdır. Örneğin, Savcı Yardımcısı altkesitinde, üç bağlantı noktası işin içine girer: Kralın resmi, anarşistin dile getirdiği cümlecik ("Şu yukarıdaki alçağa da bak"), halk şarkısı ("İdare lambası yandıkça, yandıkça"). Bu bağlantı noktaları, parçalılıkları ortaya çıkarttıklarından, dizileri çoğalttıklarından ve savcı yardımcısı, az ya da çok yakın, az ya da çok mesafeli altkesitler oluşturarak, çokanlamlı sayısız bileşime girebileceklerini fark ettiğinden dolayı, mevcut halleriyle işin içine karışırlar.[7] Yine de, bağlantı noktalarını onlarda varlığını sürdüren estetik izlenimlere indirgemek büyük bir hata olur. *Kafka'nın çabaları tam ters bir yöne bile gidebilir,* bu, onun anti-lirizminin, anti-estetizminin formülüdür: Dünyadan izlenimler çıkarmak yerine "dünyayı avuçlamak", nesnelerle, kişilerle, olaylarla, hatta gerçekle çalışmak; yoksa izlenimlerle değil. Metaforu öldürmek. Estetik izlenimler, duyumlar ya da hayaller; bunlar, kendisinde Prag Okulu'nun belli bir etkisinin görüldüğü Kafka'nın ilk denemelerinde kendi adlarına var olmaya devam ederler. Ama Kafka'nın tüm evrimi, artık bu izlenimlere ve diğerlerine dayanmayan bir kanaatkârlık, aşırı-gerçekçilik ve mekaniklik adına, hepsini ortadan kaldırmaktan ibarettir. Bu nedenle, bir altkesitlenmenin işaretleri olarak, bir dizi kuruluşundaki kayda değer ya da tekil noktalar olarak nesnellikle işleyen bağlantı noktaları, öznel izlenimlerin yerine sistematik olarak geçirilmiştir. Burada fantasmaların yansımasından söz etmek, karşıt-anlamı yinelemek olur. Bu noktalar dişi kişiliklerle ya da sanatçı kişiliklerle çakışır, ama tüm bu kişilikler bir adalet makinesinin belirlediği bölümler ve çarklar olarak vardır yalnızca. Savcı yardımcısı, bu üç öğenin, bağlantılarını ancak sapkın soruşturmayı sürdüren bir dava içinde bulabileceğini ve bağlantılarının muğlaklığını, bağlantılarının çokdeğerliliğini ancak burada gerçekleştirebileceğini gayet iyi bilir. Hakiki sanatçı odur. Bir dava, ya da Kleist'ın deyişiyle, bir yaşam programı, bir disiplin, bir işlem; ama asla bir

fantasma değil. Titorelli de, konumunun tekilliği içinde, hâlâ adalet alanında yer almaktadır.[8] Sanatçının estetle alakası olmadığı gibi sanatçı makinesinin, anlatım makinesinin de estetik izlenimlerle hiçbir alakası yoktur. Dahası, bu tür izlenimlerin dişi ya da sanatçı bağlantılarında varlıklarını hâlâ sürdürmeleri ölçüsünde, sanatçının kendisi... bir düşten başka bir şey değildir. Sanatçı makine ya da anlatım makinesi formülü, demek ki tamamen başka biçimde tanımlanmalıdır; sadece her türlü estetik niyetten bağımsız olarak değil, nesnel olarak dizilere ya da sınırlarına müdahale eden dişi kişilerin ve sanatçı kişilerin ötesinde de tanımlanmalıdır.

Gerçekten de, bu bağlayıcı kişilikler, arzu, ensest ya da homoseksüellik yananlamlarıyla birlikte, anlatım makinelerinin nesnel statüsünü edinirler, yoksa tersi değil: Bunlar, anlatım makinesinin beraberinde getirdiği içeriklerdir, tersi değil. Hiç kimse, sanat ya da anlatımı, estetik bile olsa hiçbir referansı kullanmaksızın, Kafka'dan daha iyi tanımlayamadı. Bu sanatçı makinenin doğasını, Kafka'nın bakış açısıyla özetlemeye çalışırsak şunu söyleyebiliriz: Bu, bir bekâr makinedir; bu, biricik bekâr makinedir, bu nedenle, çoğul bağlantılı toplumsal bir alana çok daha fazla bağlıdır.[9] Makinesel tanım; estetik değil. Bekâr, ensest arzudan ve homoseksüel arzudan daha engin ve daha yoğun bir arzu durumudur. Kuşkusuz, sığ yoğunlukları olduğu gibi, sakıncaları, zayıflıkları da vardır: Bürokratik vasatlık, durmadan dönme tarzı, korku, münzevi yaşantıdan çıkmak için Oedipusçu teşebbüs ("Ancak bir münzevi ya da parazit olarak yaşayabilir", Felice-tahriği), daha kötüsü, özkıyımsal bir ortadan kaldırma arzusu ("Doğası intihara bağlıdır, dişleri kendi teni içindir, teni dişleri için"). Ama, düşüşleri aracılığıyla bile olsa, yoğunluk üretimidir o ("Bekâr, bir anlıktır"). O, Yersizyurtsuzlaşmış Olan'dır, "merkez"i olmayandır, onun "büyük sahip olma kompleksleri" yoktur: "İki ayağına gereken kadar toprağı, iki eline sığacak kadar dayanak noktası vardır, demek ki, altında hâlâ gerili bir ağ olan müzikhol trapezcisi kadar az." Yolculukları, bir burjuvanın, "devasa eşyalarla çepeçevre çevrili" gemi yolculukları, Paquet turistik gezisi gibi değildir, "birbirlerine çarpan ve birbirlerini batıran birkaç tahta parçası üzerindeki" şizo-yolculuktur. Onun yolculu-

ğu bir kaçış çizgisidir, tıpkı "dağdaki rüzgâr gülü" gibi. Hiç kuşkusuz bu kaçış, olay mekânında, katışıksız yoğunluk olarak cereyan eder ("Soğuktan ölmek için, kışın, karın üstünde, orada burada uyuyan çocuklar gibi yattı"). Ama, olay mahallinde bile olsa, kaçış, dünyadan kaçış değildir, kuleye, fantasmaya ya da izlenime sığınmakla ilgisi yoktur: Kaçış, "onu ayak parmaklarının üzerinde tutabilecek tek şeydir ve *yalnızca parmak uçları onu dünyada tuta(bili)r.*" Tüm vasatlığıyla bekârdan daha az estet, fakat daha iyi sanatçı olan hiç kimse yoktur. Dünyadan kaçmaz, onu avuçlar ve sanatsal, sürekli bir çizgi üzerinde onu kaçırtır: "Yalnızca gezinti yapabilirim fakat bunun da artık sona ermesi gerektiği söylendi; buna karşılık, henüz dünya üzerinde gezinti yapamayacağım hiçbir yer yoktur." Ailesiz ve eşsiz olarak bekâr daha toplumsaldır, sosyal-tehlikedir, sosyal-haindir ve tek başına kolektiftir ("Biz yasadışıyız, kimse bunu bilmiyor olsa da bize böyle davranıyorlar"). Bekârın sırrı buradadır: Yoğun nicelik üretimi, "asılsız mektupçuklar"ınki gibi en aşağı niceliklerin ve sınırsız eserinkiler gibi en yüksek niceliklerin üretimi; yoğun niceliklerin bu üretimini doğrudan doğruya toplumsal gövde içinde, toplumsal alan içinde yerine getirir. Tek ve aynı dava. En yüksek arzu, hem yalnızlığı hem de tüm arzu makinelerine bağlanmayı arzulamaktır. Bekâr ve yalnız olduğu ölçüde toplumsal ve kolektif olan, koşulları henüz güncel olarak verili olmayan bir topluluk için yalnızca tek başına bir değer ifade eden, kaçış çizgisi çizen makine: Gördüğümüz gibi, artık "kişisel olay"a yer vermeyen minör bir edebiyatın gerçek durumuna göndermede bulunan anlatım makinesinin nesnel tanımıdır bu. Toplumsal gövde içinde yoğun niceliklerin üretimi, dizilerin çoğalması ve hızlanması, bekâr etkenin ortaya çıkardığı çokanlamlı ve kolektif bağlantılar; başka tanım yoktur.

NOTLAR

1 *Günlükler*, s. 281.
2 *Günlükler*, s. 379.
3 *Şato*, s. 47 (Frieda'yla olan sahne).
4 Sınıf mücadelesi Kafka ailesine ve dükkânına, hizmetçiler ve memurlar düzeyinde nüfuz ediyordu. *Baba'ya Mektup*'un belli başlı temaların-

dan biri budur. Kafka'nın kız kardeşlerinden biri, onun hizmetçilere ve köy hayatına olan düşkünlüğünü reddediyordu. Kafka Felice'yi ilk gördüğünde, çıplak "boynu ortada", "yüzü anlamsız", "burnu neredeyse kırık"tı, iri dişleri vardı: Onun bir hizmetçi olduğunu düşündü (*Günlükler*, s. 254). Ama bir kız kardeş ve bir fahişe olduğunu da düşündü. Ama Felice öyle değildi: Kafka gibi o da önemli bir bürokrattı ve sonunda müdür olmuştu. Kafka, bürokratik çarkların ya da altkesitlerin düzenlenişi içinde, bundan birtakım gizli hazlar almaktan da geri kalmıyordu.

5 Bkz. Max Brod, *Postface au Château*; Wagenbach, *Kafka par lui-même*, s. 102-103.

6 Sanatçının ya da Titorelli'nin modellerinden ve Kafka'nın gençlik dostlarının en gizemlilerinden biri olan Oskar Pollak olmalıdır. Kafka'nın ona karşı büyük bir sevgi duyduğuna kuşku yoktur; ama Pollak hızla bağını koparmış ve 1915 yılında genç bir yaşta ölmüştür. Pollak ressam değildi, İtalyan baroğu uzmanıydı. Kafka'ya damgasını vuran birçok alanda önemli bir yeteneği vardı: Mimari, şehir haritacılığı, eski idari ve ticari kitaplar; bkz. Max Brod, *Franz Kafka*, s. 94 -103.

7 *Savcı Yardımcısı*: "Hakaretle şarkı arasındaki bağlantı bakımından hemen her tanık ayrı düşüncedeydi; hatta ihbarı yapana göre, şarkıyı sanık değil, bir başkası söylemişti." ("Carnet", *Œuvres complètes VII*, Cercle du livre précieux, s. 330 ve devamı.)

8 Titorelli, "can sıkıcılık konusunda avukatın yerini büyük ölçüde almaktadır."

9 Michel Carrouges, edebiyat alanında ortaya çıkmış olan kimi fantastik makineleri belirtmek için *Bekâr Makineler* kelimesinden yararlanır: Bunlar arasında, "Cezalılar Kolonisi"ndeki makine de vardır. Yine de onu Kafka makineleri yorumunda izleyemeyeceğiz (özellikle "yasa"yla ilgili olan yorumunda). – İlerideki alıntılar Kafka'nın, "Bekâr" temasından hareketle oluşturduğu hikâye projesinden alınmıştır; bkz. *Günlükler*, s. 8-14.

8. BÖLÜM

Bloklar, Diziler, Yoğunluklar

Kafka'da bitişiklik ve süreklilik üzerine söylediğimiz her şey, süreksiz blokların rolü ve önemi tarafından yalanlanmış, her ne olursa olsun yumuşatılmış gibidir. Bloklar izleği Kafka'da süreklidir ve üstesinden gelinemeyen bir süreksizlikten etkilenmiş gibidir. Kafka'nın parçalı yazısından, fragmanlar halindeki anlatım tarzından çok söz edildi. "Çin Seddi'nin İnşasında", özellikle bu anlatıma denk düşen içerik biçimidir: İşçiler bir bloğu bitirir bitirmez bir başka blok yapmak için çok öteye gönderildiklerinde, belki de asla doldurulamayacak yarıklar bırakırlar her yerde. Bu süreksizliğin hikâyelere özgü olduğu söylenebilir mi? Daha derin bir neden vardır. Aşkın, soyut ve şeyleşmiş bir makine temsili var olduğu ölçüde, süreksizlik kendini Kafka'ya daha çok dayatır. Sonsuz, sınırlı ve süreksiz bu bağlamda aynı tarafta yer almaktadır. İktidar kendini aşkın bir otorite, paranoyak bir despot yasası olarak her sunduğunda, iki dönem arası duraklarla birlikte dönemlerin süreksiz dağılımı ve iki blok arasındaki boşluklarla birlikte blokların süreksiz bölüşümü önemli olur. Gerçekten de, aşkın yasa, yalnızca etrafında, uzağında ve birbirlerinden uzakta dönen parçaları yönetebilir. Bu, astronomik bir yapıdır. Bu, *Dava*'nın görünür beraat formülüdür. Ve bu, "Çin Seddi'nin İnşasında"da açıkça anlatılan şeydir: Duvarın parçalı tarzı Yöneticiler Meclisi'nin istediği şeydir; ve parçalar gizli bir birliğin imparatorluğa özgü aşkınlığına öylesine yoğun bir gönder-

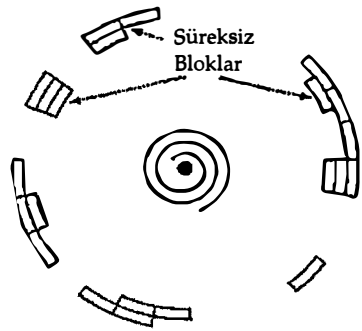
mede bulunur ki bazıları süreksiz duvarın, tek erekliliğini *Kule*'de bulduğunu düşünürler ("Önce duvar, sonra kule").

Kafka, meçhul bir aşkın yasa etrafında dönen bu süreksiz bloklar ya da mesafeli parçalar ilkesinden vazgeçmeyecektir. Bu, dünyanın, görünür bile olsa, bir hali (astronomi nedir ki?) olduğuna ve bu hal fiilen kendi eseri içinde işlediğine göre bundan niçin vazgeçsin ki? Ama K, imparatorluğa özgü, aşkın yasanın aslında içkin bir adalete, adaletin içkin düzenlenişine gönderme yaptığını giderek daha iyi fark ettiğinden, romanın keşiflerine denk düşen, doğası başka bir yapıyı buna eklemeliyiz. Paranoyak yasa, usyarılması yasasına yer açar; görünür beraat sınırsız tecile yer açar; ödevin toplumsal alan üzerindeki aşkınlığı tüm bu alan boyunca göçebe arzunun içkinliğine yer açar. "Çin Seddi'nin İnşasında"da bu, geliştirilmeden, açıkça söylenmiştir: Bir başka yasaya, bir başka düzenlemeye tanıklık eden ve sınırdan başkente kadar yolları üzerindeki her şeyi silip süpüren göçebeler vardır, imparator ve muhafızı pencerenin arkasına ya da demir parmaklıkların ardına saklanmışlardır. Dolayısıyla Kafka sonsuz-sınırlı-süreksizle değil, sonlu-bitişik-sürekli-sınırsızla hareket eder. (Süreklilik, Kafka'ya her zaman yazmanın koşulu gibi gelecektir; yalnızca romanları değil, hatta hikâyeleri de yazmanın –örneğin "Yargı"– koşulu. Tamamlanmamış olan artık parçalı olan değil, sınırsız olandır.)[1]

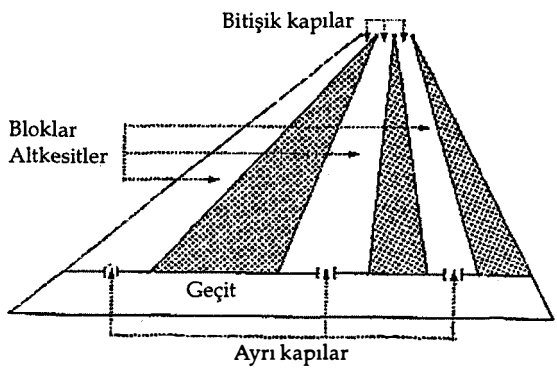
Süreklilik açısından olup biten nedir? Kafka bloklardan vazgeçmez. Ama öncelikle bu blokların, yalnızca bazı süreksiz yayların çizili olduğu bir çember üzerinde dağılmak yerine, bir geçit ya da bir koridor üzerinde yan yana dizildikleri söylenebilir. Bu durumda bunların her biri, bu sınırsız düz çizgi üzerinde az veya çok uzak bir altkesit oluşturur. Ama bu henüz yeterli bir değişim yaratmaz. Blokların, varlıklarını sürdürdüklerine göre, bir bakış açısından diğerine geçerek, en azından biçim değiştirmeleri gerekir. Gerçekten de, her blok-altkesitin, genellikle bir sonraki bloğun kapısının ya da açıklığının çok ötesinde, geçit çizgisi üzerine bir açılımı ya da bir kapısı olduğu doğruysa, tüm blokların da bir o kadar arka kapısı vardır ve bunlar bitişiktir. Bu, Kafka'daki en çarpıcı topografyadır ve yalnızca "zihinsel" bir topografya değildir: Taban tabana zıt iki noktanın tuhaf bir biçimde ilişki halinde

olduğu görülür. Bu durumla *Dava*'da sürekli olarak karşılaşılır; K, bankadaki bürosuna çok yakın bir kulübenin kapısını açarak, kendini, iki müfettişin cezalandırıldığı bir adalet mekânında bulur; "mahkemenin bulunduğu semte taban tabana zıt bir yöndeki semte" Titorelli'yi görmeye gittiğinde, ressamın odasının dibindeki kapının tam da söz konusu adalet mekânına açıldığını fark eder. *Amerika*'da ve *Şato*'da da durum aynıdır. Sınırsız, sürekli bir çizgi üzerinde yer alan ve kapıları birbirinden çok uzak olan iki bloğun, arka kapılarının bitişik olması blokları da bitişik kılar. Daha da basitleştirelim: Geçit dolambaçlı olabilir, küçük kapı geçit çizgisine doğru yön değiştirmiş olabilir, bu durumda her şey daha da şaşırtıcıdır. Dahası, geçit çizgisi, sınırsız düz çizgi başka sürprizler de barındırır, çünkü belli ölçüler içinde süreksiz çember ve kule ilkesiyle birleşebilir (örneğin *Amerika*'daki villa ya da bitişik küçük evler toplamından ve bir kuleden oluşan *Şato*).

Durum-1



Durum-2



Bu iki mimari durumu kısaca göstermeye çalışalım:

Durum 1	*Durum 2*
Yukarıdan ya da aşağıdan görünüm	Geçidin cepheden görünümü
Merdivenler	Alçak taban
Plonje ve kontr-plonjeler	Geniş açı ve alan derinliği
Kemer-blokların süreksizliği	İç koridorun sınırsızlığı
Astronomik model	Yeryurt ya da yeraltı modeli
Mesafeli ve yakın	Uzak ve bitişik

SAPTAMA I: Hem iki mimari durumun gerçek farklılığı üzerinde hem de birbirlerine muhtemel nüfuz edişleri üzerinde durmalıyız. Farklıdırlar; çünkü eski ve yeni olmak üzere iki farklı bürokrasiye denk düşerler: Çin İmparatorluğu'nun eski despotik bürokrasisi, kapitalist ya da sosyalist yeni bürokrasi. Birbirlerine nüfuz ederler; çünkü yeni bürokrasinin biçimleri kolaylıkla ortaya çıkmaz: Yalnızca birçok kişi eski bürokrasiye "inandığı" (Kafka'da inanç kavramı) için değil, dahası, bu eski bürokrasi yenisi için bir maske olmadığından da bu böyledir. Modern bürokrasi, arkaik biçimlere tamamen güncel bir işlev vererek onları canlandırsa ve değiştirse de, doğal olarak bu arkaik biçimlerin içinde doğar. Bu nedenle, söz konusu iki mimari durumun, Kafka'nın çoğu metninde tanımladığı temel bir birlikte-varlığı vardır: İki durum birbirinin içinde ve modern dünyada işler. Göksel hiyerarşinin kat kat sıralanması *ve* neredeyse yeraltında olan bürolaın bitişikliği. Kafka, kişisel olarak, iki bürokrasinin kesişme noktasındadır: Sigorta şirketi, daha sonra da, Kafka'nın çalıştığı sosyal sigortalar ileri bir kapitalizmin işleriyle ilgilenir, ama arkaik eski kapitalizme ve eski bürokrasiye özgü olan çoktan aşılmış yapılara da sahiptirler. Daha genel olarak, 1917 Devrimi'yle son derece ilgili olan Kafka'nın, yaşamının sonuna doğru, Rus konstrüktivistlerinin ve avangardlarının projelerinden haberdar olmadığını düşünmek güçtür. Tatlin'in III. Enternasyonal projesi 1920 tarihlidir: Dört odası da astronomik bir modele uygun olarak dö-

nen helezon biçimli kule (yasama, yürütme, vs.). Macar Moholy-Nagy'nin projesi 1922 tarihlidir: İnsanlar "kulenin işleyişinin bir bölümü" haline gelirler; kulenin korkuluklu bir dış bacası, "atletler yolu" denen, korumasız bir iç spirali, bir asansörü ve büyük bir süpürgesi vardır. Paranoyak avangard. En modern işlevselciliğin, en arkaik ya da en masalsı biçimleri az ya da çok istemli olarak yeniden canlandırmış olduğu söylenebilir. Burada da, iki bürokrasinin, geçmişteki ve gelecekteki bürokrasinin karşılıklı olarak iç içe geçmesi söz konusudur (günümüzde hâlâ bu noktadayız). Bu karışım dikkate alındığında, *güncel işlevli arkaizmler* ve *yeni-oluşumlar* yalnızca iki kutup olarak ayırt edilebilir. Bize öyle geliyor ki Kafka, bu tarihsel sorunun bilincine varan ilk kişilerden biridir; en azından, konstrüktivistler ve fütüristler gibi "bağımlı" bazı çağdaşları kadar. Örneğin, Khlebnikov iki dil icat eder, bu dillerin hangi ölçülerde birbirlerine yakın, hangi ölçülerde uzak olduklarını sorgulamak gerekir: Katışıksız mantığın ve yüksek formalizmin astronomik, algoritmik, "yıldız dili"; ve anlamdan yoksun katışıksız maddeden, yoğunluk, ahenk ve bitişiklikten kaynaklanan karanlık yeraltı dili, "zaum". Burada, her biri aşırılığa varmış, yani kendi kaçış çizgisini izlemiş olan, bürokrasinin iki şaşırtıcı üslubu vardır. Tüm diğer araçlarla birlikte, Kafka'nın sorunu aynıdır; onun için de sorun, dili mimariyi, bürokrasiyi ve kaçış çizgilerini kapsamaktadır.

SAPTAMA II: Bu iki durumun hangi noktada iç içe girdiğini göstermek için Şato'nun ayrıntılı örneğini ele almak gerekir. Çünkü şato, ilk duruma denk düşen birçok yapıya sahiptir (yükseklik, kule, hiyerarşi). Ama bu yapılar ya sürekli olarak düzeltilmiştir ya da ikinci duruma yol açacak şekilde yumuşatılmıştır (değişken sınırlı büroların birbirine eklenmesi ve bitişikliği). Özellikle, Hôtel des Messieurs, uzun koridoru ve görevlilerin yatakta çalıştığı bitişik ve pis odalarıyla ikinci durumu baskın çıkartır.

SAPTAMA III: Tüm bunlar, Orson Welles'in Kafka'yla buluşmasını açıklayabilir. Sinemanın mimariyle ilişkisi tiyatroyla ilişkisinden daha derindir (Fritz Lang, mimar). Oysa Welles, çok bilinçli olarak yararlandığı bu iki mimari modeli her zaman bir arada var kılmıştır. 1. model, ihtişamın ve çöküşün modelidir, tama-

men güncel işlevli arkaizmler, sonlu merdivenlere uygun iniş ve çıkışlar, plonje ve kontr-plonjeler. 2. model, geniş açıların ve alan derinliklerinin, sınırsız koridorların, bitişik enlemelerin modelidir. *Yurttaş Kane* ya da *Muhteşem Ambersonlar* birinci modele öncelik verirken, *Şangaylı Kadın* ikinci modele öncelik verir. Bununla birlikte, Welles'in imzasını taşımayan *Üçüncü Adam*, sözünü ettiğimiz bu şaşırtıcı bileşim içinde iki modeli bir araya getirir: Arkaik merdivenler, gökyüzünde dikey büyük tekerlek; bitişik boruları yla, kısmen toprak altında olan kanalizasyon-köksaplar. Her zaman sonsuz paranoyak helezon ve sınırsız şizoid çizgi. *Dava* ile ilgili olan film iki hareketi daha iyi birleştirir; ve Titorelli'nin sahnesi, küçük kızların, uzun tahta geçidin, ani uzaklıkların ve bitişikliklerin sahnesi, kaçış çizgilerinin sahnesi gibi sahneler Welles ile Kafka'nın dehalarının yakınlığını gösterir.

SAPTAMA IV: Niçin bir yana *uzak ve bitişik* olanı (durum 2) diğer yana ise *mesafeli ve yakın* olanı (durum 1) koyduk? Bu bir sözcük sorunu değildir, başkası da seçilebilirdi, bu bir deneyim ve kavram sorunudur. Duvarın ve kulenin mimari figüründe, çember kemerler meydana getiren blokların birbirlerine yakın oldukları doğrudur: Çiftler halinde bir araya getirilirler. Mesafeli oldukları ve mesafeli kaldıkları doğrudur, çünkü yarıklar çiftler arasında kalır ve asla doldurulamaz. Dahası, aşkın yasa, sonsuz kule her blok karşısında son derece mesafelidir; aynı zamanda, habercisini her birine göndermeye ve birinden uzaklaşırken diğerine yaklaşmaya –ve tersi– devam ederek yakınlığı daima korur. Son derece mesafeli olan yasa, cevherler yayar, maiyetini hep daha yakına gönderir. Kimi zaman yakın, kimi zaman mesafeli; dönemlerin ya da görünür beraatin art arda gelen evrelerinin formülü budur. Hem mesafeli hem yakın; bu dönemleri ve evreleri düzenleyen yasanın formülü budur. (Büyük paranoyak her zaman sırtımızda ama yine de sonsuz bir mesafeye geri çekilmiş bir konumda değil midir?) "Çin Seddi'nin İnşasında" metni, "Bir İmparatorluk Habercisi", bu durumu gayet iyi özetler: İmparator her birimizin yakınındadır ve maiyetini bize gönderir, ama yine de Her Şeye Mesafeli Olan'dır o, çünkü haberci asla gelmeyecektir, uğraması gereken çok yer vardır, engel oluşturan çok şey vardır ve bunlar da bir-

birlerinden mesafelidirler. Bununla birlikte, diğer yanda, *uzak ve bitişik* vardır. Uzak yakına karşıttır, bitişik mesafeliye karşıttır. Ama, yine de, deneyimlerin ya da kavramların gruplanmasında, uzak mesafeliye karşıttır, bitişik yakına karşıttır. Gerçekten de, bürolar, onları ayıran geçitlerin uzunluğu (yakın değildirler) nedeniyle birbirlerinden çok uzaktadırlar, ama bu aynı çizgi üzerinde (mesafeli değillerdir) onları birleştiren arka kapılar dolayısıyla bitişiktirler. Bu açıdan temel metin, Kafka'nın, bitişik köy aynı zamanda öyle uzaktır ki ona erişmek için birden fazla yaşam gerekir, dediği kısa aforizmadır. Kafkavari sorun: Bu metnin, İmparatorluk Habercisi'nin mesajıyla aynı şeyi söylediğine "inanmalı" mı? Aslında kesinlikle tam tersini söylediğine inanmak gerekmiyor mu? Çünkü yakın *ve* mesafeli aynı boyutun parçasıdır, bir noktanın yakınlaşıp uzaklaştığı bir çember figürü çizen bir hareketin ekseninin katettiği yüksekliğin parçası. Ama, bitişik *ve* uzak, bir başka boyutun, uzunluğun, dik, doğrusal çizginin, hareketin yörüngesine enlemesine gelen ve en uzak parçaları bitişik kılan çizginin parçasıdır. Daha somut olmak için, babanın ve annenin, örneğin *Dönüşüm*'de, yakın ve mesafeli oldukları söylenecektir: Bunlar *Yasa*'nın maiyetidir. Kız kardeş ise yakın değildir: Bitişiktir, bitişik ve uzak. Bürokrat, "öteki" bürokrat ise her zaman bitişiktir, bitişik ve uzak.

Demek ki, iş gören iki mimari grup şöyle dağılır: Bir yanda, sonsuz-sınırlı-süreksiz-yakın ve mesafeli; diğer yanda, sınırsız-sürekli-sonlu-uzak ve bitişik. Oysa, her iki yanda da, Kafka *bloklar* aracılığıyla davranır. "Bloklar"; nesne ve sözcük *Günlükler*'de sürekli olarak ortaya çıkar, kimi zaman anlatım birimlerini, kimi zaman içerik birimlerini belirtmek, kimi zaman bir kusuru, kimi zaman bir erdemi göstermek için. Erdem, "tüm güçler(in)den bir blok yapmak"tır.[2] Ama kusur, hile ya da basmakalıplık bloğunun varlığıdır. Kafka, son derece hayran olduğu ve *Amerika* için örnek aldığı Dickens'ın kompozisyon yöntemini de böyle niteler. Hayranlığına rağmen, Dickens'ta blokların oluşumuyla ilgili tereddütleri vardır: "Karakterlerin kaba tasviri, her bir kişilik için yapay olarak yaratılmış hakiki bloklar; ki onlar olmasaydı Dickens, hayatı boyunca bir kez bile tarihinin zirvesine kadar hızla tırmanamazdı."[3] Ve, bizzat Kaf-

ka'nın eseri aracılığıyla, blokların yapı ve işlev değiştirdiklerine, giderek daha kanaatkâr ve inceltilmiş bir kullanıma doğru yöneldiklerine inanıyoruz. İlk anlamda, "Çin Seddi'nin İnşasında"daki parçalı inşaya denk düşen bloklar vardır: Süreksiz çember kemerler biçiminde dağılan ayrı bloklar (*blok-kemerler*). İkinci anlamda, bloklar sınırsız ama değişken aralıklı, düz bir çizgiye önceden dizilmiş çok belirli parçalardır: İçerikler açısından olduğu kadar anlatımın bakış açısından da *Amerika*'nın kompozisyonu böyledir, villa, otel, tiyatro (*blok altkesitler*). Ama *Dava* yönteme yeni bir mükemmellik katar: Büroların bitişikliği. Sınırsız doğru çizgi üzerindeki altkesitler, birbirlerinden ne kadar ayrı olsalar da bitişik bir hal alırlar; böylece, sürekli parçalanma içinde onlarla birlikte yer değiştiren ve hızlanan hareketli engeller adına (*blok-diziler*) belirgin sınırlarını kaybederler. Ve kuşkusuz, bu topografik mükemmellik en yüksek noktasına, *Şato*'da olduğundan daha çok *Dava*'da erişir. Ama, tersine, *Şato*, kendi adına bir başka ilerleme gerçekleştirse de, bu, zaten orada olmakla birlikte hâlâ mekân figürleriyle kaplı olan şeyi gün ışığına çıkarmak amacıyla, *Dava*'da fazlasıyla uzaysal olan şeyden koptuğu içindir: Diziler yoğunlaşır, yolculuk yoğunluk olarak ortaya çıkar, harita yoğunlukların haritasıdır ve hareketli engeller de "Eşik"lerdir (*yoğunluk blokları*). *Şato*'nun tüm ilk bölümü, eşikten eşiğe, aşağı yoğunluklardan yukarı yoğunluklara ve yukarı yoğunluklardan aşağı yoğunluklara doğru, kuşkusuz içsel ya da öznel olmayan, ama öncelikle uzaysal olmaya son vermiş bir haritacılık içinde, zaten bu kipte işlemektedir. Eğik başın düşük yoğunluğu, dikilen başın ve kaçan sesin yüksek yoğunluğu, bir sahneden diğerine eşiklerle geçiş: Yoğunlaşan dil, bu yeni haritayı izleyerek içerikleri kaçırtır.

Bu, belli bir araç gerektirir, hem anlatım usulü olarak hem de içerik yöntemi olarak. Bu araç *Amerika*'da ve *Dava*'da zaten mevcuttu. Ama şimdi özel bir güçle kendini gösterir ve bloklara beşinci ve son anlamlarını *çocukluk blokları olarak* verir. Kafka'nın hafızası hiçbir zaman iyi değildi; olsun, çünkü çocukluk hatırası çaresiz şekilde Oedipusçudur, arzuyu engeller ve fotoğraf üzerinde mıhlar, tüm bağlantılarını keser. ("Hatıralar, değil mi? dedim ona. Hatıra zaten hüzünlüdür, konusu da hüzünlüdür!")[4] Hatıra, ço-

cukluğun yeniden–yerliyurtlulaştırılmasını gerçekleştirir. Ama çocukluk bloğu çok farklı bir şekilde çalışır: Çocuğun tek gerçek yaşamıdır o; yersizyurtsuzlaştırıcıdır; arzuyu yeniden canlandırmak ve ondaki bağlantıları çoğaltmak için, zaman içinde, zamanla yer değiştirir; yoğundur ve en düşük yoğunluklarda bile yüksek bir yoğunluğu yeniden başlatır. Kız kardeşle ensest, sanatçıyla homoseksüel ilişki bu türden çocukluk bloklarıdır (Titorelli'nin evindeki küçük kızlar bloğu bunun kanıtıdır). *Şato*'nun birinci bölümü, K bir düşük yoğunluk anında (Şato karşısında hayal kırıklığı), doğduğu köyün yersizyurtsuzlaşmış çan kulesini şatonun kulesine dahil ederek bütünü yeniden canlandırdığı ya da etkin hale getirdiğinde, bir çocukluk bloğunu örnek olacak biçimde işletmiş olmaktadır. Kuşkusuz, çocuklar yetişkin hatıralarımızın bizi inandırdığı gibi yaşamazlar, dahası, yaptıkları şeyle neredeyse çağdaş olan kendi hatıralarından yola çıkarak oluşturdukları sanıya göre de yaşamazlar. Hatıra, "Baba! Anne!" der, ama çocukluk bloğu başka yerdedir, çocuğun kız kardeşleriyle, dostlarıyla, çalışmalarıyla, oyunlarıyla ve elinden her geldiğinde ebeveynlerini yersizyurtsuzlaştırmak için kullandığı akraba olmayan tüm kişilerle oluşturduğu en yüksek yoğunluklardadır. Ah, çocuk cinselliği; bu konu hakkında doğru bir fikre sahip olan kişi, kuşkusuz Freud değildir. Kuşkusuz ki çocuk, ebeveynleri üzerinde yeniden-yerliyurtlulaşmaya devam eder (fotoğraf); bunun nedeni, düşük yoğunluklara ihtiyacı olmasıdır. Ama, tutkularında olduğu kadar faaliyetlerinde de hem en yersizyurtsuzlaşmış, hem de en yersizyurtsuzlaştırıcıdır, Yetim.[5] Böylece, zaman içinde, zamanın düz çizgisi üzerinde yer değiştiren bir yersizyurtsuzlaştırma bloğu oluşturur, yetişkini bir kuklayı canlandırır gibi canlandırır ve ona canlı bağlantılar zerk eder.

Çocukluk blokları, çocuğu yetişkine ya da varsayılan yetişkini hakiki çocuğa zerk ederek, yalnızca gerçeklik olarak değil, yöntem ve disiplin olarak da, zaman içinde yer değiştirmeye devam ederler. Bu nakil ise Kafka'da ve eserinde çok ilginç bir *manyerizm* yaratır. Bu, Prag Okulu'nun sembollerle ve alegorilerle yaptığı manyerizm değildir. Çocuğu "yapanlar"ın, yani onu taklit ya da temsil edenlerin manyerizmi de değildir bu. Bu, tıpkı çocuğun çocuk olmaya devam ederken bir yetişkin bloğu-

na dahil edilmesi gibi, yetişkinin de yetişkin olmaya devam ederken çocukluk bloğuna dahil edildiği, hatırasız bir kanaatkârlık manyerizmidir. Bu, yapay bir "rol" mübadelesi olmamakla birlikte, iki uzak altkesitin kesin bitişikliğidir. Hayvan-oluşta kısmen gördüğümüz gibi: Yetişkinliğe hapsedilmiş yetişkinin çocuk-oluşu, çocukluğa hapsedilmiş çocuğun yetişkin-oluşu; ikisi de bitişik. *Şato*, bu manyerist ve yoğun sahneleri yüksek düzeyde temsil eder: İlk bölümde, çocuklar kıskançlıktan çatlayarak bakarken, yıkanan ve gerdelin içinden dönüp bakan adamlar; ve tersine, daha ilerde, "kafası çocuksu fikirlerle, tüm edimlere damgasını vuran yerçekimi gibi çocuksu fikirlerle dolu" küçük Hans, siyahlı kadının oğlu, bir çocuğun olabileceği kadar yetişkin (bu durumda gerdel sahnesine gönderme yapılır). Ama, çok daha önce, *Dava*'da bu tür büyük bir manyerist sahne yer almaktadır: Polis memurları cezalandırıldığında tüm bölüm çocukluk bloğu muamelesi görür, her çizgi kırbaçlananların ve kısmen gerçekçi çığlıklar atanların çocuk olduklarını gösterir. Bu açıdan, Kafka'ya göre, çocukların kadınlardan daha uzağa gittikleri söylenebilir: Çocuklar, dişil diziden daha yoğun bir nakil ve yersizyurtsuzlaşma bloğu oluştururlar, daha güçlü bir manyerizme ve daha mekanik bir düzenlemeye dahildirler (örneğin, Titorelli'nin evindeki küçük kızlar; ve "Köyde Baştan Çıkma" da, kadınla kurulan ilişki ve çocuklarla kurulan ilişki karşılıklı olarak karmaşık birer konumda yer alırlar). Kafka'da bulunan bir başka manyerizmden de söz etmek gerekir, bir tür yüksek sosyete manyerizminden: *Dava*'da, K'yı infaz etmeye gelen iki beyefendinin "korkunç nezaketi"ne K'nın, yeni eldivenlerini çıkararak cevap vermesi; ayrıca, kasap bıçağını K'nın gövdesi üzerinden geçiriş tarzları. İki manyerizmin karşıt, tamamlayıcı işlevleri var gibidir: Nezaket manyerizmi, bitişik olanı uzaklaştırma eğilimindedir ("Uzaklara dikkat et! Yaltaklanma, kallavi bir selam, çok ısrarlı bir itaat; ve bu, lanet olsun demenin bir yoludur"). Çocukluk manyerizmi daha ziyade işlemi tersine çevirir. Ama, bunların ikisi de, iki üslup, manyerizmin iki kutbu, Kafka'nın şizo soytarılığını oluşturur. Şizofrenler birbirlerini iyi tanırlar, bu onların toplumsal koordinatları yersizyurtsuzlaştırma tarzıdır. Kafka'nın, yaşamında olduğu kadar eserinde de

bundan hayranlık verici biçimde yararlandığı ortadadır: Mekanik kukla sanatı (Kafka, kişisel manyerizmlerinden, neredeyse donukluğa kadar varan diş gıcırdatma ve kasılmalardan sık sık söz eder).[6]

NOTLAR

1 Parçalar halindeki yazıyı gayet iyi analiz etmiş olan Maurice Blanchot, Kafka'da sürekli olanın gücü temasını da (negatif bir biçimde ve "eksiklik" teması altında yorumlasa da) son derece büyük bir yetkinlikle ortaya çıkarmıştır: Bkz. *L'Amitié*, Gallimard, s. 316-319.

2 Bkz. Max Brod, *Franz Kafka*, s. 238 (Brod, Kafka'nın "yaşam programı"nın bir kopyasını çıkarır).

3 *Günlükler*, s. 503.

4 *Bir Savaşın Tasviri*.

5 Kafka'nın kız kardeşine yazdığı mektup, *Baba'ya Mektup*'un karşıtı gibidir (bkz. Brod, s. 341-350). Swift'e göndermede bulunan Kafka, aile hayvanıyla insan hayvanı karşı karşıya getirir. Aile hayvanı olarak çocuk, ebeveynlerin "ayrıcalıklı bir hak olan aileyi temsil etme hakkını haksız yere gasp ettikleri" bir iktidar sistemi içindedir. Tüm bu aile sistemi, birlikte var olan iki kutuptan ibarettir: Baş eğmek ve eğdirtmek ("kölelik ve zorbalık"). İnsan hayvan olarak çocuğun kendiliğinden yaşamı tamamen başka yerdedir, belli bir yersizyurtsuzlaşma içindedir. Ayrıca, Kafka'nın, yeğeni Felix için dilediği gibi, aile ortamını çok çabuk terk etmek zorundadır. Yeter ki çocuk yoksul bir aileden olmasın, çünkü bu durumda "yaşam ve çalışma kaçınılmaz olarak kulübeye nüfuz eder" (son çare olarak *kişisel bir işe* başvurmak söz konusu değildir, çocuk ebeveyn-ötesi bir toplumsal alana doğrudan doğruya dahil olmuştur). Ama, eğer o küçük bir zavallı değilse, ideal olan şey çocuğun gitmesidir, "*ülke dışına*, doğduğu köye geri dönmek, nihayet onu tanıyan annesi hariç, herkes tarafından unutulmak [pahasına da olsa], işte anne sevgisinin gerçek mucizesi budur." Çünkü çocukluk bloğu annenin içinde çalışmıştır.

6 Manyerizmin iki kutbundan da mükemmel bir biçimde yararlanan Proust'la bir kez daha karşılaştırmak gerekir: Uzağın sanatı olarak, engel-hayaletin şişmesi olarak sosyetik manyerizm ve bitişiklik sanatı olarak çocuksu manyerizm (gerçek çocukluk blokları yalnızca iradedışı ünlü hatıralardan ibaret değildir, bu, herhangi bir anda anlatıcının yaşı üzerindeki belirsizlikten de kaynaklanmaktadır). Başka bütünlükler içinde, bu iki tarz Hölderlin'de ya da Kleist'ta da işler.

9. BÖLÜM

Düzenleme Nedir?

Romanın en üstün nesnesi olan düzenlemenin iki yüzü vardır: Hem kolektif sözcelemin düzenlenişidir, hem de mekanik arzunun düzenlenişidir. Kafka yalnızca, bu iki yüzü söken ilk kişi olmakla kalmaz, bunlarla yaptığı bileşim de okurların Kafka'yı kaçınılmaz olarak tanımalarını sağlayan bir imza haline gelir. "Ateşçi" başlığı altında ayrı olarak yayımlanan, *Amerika*'nın ilk bölümünü ele alalım. Burada da makine olarak kazan dairesi söz konusudur: K, sürekli olarak, mühendis ya da en azından tamirci olma niyetini öne sürer. Bununla birlikte, kazan dairesinin yalnızca kendisi olarak tanımlanmamış olması (gemi zaten durdurulmuştur), bir makinenin asla yalnızca teknik olmamasındandır. Tersine, o yalnızca, erkekleri ve kadınları çarkları arasına alan, daha doğrusu, çarkları arasında erkekler, kadınlar, şeyler, yapılar, metaller, maddeler bulunan toplumsal makine olarak tekniktir. Dahası, Kafka yalnızca yabancılaşmış, mekanikleşmiş vs. çalışma koşullarını düşünmekle kalmaz: Tüm bunları çok yakından tanır, ama dehası, erkeklerin ve kadınların, yalnızca çalışmalarında değil, dahası yan yana sürdürdükleri faaliyetlerinde, dinlenmelerinde, aşklarında, protestolarında, öfkelerinde de vs. makinenin parçası olduklarını öne sürmesinden ileri gelmektedir. Makineci makinenin bir parçasıdır, yalnızca makineci olarak değil, makineci olmaya son verdiği anda da. Ateşçi, "makineler odası"nın parçasıdır, özellikle

mutfaktan gelen Line'i takip ettiğinde. Makine, bağlantılı tüm öğeleriyle –ki bunlar sıraları geldiğinde makineyi oluştururlar– sökülmedikçe toplumsal değildir. Adalet makinesine metaforik olarak makine denemez: Yalnızca odaları, büroları, kitapları, sembolleri ve topografisiyle değil, personeliyle (yargıçlar, avukatlar, mübaşirler), porno yasa kitaplarına bağlı kadınlarıyla, belirsiz bir madde sağlayan sanıklarıyla birlikte ilk anlamı belirleyen odur. Bir yazı makinesi ancak büroda var olabilir, büro ancak sekreterlerle, şef yardımcılarıyla ve patronlarla birlikte var olabilir, idari, siyasal ve toplumsal, ama aynı zamanda erotik bir dağılımla birlikte var olabilir; erotik bir dağılım olmadan "teknik" asla var olmamıştır, olmaz da. Bunun nedeni makinenin arzu olmasıdır; arzu makine'nin arzusu, olduğu için değil, arzu, makinede makine yapmaya ve çarklar birbirine karşıt gibi gözükse de, uyumsuz biçimde işliyor olsa da, önceki çarkın yanında yeni bir çark oluşturmaya sürekli olarak devam ettiği için. Makineyi oluşturan şey, kelimenin tam anlamıyla, bağlantılardır, söküme yol açan tüm bağlantılar.

Teknik makine, *varsaydığı* toplumsal düzenlemenin bir parçası ve "mekanik" olarak adlandırılmaya layık tek şey olsa da, bu bizi diğer görünüme hazırlar: Arzunun mekanik düzenlenişi, aynı zamanda, kolektif sözcelem düzenlenişidir. Bu nedenle, *Amerika*'nın ilk bölümü, doğrudan doğruya üstü konumundaki Romenden ve Almanların gemide maruz kaldıkları baskıdan yakınan Alman ateşçinin protestosuyla doludur. Sözce –itaat, protesto, isyan vs. sözcesi olabilir– tamamen makinenin parçasıdır. Sözce her zaman hukuksaldır, yani kurallara göre yapılır, özellikle makinenin gerçek kullanma kılavuzunu oluşturduğu için. Sözceler arasındaki farklılıkların pek bir önem taşımadığı anlamına gelmez bu: Tersine, bunun bir isyan mı yoksa bir dilek mi olduğunu bilmek çok önem taşır (Kafka, kazaya uğrayan işçilerin uysallığına şaşırdığını bizzat söyleyecektir: "Eve saldırmak ve her şeyi yağmalamak yerine bizi kışkırtmaya geliyorlar").[1] Ama ister dilek, ister isyan ya da itaat olsun, sözce, bir bölümünü makinenin oluşturduğu düzenlemeyi her zaman söker; sözce de makinenin bir bölümüdür, sırası geldiğinde o da makine olacak, böylelikle bütünün işleyişini mümkün kıla-

cak, onu dönüştürecek ya da havaya uçuracaktır. *Dava*'da, bir kadın K'ya sorar: Reform yapmak mı istiyorsun? *Şato*'da, K, şatoyla doğrudan doğruya bir "mücadele" ilişkisi içine girer (*Şato*'nun farklı bir versiyonunda, mücadeleci niyet daha açıkça belirir). Ama, itaatin ardında en büyük isyanın saklı olup olmadığının, savaşın ardında en berbat onaylamanın olup olmadığının pek iyi bilinmediği, söküm yasaları anlamına gelen yasalar her koşulda vardır. Üç romanda da K'nın tanınmasını sağlayan şey, bu tuhaf karışımdır: Makinenin çarklarına bağlı olarak K mühendis ya da makinecidir, düzenleme sözcelerine bağlı olarak ise hukukçu ya da formalite meraklısı biridir (hiç görmediği amcasının kendisini tanıması için K'nın konuşmaya başlaması yeter: "Sen benim sevgili yeğenimsin! Bir süredir bunu tahmin ediyordum"). Her mekanik düzenleme, toplumsal arzu düzenlenişidir; her toplumsal arzu düzenlemesi de kolektif sözcelem düzenlemesidir.

Kafka, kişisel olarak, sınırdadır. Yalnızca iki bürokrasinin, eski ve yeni bürokrasinin kavşak noktasında olmakla kalmaz, teknik makine ile hukuksal sözcenin de kavşak noktasındadır. Tek bir düzenleme içinde bu ikisininin birliğini deneyimler. Sosyal sigortalardaki iş kazalarıyla, makine türlerinin güvenlik katsayılarıyla, patron-işçi çatışmalarıyla ve bunlara denk düşen sözcelerle ilgilenir.[2] Kuşkusuz, Kafka'nın eserinde ne kendi başına teknik makine söz konusudur, ne de kendi başına hukuksal sözce; ama teknik makine tüm toplumsal alan için geçerli olan bir içerik biçiminin modelini sağlarken, hukuksal sözce ise tüm sözce için geçerli bir ifade biçimi modeli sağlar. Kafka'da önemli olan şey, makine, sözce ve arzunun, romana, onu harekete geçirici sınırsız güç ve konusunu veren tek ve aynı düzenlemenin parçası olmalarıdır. Bazı eleştirmenler, bir tür Evrensel Bibliyografya ya da Özet Kitap, parçalardan oluşan bir Toplu Eser yaratma fikrini Kafka'ya atfetseler de, bu eleştirmenlerin onu geçmişin edebiyatına indirgediklerini görmek şaşkınlık vericidir. Fazlasıyla Fransız bir bakış açısıdır bu. Kafka da, hayatı boyunca kitaplarla Don Quijote'den daha fazla haşır neşir olmuş değildir. Onun ideal kütüphanesinde yalnızca mühendislik ya da makinecilik kitapları, açıklayıcı hukuk kitapları vardır

(ilaveten, dehaları nedeniyle, ama aynı zamanda da gizli nedenlerle sevdiği birkaç yazar). Onun edebiyatı, geçmişte yapılan bir yolculuk değildir, bizim geleceğimizin edebiyatıdır. Kafka'yı heyecanlandıran iki sorun vardır: Mükemmel ya da berbat *bir sözcenin yeni olduğu ne zaman söylenebilir?* – Şeytansı ya da masum, ya da hem şeytansı hem de masum olan *yeni bir düzenlemenin oluştuğu ne zaman söylenebilir?* Birinci soruya örnek: "Çin Seddi'nin İnşasında"daki dilenci, komşu eyaletteki devrimcilerin yazdığı manifestoyu getirir, kullanılan yazı işaretlerinin "bizim için antik karakter taşıyan kimi biçimler"i vardır ve şunu söyleriz: "Eskimiş şeylerdi hepsi, öteden beri işitilmiş, öteden beri acıları çekilip unutulmuş şeyler." İkinci örnek: *Kapıyı çoktan çalan, geleceğin şeytansı güçleri,* kapitalizm, Stalinizm, faşizm. Kafka'nın tüm dinledikleri bunlardır, kitapların gürültüsü değil, yakın geleceğin sesi, arzu, makine ve sözceden oluşan ve eski düzenlemelere dahil olan ya da onlardan kopan yeni düzenlemelerin uğultusu.

Öncelikle, sözce, sanatçınınki gibi yalnız bir tekillik tarafından dile getiriliyor olsa da, hangi anlamda her zaman kolektiftir? Bu, sözce asla bir özneye gönderme yapmadığı için böyledir. Bir ikiliye, yani biri neden ya da sözcelem öznesi olarak, diğeri işlev ya da sözce öznesi olarak hareket eden iki özneye de gönderme yapmaz. Sözce yayan bir özne olmadığı gibi, sözcenin yayıldığı bir özne de yoktur. Bu tamamlayıcılıktan yararlanan dilbilimcilerin sözceyi daha karmaşık bir biçimde tanımladıkları ve "sözcelemin yüklem içeriğinin sözceye etkisi"ni kabul ettikleri doğrudur (karş. *Özne ben, özne sen, burada, şimdi* terimleri). Ama bu ilişki hangi tarzda tasarlanırsa tasarlansın, sözcenin bir özneye –ikili, yaprak yaprak ayrılmış ya da dönüşlü olsa da olmasa da– eklenemeyeceğine inanıyoruz. Yeni sözcelerin üretimi sorununa ve minör denen edebiyat sorununa, –çünkü bu edebiyat, gördüğümüz gibi, yeni sözceler üretecek bir örnek durumundadır– geri dönelim. Oysa, bir Bekâr ya da sanatçı bir özgünlük, bir sözce ürettiğinde, bu ancak ulusal, siyasal ve toplumsal bir cemaate bağlı olarak böyledir –bu cemaatin nesnel koşulları şimdilik edebi sözcelemin dışında verilmemiş de olabilir. Kafka'nın iki temel tezi buradan kaynakla-

nır: İlerleyen bir saate ve halk işlerine öykünen edebiyat. En kişisel edebi sözcelem, kolektif sözcelemin özel bir halidir. Hatta bu bir tanımdır: Bir sözce ancak, sözcelemin kolektif koşullarını önceleyen bir Bekâr tarafından "üstlenildiğinde" edebidir. Söz konusu tanım, henüz verili olmayan (ne iyi ne de kötü) bu kolektifliğin, sırası geldiğinde, gerçek sözcelem öznesi olduğu ya da sözcede sözü edilen özne olduğu anlamına gelmez: Bu durumların her ikisinde de, bir tür bilimkurguya düşülür. Bekârın bir özne olmaması gibi, kolektiflik de özne değildir; ne bildirim öznesi ne de bildiri öznesidir. Ancak, –her ikisi de gerçek olan– edimsel bekâr ve gücül cemaat, kolektif bir düzenlemenin parçalarıdır. Düzenlemenin, tıpkı bir öznenin yaptığı gibi, sözceyi meydana getirdiğini söylemek yetmez; o, aynı zamanda belirtilebilir herhangi bir özneye yer bırakmayan, ama sözcelerin doğasını ve işlevini daha fazla belirtmeyi sağlayan –çünkü bu sözceler ancak böyle bir düzenlemenin çarkları olarak (yoksa, etki ya da sonuç olarak değil) var olabilirler– bir süreç içinde, sözcelem düzenlemesinin kendisidir.

Bu nedenle, K'nın kim olduğunu sormak gereksizdir. Üç romanda da K aynı kişi midir? En fazla şu denebilir ki, Kafka, mektuplarında, ikiliden ya da sözcelem ve sözce şeklindeki iki öznenin görünümlerinden tamamen yararlanır: Ancak bundan yalnızca bir oyun ve tuhaf bir girişim olarak yararlanır, onlar arasındaki ayrımı son derece muğlaklaştırır ve yolu kaybettirmekten ve karşılıklı olarak rol değiş tokuşunda bulunmaktan başka bir kaygısı yoktur. Hikâyelerde, her tür öznenin yerini düzenleme alır. Fakat bu, ya aşkın özne biçimini koruyan, aşkın ve şeyleşmiş bir makinedir; ya özne sorununu zaten ortadan kaldırmış, ama yalnızca düzenleme işareti rolü oynayan bir hayvan-oluştur; ya da hayvanın özellikle belirttiği, ama hâlâ kolektif özne olarak işler gözüken moleküler kolektif-oluştur (fareler halkı, köpekler halkı). Kafka, yazma tutkusu içinde, hikâyeleri özellikle mektupların karşılığı olarak, mektupları ve öznelliğin kalıcı tuzağını başından savmanın yolu olarak tasarlar. Ama hikâyeler bu açıdan eksiktir, basit istikrar dönemleri ya da bir gecelik soluklanmalar olarak kalır. Kafka, nihai çözüme –ki sınırsız olduğu da bir gerçektir– roman tasarılarıyla

ulaşır: K bir özne olmayacaktır, o *kendi üzerinden çoğalan bir işlevdir*; parçalanmaya ve her parça üzerinden sıvışmaya devam eder. Ayrıca, bu kavramların her birini de açıklığa kavuşturmak gerekir. Bir yandan, "genel", kişisele karşıt değildir; "genel", bir işlevi belirtir, en yalnız bireyin, içinden geçtiği dizilerin tüm terimleriyle ilişkide olduğu ölçüde daha genel bir işlevi vardır. *Dava*'da, K bankacıdır ve bu altkesit üzerinde, tüm memurlar, müşteriler dizisiyle ve sevgilisi Elsa'yla ilişki içindedir; ama, müfettişlerle, tanıklarla ve Bayan Bürstner'le bağlantılı olarak o da tutuklanır; ve mübaşirlerle, yargıçlarla ve çamaşırcı kadınla bağlantılı olarak suçlanır; ve avukatlarla, Leni'yle bağlantılı olarak bir formalite meraklısıdır; ve Titorelli ve küçük kızlarla bağlantılı olarak sanatçıdır... Genel işlevin ayrılmaz şekilde toplumsal ve erotik olduğu tam anlamıyla söylenemez: İşlevsel olan, hem görevlidir hem de arzu. Diğer yandan, ikililerin, çıkış noktası olarak ya da iki özne sorununa son bir saygı olarak, genel işleve ait bu dizilerin her birinde büyük bir rol oynamaya devam ettikleri doğrudur; ama bu da aşılmıştır ve K, ikiye bölünmeye ya da ikililerden geçmeye gerek duymadan, kendi üzerinde çoğalır. Nihayet, K bir kişinin üstlendiği genel işlev olmaktan çok, *bir parçasını münzevi kişinin oluşturduğu çokanlamlı bir düzenlemenin* –bir başka parçaya, bir başka çarka yaklaşan topluluk– *işleyişi olarak* vardır – bu düzenlemenin ne olduğu hâlâ bilinmemektedir: Faşist? Devrimci? Sosyalist? Kapitalist? Ya da ikisi aynı anda, en tiksinti verici ya da en şeytansı biçimde mi? Bilinmez, ancak tüm bu noktalar üzerinde ister istemez bir fikrimiz vardır, Kafka, bu fikirlere sahip olmayı bize öğretmiştir.

Bundan böyle, arzunun düzenlenişinde, sözcelemin "hukuksal" yanı niçin sözcenin ya da nesnenin kendisinin "makinesel" yanı üzerinde baskın çıkar? Ya da, her halükârda, baskın değilse, niçin önceler? Kafka'da biçimlere saygı, üç K'nın *Amerika*'nın büyük bütünlüklerine, adaletin çoktan Stalinci aygıtına, *Şato*'nun çoktan faşist makinesine duydukları olağanüstü saygı, herhangi bir boyun eğmeye değil, kurallı bir sözcelemin gereklilik ve zorunluluklarına tanıklık eder. Hukuk Kafka'ya bu noktada hizmet eder. Sözcelem, sözceyi yaratan bir özneye

bağlı olarak değil, ardından gelen ve gitgide yerine yerleşen diğer çarklarla birlikte sözcelemi de ilk çarkı haline getiren bir düzenlemeye bağlı olarak sözceden önce gelir. *Şato*'nun ve *Dava*'nın her dizisinde, hızlı ya da imalı olsa da, özellikle imleyendışı ve yine de her diziye içkin olan bir sözcelem bulunabilir: *Şato*'nun ilk bölümünde, bir köylünün, müdürün vs. herhangi bir cümlesi ya da tavrı, sözceler değil, bağlaç rolü oynayan sözcelemler oluşturur. Sözcelemin bu önceliği bizi yine minör edebiyatın koşullarına gönderir: Bu, önceleyen ya da ilerleyen anlatımdır; ya içeriklerin içine nüfuz edecekleri katı biçimleri önceden belirtmek için, ya da onları bir kaçış ya da dönüşüm çizgisi üzerinde kaçırtmak için içeriklerden önce gelen odur. Ama bu öncelik hiçbir "idealizm" içermez. Çünkü anlatımları ya da sözcelemleri kesin olarak belirleyen, içeriklerden çok düzenlemenin kendisidir. Makinesel içerik düzenlemesi ve kolektif sözcelem düzenlemesi olarak kendini sunan şey, tek ve aynı arzu, tek ve aynı düzenlemedir.

Düzenleme yalnızca iki çehreye sahip olmakla kalmaz. O, bir yandan, altkesitlidir, çok sayıda bitişik altkesite uzanır ya da kendileri de sıraları geldiğinde düzenleme olan altkesitlere ayrılır. Bu altkesitlilik az çok katı ya da esnek olabilir, ama bu esneklik de zorlayıcıdır ve katılıktan daha soluk kesicidir; tıpkı, bitişik büroların Barnabe'nin ortamını daha anlamsız kılan hareketli engellere sahip olduğu *Şato*'daki gibi: Girilen büronun ardında her zaman başka bir büro vardır, görülen Klamm'ın ardında her zaman başka bir Klamm vardır. Altkesitler hem iktidardır hem de yeryurt: Yerliyurtlulaştırarak, sabitleyerek, fotoğrafını çekerek, bir fotoğrafa ya da vücuda yapışan giysilere yapıştırarak, bir misyon vererek, bu imgeyle bizzat karşıtlık oluşturacak kadar kendini kaptırdığı aşkın bir imgeyi ondan çekip alarak arzuyu ele geçirirler. Bu bağlamda her blok-altkesitin, aşkın bir yasanın soyutlanması tarafından yönetilen bir yerliyurtluluk ya da yeniden-yerliyurtlulaşma haline, bir iktidar ve arzu yoğunlaşması haline nasıl geldiğini gördük. Ama, diğer yandan, bir düzenlemenin *yersizyurtsuzlaştırma uçlarına* sahip olduğunu da söylemeliyiz; ya da, aynı anlama gelmek üzere, her zaman bir *kaçış çizgisine* sahip olduğunu da söyleye-

biliriz, düzenlemenin kendisi bu çizgiler aracılığıyla kaçar ve eklemlerinden ayrılan sözcelemlerini ya da anlatımlarını da, tıpkı deforme olan ya da dönüşüm geçiren içerikleri gibi kaçırtır; dahası, yine aynı anlama gelmek üzere, düzenlemenin, altkesitleri eriten, arzuyu tüm yoğunlaşmalarından ve soyutlamalarından kurtaran ya da en azından, bunlara karşı, bunları geçersiz kılmak için aktif olarak mücadele eden *sınırsız içkinlik alanına* yayıldığını ya da nüfuz ettiğini söyleyebiliriz. Bu üç şey aynıdır: Aşkın yasaya karşı adalet alanı; blokların altkesitliliğine karşı sürekli kaçış çizgisi; ve iki büyük yersizyurtsuzlaşma ucu, ki bunlardan biri öncelikle, anlatımları kaçan bir sese ya da bir yoğunluklar diline (fotoğraflara karşı) sürükler, diğeri ise "tepetaklak ilerleyerek, her şeyi devirerek" içerikleri peşinden sürükler (arzunun eğik başına karşı). İçkin adalet, sürekli çizgi, uçlar ya da tekillikler aktif ve yaratıcı olsalar da, bunlar düzenleniş tarzlarından ve sıraları geldiğinde makineyi yaratmalarından anlaşılırlar. Her birimiz kendi mahrem azınlığımızı, kendi mahrem çölümüzü kendi içimizde keşfetsek de (azınlık mücadelesinin tehlikeleri dikkate alınmalı: Yeniden yerliyurtlulaşmak, yeniden fotoğraf çekmek, yeniden iktidara gelmek ve yasa yapmak, yeniden "büyük edebiyat" yapmak) bu her zaman azınlıklara özgü kolektif koşullarda, "minör" edebiyat ve siyaset koşullarında gerçekleşecektir.

Şu âna kadar, soyut makineyi hep somut makinesel düzenlemelerle karşılaştırdık: Soyut makine, "Cezalılar Kolonisi"nin makinesiydi ya da "Odradek" ya da "Blumfeld"in pinpon toplarıydı. Sembolik ya da alegorik metinsel çözümlemelere teslim edilmiş olan, aşkın ve şeyleşmiş soyut makine ancak kendileri için değer taşıyan ve sınırsız bir içkinlik alanında –yasa yapımına karşı adalet alanı– yolunu çizen gerçek düzenlemelere karşıttı. Ama, bir başka bakış açısıyla, bu ilişkiyi tersine çevirmek gerekir. "Soyut"u başka bir bağlamda (figüratif olmayan, imleyici olmayan, altkesitli olmayan) ele alırsak, sınırsız içkinlik alanının yanında yer alan ve şimdi arzu hareketi ya da süreci içinde onunla çakışan şey, soyut makinedir: Bu durumda somut düzenlemeler, artık soyut makineye, onu yapmacık aşkınlığından azlederek, gerçek bir varoluş veren şey değildir, daha

ziyade tersidir; düzenlemelerin varoluş tarzını ve gerçekliğini, kendi parçalarını bozduklarını, yersizyurtsuzlaşma uçlarını ittiklerini, kaçış çizgisinden tüydüklerini, içkinlik alanını doldurduklarını gösterme kapasitelerine göre kapsamlı olarak ölçen, soyut makinedir. Soyut makine, sınırsız toplumsal alandır, ama bu aynı zamanda arzunun bedenidir ve aynı zamanda Kafka'nın sürekli eseridir; yoğunluklar bunların üzerinde meydana gelmişlerdir ve tüm bağlantılar ve çokanlamlılıklar buraya dahil olur. Kafka'nın düzenlemelerinden bazılarını rastgele analım (eksiksiz bir liste yapma iddiasında değiliz, çünkü bunlardan bazıları da birçok başka düzenlemeyi kendi içinde gruplaştırabilir ya da bunlar da başka düzenlemelerin parçaları olabilir): *Mektuplaşmalar*'ın düzenlenmesi, mektup yapma makinesi; hayvan-oluş düzenlemesi, hayvansal makineler, dişi-oluş ya da çocuksu-oluş düzenlemeleri, kadın ya da çocukluk bloklarının "manyerizmleri"; ticari makineler, otel, banka, hukuk, bürokrasi, memurluk makineleri vs. türünde büyük düzenlemeler; bekâr düzenleme ya da azınlığın sanatsal makinesi vs. Kapsamlarını ve biçimlerini, en ufak ayrıntılarında bile değerlendirmek için birçok ölçüte sahip olunduğu açıktır:

1°) Herhangi bir düzenleme, hangi ölçüler içerisinde "aşkın yasa" mekanizmasından vazgeçebilir? Ne kadar az vazgeçerse o kadar az gerçek düzenlemedir, ne kadar çok soyut makineyse –sözcüğün ilk anlamıyla– o kadar despotiktir. Örneğin, ailevi düzenleme bir üçgenlenmeden vazgeçebilir mi, evlilik düzenlemesi, onu işlevsel düzenlemeden ziyade yasal cevher haline getiren ikililerden vazgeçebilir mi? 2°) Her düzenlemeye özgü olan altkesitlilik yapısı nedir? Altkesitlerin sınırlılığı içinde az çok katı ya da esnek midir, çoğalmaları içinde az çok hızlı ya da yavaş mıdır? Altkesitler ne kadar katı ya da yavaşsa, düzenleme de kendi sürekli çizgisi ya da yersizyurtsuzlaşma uçları –bu çizgi güçlü, bu uçlar yoğun olsa bile– doğrultusunda fiilen kaçmaya o kadar az yeteneklidir. Bu durumda düzenleme, gerçeksomut bir düzenleme olmaktan çok, yalnızca belirti olarak işlev taşır: Kendini gerçekleştirmeyi, yani içkinlik alanına katılmayı başaramaz. Belirttiği çıkış yolları ne olursa olsun, yenilgiye mahkûmdur ve önceki mekanizmaya yakalanır. Örnek: Özel-

likle *Dönüşüm*'de, hayvan-oluşun yenilgisi (aile bloğunun yeniden inşaası). Dişi-oluş, esneklikte ve çoğalmada zaten daha zengin gözükmektedir; ama çocuk-oluş, Titorelli'nin küçük kız çocukları daha da zengindir. Kafka'daki çocukluk bloklarının ya da çocuksu manyerizmlerin dişi diziden daha yoğun bir kaçış ve yersizyurtsuzlaşma işlevi var gibidir. 3°) Altkesitliliğinin doğası ve parçalanma hızı dikkate alındığında, bir düzenlemenin kendi parçalarını aşma yeteneği, yani kaçma çizgisine dalma ve içkinlik alanına yayılma yeteneği nedir? Bir düzenleme esnek ve çoğalan bir altkesitliliğe sahip olabilir, ama buna rağmen daha saldırgan da olabilir ve gerçekten mekanik olduğu ölçüde o kadar büyük bir iktidar uygulayabilir ki despotik de olmayabilir. İçkinlik alanına açılmak yerine, sırası geldiğinde onu parçalar. *Dava*'nın sahte sonu tipik bir üçgenlenme gerçekleştirir. Ama, bu sondan bağımsız olarak, *Dava* düzenlemesinin, *Şato* düzenlemesinin, tüm altkesitli büroları karmakarışık eden ve bir son olarak değil, ama her sınırda ve her anda zaten orada olarak ayakta kalan sınırsız içkinlik alanına açılma yeteneği nedir? Yalnızca bu koşullarda, düzenlemede gerçekleşen şey (aşkın olan ilk anlamında) soyut makine değil, soyut makineye doğru yönelen şey, düzenlemedir (içkin ikincil anlamında). 4°) Edebi bir makinenin, bir sözcelem ya da anlatım düzenlemesinin, arzu alanı olarak bu soyut makineyi oluşturma yeteneği nedir? Minör bir edebiyatın koşulları nelerdir? Kafka'nın eserini nicelendirmek; yoğun nicelikli bu dört ölçütü hareket ettirmek, en düşüklerinden en yükseklerine dek, uygun düşen tüm yoğunlukları üretmektir: K işlevi. Yaptığı tam da budur, bu tam da onun sürekli eseridir.

NOTLAR

1 Krş. Brod, s. 133.

2 Wagenbach, *Kafka par lui-même*, s. 82-85 (W., rendelemelerde silindir ağaçların yararı üzerine Kafka'nın ayrıntılı bir raporunu aktarır).

20. yüzyılın ilk yarısının kâhin yazarlarından biri olan Kafka'yı, 20. yüzyılın son yarısının iki önemli filozofu, Deleuze ve Guattari okuduklarında, mektuplar, günlükler, romanlar ve öyküler dolayımıyla çizilmiş bir Kafka haritası çıkar karşımıza.

Sınırlar, yeraltı yolları, dehlizler, çıkmazlar; hayvan-oluşlar ve çocuk-oluşlar...

Kaçış çizgileri... nefes almayı sağlayan; facianın eli kulağındayken, bürokrasi ve kurumlar altında boğulurken...

Kafka'yı bize hep yakın kılacak olan şey, hepimizin yersizyurtsuzlaştığı bu dünyada onun minör edebiyatında yer alan devrimci unsurlardır.
Deleuze-Guattari'nin *Kafka*'sı, felsefe ile edebiyat arasındaki ince çizgide durmaktadır.

Kapaktaki Yapıt: Rebecca Horn, *Kafka'nın Amerikası*, 1990.

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-716-0

9 789753 637169