

Milan Kundera  
SAPTIRILMIŞ  
VASİYETLER



2. BASIM

DENEME

Yüksek  
ÖZDEMİR İNCE

Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,  
Eko Basımevinde basıldı ve ciltlendi. (1995)  
Dizgi: Mine Sankaya

# Milan Kundera SAPTIRILMIŞ VASİYETLER

DENEMELER

Fransızcadan çeviren  
ÖZDEMİR İNCE

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ

Hayriye Caddesi No. 2. 80060 Galatasaray, İstanbul  
Telefon: (0212) 252 56 75 252 59 88 252 59 89 Fax: 252 7233

Özgün adı *Les*  
*Testaments trahis*

(Çeviride, yazarın el yazısıyla düzelttiği  
10.9.1993 ve 27.12.1993 tarihli nüshalar  
esas alınmıştır.).

ISBN 9755105999 ! Milan  
Kundera 1993 / ONK Ajans Ltd. Can  
Yayınları Ltd. Şti. (1993)

## İÇİNDEKİLER

|                        |                                               |
|------------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Birinci Bölüm</i>   | : Panurge'ün Artık Güldürmeyeceği Gün         |
| <i>İkinci Bölüm</i>    | : Ermiş Garta'nın Hadımlaştırıcı Gölgesi      |
| <i>Üçüncü Bölüm</i>    | : Doğaçlama, Stranvinski'ye Sungu Olarak      |
| <i>Dördüncü Bölüm</i>  | : Bir Cümle                                   |
| <i>Beşinci Bölüm</i>   | : Yitik Şimdiki Zamanın Peşinde               |
| <i>Altıncı Bölüm</i>   | : Yapıtlar ve Örümcekler                      |
| <i>Yedinci Bölüm</i>   | : Ailenin Sevilmeyen Kişisi                   |
| <i>Sekizinci Bölüm</i> | : Siste Yollar                                |
| <i>Dokuzuncu Bölüm</i> | : Siz Burada Kendi Evinizde Değilsiniz Azizim |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PANURGE'UN ARTIK GÜLDÜRMEYECEĞİ GÜN

## Mizahın keşfi

\* Hamile Grandgousier Hanım işkembe çorbası içmekte ölçüyü iyice kaçırdığı için kendisine peklik ilacı vermek zorunda kaldılar; ilaç öylesine güçlüydü ki etene<sup>1</sup> lobları gevşediler ve Gargantua'nın cenini bir damara girdi, ilerleye ilerleye anasının kulağından dışarı çıktı. Kitap daha ilk cümlelerden başlayarak oyununu açık oynuyor: Kitapta anlatılanlar ciddi şeyler değildir: Bunun anlamı da şudur: Kitapta gerçekler (bilimsel ya da mitossal) doğrulanmıyor; olguların (gerçeklerin, olayların) gerçeklikte olduklarına benzer betimlemesine girilmiyor.

Rabelais'nin benzersiz mutlu çağı: Romanın keleşbeği bedeninde krizalitin parçalarını taşıyarak uçmaktadır. Panurge romanın henüz bilinmeyen geleceğinden gelirken Pantagruel devsel görünüşüyle hâlâ geçmişe aittir. Yeni bir sanatın olağanüstü doğuş ânı Rabelais'nin kitabına inanılmaz bir zenginlik kazandırmaktadır; her şey oradadır: Gerçeksilik (gerçeğe benzerlik), inanılmaz (gerçeğe benzemez) olan, istiare, yergi, devler ve normal insanlar, küçük öyküler, içedönüşler, gerçek ve düşsel yolculuklar, bilgince tartışmalar, katkısız dilsel ustalık ürünü yazılar. XIX. yüzyılın mirasçısı olan günümüz romancısı ilk romancıların bu olağanüstü karışık evrenine ve bu evreni saran, onu devindiren neşeli özgürlüğe karşı kıskançça bir özlem duymaktadır.

Rabelais nasıl kitabının ilk sayfalarında Gargantua'yı dünya sahnesine anasının kulağından indiriyorsa, aynı şekilde *Şeytan Ayetleri'nde* Salman Rushdie'nin iki kahramanı, bir uçağın havada infilak etmesinden sonra, sohbet ederek, şarkı söyleyerek yere düşmekte, komik ve tuhaf davranmaktadırlar. Yatar koltuklar, karton bardaklar, oksijen maskeleri ve yolcular "yukarda, arkada, aşağıda, boşlukta" yağmur gibi yere inerlerken, bu iki kahraman

*Etene*: Memelilerde ana Ue cenin arasında kan alıp verme işini sağlayan organ, son, eş, döl eşi, meşime, plasenta. (Çev.)

dan biri olan Gibreel Farishta "havada kulaç atarak ya da kelebek stilinde yüzmekte ve^başlangıcının (başlangıç benzerinin) sonsuzluğunda (sonsuzluk benzerinde) ayak ve bacaklarını açarak top gibi yuvarlanmaktadır." Öteki kahramana, Saladin Chamcha'ya gelince, "bütün düğmeleri iliklenmiş gri bir takım elbise giymiş, kolları gövdesine yapışmış [...] başında bir melon şapka [...] zarif bir gölge gibi [...] tepe üstü düşmektedir." Roman işte bu sahneye başlar, çünkü, tıpkı Rabelais gibi Rushdie de romancı ile okur arasındaki sözleşmenin daha başlangıçta yapılması gerektiğini bilmektedir; şunun açıkça bilinmesi gerekmektedir: Olağanüstü olaylar söz konusu olsa da, burada anlatılanlar ciddi şeyler değildir.

Ciddi olmayan ile olağanüstünün uzlaşması: İşte size *Dördüncü Kitap'tan* bir sahne: Pantagruel'ia gemisi açık denizde koyun yüklü bir şileple karşılaşır; pantolonu yırtmaçsız, gözlüğü başlığına takılı Panurge'ü gören bir celep zıvırlık edip ona boynuzlu muamelesi yapabileceğini sanır. Panurge hemen öcünü alır: Heriften bir koyun alıp denize atar; bunu gören öteki koyunlar koyunluk edip hepsi birden denize atlarlar. Tüccarlar şaşırırlar, kimini postundan kimini boynuzlarından yakalayayım derken kendileri de cumburlop denizi boylarlar. Panurge eline bir kürek alır, hiç kuşkusuz tüccarları kurtarmak için değil, şilebe tırmanıp çıkmalarını engellemek amacıyla; bu dünyanın bayağılıklarını, öteki dünyanın iyiliğini ve mutluluğunu sayıp dökerek, Ölülerin yaşayanlardan daha mutlu olduklarını ileri sürerek onları uzdiliyle yüreklendirir. Bununla birlikte, hâlâ' insanların arasında yaşamak istiyorlarsa, Yunus Peygamber misali balinalara rastlamalarını diler. Tüccar takımının hepsi boğulup ölünce, iyi yürekli Rahip Jean, bizim Panurge'ü kutlar, ancak koyun için celebe para ödeyerek parasını çarçur etmesini eleştirmekten geri durmaz. Bunun üzerine Panurge: "Tanrı adına, elli bin franklıktan daha fazla eğlendim!" der.

Gerçekdişi, olanaksız bir sahne; hiç değilse bir kıssadan hissesi var mı? Rabelais cezalandırılmalarından hoşlanacağımız tüccarların bayağılıklarını mı göstermektedir? Yoksa Panurge'ün acımasızlığına karşı bizi öfkeliendirmek mi istemektedir? Yoksa iyi bir kilise karşıtı olarak, Panurge'ün savurduğu dinsel beylik sözlerin ahmaklığıyla alay mı etmektedir? Siz tahmin edin! Her yanıt bir dangalak tuzağından başka bir şey değildir.

Octavio Paz: "Ne Homeros, ne de Vergilius, mizahı tanıdılar; Ariosto onu sezinlemiş gibidir, ama mizahı biçimlendiren Cervantes'tir [...] Mizah, modern düşüncenin (aklın) büyük keşfidir" der. Temel düşünce şudur: Mizah (nükte) insanla yaşıt, insan kadar eski bir alışkanlık, görenek değildir; mizah, romanın doğuşuna bağlı bir buluştur. Demek ki mizah, şaka, alay, yergi değildir; mizah, komik'in özel bir durumudur, özel bir komik tarzıdır; Paz, mizahın dokunduğu her şeyi gizemli kıldığını, anlamını çoğalttığını söyler (mizahın özünü anlamak için bir anahtardır bu). Panurge'un, kendilerine öteki dünyanın övgüsünü yaparak koyun tüccarlarını ölüme postaladığı sahneden hoşlanmayı beceremeyenler, roman sanatından hiçbir şey anlamayacaklardır.

### Ahlâkî yargının askıya alındığı alan

Okurlarımla aramdaki anlaşmazlıkların en çok neden kaynaklandığını sorsalardı, hiç duraksamadan yanıtlardım: Mizah. Fransa'ya geleli çok olmamıştı, suydum buydum, ama bıkkın değildim. Benim *Aynlık Valsfim*<sup>1</sup> seven büyük bir tıp profesörü benimle görüşmek isteyince pek okşanmıştım, hoşuma gitmişti. Ona göre, romanım kâhinlere yaraşır bir romandı; bir kaplıca kentinde, özel bir şırınga ile kendi spermlerini çaktırmadan şırınga ederek kısır kadınları tedavi eden doktor Sketa adlı roman kahramanı ile geleceğin büyük sorununa el atmıştım. Beni yapay dölleme konusunda yapılacak bir kollokyuma davet ediyor. Cebinden bir kâğıt çıkartıp konuşmasının karalamasını okuyor. Spermi veren kaynak bilinmemelidir, sperm verme karşılıksız olmalı ve (o anda gözlerime bakıyor) üçlü bir aşktan kaynaklanmalıdır: İşlevini tamamlamak isteyen bilinmeyen bir yumurta için duyulan aşk; vericinin, verme eylemi sayesinde devam edecek olan kendi bireyliğine olan aşkı ve, üçüncüsü, acı çeken doyumsuz bir çifte duyulan sevgi. Sonra, yeniden gözlerime bakıyor: Saygısına karşın, beni eleştirmekte sakınca görmüyor: Tohum vermenin ahlâkî güzelliğini yeterince güçlü bir biçimde dile getirmeyi başaramamışım. Kendimi savunuyo

1. Milan Kundera, *Aynlık Vaiha*, Çer. Aydın Emeç, Can Yayınları.

rum: Romanın komik olduğunu söylüyorum! Romandaki doktor bir üçkâğıtçıdır! Her şeyi bu kadar ciddiye almamak gerekir! Öyleyse, diyor kuşkuyla, romanlarınızı ciddiye almamalı mıyız? Şaşırtıyorum ve birden, anlıyorum: Hiçbir şey mizahı anlaşılır kılmak kadar güç olamaz.

*Dördüncü Kitap'ta*^ denizde bir fırtına sahnesi var: Herkes kaptan köprüsündedir, gemiyi kurtarmaya çabalamaktadır. Korkudan taş kesilmiş Panurge ise inlemekten başka bir şey yapmamaktadır: Gülünç ağlayıp sızlanmaları, yanıp yakınmaları sayfalar boyu uzar gider. Fırtına diner dinmez bizimki cesaretlenir ve tembelliklerinden dolayı herkesi paylar. Burada ilginç olan şudur: Bu korkak, bu tembel, bu yalancı, bu üçkâğıtçı karşısında hiçbir öfke duymamamız bir yana, adamı en çok palavra salladığı sırada seviyoruz. Rabelais'nin kitabının tam anlamıyla ve kesin olarak roman olduğu bölümlerdir bunlar: Yani: *Ahlâkî yargının askıya alındığı alan*.

Ahlâkî yargıyı askıya almak, romanın ahlâksızlığı değildir, romanın *ahlâkî'dir*. İnsanın, hemen, durmaksızın, herkesi, bütün dünyayı yargılamak gibi söküp atılamayan alışkanlığına karşı çıkan ahlâk. Bu ateşli yargılama yeteneği, romanın sağduyusu açısından, en korkunç budalalık, en tehlikeli kötülüktür. Romancı\* koşulları göz önünde bulundurmadan, ahlâkî yargının doğruluğunu tartışmakla kalmıyor, üstelik onu roman dışına atıyor. Şimdi, canınız isterse, alçaklığı için Panurge'ü suçlayın, Emma Boyar/yi suçlayın, Rastignac'ı suçlayın, bu sizin işiniz; romancının elinden bu konuda bir şey gelmez.

Ahlâkî yargının askıya alındığı yapıntısal alanın keşfi çok önemli bir başarı oldu: Burada yalnızca romansal (romana özgü) kişiler gelişme gösterebilirler, yani önceden varolan bir gerçekliğe göre, iyi ya da kötünün örneği olarak, ya da birbiriyle çatışan nesnel yasaların yansıması olarak tasarlanmış bireyler değil, ama kendine özgü ahlâklarına, kendine özgü yasalarına dayanan özerk varlıklar yaşayabilir. Batı toplumu kendisini insan hakları toplumu olarak sunmaya alışmış bulunuyor; ama bir insan haklara sahip olmadan önce, bir birey olarak oluşmak, kendini bir birey olarak düşünmek ve (başkaları tarafından) birey sayılmak zorundaydı; Avrupa sanatları ve özellikle, başkasına ilgi duymayı, başkasını merak

etmeyi ve kendisinininkinden farklı gerçekleri anlamayı okura öğretmeye çalışan romanın o uzun deneyimi olmasaydı, bu gerçekleşmezdi. Bu anlamda, Avrupa toplumunu 'roman toplumu' olarak tanımlamakta ve Avrupalılardan da 'romanın çocukları' olarak söz etmekte haklıdır Cioran.

## Kutsala karşı saygısız davranma

Dünyanın tannsızlaştırılması (Entgötterung), Modern Çağ'ı belirleyen olayların biridir. Tanrısızlaştırma, tanrıtanımazlık anlamına gelmez, bireyin, düşünen ben'in (ego'nun) her şeyin temeli olarak Tanrının yerini aldığı durumu belirtir; insan inananı korumayı, inançlı olmayı, kilisede diz çökmeyi, yatağında dua etmeyi sürdürebilir, dindarlığı artık yalnızca kendi öznel evrenine ait olacaktır. Bu durumu betimleyen Heidegger şu sonuca varır: "Ve böylece Tanrılar sonunda çekip giderler. Bunun sonucunda ortaya çıkan; boşluğu mitosların tarihsel ve psikolojik keşfi doldurur."

Mitosların, kutsal metinlerin tarihsel ve psikolojik keşfi şu anlama gelir: Onları dinsel niteliklerinden arındırmak, onları dindışı kılmak. Fransızca *Profane* (dinde olmayan, dine yabana, dinle ilgisi bulunmayan) sıfatı Latince *Profanum* sözcüğünden gelir: Tapınağın önündeki yer, tapmak dışı. Kutsalsızlaştırma (la profanation), demek ki kutsal olanın tapınak dışına çıkartılmasıdır, din dışı alana taşınmasıdır. Gülme (alay) romanın havasına ne denli görülmeyecek biçimde dağılırsa, roman da o ölçüde dindışı nitelik kazanır. Çünkü din ile mizah birbirleriyle bağdaşmazlar, bir arada bulunmazlar.

Thomas Mann'ın 1926-1942 yılları arasında yazdığı *Yusuf ve Kardeşleri* (Joseph und seine Brüder) dörtlemesi, kutsal metinlerin eşsiz bir 'tarihsel ve psikolojik keşfi'dir, Thomas Mann'ın gülümseyen ve benzersiz ölçüde sıkıcı anlatım biçimiyle aktarılan kutsal metinler birden kutsallıklarını yitirirler: İncil'de bir sonsuz zaman içinde varolan Tanrı, Mann'ın yapıtında İbrahim Peygamberin keşfi olan insan yaratısına dönüşmüştür: İbrahim onu çoktanrılı kaostan çekip çıkarmış, ilkin üstün bir söylence tanrısı, daha sonra da tek tanrı (söylence tanrısı) yapmıştır; varlığını kime borçlu olduğunu bilen Tanrı şöyle haykırır: "Bu zavallı insanın be

ni böylesine tanıyor olması inanılmaz bir şey. Onun bana vermiş olduğu ad altında oluşmayacak mıyım? Gerçekte, bu adı kutlayacağım." Ama Mann, romamın mizahi bir yapıt olduğunun altını özellikle çizer. Gülmeye neden olan Kutsal Kitaplar! Örneğin Putiphar ile Yusuf'un öyküsü; aşktan deliye dönmüş Putiphar dilini yaralar ve baştan çıkartıcı sözlerini bir çocuk gibi peltek peltek söyler, düz beni, düz beni... O böyle konuşurken, namuslu Yusuf, üç yıl boyunca her gün, sevişmelerinin yasaklanmış olduğunu peltek kadına sabırla anlatmaya çalışır. Mukadder gün, evde ikisi yalnızdır; kadın yeniden basuru\*, düz beni, düz beni diye diretir ve Yusuf, neden sevişmemeleri gerektiğinin gerekçelerini bir kez daha sabırla ve eğitici bir biçimde açıklar, ama bu açıklamayı yaparken kamışı kalkar, kamışı dehşetli kalkar, öylesine kalkar ki bunu gören Putiphar delicesine azıp Yusuf'un gömleğini parçalar ve kamışı hâlâ kalkık Yusuf kendini kurtarmak için kaçarken, kafayı oynatmış, umutsuzluğa kapılmış, kudurmuş kadın bağırıp çağırır, Yusuf'u ırza geçmekle suçlayarak yardım ister.

Mann'ın romanı genel bir saygı kazandı; bu şunu gösterir: Kutsalsızlaştırma eylemi artık bir günah (hakaret) olarak algılanmıyordu, artık aktörenin (geleneğin) bir parçası gibi kabul ediliyordu. Modern Çağ'da inançsızlık meydan okuyucu ve kışkırtıcı olmaktan çıkıyor, inanç ise eski zamanların misyoner ya da hoşgörüsüz kesinliğini yitiriyordu. Stalinizmin yarattığı büyük sarsıntı bu evrimde belirleyici bir rol oynadı: Hristiyan belleği tümüyle ortadan kaldırmaya girişerek şu gerçeği hoyratça aydınlığa çıkardı: İster inançlı, ister inançsız, ister kâfir, ister sofu olalım, hepimiz Hristiyan geçmişe kök salmış aynı kültüre aitiz ve bu Hristiyan geçmiş olmasa varlıksız (maddesiz) gölgeden, sözlüksüz bilgiçten, vatsız ruhlardan başka bir şey olamazdık.

Bir tanrıtanımaz olarak yetiştim ve komünizmin en karanlık yıllarında, horlanan Hristiyanları gördüğüm güne kadar böyle olmaktan hoşlandım. İlk gençliğimin kışkırtıcı ve neşeli tanrıtanımazlığı bir gençlik budalılığı gibi birden uçup gitti. İnançlı dostlarımı anlıyordum artık ve dayanışma .Uygusu ile coşkuya kapılıp, kimi zaman onlarla birlikte ayine katılıyordum. Böyle davranarak, yazgılarımızı yönlendiren bir Tanrının varolduğu düşüncesine ulaşmıyordum. Her ne olursa olsun, onun hakkında ne bilebilirdim?

Ve onlar, inananlar, onun hakkında ne bilebilirlerdi? Emin olduklarından emin miydiler? Benim inançsızlığımla onların inancının garip bir şekilde birbirine yakın olduğu tuhaf ve mutlu bir duygu içinde kilisede oturuyordum.

## Geçmişin kuyusu

Nedir bir birey? Kimliği nasıl bir şeydir, neden kaynaklanır? Bütün romanlar bu sorulara bir yanıt ararlar. Gerçekten de, bir 'ben', ne ile tanımlar kendini, ne ile oluşur? Kişinin yapağıyla mı, eylemleriyle mi? Ama eylem eyleyenin (failin) elinden kurtulur, genellikle her zaman onun aleyhine döner. Öyleyse iç dünyasıyla mı, düşünceleriyle mi, gizli duygularıyla mı? Ama bir insan tanıyabilir mi kendini? Gizli düşünceleri kimliği için anahtar olabilir mi? Ya da insan dünya görüşüyle, düşünceleriyle, *Weltanschauung*\*yW tanımlanabilir mi? Dostoyevski'nin estetiğine bakalım: Kişileri çok özgün kişisel bir ideolojiye yerleşmiştir, tutarlı bir katılıkla bu ideolojiye uygun olarak davranırlar. Buna karşılık, kişisel ideoloji, Tolstoy'un yapıtında, bireysel kimliğin üzerine oturacağı istikrarlı bir şey olmaktan uzaktır: "Stephan Arkadiyeviç ne davranışlarım, ne de düşüncelerim seçerdi, hayır, davranışlar ve düşünceler kendi kendilerine ona gelirlerdi, tıpkı şapkalarının ya da redingotlarının biçimini seçmemesi gibi" (*Anna Karenina*). Ama kişisel düşünce bir bireyin kimliğinin temeli değilse (bir şapkadan daha önemli değilse) bu temel nerededir?

Bu sonu gelmez araştırmaya, Thomas Mann çok önemli bir katkıda bulundu: Davranmayı düşünüyoruz, düşünmeyi düşünüyoruz, ama bizim varlığımızda düşünen ve davranan bir başkasıdır ya da başkalarıdır: Büyük bir çekici güce sahip olan ve bizi (Mann'ın dediği gibi) 'geçmişin kuyusu'ndan, uzaktan yöneten, bir kuşaktan ötekine geçmiş ve mitoslaşmış çok eski alışkanlıklar, ilkörneklerdir (archetypes) bunlar.

Mann şöyle der: "İnsanın 'ben'i kendi bedensel ve fani sınırlarıyla sıkıca kuşatılmış, bu sınırların içine sıkı sıkıya kapatılmış mıdır? Kendisini oluşturan öğeler kendisinden önceki bir dış evrene

ak değil midir? [...] Genel bilinç (esprit) ile bireysel bilinç (esprit) arasındaki ayrım eskiden insanlara kendini bugünkü gücüyle, benimsetmiyordu..." Mann şöyle sürdürüyor: "Öykünme ya da devamlılık olarak tanımlamak eğiliminde olduğumuz bir olgunun, bireyleri bazı verili kalıpları, atalar tarafından oluşturulmuş bazı söylencesel şemaları diriltmekle görevlendiren ve bunlara dirilmek izni veren bir yaşam görüşünün karşısında bulunuyorduk."

Yakub ile kardeşi Esav arasındaki anlaşmazlık, Habil ile kardeşi Kabil arasındaki, Tanrının ayrıcalıklı kulu ile ihmal edilmiş, kıskanç kulu arasındaki eski düşmanlığın tekrarından başka bir şey değildir. Bu anlaşmazlık, bu 'atalar tarafından oluşturulmuş söylencesel şema' yeni değişkesini kendisi de ayrıcalıklılar soyundan Yakub'un oğlu gelen Yusuf'un yazgısında bulur. Yusuf o ayrıcalıklı kullara özgü ezeli suçluluk duygusu içinde davrandığı için, Yakub onu kıskanç kardeşleriyle barışmaya, uzlaşmaya yollar (Uğursuz girişim: Kardeşleri Yusuf'u kuyuya atarlar).

Denetlenmesi kuşkusuz olanaksız bir tepki olan acı da 'öykünme ve devamlılık'tan başka bir şey değildir: Romanın, Yusuf'un ölümüne üzülen Yakub'un davranış ve sözlerini aktardığı bölümünde, Mann şöyle yazar: "Bu onun alışılmış konuşma tarzı değildi [...] Tufan konusunda bunun benzeri ya da buna yakın bir dil kullanmıştı Nuh, ve işte Yakub bu dili sahipleniyordu [...] Umutsuzluğu az çok kutsal cümlelerde dile geliyordu [...] buna karşın içtenliğinden en küçük bir kuşku duymak da olanaksızdı." Önemli uyarı: Öykünme eylemi gerçeklikten (doğallıktan) yoksunluk anlamına gelmez, çünkü bir birey daha önceki zamanda gerçekleşmiş, daha önce olmuş bir şeyi öykünmemelik edemez; ne kadar içten olursa olsun, bir ruhgöçünden (reincarnation)<sup>1</sup> başka bir şey değildir bu; ne kadar gerçek olursa olsun, geçmişin kuyusundan yayılan telkinlerin ve buyrukların bileşkesinden, sonucundan başka bir şey değildir.

1 *Reincarnation (Fr)*: Ölenin ruhunun başka bir başka bedene girmesi Ruhgöçü. (Çev.) 16

## Bir romanda değişik tarihsel zamanların birlikte var olması

*Şaka'yı*<sup>1</sup> yazmaya başladığım günleri düşünüyorum: Daha başında ve tamamen kendiliğinden, romanın, Jaroslav'm kişiliğinde, bakışım geçmişin (halk sanatının geçmişinin) derinliklerine yönelteceğini ve kahramanımın 'ben'inin bu bakışta ve bu bakış sayesinde ortaya çıkacağını biliyordum. Zaten dört kahraman böyle yaratıldılar: Dört Avrupalı geçmişe eklenmiş dört komünist öznel evren; Ludvik: Yıkıcı Voltaire'ci düşünce üzerinde gelişen komünizm; Jaroslav: Folklorda bulunan basit ve sade geçmişin zamanının yeniden kurulması arzusuna dayanan komünizm; Kostka: İncil'e eklenen komünist ütopya; Hâlene: Bir *homo sentimentalis*'m coşku kaynağı olan komünizm. Bu dört öznel evren ayrışmaları amında ele alınmıştır: Komünizmin parçalanmasının dört biçimi; bu şu demektir: Dört eski Avrupa serüveninin çöküşü.

*Şaka'da* geçmiş yalnızca kişilerin ruhunun (insanın kişiliğini yaratan olguların tümünün) yüzlerinden biri olarak ya da konu dışı deneme yazılarında ortaya çıkar; daha sonra, geçmiş dolaysız olarak sahneye getirmek istedim. *Yaşam Başka Yerde'de*,<sup>2</sup> adımlarının Rimbaud'nun, Keats'in, Lermontov'un adımlarıyla karışması için, günümüzün bir genç şairinin yaşamım bütün Avrupa şiir tarihinin resminin önüne yerleştirdim. Ve *ölümsüzlük*<sup>3</sup> ile, değişik, tarihsel zamanların karşılaştırılması işinde daha da ileri gittim.

Prag'da bir genç yazar olarak, yaydığı sürü kokulanyla beniktisindiren 'kuşak' sözcüğünden nefret ederdim. Daha sonra, Fransa'da, Carlos Fuentes'in *Terra nostra'sıtu*<sup>4</sup> okurken ilk kez başkalarına bağlı olduğumu duyumsadım. Nasıl oluyor da, bir başka anakaradan, güzergâhıyla, kültürüyle benden uzak biri, bir romana değişik tarihsel zamanları birlikte yerleştirmek gibi bir estetik saplantıya, şimdiye kadar yalnızca bana ait olduğunu safça dü

1. Milan Kundera, *Şaka*, Çev: Zehra Gencosman, Can Yayınları.

2. Milan Kundera, *Yaşam Başka Yerde*, Çev: Levent Kayaalp, İletişim Yayınları.

3. Milan Kundera, *ölümsüzlük*, Çev: İsmail Yerguz, A/a Yayınları.

4. *Terra Nostra*: Ülkemiz, toprağımız. (Çev.)

söndüğüm bir kaygıya kendini kaptırabiliyordu?

Geçmişin kuyusuna eğilmeksizü 'terra nostra'nın<sup>1</sup>, Meksika'nın terra nostra'sının ne anlama geldiğini kavramak olanaksızdır. Bir tarihçi gibi, orada, olayları kronolojik gelişimleri içinde okumak için değil, ama kendimize şu soruyu sormak için: Bir insan için Meksika'nın terra'sıma? derişik özü nedir? Fuentes birçok tarihsel dönemin bir tür şiirsel ve düşsel üst tarihte birbirine karıştığı bir düşroman biçiminde yakaladı bu özü; böylece çok güç betimlenebilen ve herhalde edebiyatta eşi benzeri olmayan bir şey yarattı.

Bu gizli estetik akrabalık duygusunu son kez Philippe Sollers'in *La Fite à Venise*'im okurken hissettim; günümüzde geçen bu ilginç romanın öyküsü bütünüyle Watteau'ya, Cezanne'a, Monet'ye, Titien'e, Picasso'ya, Stendhal'a, onların sözlerine ve sanatlarına sunulmuş bir sahnedir.

Ve bu arada *Şeytan Ayetleri*: Bir Avrupâlılaşmış Hintlinin karmaşık kimliği; nostra olmayan terra; nostrae olmayan terrae; terrae perdiae (yitik ülke, yitik toprak); roman bu parçalanmış kimliği kavramak için onu gezegenin değişik mekânlarında inceler: Londra'da, Bombay'da, Pakistan'ın bir köyünde, daha' sonra da VII. yüzyd Asyasında.

Değişik dönemlerin birlikte bulunuşu (coexistence), romancıya teknik bir sorun çıkartır: Romanın bütünlüğünü bozmadan bunları bütüne nasıl bağlayacaktır?

Fuentes ve Rushdie, sorunu çözümlemek için fantastik'e (gerçekdışına, düşsele) başvurdular: Fuentes'in kişileri bir çağdan bir başka çağa kendi kendilerinin ruhgöçü olarak geçerler. Rushdie'de ise, başmelek Cebrail'e dönüşerek bu zaman üstü ilişkiyi sağlayan Gibreel Farishta'nın kişiliğidir; başmelek Cebrail'e gelince, o da meydum Mahound (Muhammed'in romandaki değişkesi) olmaktadır.

Sollers'de ve bende ilişkinin fantastik yanı yoktur: Sollers'de kişiler tarafından okunan kitaplar ve görülen tablolar geçmişe bakan pencere görevi yaparlar; Bende ise, geçmiş ile şimdi aynı te

1. *Terra* (İsp): Toprak, ülke.

2. *Nostra* (ftp): Bizim.

malar ve aynı konularla artlanmıştır.

Bu gizli estetik akrabalık (fark edilmeyen, algılanmayan) bir karşılıklı etkileşimle açıklanabilir mi? Hayır. Ortaklaşa alınan etkiler mi? Hangi etkiler bunlar, bilemiyorum. Ya da aynı tarihsel havayı mı soluduk? Romanın tarihi, kendi mantığı ile, bizi aynı amaçla mı karşılaştırdı?

## Kısaca, tarihe karşı intikam olarak roman tarihi

Tarih. Bu geçerliği kalmamış yetkeden (otoriteden) hâlâ güven tanıklığı istenebilir mi, bu yürürlükten kalkmış yetke bizi tanıyan ve hakkımızda iyi bilgi verecek kaynak olarak gösterilebilir mi? Bu konuda söyleyeceklerim kişisel itiraftan fazlası olamaz: Bir romancı olarak kendimi her zaman tarihin içinde hissetmişimdir, yani bir yolun ortasında, benden önce gelmiş olanlarla ve belki de (daha az) benden sonra geleceklerle, kendimi diyalog halinde hissetmişimdir. Bir başka birinden değil, hiç kuskusuz roman tarihinden söz ediyorum ve ondan gördüğüm gibi söz ediyorum: Roman tarihinin Hegel'in insandışı aklıyla hiçbir ilişkisi yoktur; ne önceden saptanmıştır, ne de ilerleme düşüncesiyle özdeştir; tamamen insanidir, insanlar tarafından yapılmıştır, *bazı* insanlar tarafından oluşturulmuştur, tıpkı kimi zaman şuradan, daha sonra önceden kestirilemez biçimde davranan, kimi zaman dâhice, daha sonra da dehadan uzak işler yapan ve çoğu zaman eline geçen fırsatlardan yararlanamayan tek bir sanatçının gelişimi gibi.

Bütün romanlarım, tarihten tiksinnmeyi, bu davetsiz, bu istenmeyen, hayatlarımızı dışarıdan istilâ ederek yıkan bu düşman güçten iğrenmeyi dile getirirken, ben roman tarihini benimsediğimi ilan etmekteyim. Bununla birlikte, insanlık tarihi ile roman tarihi çok farklı şeyler oldukları için bu ikili tutumda tutarsız bir yan yok. İnsanlık tarihinin insana ait olmam asma karşın, insan etkisini geçersizleştiren bir yabana güç olarak kendini insana zorla kabul ettirmesine karşın, roman (resim, müzik) tarihi, insanın özgürlüğünden, tam anlamıyla kişisel yaratılarından, seçimlerinden doğmuştur. Kısacası bir sanatın tarihinin anlamı, tarihin anlam ma karşıdır. Bir sanatın tarihi, kişisel (öznel) niteliğiyle, insanlık tarihi

nin kişiliksizliği (nesnelliği) karşısında insanın intikamıdır.

Roman tarihinin kişisel (öznel) niteliği mi? Yüzyıllar boyunca bir tek bütün oluşturmak için, ortak, sürekli ve sonuçta üşiselüstü (öznellüstü) bir anlam tarafından birleştirilmek zorunda değil midir bu tarih? Hayır. Bu ortak anlamın (düşüncenin, kanının) da her zaman kişisel, insansal olarak kaldığını düşünüyorum, çünkü, tarihin akışı içinde, şu ya da bu sanat anlayışı (roman nedir?), tıpkı sanatın evrimi düşüncesi (nereden geliyor, nereye gidiyor?) gibi her sanatçı tarafından, her yeni yapıt tarafından durmadan tanımlanır, durmadan yeniden tanımlanır. Roman tarihinin anlamı bu anlamın araştırılmasıdır, bütünü roman tarihini geriye işleyerek kapsayan yaratım ve yeniden yaratım sürekliliğinin araştırılmasıdır: Rabelais hiç kuşkusuz *Gargantua Pantagruer*'mi kesinlikle roman olarak adlandırmamıştı. Bir roman *değildi*, onu roman tarihine katan ve onu roman tarihinin ilk taşı sayan daha sonraki romancılar (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) ondan esinlendikçe, onu açıkça güven tanığı olarak gösterdikçe roman *oldu*.

Böyle olmakla birlikte, 'tarihin sonu' deyiimi bende kesinlikle kaygı ve hoşnutsuzluk uyandırmamıştır. "Kendi yararsız işlerinde köle gibi kullanmak için kısacık yaşamlarımızın gücünü, özsuğunu tüketen şeyi unutmak nasd da hoş olurdu, tarihi unutmak nasıl da güzel olurdu!" (*Yaşam Başka Yerde.*) Tarih sona erecekse (filozofların sözünü etmeye bayıldıkları bu sonu somut olarak düşünme karşın), elini çabuk tutsun! Ama sanata uygulanan aynı cümle, 'tarihin sonu' cümlesi, canımı sıkıyor; günümüz roman üretiminin en büyük bölümü roman tarihinin dışında kalan romanlar tarafından oluşturulduğu için, bu sonu gözümün önüne getirmekte güçlük çekiyorum: Romanlaşmış itiraflar, romanlaşmış röportajlar, romanlaşmış hesaplaşmalar, romanlaşmış özyaşamöyküleri, romanlaşmış boşboğazlıklar, romanlaşmış ihbarlar, romanlaşmış siyasal dersler, romanlaşmış koca can çekişmeleri, romanlaşmış baba can çekişmeleri, romanlaşmış ana can çekişmeleri, romanlaşmış çiçek dökümleri, romanlaşmış doğumlar, yeni bir şey söylemeyen, hiçbir estetik tutkusu olmayan, ne insan anlayışımızda, ne de romanın biçiminde bir değişiklik yapan, hep birbirine benzeyen, sabahleyin tüketilip akşamleyin fırlatılıp atılacak sonsuz sayıda

bunların benzeri romanlar.

Bana göre, büyük yapıtlar, yalnızca sanat tarihi içinde ve bu tarihe *katılarak, eklenerek* doğabilirler. Neyin yeni, neyin tekrar, neyin buluş ve neyin öykünme olduğu ancak tarihin içinde anlaşılabilir; başka bir deyişle, bir yapıt, seçilen ve değer biçilen bir *değer* olarak ancak tarihin içinde var olabilir. Bana göre sanat için en korkunç şey, onun kendi tarihinin dışına düşmesidir; bu, estetik değerlerin artık algılanamaz duramaz duruma geldiği bir kaos içine düşüştür.

## Doğaçlama ve yazma

Cervantes, *Don Kişot'u* yazarken, *yazma*, eylemi ilerledikçe, kahramanının kişiliğini değiştirmek konusunda sıkıntıya düşmedi. Rabelais, Cervantes, Diderot ve Sterne'nin başımızı döndürdüğü özgürlük, doğaçlama ile senli benliydi. Karmaşık ve katı yazma (composition) sanatı, ancak XIX. yüzyılın ilk yarısında buyurgan zorunluluk oldu. Bu dönemde ortaya çıkan roman biçimi, çok sınırlı bir zaman süresinde, birkaç kişinin birkaç öyküsünün kesiştiği bir kavşakta yoğunlanmış olguya dayanan roman biçimi, kılı kırk yararcasına hesaplanmış bir olaylar ve sahneler planını zorunlu kılıyordu: Romancı, yazmaya başlamadan önce, daha önceleri yapılmadığı gibi, romanın planını birkaç kez çiziyor, birkaç kez hesaplıyor, birkaç kez tasarlıyordu. Dostoyevski'nin *Ciniler*<sup>1</sup> için yazdığı notlara şöyle bir göz atmak yeter: Pleiade baskısında 400 sayfa (romanın tümü 750 sayfadır) tutan dört defterlik notlarda, motifler kişilerin peşine düşmüştür, kişiler motiflerin peşine düşmüştür, kişiler uzun uzun kahramanın yeri için çekişirler; Stavrogin'in evlenmesi gerektir, ama "kiminle?" diye düşünür Dostoyevski ve onu sırasıyla üç kadınla evlendirmeyi dener; vb. (Görünüşte kalan bir çelişki: Yapı mekanizmasının daha iyi düzenlendiği ölçüde kişiler daha gerçek ve doğaldırlar. Yaratıcı aklı 'sanat dışı' bir öge, kişilerin 'yaşayan' kişiliklerini sakatlayan bir öge olarak gören önyargı sanattan kesinlikle hiçbir şey anlamayanların duygusal saflığından başka bir şey değildir.)

1. Cinler. Çeviren: Ergin Allay. Can Yayınları.

Eski roman ustaların sanatına özlem duyan çağımızın romancısı, ipliği kopmuş olduğu yerden bağlayamaz; XIX. yüzyıl romancısının büyük deneyiminin üzerinden atlayıp geçemez; Rabelais'in ya da Sterne'ün sahip olduğu aşırı özgürlüğe erişmek istiyorsa **onu** yazma sanatının zorunluluklarıyla uzlaştırmak zorundadır.

*Kaderci Jacques'* Uk kez okumamı anımsıyorum; düşüncenin anekdot ile yan yana gittiği, bir öykünün öteki öyküyü kuşattığı, kural dışı olmaktan çekinmeyen bu zenginlik karşısında mutlu, eylem birliği kuralıyla dalga geçen bu yazma özgürlüğü karşısında mutlu, kendime soruyordum: Bu olağanüstü düzensizlik titizce düzenlenmiş, hayran olunacak bir yapıdan mı kaynaklanıyor, yoksa katkısız bir doğaçlamanın rahatlığından mı ileri geliyor? Hiçbir kuşkuya yer yok, burada baskın olan, doğaçlama; ama burada kendiliğinden kendime sorduğum soru, bu esrik, bu coşkulu doğaçlamanın olağanüstü bir mimari olarak, karmaşık, zengin ve aynı zamanda eksiksiz bir biçimde hesaplanıp düzenlenmiş ve dahası, en taşkın mimari düşlemin zorunlu olarak önceden tasarlanması gibi önceden tasarlanmış bir yapı olanağı içerdiğini gösterdi bana. Böylesine mimari bir amaç, romanın özgürlük büyüsunü yitirmesine yol açabilir mi? Oyun niteliğinin yitmesine. Ama, oyun nedir gerçekten? Her oyunun kuralları vardır ve kuralların katı olduğu oranda oyun da oyundur, daha kusursuz oyundur. Satranç oyuncularının tersine, sanatçı kurallarım kendisi için bulgular; kuralsız doğaçlama yaparken, kendi kurallar dizgesini bulgularken olduğundan daha fazla özgür değildir.

Rabelais'in ya da Diderot'nun özgürlüğünü yazma eyleminin zorunluluklarıyla uzlaştırmak, bununla birlikte, çağımızın romancısına, Balzac ya da Dostoyevski'nin kafasını kurcalayan sorunlardan daha başka sorunlar çıkartır: Örnek: Broch'un, beş 'ses', birbirinden tamamen bağımsız beş porte çizgisinden oluşan 'çoksesli'bir ırmak olan *Uyurgezerler'inin* (Die Schlafwandler) üçüncü kitabı: Bu çizgiler ne ortak eylemle, ne de aynı kişilerle bağlıdır aynı zamanda ve hepsinin çok farklı biçimsel nitelikleri vardır (Aroman, Bröportaj, Cöykü, Dşiiir, Edeneme). Kitabın seksen sekiz bölümünde, bu beş çizgi şu ilginç düzende almasıır: A

AABABACAADDECABDCDABAABECADBBAAEAAEABDC  
BBDABEAABADACBDAEBADABDE A C A D D B A A C D  
E B A B D B A BAADAADDE.

Broch'u bir başkasını değil de bu düzeni seçmeye götüren şey gerçekte nedir acaba? Dördüncü bölümde C ya da D çizgisini değil de B çizgisini seçmesine yol açan şey tam olarak nedir? Neden kişilere ya da eyleme yönelik mantık değil, çünkü bu beş çizgi arasında hiçbir ortak eylem söz konusu değil. Başka ölçütlerle yönlendirilmiş olmalı: Değişik biçimlerin (dize, anlatı, aforizm a, felsefi düşünceler) beklenmedik komşuluklarından doğan çekicilik ile; değişik bölümlere nüfuz eden değişik heyecanların karşıtlıkları ile; bölümlerin değişik uzunlukta oluşları ile; nihayet, tıpkı beş aynada yansır gibi beş çizgide yansıyan aynı varoluşsal sorunların gelişmesi ile. Bu ölçütleri, elimizde daha iyisi bulunmadığından, *müzikal* ölçütler olarak tanımlayalım ve sözümüzü sonuçlandıralım: XIX. yüzyıl, yazma (kompozisyon) sanatını hazırladı, ama bu sanata müzikaliteyi bizim yüzyıl getirdi.

*Şeytan Ayetleri* birbirinden az çok bağımsız üç çizgiden oluşmuştur: A: Bugün Bombay ile Londra arasında yaşayan iki Hintli'nin, Saladin Chamcha ye Gibreel Farishta'nın hayatı; B: İslâm'ın doğuşunu ele alan Kuran'a değgin öykü; C: Ayakları ıslanmadan denizi geçeceklerine inanan, ama boğulmaktan kurtulamayan köylülerin denizde Mekke'ye doğru yürüyüşü.

Bu üç çizgi dokuz bölümde sırayla şu düzende yer alır: A B A C A B A C A (şurası gelmişken: müzikte böyle bir düzene *rondo* adı verilir: Ana tema ikincil temalarla alması olarak belli bir düzen içinde geri döner).

Bütünün ritmi şöyle: Parantez içinde Fransızca baskıda yaklaşık sayfa sayışım yazıyorum: A(100) B(40) A(80) C(40) A(120) B(40) A(70) C(40) A(40). Aynı uzunlukta olan B ve C bölümlerinin bütüne bir ritmik düzenlilik kazandırdığı görülüyor.

A çizgisinin roman alanının yedide beşini, B çizgisinin yedide birini, C çizgisinin de yedide birini kapsadığı görülüyor. Bu sayısal ilişkiye göre A çizgisinin egemen bir durumu var: Romanın ağırlık merkezi Farishta ile Chamcha'nın çağdaş yazgılarında bulunuyor.

Bununla birlikte, B ve Cnin bağımlı çizgiler olmalarına karşın, romanın *estetik bahis'i* bu iki çizgide yoğunlaşmıştır, çünkü Rushdie bu iki bölüm sayesinde, bütün romanların temel sorunu (bir bireyin ya da kişiliğin kimliği sorunu) yeni ve psikolojik romanın yöntemlerini aşan bir biçimde kavramayı başarmıştır: Chamcha'nın ya da Farishta'nın kişilikleri ruhsal durumlarının ayrıntılı bir betimlemesiyle kavranabilemez; onların gizleri ruhlarının (psych6) derinliklerinde iki uygarlığın yani Hind ve Avrupa uygarlıklarının aynı anda bulunmasında yatmaktadır; bu giz, koptukları, ama içlerinde canlı kalan köklerinde bulunmaktadır. Bu kökler nerede kopmuşlardır ve yaraya dokunmak için nereye kadar inmek gerekmektedir? 'Geçmişin kuyusu'na bakış konu dışı değildir, bu bakış sorunun can alıcı noktasına yönelmiştir: İki kahramanın varoluşsal parçalanması.

Nasd ki İbrahim'in (Mann'a göre İbrahim, Yakub'tan yüzyıllar önce yaşamıştır) 'yansılaması ve devamı' olan Yakub, İbrahim'siz anlaşılamazsa, aynı şekilde Gibreel Farishta da başmelek Cebrail olmaksızın, Mahound (Muhammed) olmaksızın anlaşılmaz, dahası Humeyni'nin teokratik İslâmı ya da köylüleri, Mekke'ye daha doğrusu ölüme götüren bağnazlaştırılmış genç kız olmaksızın anlaşılamaz. Onlar Gibreel Farishta'nın içinde uyumakta olan kendi olanaklarıdır ve kendi kişiselliğini de bu olanaklardan kazanmak zorundadır. Bu romanda geçmişin kuyusuna bakmaksızın incelenebilecek hiçbir önemli sorun yoktur. İyi olan nedir, kötü olan nedir? Köylülerin hac yolculuğunu esinlendiren şeytan mıdır yoksa melek midir? Köylülerin boğulması kötü bir deniz kazası mıdır yoksa cennete yapılan görkemli yolculuk mu? Kim söyleyebilir, kim bilebilir bunu? Ve şu iyi ve kötünün kavranılmazlığı, dinlerin kurucularının yaşadıkları işkence olmasın? "Allahım, Allahım beni niçin bıraktın?"<sup>1</sup> Bu umutsuzluk yüklü korkunç sözcükler, bu İsa'nın işlediği duyulmamış küfür, bütün Hristiyanların ruhunda yankılanmıyor mu? Ayetleri kimin fısıldadığını, Tanrının mı yoksa şeytanın mı fısıldadığını kendi kendine soran Mahound'un kuşkusunda, aynı' insanın kendi varlığının üzerine otur

1. "Eli, Eli, lama sabaktani." (İncil, Matta, 27/46) İsa'nın çarmıha gerildikten altı saat sonra söylediği söz. (Çev.)

duğu belirsizlik gizli değil midir?

## Büyük ilkelerin gölgesinde

Yayımlandığı dönemde (1980) herkesin hayranlığını kazanmış olan *Geceyansı Çocukları* (Midnight's Children) adlı romanından bu yana, Rushdie'nin günümüzün en yetenekli romancılarından biri olduğunu anglosakson dünyasında hiç kimse tartışma konusu yapmamıştır. 1988 yılının eylül ayında İngilizce yayınlanan *Şeytan Ayetleri* büyük bir yazara gösterilmesi zorunlu olan dikkatle karşılandı. Kitap saygıyla karşılanmıştı, ama İran'm mutlak hakimi İmam Humeyni, birkaç ay sonra, küfür işlediği gerekçesiyle Rushdie'yi ölüme mahkum ettiği ve kimsenin sonunun neye varacağını kestir em ettiği bir av gibi katillerini onun üzerine yolladığı zaman patlayacak fırtınayı da hiç kimse tahmin etmemişti.

Roman, yabancı dillere çevrilmeden oldu bu. Anglosakson dünyasının dışında her yerde, kitabın önüne geçti skandal. Fransız basını, Humeyni'nin kararının nedenlerini göstermek için, hemen, daha yayımlanmamış olan romanın bazı bölümlerini yayımladı. Bu normal olmayan davranış, roman için öldürücü bir darbe oldu. Romam özellikle *suçlanan* parçalarla sunarak bir sanat yapıtını daha başmda basit bir *suç aleti'ne* dönüştürdüler.

Yazınsal eleştiriyi kesinlikle çekiştirmeyeceğim. Çünkü bir yazar için eleştirilmemekten daha berbat bir şey olamaz. Yazınsal eleştiriden, düşünce olarak, inceleme olarak söz ediyorum; üzerinde konuşmak istediği kitabı birkaç kez okuyabilen eleştiriden söz ediyorum (büyük müzik yapıtları nasıl sonsuz sayıda dinlenebilirse, büyük romanlar da tekrar tekrar okunmak için yazılmışlardır); bir yıl, otuz yıl, üç yüz yıl önce yaratılmış yapıtları eleştirecek, kulağını güncelin acımasız saatine kapatmış olan yazınsal eleştiriden; tarihin belleğine kaydetmek için bir sanat yapıtının içerdiği yeniliği kavramayı deneyen yazınsal eleştiriden söz ediyorum. Roman tarihine böyle bir düşünce eşlik etmemiş olsaydı bugün ne Dostoyevski'yle, nejoyceja, ne de Prousfja ilgili bir şey bilebilirdik. Bu düşünce olmasaydı bütün yapıfîâr keyfi yargılara teslim olur ve hemen unutulurdu. Oysa, Rushdie'nin durumu (hâlâ bir kanıt gerekliyse) böyle bir düşüncenin artık uygulanmadığını kanıtladı. Ya

ansal eleştiri, koşulların, toplumun ve basının evriminin etkisiyle, anlaşılacak biçimde ve aptalca, basit (çoğu zaman zekice ve her zaman acele) bir yazınzal aktiialiteye ilişkin haber'e dönüştü.

*Seytan Ayetleri* olayında yazınsal aktüalite, bir yazarın ölümüne mahkûm edilmesi idi. Bu türden bir ölüm ve yaşam durumunda, sanattan söz etmek neredeyse ciddi karşılanmayabilir. Gerçekten de, tehdit edilen büyük ilkeler karşısında sanat neyi temsil eder? Bu nedenle, dünyanın her yanında bütün yorumlar ilkeler sorunsalı üzerinde yoğunlaştı: İfade özgürlüğü; ifade özgürlüğünü savunmak zorunluluğu (Gerçekten de, ifade özgürlüğü savunuldu, protestolar yapıldı, bildiriler imzalandı); din; İslâm ve Hıristiyanlık ve ayrıca şu soru: Bir yazarın böyle müminlere küfretmek ve onları incitmek gibi bir ahlâki hakkı var mıdır? Ve bir de şu kuşkuyu unutmamalı: Rushdie yalnızca kendi reklamını yapmak ve okuması olanaksız kitabını sattırmak amacıyla İslama saldırmıştır. Edebiyatçılar, aydınlar, salon müdavimleri, açıklanması güç bir oybirliği ile (dünyanın her yanında aynı tepkiyi gözlemledim) bu romanı küçümsediler. Bütün tecimsel baskılara kesinlikle karşı koymaya karar verdiler ve basit bir heyecan ögesi saydıkları kitabı okumayı reddettiler. Rushdie'yi savunan bütün bildirileri imzaladılar, ama aynı zamanda, züppece bir gülümsemenin eşliğinde, "Kitabı mı? Ah hayır, hayır! Okumadım kitabı," demeyi kibarlık saydılar. Politikacılar, sevmedikleri romancının bu tuhaf 'gözden düşme durumu'ndan yararlandılar. O sırada sergiledikleri erdemli yansızlıklarını hiçbir zaman unutmayacağım: "Humeyni'nin kararını kınıyoruz. İfade özgürlüğü bizim için kutsaldır. Ama buna karşın inanca karşı yapılan bu saldırıyı da kınıyoruz. Alçakça, bayağı ve ulusların duygularını inciten saldırı."

Ama evet, Rushdie'in İslama saldırmış olduğu konusunda artık kimsenin kuşkusu yoktu, çünkü yalnızca suçlama gerçektir; kitabın metninin artık hiçbir önemi yoktu, böyle bir şey yoktu.

### Üç çağın çarpışması

Tarihte benzersiz bir durum: Rushdie, köken olarak, büyük bir bölümü hâlâ modern çağ öncesi dönemi yaşamakta olan Müslüman topluma ait bir insandır. Kitabım modern çağda ve daha

doğrusu modern çağın son döneminde Avrupa'da yazıyor.

İran tarzı İslâm o sırada nasıl dinsel ılımlılıktan uzaklaşarak savaştı teokrasiye geçiyorduysa, roman tarihi de Rushdie ile, Thomas Mann'ın kibar ve öğretmence gülüşünden Rabelais'ci mizahın yeniden keşfedilen kaynağına başvuran sınırsız imgeleme geçiyordu. Aşırıya kayan antitezler birbirleriyle çarpıştılar.

Bu bakış açısına göre, Rushdie'nin mahkûm edilişi yalnızca bir rastlantı, bir delilik gibi değil, ama iki çağ arasındaki çok derin bir çatışma olarak görünüyor: Teokrasi, modern çağa çatıyor ve onun en tipik bulgusu olan romanı hedef alıyor. Çünkü Rushdie, küfür işlemedi. İslama saldırmadı. Bir roman yazdı. Ama bu, teokratik düşünce için, bir saldırıdan da kötüdür: Bir dine saldırılırsa (bir kalem tartışmasıyla, bir küfürle, bir sapkın düşünceyle), tapınağın bekçileri kendi alanlarında, kendi dilleriyle dini kolayca savunabilirler; ama onlar için roman bir başka gezegendir; bir başka ontolojiye dayanan bir başka evrendir; biricik gerçekliğin güçsüz olduğu ve hınzırca gizemin bütün doğruları bilmeceye dönüştürdüğü bir cehennemdir.

Altım çizelim: Bir saldırı söz konusu değil; anlaşılmazlık var; *Şeytan Ayetterftun* ikinci bölümü (yani Muhammet'i ve İslâmın doğuşunu betimleyen, suçlanan bölüm) romanda Gibreel Farishta'nın bir *düşü* olarak dile getirilmektedir; daha sonra, Gibreel Farishta bu düşten yola çıkarak tapon bir film yapacak ve başmelek rolünü de kendisi oynayacaktır. Öykü böylece *iki kez* göreceleştirilmekte (ilkın bir düş olarak, daha sonra başarısızlığa uğrayacak *kötü* bir film olarak) ve dolayısıyla bir olumlama (sav) olarak değil, ama *oyunsal* bir *bulgulama* gibi sunulmaktadır. Kaba bir bulgu mu? Bunu kabul etmiyorum: Yaşamımda ilk kez, İslâm dininin ve İslâm dünyasının *şiiirini* anlamamı sağladı.

Bu konunun üzerinde duralım: Romana özgü görecelik dünyasında kine yer yoktur: Hesaplaşmak (ister kişisel, ister ideolojik hesaplaşma olsun) amacıyla bir roman yazan romancı, tam ve kesin bir yıkıma teslim etmiştir kendini. Sanrılı köylüleri ölüme götüren genç kız (Ayesha) bir canavardır, ama yanı zamanda çekici, tansıklı (başının üzerindeki kelebek aylasıyla birlikte dolaşmaktadır) ve çoğu zaman, duygulandırıcıdır; göçmen imamın portresinde (Humeyni'nin düşsel portresi) neredeyse saygılı bir anlayış var

dar; Batının yeniliği (modernitesi) Doğunun eskilliği (arkaizm) karşısında bir üstünlük olarak sunulmamıştır; roman eski kutsal metinleri 'tarihsel ve psikolojik olarak keşfetmektedir', ama üstüne üstlük bu metinlerin televizyon, reklam ve eğlence endüstrisi tarafından ne kadar *değersizleştirildiğini* göstermektedir; peki hiç değilse çağdaş dünyanın hoppeliklarını kınayarak eleştiren solcu kişiler, yazarın eksiksiz sevgisinden yararlanmıyor mu? Kesinlikle hayır, içler acısı bir biçimde gülünçtür bu kişilikler, çevredeki havailikler kadar havaidirler; uçsuz bucaksız bir *görecelik karnavalı* olarak tanımlayabileceğimiz bu yapıtta kimse haklı değildir, kimse tamamen haksız değildir.

Demek ki, *Şeytan Ayetleri* ile suçlanan, roman sanatının kendisidir. Bu nedenle, bu üzücü olayın en üzücü yanı Humeyni'nin (canavarca, ama tutarlı bir mantığın sonucu olan) kararı değil, ama Avrupa'nın sanatların en Avrupalısı olan roman sanatını savunmak ve açıklamakta (kendine ve başkalarına sabırla açıklamakta), bir başka deyişle, kendi öz kültürünü savunmak ve açıklamakta yetersiz kalmasıdır. 'Romanın çocukları' kendilerini oluşturan sanatı yüzüstü bıraktılar. Bir 'roman toplumu' olan Avrupa kendini yüzüstü bırakmıştır.

XVI. yüzyüün nice insan yakan ideolojik polisi olan Sorbonlu din bilimcilerin, kaçmak ve gizlenmek zorunda bırakarak Rabelais' nin hayatını cehenneme çevirmeleri şaşırtmıyor beni. Beni daha çok şaşırtan, ama hayranlığımı kazanan başka bir şey van Örneğin Kardinal du Bellay gibi, Kardinal Ödet gibi, Fransa Kralı I. Francois gibi dönemin güçlü insanların onu korumaları. Bu insanlar ilkelere mi savunmak istediler? İnsan haklarını mı? Davranışlarının nedeni daha iyi bir şeydi; edebiyatı ve sanatı seviyorlardı.

Günümüz Avrupasında ne bir Kardinal du Bellay, ne de I. Francois gibi birini görebiliyorum. Ama Avrupa hâlâ Avrupa mı? Yani 'roman toplumu' mu? Başka bir deyişle: Hâlâ modern çağ döneminde mi Avrupa? Henüz bir adı olmayan ve kendi sanatlarına artık pek kulak asmayan bir başka döneme mi girmektedir? Tarihinde ilk kez, roman sanatı, her şeyden önce *onun* sanatı, ölüme mahkûm edildiği zaman, Avrupa'nın aşırı ölçüde üzülmemesine bu durumda niçin şaşırmalı? Bu yeni dönemde, modern çağ ertesinde, bir mahkûm hayatı yaşamıyor mu roman, daha doğrusu bir

süredir böyle bir hayat yaşamıyor mu?

## Avrupa romanı

Üzerine konuştuğum sanatı doğru olarak belirlemek için ona *Avrupa romanı* adını veriyorum. Bu tanımla, Avrupa'da Avrupalılar tarafından yaratılmış romanları kastetmek istemiyorum, ama Avrupa'da modern çağın başlangıcında başlayan bir tarihin içinde yer alan romanlardan söz ediyorum. Hiç kuşkusuz başka romanlar da var: Çin romanı, Japon romanı, Grek antik çağı romanı, ama bu romanların, Rabelais ve Cervantes ile başlayan tarihsel girişimle hiçbir evrimsel süreklilik bağı yok.

Yalnızca, onu (örneğin) Çin romanından ayırmak için söz etmiyorum *Avrupa romanı'ndan*, ama yanı zamanda roman tarihinin uluslararası niteliğini de belirtiyorum; Fransız romanının, İngiliz romanının ya da Macar romanının kendi özerk tarihlerini yaratacak durumda olmadıklarını, ama bunların hepsinin ortak, ulusal kurumlar üstü bir tarihe ortak olduklarını ve bu tarihin, romanın evriminin yönünü ve özel yapıtlarının değerinin içinde ortaya çıkabildiği tek bir toplu koşulu yarattığını söylüyorum.

Romanın değişik evrelerinde, tıpkı bayrak yarışında olduğu gibi, değişik uluslar Öne geçtiler: Önce, büyük muştucu Boccaccio ile İtalya; sonra Rabelais'nin Fransı; sonra Cervantes ve pikaresk romanın İspanyası; XVIII. yüzyılın büyük İngiliz romanı ve yüzyılın sonuna doğru Goethe Almanya'sının kervana katılması; bütünüyle Fransa'ya ait olan XIX. yüzyıl, ama bu yüzyılın son otuz yılında Rus romanının ve hemen ardından İskandinav romanının sahneye çıkmaları. Sonra, XX. yüzyıl ve Kafka, Musil, Broch ve Gombrowicz ile orta Avrupa serüveni...

Avrupa tek bir ulus olsa, sanıyorum ki romanın tarihi böyle bir canlılık, böyle bir güç ve böyle bir çeşitlilikle dört yüzyıl süremezdi. Kimi zaman Fransa'da, kimi zaman Rusya'da, daha sonra da başka yerlerde, daha başka yerlerde ortaya çıkan (yeni varoluşsal içerikleriyle) yepyeni tarihsel koşullar, roman sanatını işletmişler, ona yeni esinler getirmişler, yeni estetik çözüm yolları telkin etmişlerdir. Sanki, onları kendi özgünlükleri içinde onaylayan ve aynı zamanda ortak bir Avrupa bilinciyle bütünleştiren roman tari

hi, yolculuğu sırasında, Avrupa'nın değişik yerlerinin gözünü açıyordu.

Avrupa roman tarihinin büyük girişimleri, Avrupa dışında, ilk kez, bizim çağımızda ortaya çıkö: Yirmili ve otuzlu yıllarda ilkin Kuzey Amerika'da, sonra altmışlı yıllarda Latin Amerika'da. Antilli romancı Patrick Chamoiseau'nun sanatınm, daha sonra da Rushdie'nin sanatının bana sağladığı estetik doyumdan sonra, daha genel olarak *otuz beşinci paralelin altının romanı* 'ndan ya da *Güneyin* roman'ndan söz etmeyi yeğliyorum: Bütün gerçeğe, benzerlik kurallarını aşıp geçen özgür ve sınırsız bir imgeleme bağlı olağandışı (alışılmamış) bir gerçeklik anlayışıyla niteliği belirginleşen yeni bir büyük roman kültürü.

Nereden kaynaklandığını tam olarak bilmesem de bu imgelem, (imgeleme yetisi) büyülüyor beni. Kafka'dan mı? Hiç kuşkusuz. Çağımızda, inanılmaz (gerçeğe benzemez) olanı roman sanatında meşrulaştıran Kafka'dır. Bununla birlikte, Kafkacıl imgelem, Rushdie'nin ya da Marquez'in imgeleminden farklıdır; bu zengin imgelem güneyin çok özgün kültürüne kök salmış gibidir; örneğin, her zaman canlı olan sözlü edebiyatta ('Creole'<sup>1</sup> öykücülerini kaynak alan Chamoiseau) ya da, Latin Amerika ortamında, Fuentes'in hoşlandığı deyimle, Latin Amerika baroğunda, Avrupanıkinden çok daha taşlan, çok daha 'deli' olan bu barokta.

Bu imgelem için bif başka anahtar: *Romanın tropikalleşmesi*. Rushdie'nin şu fantezisini düşünüyorum: Farishta, Londra üzerinde uçar ve bu düşman kenti tropikalleştirmek ister: Tropikalleştirmenin yararlarını özetler. "Ulusal siestanın kurumlaşması [...] ağaçlarda yeni kuş türleri (Amerika papağanları, tavuskuşları, kaka tu papağanları), kuşların altında yeni ağaç türleri (hin dis t an cevizi, demirhindi, Hind inciri) [...] dinsel coşku, siyasal çalkantı [...] haber vermeden birbirinin kapısına dayanan arkadaşlar, emekli evlerinin kapatılması, büyük ailelerin önem kazanması, daha baharatlı yiyecekler [...] Kötü yanlan Kolera, tifo, kiyoner hastalığı, can sıkıntısı, toz, gürültü, aşırılık kültürü."

('Aşırdık kültürü': Mükemmel bir yöntem. Modernizmin son evrelerinde romanda ortaya çıkan akım: Avrupa'da: Gündelik

1. Zencilerin konuştuğu bozuk Fransızca. (Çev.)

olan'ın aşırıya götürülmesi, aşırıya varan gündeliklik; tekdüzelik zemini üzerinde tekdüzeliğin yapmacıklı (karmaşık) incelenmesi; Avrupa'nın dışında: en ayrıksı (olağanüstü) rastlantıların bir araya gelmesi; üst üste renkler, renk üzerine renk. Tehlike: Avrupa'da tekdüzeliğin sıkıntısı, Avrupa dışında özgünlüğün (pittoresque) tekdüzeliği.)

Otuz beşinci paralelin altında (güneyinde) yazılan romanlar, biçim ve öz olarak Avrupa romanının tarihinin uzamışlardır ve dahası Avrupa romanının kaynaklarına şaşılacak ölçüde yakındırlar; Rabelais'nin eski özsuu hiçbir yerde bu Avrupalı olmayan romancıların yapıtlarında olduğu kadar alabildiğine neşeyle akmamaktadır bugün.

### Panurge'ün artık güldürmeyeceği gün

Bir kez daha Panurge'e dönmem gerekiyor. Panurge, *Pantagmerde* bir hanıma âşık olur ve ne pahasına olursa olsun ona sahip olmak ister. Kilisede, âyin sırasında (müthiş bir günah değil mi?), akıl almaz müstehcen şeyler (günümüz Amerikasında cinsel taciz nedeniyle yüz on üç yıl hapse atılmasına yol açacak şeyler) söyler ve kendisini dinlemek istemeyince kadının giysilerine kızıışmış bir dişi köpeğin cinsel organını sürterek öcünü alır. Kadın kiliseden çıkınca çevredeki bütün erkek köpekler (altı yüz bin on dört köpek, diyor Rabelais) peşinden gidip üzerine siyerler. Anımsıyorum: Yirmi yaşlarımda bir işçi yatakhaneğinde Çekçe Rabelais'm yatağımın altında dururdu. Bu kocaman kitabı merak eden işçilere bu öyküyü öylesine çok okumuştum ki kısa süre sonra hepsi ezbere öğrenmişlerdi. Tutucu köylü ahlâkına sahip insanlar olmalarına karşın, gülüşlerinde, bu sözlü ve sidikli tacizi mahkûm eden en küçük bir belirti bile yoktu; Panurge'ü taparcasına seviyorlardı, öyle ki arkadaşlarımızdan birine Panurge adını taktılar; ah hayır, kadın peşinde koşan bir hovardaya değil; düşün altında çıplak görünmekten utanan, saflığıyla, aşın namusluluğuyla tanınan bir gence. Çılgınlıkları daha dünmüş gibi kulağımda: "Panourque (Panurge'ü Çekçe böyle söyledik), duşa! Yoksa köpek sidiğiyle yıkayacağız seni!"

Bir arkadaşın utangaçlığıyla alay eden, ama bu utangaçlık

için, aynı zamanda, hayranlık duyan bu güzel gülüşü hep duyarım. Panurge'ün kadına kilisede söylediği müstehcen sözlere hayrandılar, ama aynı zamanda kadının iffetiyle ona vermiş olduğu cezaya da hayranlık duyuyorlardı; öte yandan kadının köpek sidiğiyle cezalandırılması hoşlarına gidiyordu. Eski arkadaşlarını kimden yanaydılar? Utangaçlıktan mı? Utanmazlıktan mı? Panurge'den mi? Kadından mı? Bir güzel kadının üzerine işemenin kışkırtılacak ayrıcalığına sahip köpeklerden mi? Kimden yanaydılar?

Mizah: Dünyayı törel anlaşılmazlığında ve insanı, başkalarını yargılamadaki büyük yetersizliğinde keşfeden kutsal şimşek; mizah: İnsanî gerçeklerin göreceliğinin büyük coşkusu; kesinlik diye bir şey bulunmamasının kesinliğinden kaynaklanan garip haz.

Ama mizah, Octavio Paz'ın dediği gibi, "çağcıl düşüncenin büyük keşfi" dir. Mizah her zaman var değildi, sonsuza kadar da olmayacak.

Sıkıntı içinde, Panurge'ün artık güldürmeyeceği günü düşünüyorum.

## İKİNCİ BOLÜM

### ERMİŞ GARTA'NIN HADIMLAŞTIRICI GÖLGESİ

• Günümüzde aşağı yukarı herkes tarafından paylaşılan Kafka imgesinin kaynağında bir roman var. Max Brod, bu romanı Kâfka'nın Ölümünün hemen ardından yazdı ve 1926 yılında yayınladı. Kitabın adım öğrenince zevkten dört köşe olacaksınız: *Aşkın Büyü' lü Ülkesi*. Bu anahtar roman, anahtarlı bir romandır. Roman kahramanının kişiliğinde Nowy adında Praglı bir Alman yazan, (kadınların taptığı, edebiyatçıların kışkandığı) Max Brod'un pohpohlayıcı özyaşam öyküsünü tanıyoruz. NowyBrod, adamın birine boynuz taktırır, adam da onu türlü çeşitli zorlama oyunlarla dört yıl kodese tiktirir. Birden, bir yığın inanılmaz rastlantılarla örülmüş bir olayın içinde buluru/ kendimizi (insanlar akıl almaz rastlantılar sonucu denizin ortasında bir gemide, bir Hayfa ya da Viyana sokağında rastladılar), iyiler (Nowy ve metresi) ile kötüler (boynuzlarına lâyk bayağının bayağısı boynuzlu ve Nowy'in güzel kitaplarını kasıtlı olarak acımasızca eleştiren bir edebiyat eleştirmeni) arasındaki mücadeleye tanık oluruz, melodramatik değişimlerle heyecanlanırsınız (boynuzlu ile boynuzlatan arasında yaşamaya artık dayanamayan kadın kahraman intihar eder), her fırsatta bayılan NowyBrod'un ruhsal duyarlılığına hayran kalırsınız.

Garta'nın kişiliği olmasaydı, roman daha yazılmadan unutulurdu. Çünkü Now/nin yakın dostu olan Garta, bir Kafka portresidir. Bu anahtar olmasaydı, bu kişilik bütün edebiyat tarihinin en ilginç kahramanı olurdu; kahraman bir 'çağımızın ermişi\*' gibi çizilmiş, ama aşk ilişkilerinde sıkıntıları olan NowyBrod'un dostuna zaman zaman bu konuda danışması dışında (Garta'nın bir ermiş olarak bu olanda hiçbir deneyimi olmadığı için elinden bir şey gelmiyor) onun bu ermişliğinin işlevine ilişkin olarak da önemli bir şey öğrenemiyoruz.

Ne müthiş bir çelişki: Kafka'nın bütün imgesi ve yapıtının (yazarın) ölüm sonrası bütün yazgısı, estetik bakımdan Kafka'nın sanatının karşı kutbunda yer alan bu saryürek romanda, bu değersiz

yapıtta, bu roman karikatürü anlatıda ilk kez tasarlanıp oluşmaktadır.

## 2

Romandan birkaç alıntı: Garta 'çağımızın bir ermişiydi.' 'Aslında aralarında hısımlık ilişkisi bulunmasına karşın, bütün söylenelerin (mitolojilerin) karşısında bağımsız, özgür ve alabildiğine ermişçesine sağduyulu kalması, onun üstünlüklerinden biriydi.' 'Mutlak dürüstlük istiyordu, başka bir şey isteyemezdi...'

Ermiş, ermişçe, söylene, dürüstlük (saflık, temizlik) sözcükleri bir uzsözlülükten (belagat, retorik) kaynaklanmıyor; bunları harfi harfine almak gerek: 'Bu dünyaya ayak basmış bütün bilgeler, bütün yalvaçlar arasında ondan daha sessizi yoktu [...] İnsanlığa yol göstermesi için belki de kendisine güvenmesi gerekiyordu! Hayır, o bir kılavuz değildi, insanların öteki tinsel önderleri gibi halka ve tilmizlere hitap etmiyordu o. Sessiz kalıyordu; büyük gizin çok derinliklerine nüfuz ettiği için miydi? Onun kalkıştığı şey hiç kuşkusuz Buda'nın istediğinden daha güçlü, çünkü kazansaydı sonsuza dek kazanmış olurdu.'

Biraz daha: 'Bütün din kurucuları kendilerinden emindiler; bununla birlikte aralarından biri en içtenleri olmadığını kim bilebilir, Laotseu, kendi etkinliğinin gölgesine geri döndü. Garta hiç kuşkusuz aynı şeyi yaptı.'

Garta, yazarı biri olarak sunuluyor. Nowy 'Garta'nın yapıtları konusunda vasiyetinin uygulayıcısı olmayı kabul etmişti. Garta bunu ondan rica etmişti, ama hepsini yok etmesi gibi garip bir koşulu vardı.' Nowy 'bu son isteğin nedenini anlıyordu. Garta yeni bir din ilân etmiyor, *kendi inancını yaşamak* istiyordu. Kendi özünden en yüce çabayı istiyordu. Buna ulaşamadığı için de, yapıtları (doruklara çıkmasına yardım edecek olan zavallı basamaklar) kendi gözünde değersiz kalıyorlardı.'

Bununla birlikte NowyBrod, dostunun isteğine boyun eğmek istemiyor, çünkü, ona göre, 'Garta'nın yapıtları, en basit denemeler düzeyinde bile, gecenin içinde başıboş dolaşan insanlara, yönelindikleri o çok üstün, o yeri doldurulmaz içe doğuşu getirmektedir.'

Evet, her şey var bu yapıtta.

Brod olmamış olsaydı, bugün Kafka'nın adını bile bilemeyecektik. Brod, dostunun ölümünün hemen ardından onun üç romanını yayımlattı. Hiçbir yankı olmadı. Bunun üzerine, Kafka'nın yapıtını kabul ettirmek için, gerçek ve uzun bir savaşa girmesi gerektiğini anladı. Bir yapıtı kabul ettirmek, benimsetmek, onu sunmak, onu yorumlamak demektir. Bunun üzerine Brod, yaradana sığınıp müthiş bir topçu saldırısı başlattı.; Önsözler: *Dava* için (1925), *Şato* için (1926), *Amerika* için (1927), *Bir Savaşın Tasviri* için (1936), günlük ve mektupları için (1937), öyküler için (1946), Janouch'un *Konuşmaları* için (1952); sonra, oyunlaştırmalar: *Şato* (1953) ve *Amerika* (1957); ama özellikle dört yorum kitabı (kitapların adlarına dikkat!): *Franz Kafka, biyografi* (1937), *Franz Kafka'nın İnancı ve Öğretisi* (1946), *Yol Gösteren Kafka* (1951), ve *Franz Kafka'nın Yapıtında Umutsuzluk ve Kurtuluş* (1959).

Bu kitapların tümünde, *Aşkın Büyülü Ülkesi*nde ana çizgileri belirlenmiş olan imge pekiştirilmiş ve geliştirilmiştir: Kafka her şeyden önce bir din düşünürüdür, bir 'der religiose Denker'dir. O (Kafka) 'Felsefesine ve dinsel dünya görüşüne kesinlikle bir dizgeli açıklama getirmemiştir. Ama buna karşın onun felsefesi yapıtından, özellikle aforizm alarından, ama aynı zamanda şiirinden, mektuplarından, günlüklerinden, nihayet yaşama tarzından (özellikle bundan) çıkartılabilir.'

Biraz ilerde: 'Yapıtındaki iki akımın ayırdına varılmazsa Kafka'nın gerçek önemi anlaşılamaz: 1) aforizmaları, 2) anlatısal metinler (romanlar, öyküler.)

Romanlarında ve öykülerinde, 'Sözü (das Wort) duymak istemeyenleri ve doğru yoldan gitmeyenleri bekleyen korkunç cezaları betimler.'

Önem sıralamasına dikkat ediniz: Yukarda: Alınacak bir örnek olarak Kafka'nın hayatı; ortada: Aforizmalar, yani günlükünün bütün özdeyişsel ve 'felsefi' bölümleri; altta: Anlatısal yapıtlar.

Brod, benzersiz bir içgücüne sahip parlak bir düşünce adamıydı; başkaları için savaşmaya hazır cömert bir insandı; Kafka'ya

olan bağıllığı sıcak ve çıkarsızdır. Felâket, onun sanatsal yöneliminde toplanıyor Bir düşünce adamı olarak, biçim tutkusu nedir, bundan haberi bile yoktu; romanları (yirmi kadar yazdı) acınacak kadar sıradandır; ve özellikle: çağdaş sanattan biç mi hiç anlam ıyordu.

Buna karşın Kafka onu niçin bu kadar çok seviyordu? Peki siz kötü şiir yazıyor diye en iyi dostunuzu sevmekten vazgeçer misiniz?

Bununla birlikte kötü şiir yazan insan, şair arkadaşının yapıtını yayımlamaya başlar başlamaz tehlikeli olmaya başlar. Picasso' nun en etkili yorumcusunun, izlenimcileri bile anlayabilecek düzeyde olmayan bir ressam olduğunu düşünelim. Picasso'nun tabloları üzerine ne derdi bu adam? Büyük bir olasılıkla, Brod'un Kafka'nın romanları konusunda söylediklerinin benzerlerini: 'Bize doğru yoldan gitmeyenleri bekleyen korkunç cezaları' betimlemektedirler.

#### 4

Max Brod, hem Kafka'nın hem de yapıtının imgesini yarattı; Brod, aynı zamanda kafkolojiyi yarattı. Kafkologlar babalarından uzak durmaya özen gösterirlerse de, onun kendilerine sınırlarını çizmiş olduğu alanın dışına kesinlikle çıkmazlar. Metinlerinin astronomik niceliğine karşın, kafkoloji, sonsuz değişkeler halinde, aynı söylemi ve Kafka'nın yapıtından giderek bağımsızlaşan, kendi kendisiyle beslenen aynı kurguyu geliştirmektedir. Sayısız önsözleri, sonsözleri, açıklamaları, biyografileri ve monografileri, üniversite konferansları ve tezleri ile kendi Kafka imgesini üretir ve onu sürdürür, öyle ki, insanların Kafka adıyla tanıdığı yazar artık Kafka değil kafkabilimselleştirilmiş Kafka'dır.

Kafka üzerine yazılan her şey kafkoloji sınıfına girmez. Peki öyleyse nasıl tanımlayacağız kafkolojiyi? Bu tanıma bir eşsözle (tautologie) yapabiliriz: Kafkoloji, Kafka'yı kafkabilimselleştirmek isteyen söylemdir. Kafka'nın yerine kafkabilimselleşmiş Kafka'yı geçirmeye yönelik söylemdir:

1) Brod Örneğinde olduğu gibi, kafkoloji, Kafka'nın kitaplarını edebiyat tarihinin (Avrupa romanının tarihinin) *Büyük bağlamı* içinde değil, ama neredeyse özellikle *yaşamûyküsel küçük bağ*38

lam'da inceler. Böisdefire ve Albe\*rşs monografilerinde yaşamöyküsel sanat açıklamasını reddeden Proust'a gönderme yaparlar, ama bununla birlikte Kafka'un kuraldışı olduğunu ve kitaplarının 'onun kişiliğinden ayrılabilir' olmadığını söylerler. 'Adlan ister Joseph K, ister Rohan, Samsa, Yerölçümcü, Bendemann, ister şarkıcı Josephine, ister Oruçlu ya da İp Cambazı olsun\* kitaplarının kahramanı Kafka'nın kendisinden başkası değildir.' Yapıtın anlamım kavramak için yaşamöyküsü başlıca anahtardır. Daha kötüsü: yapıtm tek anlamı yaşamöyküsünü anlamak için anahtar olmaktadır.

2) Brod örneğinde olduğu gibi, Kafkologların kaleminde *Kafka'nın biyografisi hagiografiye*<sup>1</sup> dönüşüyor; Roman Karst'm 1963 yılında Liblice kollokyumunda konuşmasını bitirirken yaptığı unutulmaz abartı: "Kafka bizim için yaşadı, bizim için acı çekti!" Değişik hagiografiler var: Dinsel; lâik: Yalnızlığının kurbanı Kafka; solcu: Anarşistlerin toplantılarına 'sürekli olarak' katılan ve (her zaman anılan, ama doğrulanmayan bir 'mitomanyak' tanıklığa göre) '1917 Devrimi'ne çok dikkatli' olan Kafka. Her kilise'nin kendi düzmeceleri (apocryphes) vardı: Gustav Janouch'un *Konuşmaları*. Her ermiş için bir kurbanca davranış: Kafka'nın isteği, yapıtını yok ettirmek.

3) Brod örneğinde olduğu gibi, *kafkoloji Kafka'yı estetik alanından kasıttı olarak uzaklaştırır*. Ya 'din düşünürü' olarak, ya da, solda, 'ideal kitaplığı yalnızca mühendislik ve mekanik kitaplarım, açıklamalı hukuk kitaplarını kapsayan bir sanat karşıtı' olarak (Deleuse ve Guattari'nin kitabı). Bıkıp usanmadan Kafka'nın Kierkegaard'la, Nietzsche ile, dilbilimcilerle olan ilişkilerini inceler, ama romancıları ve şairleri bilmezden gelir. Camus bile, onunla ilgili denemesinde, Kafka'dan bir romancı olarak değil, ama bir filozof olarak söz eder. Özel yazılarına ve romanlarına karşı da aynı şekilde davranılır, ama özel yazıları açıkça yeğlenir: O sıralar henüz Marksist olan Garaudy'nin Kafka üzerine denemesini ele alalım örneğin: 54 kez Kafka'nın mektuplarını, 45 kez Kafka'nın günlüğünü anar; 35 kez Janouch'un *Konuşmaları*"mı; 20 öyküleri

I. *La hagiographie* (Fr) a/ Ermişlerin yaşam ve davranışlarını anlatan yazı b/ Kutsal şeyler bilgisi, c/ Meczaz. Övgülerle dolu yaşam. (Çev.)

ni; 5 kez *Dava'yı*, 4 kez *Şato'yu*; ama bir kez olsun *Amerika'nın* adını anmaz.

4) Brod örneğinde olduğu gibi, *kafkoloji*, *çağdaş sanatın varlığından habersizdir*, sanki Kafka, hepsi 1880-1883 yılları arasında doğmuş olan Stravinski, Webern, Bârtok, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque gibi büyük yenilikçiler (devrimciler) kuşağından değilmiş gibi. Ellili yıllarda, Kafka'nın Beckett'le akrabalığı ileri sürüldüğü zaman hemen karşı çıktı Brod: Ermiş Garta'nın bu yozlukla hiçbir ilişkisi yoktur.

5) *Kafkoloji*, bir yazınsal eleştiri değildir (yapıtın değerini incelemeyiz o: yaşamın yapıt tarafından açıklanan ve o zamana kadar bilinmeyen görünüşleri, yapıtın sanatın evrimine kattığı estetik yenilikler, vb.); *kafkoloji*, *bir metin yorumlamayıdır*. Bu kimliği ile, Kafka'nın romanlarında allegoriden (yerine, istiare) başka bir şey görmeyi beceremez. Bu allegoriler dinseldir. (Brod: Şato = Tanrı'nın lütfü; Yerölçümcü = kutsal araştıran yeni Parsifal, vb., vb.); bu allegoriler ruhçözümseldir, varoluşçu eğilimlidir, Marksisttir (Yerölçümcü \* devrimin simgesi, çünkü toprakları yeniden dağıtmaya kalkışmaktadır;) politiktir bu allegoriler (Orson Welles'in *Dava'sı*;) *Kafkoloji*, Kafka'nın romanlarında uçsuz bucaksız bir imgelem gücünün dönüştürdüğü gerçek dünyayı araştırmaz; dinsel mesajların, felsefi mesellerin (parabollerin) şifrelerini çözer.

## 5

'Garta, çağımızın bir ermişiydi, gerçek bir ermişti.' Ama bir ermiş geneleve gider mi? Brod, Kafka'nın günlüğünü biraz sansür yaparak yayımladı; yalnızca orospularla ilgili anıştırmaları değil, ama cinsellikle ilgili her şeyi çıkardı günlükten. *Kafkoloji* yazarının erkekliğinden her zaman kuşku duydu ve onun iktidarsızlık kurbanlığı konusunda çene çalmaktan hoşlandı. Böylece, Kafka uzun süredir sinir hastalarının, bunalanların, iştahsızların, argınların kutsal koruyucusu, kaçıkların, gülünç kibarların ve isteriklerin (Kafka'nın romanları edebiyat tarihinin en az isterik romanları olmalarına karşın Orson Welles'in filminde Joseph K. isterikli olur) kutsal koruyucusu oldu.

Biyografi yazarları kendi karılarının özel cinsel yaşamını bil

mezler, ama Stendhal'in ya da Faulkner'm özel cinsel yaşamlarını bildiklerini sanırlar. Kafka'nınkiyle ilgili olarak ancak şunu söylemeyi göze alabilirdim: Onun çağının (pek kolay olmayan) erotik yaşamı bizimkine pek az benziyordu: O çağın genç kızları evlenmeden önce yatmıyorlardı; bekâr erkekler için ancak iki seçenek kalıyordu: iyi aileden evli kadınlar ya da aşağı sınıflardan kolay kadınlar: satıcılar, hizmetçiler ve hiç kuşkusuz fahişeler.

Brod'un romanlarının imgelem gücü birinci kaynaktan besleniyordu: Coşkun, romantik (dramatik boynuzlatmalar, intiharlar, hastalıklı kıskançlıklar) cinsiyetsiz erotizmleri buradan kaynaklanmaktadır: 'Kadınlar içten bir erkeğin cinsel ilişkiden başka bir şey düşünmediğine inanarak yanılgıya düşerler. Cinsel ilişki ancak bir simgedir ve tam tersine önem bakımından onu güzelleştiren duygunun kat kat fazlasına eşittir. Erkeğin bütün aşkı kadının teveccühünü (sözcüğün gerçek anlamında) ve iyiliğini kazanmayı amaçlar' (*Aşkın Büyülü Ülkesi*.)

Kafka'nın romanlarının imgelem gücü, tam tersine, neredeyse özellikle öteki kaynaktan yararlanır: 'Genelevin önünden, sevginin evinin önünden geçermişçesine geçiyordum' (Günlük, 1910, Brod tarafından sansüre uğratılan cümle).<sup>s</sup>

Bütün aşk stratejilerini büyük bir ustalıkla çözümlemelerine karşın, XIX. yüzyıl romanları, cinselliği ve cinsel birleşmeyi bilinmezde bırakıyorlardı. Cinsellik, yüzyılımızın ilk on yıllarında, romantik tutkunun sislerinin dışına çıktı. Kafka, romanlarında bunu ilk keşfedenlerden biri (hiç kuşkusuz Joyce ile) oldu. Kafka, küçük hovardalar çevresinin oyunlarına ayrılmış bir alan (XVIII. yüzyıl tarzında) olarak değil, ama herkesin yaşamının aynı zamanda sıradan ve temel gerçekliği olarak açınlar cinselliği. Kafka cinselliğin *varolussal* görünümünün örtüsünü açar: Aşka karşı çıkan cinsellik; cinselliğin koşulu ve zorunluluğu olarak ötekinin (öteki insanın) özgünlüğü (olağan dışılığı); cinselliğin gizemi: Kışkırtıcı ve aynı zamanda tiksindirici yanları; ürkütücü gücünü hiçbir şekilde azaltmayan korkunç anlamsızlığı, vb.

Brod bir romantikti. Buna karşılık, Kafka'nın romanlarının temelinde köklü bir romantizm karşıtı yan bulunduğunu düşünüyorum; bu her yerde ortaya çıkmıyor Kafka'nın topluma bakış tarzında, aynı şekilde cümle kuruş tarzında; ama bunun kaynağı belki

de Kafka' run cinselliği algılayış biçimindedir. 6

Genç Kari Rossmann (*Amerika'nın* kahramanı) 'kendisini baba yapan' bir hizmetçiyle yaşadığı talihsiz bir cinsel kaza nedeniyle baba ocağından uzaklaştırılmış ve Amerika'ya gönderilmiştir. Çiftleşmeden önce: "Kari, oh Karl'ım benim!\* diye haykırıyordu hizmetçi, 'oysa Kari hiçbir şey görmüyor, hizmetçinin özel olarak onun için üst üste yığılmış görüldüğü bu sıcak yatak takımının içinde kendisi kötü hissediyordu...' Sonra, kız 'Karl'ı dürtükledi, kulağına dayayıp kalbini dinledi, ardından Kari da aynı şeyi yapsın diye kendi göğsünü ona sundu.' Sonra, hizmetçi 'Kari'in bacakarasına öylesine iğrenç bir biçimde el attı ki Kari debelenerek başını ve boynunu yastıklardan dışarı çıkardı.' Sonunda, 'hizmetçi, karnını birkaç kez Kari'a bastırdı, Kari onun kendisinin bir parçası olduğu izlenimine kapıldı ve belki de bu yüzden içini korkunç bir üzüntü doldurdu.'

Bu sıradan çiftleşme, romanda, olacakların başlangıcıdır. Tamamen anlamsız bazı şeylerin yazgımızı yönlendirdiği bilincine varmak inşam yıkar. Ama beklenmedik bir anlamsızlığın her açınlanması da aynı zamanda bir komik kaynağıdır. Cimadan yani münasebeti cinsiyyeden sonra me'yus küllü hayevanat. Bu kederin komik yanıma ilk kez betimleyen Kafka oldu.

Cinselliğin komikliği ya da cinselliğin gülünç yam: Püritenler ile neolibertenlerin kabul etmeyecekleri bir düşünce. *Lady Chaîterley'n SevgiHis'nde*<sup>1</sup> lirikleştirerek cinselliği saygınlığına yeniden kavuşturmayı deneyen D. H. Lawrence'i, bu Eros sözcüsünü (ozanı^ nı), bu çiftleşme havarisini düşünüyorum. Ama lirik cinsellik geçen yüzyılın lirik duygusallığından daha da güldürücüdür.

*Amerika'ma* erotik incisi Brunelda'dır. Federico Fellini'yi büyülemiştir. Uzun süredir *Amerika'dan* bir film yapmak istiyordu ve *întervista'da* bu düşlenen filmin oyuncu seçimi sahnesini bize gösterdi: Fellini'nin o kendisine özgü taşkın hazla Brunelda rolü

1. *Lody ChatterUy'in Sevgilisi*: D.H. Lawrence'in ünlü romanı. Türkçesi: Akşk Göktürk, Can Yayınları.

için seçtiği birkaç acayip kadın aday boy gösterir burada. (Ama ben ısrar ediyorum: Bu taşkın haz, aynı zamanda Kafka'nın da taşkın hazzıydı. Çünkü Kafka bizim için *acı çekmedi*. O bizim yerimize *eğlendil*)

'Bacaklarında damla hastalığı' olan 'çok zarif eski şarkıcı Brunelda. Küçük ve tombul elli, çift gerdanlı, 'korkunç şişman' Brunelda. Bacaklarını açarak oturan, 'büyük çaba göstererek, acılar içinde kıvranarak, sık sık dinlenerek' çoraplarını yukarı çekmek için eğilen Brunelda. Eteğini kaldıran ve eteğinin kıyısı ile ağlamakta olan Robinson'un gözlerini kuruyan Brunelda. Merdivenin iki üç basamağını çıkamayan ve taşınması gereken Brunelda ömrü boyunca bu gösteriden alabildiğine etkilenen Robinson'ı çekecektir: "Ah ne kadar güzel Tanrım! Ne kadar güzel bu kadın, ne kadar güzel!" Küvette çırlçıplak ayakta duran, Delemarche kendisini yıkarken ağlayıp puflayarak yakınan Brunelda. Aynı küvette uzanmış, öfkeyle suları yumruklayan Brunelda. Bir tekerlekli sandalyeye oturtmak için iki erkeğin iki saat uğraşarak merdivenden indirdiği, Kari'm tekerlekli sandalyeyi iterek kentte bilinmeyen bir yere, büyük bir olasılıkla geneleve götürdüğü Brunelda. Aracında şala sarınmış olarak oturan, aynasızın patates çuvalı sandığı Brunelda.

Bu şişko.çirkinlik resminde yeni olan yan, onun çekici olmasından kaynaklanmaktadır; maraz derecesinde çekici, gülünççesine çekici, ama gene de çekici; Brunelda tiksiniç ile kışkırtıcının sınırında bir cinsellik gudubetidir ve erkeklerin hayranlık çılgınlıkları yalnızca komik değildir (çılgınlıklar komik'tir, kuşkusuz, cinsellik komik'///!), ama aynı zamanda tamamen gerçekler. Çiftleşmenin bir gerçeklik değil de 'sevginin simgesi' olduğunu sanan, kadınların romantik hayranı Brod'un, Brunelda'nın kişiliğinde hiçbir gerçek yan, gerçek yaşamın gölgesini bile göremeyip yalnızca 'doğru yoldan gitmeyenleri bekleyen korkunç cezalar'ın betimlenmesini görmesi karşısında şaşırıyoruz.

## 7

Kafka'nın yazmış olduğu en güzel erotik sahne *Şato*'nun üçüncü bölümündedir: K. ile Frieda'nın sevişmeleri. Bu 'küçük an

lamsız sarışın'ı ilk kez görmesinin üzerinden daha bir saat geçmeden, 'bira şişeleri ve döşemeyi kaplayan öteki pislikler arasında,' tezgâhın arkasında onunla sevişir. Pislik: Cinsellikten, onun özünden ayrılamaz.

Ama, hemen ardından, aynı paragrafta, cinselliğin şiirini duyurur bize Kalka: 'Orada saatler, ortaklaşa soluk aldıkları, yüreklerinin birlikte çarptığı saatler geçti, K. bu saatler boyunca, kendisinden önce başka hiç kimsenin daha uzakta bulunmadığı yabancı bir dünyada, doğduğu ülkenin havasına benzemeyen bir havası olan, insanın bu yabancılık yüzünden soluksuz kaldığı ve tuhaf kıskırtıların ortasında ilerlemeyi sürdürmekten başka, yitmeyi sürdürmekten başka bir şey yapamadığı yabancı bir dünyada yittiği ya da daha uzaklara gittiği duygusundan kurtulamıyordu.'

Çiftleşmenin uzunluğu, tuhaf bir göğün altında yürüyüş metaforuna dönüşüyor. Ve bununla birlikte çirkinlik yok bu yürüyüşte; tersine, bizi çekiyor, bizi daha uzaklara gitmeye davet ediyor, bizi sarhoş ediyor. Güzellik var bu uzun çiftleşmede.

Birkaç satır aşağıda: 'Frieda'yı ellerinin arasında tutmaktan daha da mutluydu, kaygılı bir mutluluk duyuyordu aynı zamanda, çünkü kendisinin terk ettiği her şeyi sanki Frieda da terk etmiş gibi geliyordu ona.' Öyleyse her şeye karşın aşk mı? Ama hayır, aşk değil; insan sürgündeysen ve her şeyden yoksun kalmışsa, pek az tanıdığı, bira şişeleri arasında seviştiği mini minnacık bir kadın işe aşk maskesi karışmaksızın bütün bir evrene dönüşür.

## 8

Andr  Breton, * stger ek ili in Bildirisi*"nde (*Manifeste du surrealisme*) roman sanatına karşı sert olduğu ortaya çıkar. Roman sanatını, sıradanlıkla, baya ılıkla, şiir karşıtı şeylerle tıka basa dolu olduğu için eleştirir. Betimlemeleriyle olduğu kadar can sıkıcı psikolojisine de alay eder. Bu roman eleştirisinin hemen ardından d  lerin övgüsü gelir. Sonunda  zetler: 'Alabildi ine çelişkili görünen bu iki durumun, d   ve gerçekliğin, gelecekte bir tür mutlak gerçekliğe, başka bir deyişle  stger ekli e (surrealit ) d n  ce ini sanıyorum.'

Paradoks:  stger ek ilerin büyük bir yazınsal yapıtta ger ek44

ten gerçekleştirmeyi beceremedi ilân ettikleri bu 'düşün ve gerçekliğin dönüşümü', çoktan gerçekleşmişti, hem de aşağıladıkları yazın türünde: Kafka'nın, on yıl önce yazılmış olan romanlarında.

Kafka'nın bizi büyülediği türden bir imgelem gücünü betimlemek, tanımlamak, adlandırmak çok zordur. Düş ile gerçekliğin birleşmesi (kaynaşması) yöntemi, hiç kuşkusuz Kafka'nın bilmediği bu yöntem bana aydınlatın görünüyor. Tıpkı, üstgerçekçilerin (surrealistes) değer verdiği bir başka cümle, Lautréamont'un bir şemsiye ile bir dikiş makinesinin beklenmedik buluşmasının güzelliğine ilişkin cümlesi gibi: Nesneler birbirine ne kadar yabana **ise** buluşmalarından doğan ışık da o ölçüde büyüleyicidir. **Bir** şaşırtı (sürpriz) poetikası söz etmek isterdim; ya da sürekli şaşkınlık olarak güzellikten söz etmek. Ya da, değer ölçütü olarak, *yoğunluk* kavramından söz etmek isterdim: İmgelemin yoğunluğu, beklenmedik rastlantıların yoğunluğu. Yukarıda aktardığım, K. ile Frieda'nın çiftleşmeleri sahnesi, bu baş döndürücü yoğunluğun bir örneğidir: Bir sayfa kadar olan bu kısa bölüm, birbirlerini izleyiş hızlarıyla bizi şaşırtan birbirinden tamamen farklı üç varoluşsal bulguyu (cinselliğin varoluşsal üçgeni) kapsar: Pislik; tuhaflığın baş döndürücü kâra güzelliği ve heyecanlandın» ve kaygı verici özlem (nostalji).

*Şato'nun* üçüncü bölümü beklenmedik olan'ın bir kasırgısıdır: Görece sıkışık bir ortamda şunlar olur: K. ile Frieda'nın handa ilk kez rastlaşmaları; üçüncü kişinin (Olga) bulunması nedeniyle üstü örtülü baştan çıkarmanın olağanüstü gerçekçi diyalogu; K.'nin masanın arkasında uyuyan Klamm'ı gördüğü kapıdaki delik motifi (bayağı, ama görgül<sup>1</sup> gerçeğe benzerlikten kaynaklanan motif); Olga ile dans eden hizmetçi kalabalığı; hizmetçileri bir kırbacla kovalayan Frieda'nın şaşırtıcı sertliği ve onları boyun eğmeye zorlayan şaşırtıcı korku; K. tezgâhın altına uzanıp gizlenirken gelen hancı; Frieda'nın gelmesi, yere uzanmış K.'yı görmesi ve orada bulunduğunu yadsıyarak (K.'nin göğsünü ayağıyla sevgiyle okşayarak) hancıdan gizlemesi; kapının arkasında uyuyan Klamm'ın uyanarak Frieda'yı çağırması yüzünden sekteye uğrayan düzüşme; Klamm'a "Ben Yerölçümcü'yle birlikteyim!" diye bağırın **Frie**

1. *Görgül*: Amprique. (Çev.)

da'nın şaşılacak denK gözüpek davranışı; ve sonra, doruk nokta (burada, görgül gerçeğe benzerlik'in dışına çıkılıyor): K. ile Frieda'nın üstünde, tezgâhın üzerinde, iki yardıma görevli oturmuştur; bu süre içinde çifti gözetlerler.

9

Şatoda çalışan iki görevli, belki de Kafka'nın en büyük yazınsal bulgusudur, imgelem gücünün harikasıdır; iki yardımcının son derece şaşırtıcı olan varlıkları bir yana, bu bulgu anlamlarla doludur: Bu iki kişi zavallı şarkı öğretmenleridir, başbelâsıdırlar; ama aynı zamanda şatonun dünyasının tehdit edici 'modernlik'ini de temsil ederler: Aynasızdır bunlar, röportaj muhabiridirler, fotoğrafçıdırlar: Özel yaşamı tümüyle yok eden görevlilerdirler; dram sahnesinden geçen masum palyaçolardır; ama aynı zamanda, varlıkları, komikliği edepsiz ve Kafkavari olan bir sıkışıklığın kokusunu bütün romana yayan şehvet düşkünü röntgencilerdir.

Ama özellikle: Bu iki görevlinin bulgulanması, öyküyü her şeyin aynı zamanda tuhaf bir şekilde gerçek ve gerçekdışı, olanaklı ve olanaksız olduğu alana yükselten bir kaldıraç gibidir. On ikinci bölüm: K., Frieda ve yardımcıları, ilkokulun yatak adasma dönüştürülmüş bir odasında konaklamaktadırlar. Bu akıl almaz dörtlü, sabah tuvaletlerine başladıkları sırada içeri öğretmen hanım ve öğrenciler girerler; eğlenen, ilgilenen, meraklı (onlar da röntgencidirler) çocuklar kendilerini gözetlerken onlar paralel cimnastik çubuğuna asılmış örtülerin arkasında giyinirler. Bu durum bir şemsiye ile dikiş makinesinin buluşmasından çok daha fazla bir şeydir. İki alanın son derece münasebetsiz (nezaket kurallarına aykırı) buluşmasıdır: Bir ilkokul sınıfı ve kuşku uyandırıcı bir yatak odası.

Uçsuz bucaksız bir komik şiirselliği içeren bu sahne, (bir çağdaş roman antolojisinin başmda yer alması gereken bu sahne) Kafka öncesi dönemde düşünülemez. Kesinlikle olanaksız bir şey. Kafka'nın estetik devriminin köktenci niteliğini belirginleştirmek istiyorum, bu noktada direktmemin nedeni bu. Bundan yirmi yıl önce Gabriel Garcia Marquez ile yaptığımız bir konuşmayı anımsıyorum. Marquez şöyle demişti: "*Başka türlü yazılabileceğini bana gösterin Kafka'dır.*" Başka türlü yazmak, yani: Gerçeğe benzerfi46

ğın (vraisemblable) sınırını aşarak. Ama gerçek dünyadan (romantikler gibi) kaçmak için değil, fakat gerçekliği daha iyi kavramak için.

Çünkü, gerçek dünyayı kavramak, romanın kendi tanımlanmasına bağlıdır, bu tanımlamanın içinde yer alır; ama onu nasıl ele geçirmeli ve aynı zamanda imgelemin büyüleyici oyununa nasıl bağlanmalı? Dünyanın çözümlenmesinde nasıl kesin ve aynı zamanda oyuncu düşlerde nasıl sorumsuzca özgür olmalı? Bu birbiriyle bağdaşmaz olan iki amacı nasıl birleştirmeH? Kafka bu kocaman bilmeceyi çözümlmeyi becerdi. Gerçeğe benzerlik'in duvarında bir gedik açtı; Birçok sanatçı, hepsi de kendi tarzında, bu gedikten geçerek Kafka'yı izlediler: Fellini, Garcia Marquez, Fuentes, Rushdie. Ve başkaları, ve başkaları.

Ermiş Garta'mın cam cehenneme! Onun hadımlaştıncı gölgesi, roman sanatı alanında bütün zamanların en büyük şairlerinden birini görünmez kıldı.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOĞAÇLAMA,  
STRAVINSKI'YE SUNGU OLARAK

## Geçmişin çağrısı

Schönberg, 1931 yılında bir radyo konferansında ustalarından söz eder: "in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms", "İlk sırada Bach ve Mozart, ikinci sırada Beethoven, Wagner, Brahms". Yoğun ve özdeyişsel cümlelerle, bu beş bestecinin her birinden öğrenmiş olduğu şeyleri tanımlar daha sonra.

Bununla birlikte, Bach'a yaptığı gönderme ile öteki bestecilere yaptığı göndermeler arasında büyük bir fark vardır: Örneğin Mozart'tan 'eşit olmayan uzunlukta cümleler sanatı'm öğrenmiştir, ya da 'ikincil düşünceler yaratma sanatı'm. Yani yalnızca Mozart'a ait olan tümüyle kişisel bir hüner. Bach'ta, Bach öncesi yüzyıllarda bütün müziğin ilkesi olmuş olan ilkeler bulgulamıştır: Birincisi, 'kendi kendilerine eşlik edebilen nota grupları bulgulamak sanatı'; ikincisi, 'bir özden yola çıkarak bir bütün yaratma sanatı', 'die Kunst, alles aus einem zu erzeugen\*.

Schönberg'in Bach'tan (ve öncellerinden) öğrendiği dersi özetleyen bu iki cümle ile, oil iki ses (atonal müzik dizgesi) devrimi tümüyle tanımlanabilir: Birbirini izleyen farklı müzikal temaların alması (münavebesi) yöntemine göre bestelenen klasik müzik ile romantik müziğin tersine, bir Bach fügen tıpkı on iki ses bestesi gibi, başından sonuna kadar, hem melodi hem de eşlikçi olan bir tek özün gelişimidir.

Yirmi üç yıl sonra, Roland Manuel, Stravinski'ye "Bugünkü en büyük saplantılarınız nelerdir?" sorusunu sorduğunda Stravinski onu şöyle yanıtlıyacaktı "Guillaume de Machaud, Heinrich Isaak, Dufay, Perotin ve Webern." Bir besteci XII. XIV ve XV. yüzyıllarının müziğinin büyük önemini ilk kez bunca kesinlikle açıklamakta ve bu müziği modern müziğe (Webern'in müziğine) yaklaştırmaktadır.

Birkaç yıl sonra, Glenn Gould, Moskova'da konservatuar öğrencilerine bir konser verir; Webern, Schönberg ve Krenek çaldık

tan sonra, dinleyicilerine küçük bir açıklama yaparak şöyle der: "Bu müziğe yapabileceğim en güzel iltifat, onun ilkelerinin yeni olmadığını, en azından beş yüz yaşında olduğunu söylemek olacaktır." Sonra konserini Bach'ın üç füğüyle sürdürür. Çok iyi düşünülmüş bir kıskırtıydı bu: O sıralar Rusya'nın resmi öğretisi olan sosyalist gerçeklik, modernizme geleneksel müzik adına karşı çıkıyordu; Gleen Gould, (komünist Rusya'da yasak olan) modern müziğin köklerinin sosyalist gerçekliğin resmi müziğinin (müzikal romantizmin yapayca korunmasından başka bir şey değildi gerçekte bu müzik) köklerinden çok daha derinlere gittiğini göstermek istemişti.

## İki devre

Avrupa müziğinin tarihinin yaşı bin yıl dolaylarındadır (ilk çoksesseliliğin ilk denemelerini başlangıç kabul edersem). Avrupa romanının tarihi ise (Rabelais ile Cervantes'in yapıtlarıyla başladığım kabul edersem) dört yüz yaşındadır. Bu iki tarihi düşündüğüm zaman, bunların benzer hızla, sanki iki devre içinde oluşmuş oldukları duygusundan kurtulamıyorum. Devreler arasındaki duraklar, müzik tarihinde ve roman tarihinde eşzamanlı değişimler. Müzik tarihinde durak bütün XVIII. yüzyıla yayılıyor (birinci yarının simgesel doruk noktası Bach'ın *Füg Sanatı'nda*, ikinci yarının başlangıcı ilk klasiklerin yapıtlarında); roman tarihinde durak daha sonra geliyor: XVIII. ile XIX. yüzyıllar arasında, yani bir yanda Laclos ve Sterne, öte yanda Scott ve Balzac. Bu eşzamansızlık sanatların tarihinin hızını belirleyen derin nedenlerin siyasal ve toplumsal değil, ama estetiksel olduklarına tanıklık ediyor: şu ya da bu sanatın özünde bulunan niteliğe bağlı estetik nedenler; örneğin, sanki roman sanatı aynı anda ve birbirine koşut olarak kullanılamayan, ama sırayla ve birbiri ardınca yararlanılabilen iki değişik olanak (roman olmanın iki değişik tarzı) içeriyormuş gibi.

Bu eğretilmeli iki devre düşüncesi bir zamanlar bir dost sohbeti sırasında aklıma gelmişti ve hiçbir bilimsellik savı yok; sıradan, bask ve safçasına açık bir deneyim: Müzik ve romanla ilgili olarak, hepimiz ikinci yarının (devrenin) estetik anlayışına göre eğitildik. Ockeghem'in bir ayın müziğinin ya da Bach'ın *Füg Sana*52

ft'nın ortalama bir m ziksever için anlaşılması Webern'in müziği kadar güçtür. Öyküleri ne denli sürükleyici olursa olsun, XVIII. yüzyıl romanları, biçim ler iyi e okurun gözünü korkuturlar, öyle ki yazınsal metin olarak değil de daha çok sinemaya uyarlanmış halleriyle (kaçınılmaz olarak öz ve biçimlerini bozar bu uyarlamalar) tanınırlar. XVIII. yüzyılın en ünlü romancısı olan Samuel Richardson'ının romanları kütüphanelerde yoktur ve hemen hemen unutulmuşlardır. Buna karşın, eskimiş görünse de Balzac'ı okumak her zaman kolaydır, biçimi anlaşılır bir biçimdir, okura yabana olmayan ve dahası, ona göre, roman biçiminin bizzat modeli olan bir biçimdir.

 ki devrenin estetikleri arasındaki uçurum birçok yanlış anlamaya neden olmuştur. Nabokov, Cervantes  zerine yazdığı kitapta, *Don Kişot'a* ilişkin olarak, kışkırtıcı ölçüde olumsuz görüş ileri sürer: Abartılmış, safy rek, yinelenen, çekilmez ve gerçeğe ayları sertliklerle dolu bir kitap; bu 'iğrenç sertlik', kitabı 'şimdiye kadar yazılmış olan kitapların en sert ve en barbarlarından biri' yapmıştır; durmadan sopa yiyen zavallı Sancho en azından beş kez dişlerinden olur. Evet, Nabokov'un hakkı van Sancho birçok kez dişlerinden olur, ama tam ve ayrıntılı olarak betimlenmiş bir kıyıcılığın bir toplumsal gerçeğin gerçeklik belgesine dönüştüğü Zola ile karşı karşıya değilizdir; Cervantes ile, uyduran, abartan ve kendini çılgınlıklarına, aşırılıklarına teslim eden bir  yk c n n b y lerinin yarattığı bir dünyaya gireriz; Sancho'nun    yüz kırık dişini, romandaki başka şeyler gibi, sözcüğü sözcüğüne alamayız. "Bayan, kızınızın üzerinden bir silindir geçti! İyi, iyi, şimdi ben banyodayım. Kapmm altından kaydırın onu."  ocukluğumdan kalma bu eski  ek şakasına acımasızlık davası mı açacağız? Cervantes'in büyük kurucu yapıtını, ciddi olmayan'ın düşünce biçimi, yani ikinci yarının roman estetiği ve onun gerçeğe benzerlik buyruğu tarafından anlaşılmazlaştırılmış düşünce biçimi yaratmıştır.

 kinci yarı birinci yarıyı yalnızca gölgede bırakmakla kalmadı, onu *geri püskürttü*; birinci yarı romanın ve özellikle müziğin rahatsız vicdanı oldu: Bach'ın yapıtı bunun en ünlü örneğidir: Yaşarken  nl  olan Bach, öldükten sonra unutuldu (yarım yüz yıl süren bir unutuluş); XIX. yüzyılda Bach yavaş yavaş yeniden keşfedildi. Beethoven yaşamının sonuna doğru (yani Bach'ın ölümünden yet

miş yıl sonra) Bach'm deneyimini, yeni müzik estetiğine (fügü sonata sokmak için yinelenen denemeleri) sokmayı başarmış neredeyse tek bestecidir, oysa Beethoven'den sonra, romantikler Bach'ı daha çok seviyorlardı, ama sevdikçe de yapısal düşünceleriyle ondan uzaklaşıyorlardı. Daha anlaşılır, yanına yaklaşılır hale getirmek için onu öznelletirdiler, duygusallaştırdılar (Busoni'nin ünlü uyarlamaları); sonra, bu romantikleştirmeye tepki olarak, Bach'm müziği kendi döneminde çalınmış olduğu gibi kavranılmak istendi, bu da son derece yavan yorumların ortaya çıkmasına yol açtı. Unutulmuş çölünden geçmiş olan Bach müziği, bana göre, yüzünün yansını peçeli tutmaktadır.

### Sislerden ortaya çıkan geçit olarak tarih

Bach'm unutulmasından söz etmek yerine düşüncemi tersine çevirip şöyle diyebilirdim: Bach, yapıtının büyük ağırlığı sayesinde, müziği geçmişte kalmış olmasına karşın halkı onu dikkate almak zorunda bırakmış ilk büyük bestecidir. Benzeri olmayan bir olay. Çünkü, XIX. yüzyıla kadar, toplum neredeyse yalnızca kendi çağının müziğini dinliyordu. Toplumun, geçmişin müziğiyle canlı bir ilişkisi yoktu. Müzisyenlerin, (pek ender olarak) geçmiş dönemlerin müziğini incelemelerine karşın, bu müziği halkın huzurunda çalmak alışkanlıkları yoktu. XIX. yüzyılda, geçmişin müziği çağdaş müziğin yanında yeniden yaşamaya ve giderek daha çok yer almaya başladı, öyle ki XX. yüzyılda şimdi ile geçmiş arasındaki ilişki tersine döndü: Bugün geçmiş dönemlerin müziği artık çağdaş müzikten daha çok dinleniyor ve çağdaş müzik neredeyse konser salonlarından iyice uzaklaşmış durumda.

Bach, demek ki kendini gelecek kuşakların belleğine zorla sokan ilk besteci oldu; onunla birlikte, XIX. yüzyıl Avrupası, müziğin geçmişinin önemli bir bölümünü keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda müzik tarihini de keşfetti. Çünkü Bach onun için herhangi bir geçmiş değil, ama şimdi'den kesin olarak farklı bir geçmişti; böylece, müziğin zamanı yalnızca yapıtların sıradan art arda gelişimi olarak değil, ama değişimleri», dönemlerin, farklı estetiklerin art arda sıralanması olarak birden (ve ilk kez) ortaya çıktı.

Ölüm yılında, tam olarak XVIII. yüzyılın ortası oluyor, donuklaşmış bakışıyla *Füg Sanatı'mn* üzerine eğilmiş olarak gözümün önüne getiriyorum onu çoğu zaman; estetik yönelimi, bestecinin (birçok yönelimler kapsayan) yapıtında en eski ve çağma yabana eğilimi temsil eden bir müzik: Artık, çok seslilikten çoğu zaman havaîliğe, dahası basitliğe alabildiğine yaklaşan yalın bir üslûba kesin bir dönüş yapmıştır.

Bach'ın yapıtının tarihsel durumu, demek ki, daha sonra gelen kuşakların unutmaya illetine tutulabileceğini, yani tarihin (en zengin, en kültürlüye doğru) yükselen bir yol olmadığını, sanatın gerekleri ile günün gereklerinin çelişik olabileceğini ve yeninin (biricik, öykünülmez, hiç söylenmemiş), herkesin ilerleme saydığı yolun gösterdiğinden başka bir yönde olabileceğini gösteriyor. Gerçekten de, Bach'ın kendi çağdaşlarının ve kendisinden sonra gelenlerin sanatında okuyabildiği gelecek, onun gözünde, bir düşüşe benziyor olmak. Yaşamının sonuna doğru, bütün dikkatini Özellikle katkısız çokseslilik üzerinde yoğunlaştırdığı zaman, kendi çağının ve kendi besteci oğullarının beğenilerine sırtını döndü: bu, t > rihe karşı bir güvensizlik'davranışı, geleceğin sessizce reddi idi.

Bach: Müziğin eğilimlerinin ve tarihsel sorunlarının olağanüstü kavşağı. Ondan birkaç yüz yıl önce böylesine bir kavşak Monu verdi'nin yapıtında bulunuyordu: Bu kavşak iki zıt estetiğin (Monteverdi bunlara *prima* ve *secondo pratica* adlarını veriyordu, biri karmaşık çoksesliliğe, program bakımından anlatımsal olan öteki ise *monodi''ye*<sup>1</sup> dayanıyordu) buluşma noktasıdır ve bu bakımdan birinci yandan ikinci yarıya geçişin de habercisidir.

Tarihsel eğilimlerin bir başka olağanüstü kavşağı: Stravinsky nin yapıtı. XIX. yüzyıl boyunca unutulmanın sislerinden ağır ağır çıkan müziğin bin yıllık geçmişi, yüzyılımızın ortalarına doğru (Bach'ın ölümünden iki yüz yıl sonra) bütün genişliği içinde, ışıkla yıkanan bir görünüm olarak birden ortaya çıktı; bütün müzik tarihinin toptan var olduğu, toptan ulaşılır ve erişilir (tarihsel araştırmalar, teknik olanaklar, radyo ve plaklar sayesinde) olduğu biricik an; bu büyük bilanço âni dev yapıtım, bence, Stravinski'nin yapıtında bulmuştur.

1. Eşliksiz olarak tek sesle söylenen şarkı. (Çev.)

## Duyguların mahkemesi

Stravinski, *Hayatımın Güncesi'nde* (1935) müziğin herhangi bir şeyi (bir duyguyu, bir davranışı, bir ruhsal durumu) dile getirmekte yetersiz kaldığını söyler. Bu sav (hiç kuşkusuz abartılmış bir sav, çünkü müziğin duyguları kışkırttığını nasıl yadsıyabiliriz?) birkaç satır soma belirginleşiyor, ayrıntısına iniliyor: Stravinski müziğin *varide nedenPmn* onun duygulan ifade etme gücünde bulunmadığını söylüyor.

Stravinski'nin tersine, müziğin yarlık nedenini duyguların dile getirilmesinde gören eğilim belki her zaman vardı, ama herkes tarafından kabul edilmiş bir egemen öge olarak kendini hiç kuşku yok ki XVIII. yüzyılda kabul ettirmişti; JeanJacques Rousseau bunu kaba bir basitlik içinde dile getirir: Bütün sanatlar gibi müzik de, ama özel bir biçimde, gerçek dünyaya öykünür: "Nesneleri doğrudan doğruya temsil etmez, ama insanın ruhunda onları gördüğümüz zaman hissettiğimiz duyguların aynını uyandırır." Bu da müzik yapısı için belli bir yapıyı gerektirir. Rousseau: "Her müzik ancak şu üç şeyle bestelenebilir: Ezgi (melodi) ya da şarkı, armoni ya da eşlik (accompagnement), tempo ya da ölçü," der. Altını çiziyorum: armoni ya da eşlik; bu her şeyin ezgiye bağlı olduğu anlamına gelir: Temel olan ezgidir, armoni ise "İnsan kalbi üzerinde pek az etkisi olan" basit bir eşliktir.

İki yüzyıl daha sonra, Rusya'da elli yıldan fazla bir süre müziği boğazlayan sosyalist gerçekçilik öğretisi daha başka bir şey ileri sürmüyordu. Biçimci olarak tanımlanan besteciler, ezgileri ihmal ettikleri için eleştiriliyorlardı (baş ideolog Jdanov, konserden çıkınca müzikleri ıslıkla çahnmadığı için bu bestecilere kızılıyordu); 'insan duygularının bütün yelpazesini' dile getirmeye davet ediliyorlardı (Debussy'den başlayarak modern müzik bunu beceremediği için eleştiriye uğramıştır); gerçekliğin insan ruhunda uyandırdığı duyguları dile getirmek yeteneğinde (tıpkı Rousseau gibi) müziksel 'gerçekçilik'i görüyorlardı, (Müzikte sosyalist gerçekçilik: İkinci yarının, modernizme engel olmak için dogmaya dönüşmüş olan ilkeleri)

Stravinski'ye karşı en acımasız ve en derinlikli eleştiriyi, ünlü kitabı *Yeni Müziğin Felsefesi'nde* (1949) Theodor Adorno yapmıştır. A dor no, sanki bir siyasal savaş alanıymış gibi müziğin durumunu betimler: İlerlemenin temsilcisi, olumlu kahraman Schönberg (adeta trajik bir ilerleme, artık ilerlemenin olmadığı bir dönem söz konusu olsa bile), ve restorasyonun temsilcisi, olumsuz kahraman Stravinski. Stravinski'nin müziğin varlık nedenini öznel itirafta görmeyi reddi Adorno eleştirisinin hedeflerinden biri oldu; bu 'antipsikolojik esin', ona göre, 'dünyaya karşı duyarsızlık' biçimidir; Stravinski'nin müziği nesnelleştirmek isteği, insan öznelliğini ezen kapitalist toplumla bir tür sessiz anlaşmadır; çünkü 'Stravinski'nin müziği, bireyin ortadan kaldırılmasını yüceltmek'tir gerçekten.

Eşsiz müzisyen, orkestra şefi ve Stravinski'nin yapıtlarının ilk yorumcularından biri olan Ernest Ansermet ('en sadık, en özverili dostlarımdan biri' der Stravinski onun için *Hayatımın Güncesi*Ptide) daha sonra onun amansız eleştirmeni oldu; itirazları köktencidir, 'müziğin varlık nedeni'ni hedef alır. Ansermet'ye göre, 'İnsanın yüreğinde gizli kalan duygusal etkinlik her zaman müziğin kaynağında bulunmuştur'; müziğin 'etik özünün kaynağı bu 'duygusal etkinlik' deyiminde barınmaktadır; 'kişiliğini müzikal ifade eylemine sokmayı reddeden' Stravinski'de müzik 'insan etiğinin bir estetik ifadesi olmayı bırakır'; bu nedenle, örneğin Stravinski'nin <sup>1</sup> *Ayin'i* bir açıklama değil, ama bir dinsiz bestecinin de yazabileceği bir *âyinportresi*Pdır' ve sonuç olarak da 'bir hazır din duygusu'ndan başka bir şey vermemektedir, böylece müziğin gerçek varlık nedenine yan çizerek (itirafın yerine portreleri geçirerek), Stravinski gerçekten de etik görevini yerine getirmemektedir.

Bu gözü dönmüştük neden? Onun en tutarlı, en yetkin olumsuzlamasına bunca şiddetle karşı çıkan geçmiş yüzyılın kalıtı mı, içimizdeki romantizm mi? Stravinski herkeste gizli bulunan bir varoluşsal gereksinime mi küfür etti? Yaşlı gözleri kuru gözlerden, yüreğin üzerine konmuş eh cepteki elden, inana kuşkuculuktan, tutkuyu dinginlikten, itirafı bilgiden daha üstün sayma gereksinimi mi?

Ansermet, müziğin eleştirisinden bestecinin eleştirisine geçiyor: Stravinski, 'müziğini kendi varlığının bir ifade eylemine dö

nüştürmemişse, dönüştürmeyi denememişse, bu bir özgür seçim sonucunda olmamışta, ama (ancak sevilecek bir şeye sahip olduğunda yoksulluktan kurtulan yüreğin yoksulluğundan kaynaklandığını söylemek istemiyorsak) kendi kişiliğinin bir tür sınırlandırması nedeniyle, duygusal etkinliğinin özerklikten yoksun bulunması nedeniyle olmuştur.

Hay kör şeytan! En sadık dost Ansermet, Stravinski'nin yürek yoksulluğu hakkında ne biliyordu? En özverili dost onun sevmeye yeteneği hakkında ne biliyordu? Yüreğin etik bakımdan beyinden daha üstün olduğuna nasıl emin olabiliyordu? Yüreğin ister katılımı olsun, ister olmasın alçaklıklar yapılmıyor mu? Elleri kan lekeli bağnazlar büyük bir 'duygusal etkinlik'le böbürlenemezler mi? Bir gün artık şu budala duygusal engizisyonndan, yüreğin teröründen kurtulacak mıyız?

### Yüzeysel olan nedir ve derin olan nedir?

Yüreğin savaşçıları Stravinski'ye saldırıyorlar, ya da, müziğini kurtarmak için onu bestecisinin 'yanlış' görüşlerinden ayırmaya çalışıyorlar. Yeterince cesur olmayı beceremeyen bestecilerin müziğini 'kurtarmak' iyi niyeti, genellikle, aralarında Bach olmak üzere, ilk yan bestecilerine karşı ortaya çıkar: 'Müzik dilinin evriminden korkan (On ikili ses okulunu izlemeyi reddeden Stravinski hedef tahtası oldu, M.K.) ve 'Bach'a dönüş' adını verdikleri yöntemle *kısırlıklan'm* kurtaracaklarını sanan XX. yüzyıl eskicileri Bach müziği konusunda son derece yanıldılar; onu 'nesnel', kusursuz, katıksız müzikal anlamdan başka bir anlamı olmayan bir müzik olarak sunmaya *cesaret ettiler* [...] belli bir *aşâğılık* özleştirme döneminde, yalnızca makineleşmiş yorumlar Bach'ın enstrümantal müziğinin nesnel ve anlatımsal olmadığına inandırabildiler.' Antoine Golea'nın 1963 tarihli metninin ateşli niteliğine tanıklık eden deyimlerin altını ben çizdim.

Bir başka müzikologun küçük bir yorumu rastgele elime geçiyor; Rabelais'nin büyük çağdaşı Clément Janequin ve örneğin *Kuşların Şarkısı* ya da *Kadınların Gevezelikleri* gibi onun 'betimseF' adı verilen besteleriyle ilgili; 'kurtarma' niyeti aynı (anahtar

sözcüklerin altını ben çiziyorum): 'Bu parçalar, bununla birlikte, oldukça *yüzeysel* kalıyorlar. Oysa, Janequin söylenmek istenmediğinden çok daha eşsiz bir sanatçı, yadsınmaz *gözcücü yetenekler*'iaden başka, onda *duyguların dile getirilmesinde taze bir şiire, içe işleyen bir coşkuya* rastlanıyor... İnce, doğanın güzelliklerine duyarlı bir şairdir o; kadını anlatmak için *sevecenlik, hayranlık ve saygı vurgulamaları* bulan, *kadın'ı benzersiz bir biçimde dile getiren bir ozandır* aynı zamanda...'

Sözcük dağına dikkat edelim: İyi ve kötü kutupları (üstü örtülü olarak) *yüzeysel* ve karşıtı *derin* sıfatlarıyla belirtilmiş. Ama Janequin'in betimsel besteleri gerçekten *yüzeysel* mi? Janequin kimi bestelerinde müzikal olmayan sesler (kuş sesleri, kadınların gevezelikleri, sokak gevezelikleri, av ya da savaş gürültüleri, vb.) müzikal olanaklarla (koro şarkısı) yazar; bu 'betimleme' çoksesli olarak gerçekleştirilir. Bir 'naturalist' öykünmenin (Janequin'e hayran olunacak yeni bir sonoriteler sağlar) ve çok ustalıklı bir çoksesliliğin birleşmesi, yani neredeyse bağdaşmaz iki aşırılığın birleşmesi göz kamaştırıcıdır, büyüleyicidir: İşte ince, oyunsal, neşeli ve mizah dolu bir sanat.

Önemi yok: Duygusal söylemin 'derin'in karşısına yerleştirdiği tam olarak 'ince', 'oyunsal', 'neşeli', 'mizah' sözcükleri. Ama derin olan nedir ve *yüzeysel* olan nedir? Janequin'in eleştirmenine göre, 'gözcücü yetenekler' ve 'betimleme' *yüzeyseldir*; 'duyguların dile getirilmesinde içe işleyen coşku' ve kadın için 'sevecenlik, hayranlık, saygı vurgulamaları' derindir. Öyleyse duygulara seslenen şey derindir. Ama 'derin' bir başka şekilde de tanımlanabilir: Öze, asıl olana seslenen şey derindir. Janequin'in bestelerinde seslendiği sorun müziğin temel varıkbilimsel sorunudur Gürültü ile müzikal sesin ilişkisi sorunu.

## Müzik ve gürültü

İnsan, müzikal sesi yaratınca (şarkı söyleyerek ya da çalgı çalarak), ses dünyasını çok farklı iki bölüme ayırdı: Yapay sesler ve doğal sesler. Janequin müziğinde bu iki tür sesi ilişkilendirmeyi denedi. XVI. yüzyılın ortalarında, örneğin Janacek'in (konuşma dili çalışmaları), Bartok'un ya da son derece dizgeli bir biçimde

Messiaen'in (kuş seslerinden esinlenen besteleri) XX. yüzyılın ortalarında yapacakları çalışmaların habercisi olmuştur.

Janequin'in sanatı, insan ruhunun dışında bir ses evreni bulunduğunu ve bu ses evreninin yalnızca doğanın gürültülerinden değil, ay» zamanda konuşan, bağırarak, şarkı söyleyen ve bayram günlerinde olduğu gibi her günün yaşamına sesli bir ten giydiren insan seslerinden oluştuğunu anımsatmaktadır. Bestecinin bu 'nesnel' evrene büyük bir müzikal biçim verecek her türlü olanağa sahip olduğunu anımsatmaktadır.

Janacek'in en özgün bestelerinden biri: *Yetmiş Bin* (1909): Silezya maden işçilerinin yazgısını anlatan bir erkek sesi korosu. Modern müzik antolojilerinin hepsinde yer alması gereken bu yapıtın ikinci yarısı insan kalabalığının bir haykırış patlamasıdır, büyüleyici bir gürültü içinde yiten haykırış: Janequin döneminde Paris'in haykırışlarını, Londra'nın çığlıklarını müziğe sokan madrigallere tuhaf bir biçimde (inanılmaz dramatik heyecanına karşın) yaklaşan bir beste.

Stravinski'nin 1914-1923 yılları arasında bestelenen *Düğün'ünü düşünüyorum*: Bir köy düğünü *portresi* (Ansermet'in aşağılayıcı bir deyim olarak kullandığı bu sözcük burada uygun düşüyor); Bartok'u muştulayan büyüleyici bir hoyratlığı olan orkestralamada (dört piyano ve vurmalı çalgı) şarkılar, gürültüler, söylevler, çığlıklar, çağrılar, monologlar (Janacek'in muştuladığı insan sesi gürültüsü) duyulur.

Ayrıca, Bartok'un *Açık Havada* (1926) piyano süitini düşünüyorum; dördüncü bölüm: Doğanın gürültüleri (galiba göl kıyısında kurbağalar) Bartok'a, özgünlük bakımından benzersiz olan ezgisel motifler esinlerler; sonra, bu hayvan sonoritesine, insan yaratısı olmasına karşın, kurbağa sesleriyle aynı planda bulunan bir halk türküsü karışır; bestecinin ruhunun 'duygusal etkinliği'ni ortaya çıkardığı kabul edilen romantizmin şarkısı olan Lied değildir bu; gürültüler arasında gürültü olarak dışarıdan gelen bir ezgidir.

Bartok'un üçüncü *Piyano ve Orkestra için Konçerto*'sunun (son ve hüznü Amerika döneminin yapıtı) adagio bölümünü düşünüyorum. Burada, köklü bir melankoli içeren aşırı öznel tema ile *Açık Hava* süitinin dördüncü bölümünü anımsatan aşırı nesnel bir başka tema nöbet değiştirirler, art arda dönüp gelirler: Sanki

bir ruhun gözyaşları ancak doğanın duyarsızlığı ile yatışmaktadır.

Doğru söyledim: 'Doğanın duyarsızlığı ile yatışma...' Çünkü duyarsızlık yatıştırıcıdır; duyarsızlık'ın dünyası, insansal yaşamın dışındaki dünyadır; sonsuzluktur; 'Güneşle birlikte yok olan deniz'dir. Rus işgalinin başlarında Bohemya'da geçirdiğim kederli yılları anımsıyorum. Bu şuada Varese ile Xenakis'e vurulmuştum: Nesnel, ama varolmayan sessel dünyaların bu imgeleri, saldırgan ve rahatsız edici insan öznelliğinden kurtulmuş varlığı anlattılar bana; insanların geçişinden önceki ya da sonraki dünyanın birazcık insandışı güzelliğinden söz ettiler bana.

## Ezgi

XII. yüzyıldan, NotreDame de Paris okulunun iki ses için çoksesli bir şarkısını dinliyorum: Aşağıda, nota değerleri arttırılmış, *cantus firmus* olarak, eski bir gregorien şarkı (çok eski ve belki de Avrupalı olmayan bir şarkı); yukarda, nota değerleri daha kısa, çoksesli eşlik ezgisi geliyor. Her biri değişik döneme ait (birbirinden yüzyıllarla ayrılmış) iki ezginin bu buluşmasında olağanüstü birşeyler var: Tıpkı aynı anda, aynı zamanda gerçeklik ve meselin (parabol) birlikte olması gibi, sanat olarak Avrupa müziğinin doğuşu: Kaynağı neredeyse bilinmeyen, çok eski bir ezgiyi kontrpuan olarak izlemek için bir ezgi yaratılıyor; bu ezgi burada ikincil, bağımlı bir şey gibi; burada *hizmet etmek* için var; 'ikincil' olmasına karşın, eşlik eden ezgi eski bir repertuardan alındığı için, ortaçağ bestecisinin bütün buluşu, bütün çalışması onda toplanıyor.

Bu eski çoksesli besteye hayranlık duyuyorum: Ezgi uzun, sonsuz ve *bellenmesi olanaksız âni* bir *esin'm* ürünü değil, bir ruh durumunun âni bir ifadesi olarak fıskırmamış; bir *oluşturma*, 'zan'aatsal' bir süsleme, bezekleme çalışması niteliği var, sanatçının ruhunu açması (Ansermet gibi söyleyecek olursak, 'duygusal etkinliği'ni göstermesi) için değil, fakat bir dinsel töreni alçak gönüllüce güzelleştirmek için yapılmış bir çalışma.

Ve bana öyle geliyor ki ezgi sanatı, ilk çoksesçi bestecilerin kendisine verdiği bu niteliği Bach'a kadar koruyacaktır. Bach'ın *mi* majör keman konçertosunun adagio bölümünü dinliyorum: Or

kestra (viyolonseller), tıpkı bir tür *cantus firmus* gibi, çok basit, kolayca bellenebilen ve birçok kez tekrarlanan bir temayı çalarken, kemanın ezgisi (bestecinin ezgisel meydan okuyuşu burada toplanmaktadır) orkestranın *cantus firmus*'undan karşılaştırılmayacak ölçüde daha uzun, daha değişken, daha zengin (bununla birlikte ona bağımlı), güzel, büyüleyici, ama ele geçmez ve bellenmesi olanaksız ve bizim gibi ikinci yarının çocukları için soylu bir biçimde eskil ezgi yukarda süzülerek uçmaktadır.

Klasisizmin başında durum değişiyor. Beste çoksesli niteliğini yitiriyor; değişik özel seslerin özerkliği eşlikçi armonilerin sonoritelerinde yitiyor, ikinci yarının büyük yeniliği olan senfoni orkestrası ve onun ses hamuru önem kazandıkça bu özerklik daha da çok yitiyor; 'ikincil' ve 'bağımlı' olan ezgi, bestenin ilk düşüncesi oluyor ve zaten tümüyle değişmiş olan müzikal yapıya egemen oluyor.

O zaman, ezginin de niteliği değişiyor: Bütün bir parçayı geçip aşan uzun çizgi değildir artık; birkaç ölçülük (measure) bir biçime, çok anlatımsal ve yoğun, bu yüzden kolayca bellenebilen, âni bir duyarlılığı yakalamaya (ya da uyarmaya) yetenekli biçime indirgenebilir bir ezgi. (Böylece müzik, her zamankinden daha fazla olarak, büyük bir anlamsal amaç yüklenmeye zorlanmaktadır: Bütün duyguları ve duygu nüanslarını ele geçirmek ve bunları müzik diliyle 'tanımlamak'.) Halkın ender olarak Bach ya da Vivaldi'ye ve daha ender olarak da Josquin de PrGs ya da Palestrina'ya yönelttiği sıfatı, 'büyük ezgici' sıfatım ikinci yarı bestecilerine, bir Mozart'a, bir Chopin'e uygun görmesinin nedeni işte budur: Ezgiye (güzel ezgiye) ilişkin olarak bugün herkesin kabul ettiği genel kanıyı, klasisizmle birlikte doğan estetik biçimlendirmiştir.

Bununla birlikte, Bach'ın Mozart'tan daha az ezgisel olduğu da gerçek değildir; yalnızca onun ezgisi farklıdır. *Füg Sanatı*: Ünlü tema



her şeyin yaratılmasına kaynaklık eden (Schönberg'in dediği gibi) bu özür; ama bu *Füg Sanatı*'nın ezgisel hazinesi değildir;

bu temadan yükselen ve kontrpuanı oluşturan bütün ezgilerde o vardır. Hermann Scherchen'in orkestralama tarzını ve yorumunu çok severim; örneğin, *dördüncü basit fiig*; alışık olunduğundan iki kez daha yavaş çaldırır bunu (Bach süreleri için zorunluluk koymadı); birden, bu yavaşlıkta, kuşku duyulmaz bütün ezgisel güzellik ortaya çıkar. Bu *yeniden ezgUeme'rün romanükleştirme* (Scherchen'de rubato<sup>1</sup> ve eklenmiş ezgiler yoktur) ile hiçbir ilişkisi yoktur; yani birinci yarının kavranılmaz, belenmesi olanaksız, kısa bir biçime indirgenilemeyen doğal ve bozulmamış ezgisi, beni dile gelmez dinginliğiyle büyüleyen bir ezgi (bir ezgiler karışımı). Büyük heyecan duymaksızın onu duymak olanaksızdır. Ama Chopin'in bir gece müziğinin (nocturne) yarattığı duygudan esas olarak farklı bir duygu.

Sanki, ezgi sanatının arkasında, birbirine karşı iki olası yönelmişlik gizleniyormuş gibi: Sanki Bach'ın bir fügen, bize varlığın bir özneldışı güzelliğini seyrettirerek, bize ruhsal durumlarımızı, tutkularımızı, acılarımızı ve kendimizi unutturmak istiyormuş gibi; ve tersine, romantik ezgi bizi kendi içimize daldırmak, kendi benimizi bize korkunç bir yoğunlukta duyumsatmak ve dışarıda bulunan her şeyi bize unutturmak istiyormuş gibi.

### İlk yarınırı saygınlığına yeniden kavuşturulması olarak modernizmin büyük yapıtları

Proust sonrası dönemin büyük romancıları, ki özellikle Kafka'yı Musil'i, Broch'u, Gombrowicz'i ya da, kendi kuşağımdan, Fuentes'i düşünüyorum, XIX. yüzyıl öncesinin hemen hemen unutulmuş roman estetiğine karşı son derece duyarlıydılar: Bunlar roman sanatına denemeye özgü düşünceyi soktular; yazma eylemini daha özgür kıldılar; romana ciddi "olmayan'ın ve oyunun düşünce biçimini verdiler; medeni durumla rekabete kalkışmaksızın (Balzac tarzında) kahramanlar yaratarak ruhsal gerçekçiliğin dogmalarından vazgeçtiler; ve özellikle: okura gerçeklik yanılsaması

1. Bir bölümün büyük bir ritm özgürlüğü içinde çalınması gerektiğini belirten yorum terimi. (Çer.)

(düşüncesini) esinlemek zorunluluğuna karşı çıktılar: Yani romanın ikinci yarım döneminin tümüne dilediği gibi egemen olmuş zorunluluğa karşı çıktılar.

Birinci yarım dönemin romanının ilkelerinin saygınlığına yeni den kavuşturulmasının anlamı, şu ya da bu geçmişe öykünen üslûba geri dönüş değildir; XIX. yüzyıl romanının safça reddi de değildir; bu saygınlığına yeniden kavuşturmanın anlamı daha geniş: roman kavramının kendisini *yeniden tanımlamak* ve *genişletmek*; XIX. yüzyıl roman estetiğinin yaptığı *indirgeme*'ye karşı durmak; ona romanın tarihsel deneyiminin *tümü'nü* temel ilke olarak vermek.

Roman ile müzik arasında kolay bir koşutluk kurmak istemi yorum, böyle bir şey olanaksız, çünkü bu iki sanatın yapısal sorunları birbirine benzemez; bununla birlikte tarihsel durumları birbirine benziyor: Tıpkı büyük romancılar gibi, çağcıl büyük besteciler de (Schönberg'le ilgili olduğu kadar Stravinski'yle de ilgili) müziğin *bütün* yüzyıllarını kucaklamak, tarihinin *bütün* değerler aşamasını yeniden düşünmek, yeniden düzenlemek istediler; bunun için, müziği ikinci yarım dönemin yolundan çıkartmaları gerekti (bu arada şunu belirtelim: Stravinski'ye genel olarak yakıştırılan *neoklasik* sıfatı yanıktır, çünkü geriye doğru yaptığı yolculukların en kararlısı klassisizm öncesi dönemlere yöneliktir); sonatla doğan besteleme yöntemlerine, ezginin üstünlüğüne, senfonik orkestralamanın sessel laf ebeliğine karşı kararsızlıkları buradan kaynaklanıyor, ama özellikle: Roman sanatı için gerçeğe benzerlik zorunluluğu gibi, XIX. yüzyılda buyurgan bir tutum haline gelen, müziğin varlık nedenim *özellikle* duygusal yaşamın itirafında görmek ilkesini redleri buradan kaynaklanıyor.

Bütün müzik tarihini yeniden okumak ve yeniden değerlendirmek eğilimi bütün büyük modernistlerde ortak bir özellik ise de (bana göre, büyük modernist sanatı modernist soytarılıktan ayıran belirti ise de), bunu herkesten daha açık (ve abartılı bir biçimde diyebilirim) dile getiren kişi Stravinski'dir. Zaten, ona karşı olanların saldırıları burada toplanmaktadır. Onun bütün müzik tarihine kök salmak için gösterdiği çabada seçmecilik görüyorlar, özgünlükten yoksunluk, buluş yitimi görüyorlar. Onun 'biçemsel yöntemlerinin inanılmaz çeşitliliği [...] bir biçem yokluğuna benziyor',

diyor Ansermet. Ve Adorno alay ederek şöyle diyor: Stravinski'nin müziği yalnızca müzikten esinleniyor, 'müziği örnek alan müzik'tir onun müziği.

Haksız yargılar: Çünkü, Stravinski, kendinden önce gelen, kendinden sonra gelen hiçbir bestecinin yapmadığı gibi, bütün genişliği içinde müzik tarihine eğilip oradan esinlenmişse, bu onun sanatının özgünlüğünden hiçbir şey eksiltmez. Ve yalnızca, biçem değişikliklerinin arkasında her zaman onun kişisel özelliklerinin görüleceğini de söylemek istemiyorum. Özellikle, müzik tarihinde yaptığı serserice gezilerin, yani onun bilinçli, bilerek, dev boylu ve benzersiz 'seçmecilik'inin onun eksiksiz ve benzersiz özgünlüğünü oluşturduğunu söylemek istiyorum.

## Üç dönem

Ama müziğin bütün zamanını kucaklamak istenci Stravinski'de ne anlama geliyor? Bunun anlamı nedir?

Gençken, bunu yanıtlamakta duraksamıyordum: Stravinski benim için, sonsuz olduklarını sandığım uzaklıkların kapılarını açmış insanlardan biriydi. Bu *modern sanat denen bitimsiz yolculuk* için, müzik tarihinin sahip olduğu bütün güçleri, bütün olanakları bir araya toplamak ve harekete geçirmek istemişti.

Modern sanat denen bitimsiz yolculuk. Bu arada, yitirdim bu duyguyu. Yolculuk kısa sürdü. Bu nedenle, müzik tarihisi içinde olduğu iki yarıdönemle ilgili eğretilmemde, müzik tarihini, basit bir oyun sonrası, müzik tarihinin bir sondeyişi, bir serüven sonu şenliği, gökyüzünün günün sonuyla kucaklaşması olarak tasarlamıştım.

Şimdi, kararsızım: Modern müzik döneminin çok kısa sürmüş olması, bir ya da iki kuşağı kapsamaması, yani gerçekte bir son deyişten başka bir şey olmaması doğru olsa bile, uçsuz bucaksız güzelliği, sanatsal önemi, yepyeni estetiği, bireşimdi mantığı nedeniyle, tümüyle ayrı bir dönem, bir *üçüncü dönem* olarak sayılmayı hak etmiyor mu? Müzik tarihi ve roman tarihi üzerine yaptığım eğretilmeyi değiştirmek zorunda kalmayacak mıyım? Bu iki tarihin üç dönemde oluştuğunu söylemek zorunda kalmayacak mıyım?

Evet, eğretilmemi değiştireceğim ve 'gökyüzünün günün sonuyla kucaklaşması' biçimindeki bu üçüncü döneme tutkuyla bağlı olduğum için, artık var olmayan bir şeye bağlı olsam bile üyesi olduğum bu döneme bağlı olduğum için seve seve yapacağım bunu.

Ama biz benim soruma dönelim: Stravinski'nin müziğin bütün zamanını kucaklamak istenci ne anlama geliyor? Nedir bunun anlamı?

Kafama bir imge takılıyor." bir halk inancına göre, ölecek insan ikinci can çekişmesinde bütün geçmiş yaşamının gözünün önünden geçtiğini görürmüş. Stravinski'nin yapıtında, Avrupa müziği bin yıllık yaşamımı anımsadı; düşsüz ve sonsuz uykuya daldan önce bu onun son düşü oldu.

### Oyunsal çevriyazı

İki şeyi birbirinden ayıralım: Bir yandan geçmişin müziğinin unutulmuş ilkelerinin saygınlıklarına yeniden kavuşturulmasına yönelik eğilim, Stravinski'nin ve büyük çağdaşlarının bütün yapıtlarına nüfuz eden eğilim; öte yandan Stravinski'nin kimi zaman Çaykovski, kimi zaman Pergolesi, kimi zaman da Gesualdo vb., ile kurduğu doğrudan ilişki; bu 'doğrudan ilişkiler', herhangi bir eski yapıtın, herhangi bir somut biçimin çevriyazıları, çağdaşı bestecilerde hemen hemen rastlanmayan (Picasso'da vardır bu) Stravinski'ye özgü bir tarzdır.

Adorno, Stravinski'nin çevriyazımlarını şu şekilde yorumluyor (anahtar sözcüklerin altını çiziyorum): 'Bu notalar (yani, Stravinski'nin örneğin *Pulcinella*'da yararlandığı, armoni ile ilişkisi olmayan kakışındı notalar, M.K.) bestecinin dile karşı uyguladığı *şiddet*'in belirtileri oluyorlar ve bu notalarda tadı çıkartılan işte bu *şiddet*'tk, müziğe karşı *kaba davranma*, *müziğin hayatına âdeta su-ikast yapma* tarzıdır. Kakışımın (dissonance) eskiden öznel acının ifadesi olması gibi, kakışımın değer değiştiren sertliği de, günümüzde, moda çıkartıcı bestecinin sorumlu olduğu bir *toplumsal baskı*'mn belirtisi oluyor. Yapıtlarının, konuya yabancı bir zorunluluk olan, konuyla ortak yanı bulunmayan ve ona dışarıdan zorla

1. Çevriyazı: Transcription. (Çev.)

kabul ettirilmiş bu *baskı'nın* belirgilerinden başka yapı malzemesi yoktur.

Stravinski'nin neoklasik yapıtlarının farkına varmadan ve estetizm görünüşü "altında kazandığı büyük başarının nedeni şu olabilir: *Bu neoklasik yapıtlar, insanları daha sonra siyasal planda koşullanacakları birşeylere kendi tarzlarına göre hazırlamışlardır*:

Özetleyelim: Bir 'özel acı'nın ifadesi ise, bir kakışım temize çıkabilir, ama Stravinski'de (bilindiği gibi, acılarından söz etmediği için ahlaki bakımdan suçludur) aynı kakışım sertliğin belirtisidir; bu sertlik ile (Adorno düşüncesinin parlak kısa devre yapması sayesinde) politik sertlik arasında bir koşutluk kuruluyor: Böylece Pergolesi'nin müziğine eklenen kakışımlı ezgiler, yaklaşan siyasal baskıyı (bu durum somut siyasal bağlamda bir tek anlama gelebilir: faşizm) haber vermektedirler (ve öyleyse bunu hazırlamaktadırlar).

Altmışlı yılların başında, henüz Prag'da yaşadığım sırada, *Kaderci Jacques\**<sup>m</sup> tiyatro oyununu<sup>1</sup> yazmaya koyulduğum zaman eski bir yapıtın özgürce çevriyazısı konusunda deneyim sahibi oldum. Diderot, benim gözümde özgür, usçul ve eleştirel düşüncenin somut örneği olduğu için, ona olan sevgimi bir Batı özlemi gibi yaşadım (ülkemin Ruslar tarafından işgali benim gözümde Batılılıktan zorla uzaklaştırılmayı temsil ediyordu). Ama olguların anlamı sürekli olarak değişiyor: Şimdi, Diderot'nun benim için romanın ilk döneminin somut örneği olduğunu ve oyunumun eski romancıların aşına oldukları ve aynı zamanda benim için çok değerli olan bazı ilkelerin yüceltilmesi olduğunu söyleyebilirim: 1) Yazma eyleminin mutlu özgürlüğü; 2) Açık saçık öyküler ile felsefi düşüncelerin sürekli komşuluğu; 3) Aynı felsefi düşüncelerin gayriciddi, alaya (ironique), yansılama (parodique), sarsıcı niteliği. Oyunun kuralı ortadaydı: Yaptığım şey bir Diderot *uyarlaması* değildi, benim kendi oyunumdu, Diderot üzerine *çeşitleme*'vadi, Diderot'va sungumdu: Onun romanını tümüyle yeniden oluşturdum; aşk öyküleri ondan alınmış olsalar bile diyaloglardaki düşünceler daha çok benim düşüncelerimdir; Diderot' un kaleminden çıkması olanaksız cümleleri herkes hemen bulabilir; XVIII. yüzyıl iyimser bir

1. *Jacques ile Efendisi*: Çev: Halûk Kumoğlu. Can Yayınları (Çev.)

yüzyıldı. Benim yüzyılım artık iyimser değil, bense daha az iyimserim ayrıca Efendi ve Jacques'in kişilikleri, benim oyunumda, Aydınlanma çağında düşünülmesi oldukça güç olan çirkin davranışlara kaptırıyorlar kendilerim.

Kendi kişisel deneyimimden sonra Stravinski'nin hoyratlığı ve şiddeti konusunda söylenen şeyleri ancak budalalık sayabilirim. Stravinski tıpkı benim benimkini sevmem gibi eski ustasını sevdi. XVIII. yüzyılın ezgilerine XX. yüzyılın kakışımalarını eklerken, belki öteki dünyadaki ustasının kafasını biraz karıştırmayı ve ona çağımıza ilişkin bazı önemli şeyler söylemeyi, dahası onu eğlendirmeyi tasarlıyordu. Eski bir yapıtın *oyunsal çevriyazım*'ı onunriğin çağlar arasında bir tür iletişim kurma tarzıdır.

## Kafka'ya göre oynusal yazım

Kafka'nın *Amerika'sı* ilginç, şaşırtıcı bir roman: Gerçekten de, yirmi dokuz yaşındaki bu genç yazar, ilk romanım niçin hiç ayak basmadığı bir anakaraya oturttu? Bu seçim belirgin bir niyeti gösteriyor: Gerçekçilik yapmamak; daha da iyisi, ciddi görünmemek. Bilgisizliğini hazırlık çalışmalarıyla gizlemeye bile çabalamıyor; Amerika üzerine bildiği şeyleri ikinci dereceden bir okumayla, kitap resimlerinden edinmiştir ve gerçekten de, romanındaki Amerika imgesi (kasıtlı olarak) klişelerden oluşmuştur; romanın kişileri ve olgular düzeniyle ilgili olarak başlıca esin kaynağı (günlüğünde kendisinin de itiraf ettiği gibi), Dickens'tır, özellikle de onun *Davia Copperfieia*" tidir (Kafka, *Amerika'mn* ilk bölümünü Dickens'ını 'katıksız öykünme'si olarak tanımlar): Ondandır somut motifler aktarıyor (Kafka bunları sayıyor: "Şemsiye öyküsü, zorunlu çalışmalar öyküsü, pis evler, bir kır evindeki sevgili"), kişilerden esinleniyor (Karl, David Copperfield'in tatlı bir yansılamasıdır) ve özellikle Dickens'ın bütün romanlarına egemen olan atmosferden esinleniyor: Duygusalılık, iyiler ve kötüler arasındaki safyürekçe ayırım. Adorno, Stravinski'nin müziğinden 'müziği örnek alan müzik' diye söz ediyorsa, Kafka'nın Amerika'sı da bir 'edebiyatı örnek alan edebiyat'tır ve bu alanda kurucu değilse bile klasik bir yapıttır.

Romanın ilk sayfası; Karl, New York limanında vapurdan

inerken şemsiyesini kamarasında unuttuğunu fark eder. Şemsiyesini aramaya gitmek için valizini (içinde eşyalarının bulunduğu ağır valiz) akıl almaz bir saflıkla, tanımadığı birine emanet eder. Böylece, hiç kuşkusuz, hem valizini, hem de şemsiyesini yitirir. Daha ilk satırlardan başlayarak, oyunsal yansılama mantığı, düşsel bir dünya yaratır; bu dünyada hiçbir şey tam olarak gerçek değildir ve burada her şey biraz komiktir.

Dünyanın hiçbir haritasında bulunmayan Kafka'nın şatosu, yeni devleşme ve makine uygarlığının imgekleşmesine göre tasarlanmış olan bu Amerika'dan daha az gerçekdışı değildir. Kari, senatör amcasının evinde, son derece karmaşık bir makine olan bir çalışma masası bulur, yüz kadar düşmanın yönettiği bir o kadar kutugöz vardır, hem pratik hem de hiç işe yaramaz, hem tekniğin, hem de anlamsızlığın mucizesi olan bir nesne. Amcasının çalışma masası, labirente benzeyen kır evi, ve Occidental Oteli'nden (korkunç karmaşık mimari, şeytancasına bürokratik örgütlenme) akıl almaz bir büyüklükte yönetimi olan Oklahoma Tiyatrosuna kadar, bu romanda on kadar sihirli makine saydım. Böylece, yansılamanın oyun (klişelerle oyun) aracılığıyla, en büyük tem a'sini, içinde insanın yittiği ve yiteceği içinden çıkılması olanaksız toplumsal örgüt tema'sını ilk kez ele alıyor. (Oluşsal bakımdan: Şatonun korkunç yönetiminin kökeni amcasının çalışma masasının komik mekanizmasında bulunmaktadır.) Kafka bu çok önemli temayı, toplumun Zolavari incelenmesine dayanan bir gerçekçi roman aracılığıyla değil, ama imgelemine gerekli olan bütün özgürlükleri (abartma, aşırılık, olasısızlık özgürlüğü, oyunsal bulgular özgürlüğü) vermiş olan, uçarılığı su götürmez 'edebiyata göre edebiyat' yöntemi sayesinde ele geçirmeyi başarmıştır.

### Duyguyla dolup taşan biçemin arkasına gizlenen yüreğin duygusuzluğu

*Amerika'da* açıklanması olanaksız aşırılıkta birçok duygusal davranış vardır. Birinci bölümün sonu: Kari, amcasıyla gitmeye artık hazırdır. Ateşçi, kaptan kamarasında tek basma kalır. Bunun üzerine (anahtar sözcüklerin altını çiziyorum): 'Kari gidip ateşçiyi

buldu, adamın kemerinin içine sokmuş olduğu sağ elini çıkardı, ve *ovucunda tutarak bu elle oynamaya başladı [...]* Kari ateşçinin parmakları arasındaki parmaklarını sağa sola çekiyor, ateşçi de bundan, kimsenin kendisine çok görmemesi gereken büyük bir haz duyuyormuş gibi ısl ısl gözlerle çevresine bakmıyordu.

"Kendini savunmalısın, evet ya da hayır demelisin, yoksa insanlar gerçeği öğrenemeyecekler. Sana söylediklerimi yapacağına yemin et, çünkü, korkum hiç de nedensiz değil, artık sana hiç yardım edemeyeceğim.' Ve Kari ateşçinin elini öperek ağlamaya koyuldu; bu çatlak ve neredeyse ölü eli aldı ve onu vazgeçmek zorunda olduğu bir hazinemişçesine yanaklarına bastırdı. Ama senatör dayı da hemen yanında bitmişti ve biraz zorlayarak da olsa büyük bir sevgiyle, KarFı oradan uzaklaşıyordu..."

Bir başka örnek: Pollunder'in villasında geçen akşamın sonunda, Kari, amcasının evine niçin geri dönmesi gerektiğini uzun uzun açıklar. 'Kari'm uzun söylevi boyunca, Bay Pollunder dikkatle dinlemişti; sık sık, özellikle amcanın adı geçtiği zaman, *Karl'ı göğsüne bastırıyordu...*'

Kişilerin duygusal davranışları yalnızca abartılmış değil, aynı zamanda yersiz. Kari, ateşçiyi ancak bir saattir tanımaktadır ve ona böylesine tutkuyla bağlanması için ortada hiçbir neden yoktur. Bir erkek dostluğunu kazanmak umudunun genç adamı safça duygulandırmasına inandık diyelim, bir saniye sonra yeni arkadaşının yanından bu kadar kolayca ve karşı koymaksızın uzaklaştırılmasına boyun eğmesine şaşırmanız gerekir.

Pollunder, o akşam sahnesinde, amcanın Karl'ı evinden kovmuş olduğunu çoktan bilmektedir; Karl'ı bu nedenle göğsüne sevecenlikle bastırmaktadır. Bununla birlikte, KarPın kendisinin yanında amcasının mektubunu okuduğu ve üzücü yazgısını öğrendiği anda, Pollunder ona karşı en küçük bir sevgi göstermez ve ona hiçbir yardım sağlamaz.

Kafka'nın *Amerika'sında*, yersiz, uygunsuz, abartılı, anlaşılmaz ya da terane, garip bir şekilde olmayan duygular evreniyle karşı karşıya bulunuruz. Kafka güncesinde Dickens'ın romanlarını şu sözcüklerle tanımlar: "Duyguyla dolup taşan biçimin arkasına gizlenmiş yüreğin duygusuzluğu." Gerçekten de, gizlenmeden gösterilen ve hemen unutulmuş duyguların tiyatrosunun, Kafka'nın

bu romanının, anlamı işte budur. Bu 'duygululuğun eleştirisi' (üstü örtük, yansılaman, garip, ama kesinlikle saldırgan olmayan eleştiri) yalnızca Dickens'ı hedef almamakta, ama genel olarak romantizmi ve onun Kafka'nın çağdaşları olan mirasçıları, yani özellikle dışavurumcuları, onların isteri ve delilik tapınçlarını hedef almaktadır; bu eleştiri tümüyle yüreğin Kutsal Kilise'sini hedef almakta ve bir kez daha, kuşkusuz birbirinden çok farklı olan iki sanatçıyı, Kafka ile Staravinski'yi birbirine yaklaştırmaktadır.

## Esime halinde bir küçük çocuk

Hiç kuşkusuz, müziğin (bütün müzik) duyguları dile getirmek konusunda yetersiz kaldığı söylenemez; romantik çağın müziği gerçek ve doğru olarak anlatımsaldır; ne var ki, bu müziğe ilişkin olarak, *değerinin* yarattığı duyguların yoğunluğuyla hiçbir ortak yam bulunmadığı da söylenebilir. Çünkü müzik, hiçbir müzik *sanatı* olmaksızın da büyük ölçüde duygular uyandırabilir. Kendi çocukluğumu anımsıyorum: Piyanonun basma geçip kendimi coşkulu doğaçlamalara kaptırırdım, bunun için fortissimo (çok hızlı) ve durmaksızın çalman bu *do* minör akoru ile *fa* minör bir altbelirleyici bana yeterdi. Durmadan tekrarlanan iki akor ve ilkel ezgisel motif bana hiçbir Chopin'in, hiçbir Beethoven'in kesinlikle sağlayamayacakları yoğun bir duygu yaşatırlardı. (Birinde, müzisyen olan babam müthiş bir öfkeyle onu böylesine öfkeli olarak daha önce görmemiştim ve daha sonra da görmedim odama koşarak geldi, beni tabureden indirdi ve mutfığa götürüp güçlükle bastırılan tiksimeyle masanın altına soktu.)

Doğaçlamalarım sırasında bir *esime* (vect) yaşıyordum. Esime nedir? Tuşlara vuran çocuk bir coşku (bir acı, bir sevinç) hissederek ve duyarlık öyle bir yoğunluk düzeyine çıkar ki, dayanılmaz olur: Çocuk her şeyi, hatta kendisini unuttuğu bir körleşme ve sağırlaşma konumuna girer. Esimeyle duyarlık, doruk noktasma ve böylece, eşzamanlı olarak kendini yadsımaya (unutmaya) ulaşır.

Esime, Grekçe sözcüğün kökeninin geldiği anlamda 'Kendi dışında' olmak demektir: Kendi durumundan (*stasis*) çıkma eylemi. 'Kendi dışmda' olmak, içinde bulunduğu andan (şimdi'den) geçmişe ya da geleceğe kaçan bir hayalperest benzeri şimdiki za

manın dışında olmak anlamına gelmez. Tamı tamına karşıtıdır. Esrime, geçmiş ve geleceği tümüyle unutup şimdiki zamanla eksiksiz bir biçimde özdeşleşmedir. Geçmiş gibi gelecek silinecek de olursa, içinde bulunduğumuz an kendini, yaşamıâ, yaşamın zamandizinin ve zamanın dışında, zamandan bağımsız olarak, mekânda bulur (bu nedenle esrime, kendisi de zamanın yadsınması olan sonsuzlukla karşılaştırılabilir). Bir duyarlılığın işitsel imgesi, bir Lied'in romantik ezgisinde görülebilir. Lied'in uzunluğu duyarlılığı sürdürmek, onu geliştirmek ve ağır ağır tattırmak ister gibidir. Buna karşılık, esrime ancak bir ezgide yansıyabilir, çünkü esrimenin boğduğu bellek, ne kadar az uzun olursa olsun bir ezgisel cümle- nin notalarının tümünü tutamaz; esrimenin işitsel imgesi çılgıktır (ya da çılgılığa öykünen çok kısa bir ezgisel motiftir).

Esrimenin klasik örneği, cinsel doyuma ulaşma anıdır. Kadınların henüz doğum kontrol haplarının yararından habersiz oldukları zamana gidelim. Çoğu zaman bir erkek doyum anında sevgilisinin bedeninden tam zamanında ayrılmayı unutup ve daha önceden çok sakınlı olmaya kesinlikle karar vermiş olsa bile onu gebe bırakıyordu. Esrime ânı, ona hem kararım (yakın geçmişini) ve hem de kendi çıkarlarını (geleceğini) unutturuyordu.

Terazinin kefesine konan esrime ânı, demek ki istenmeyen çocuktan daha ağır basıyor; istenmeyen çocuk, belki de, istenmemiş varlığıyla erkeğin bütün yaşamım dolduracağına göre, bir esrime ânının bütün bir yaşamdan daha ağır basmış olduğu söylenebilir. Erkeğin yaşamı esrime ânının karşısında, aşağı yukarı bitimliliğin sonsuzluk karşısında bulunduğu ast konumunda bulunuyordu. İnsan, sonsuzluğu arzu eder, ama ancak taklidine sahip olabilir: Esrime ânı.

Gençliğimden bir günü anımsıyorum: Bir arkadaşımın arabasındaydım; sokakta önümüzden insanlar geçiyordu. Sevmediğim birini gördüm ve onu arkadaşım a göstererek, "Ez şunu!" dedim. Söylediğim şey hiç kuşkusuz bir şakaydı, ama olağanüstü bir erinç durumunda olan arkadaşım arabayı hızlandırdı. Korkan adam ayağı kayıp düştü. Arkadaşım arabayı tam zamanında durdurdu. Adam yaralanmamıştı, yine de insanlar çevremizde toplandılar ve bizi (onları anlıyorum) linç etmek istediler. Ama arkadaşımda bir katil yüreği yoktu. Benim sözlerim onu kısa bir esrimeye sürüklemişti (aslında, 72

esrimelerin en ilginçlerinden biri bu: bir şakanın esritmesi).

Esime kavramım büyük gizemli anlara bağlamaya alışmışız. Ama sıradan, bayağı esrimeler var: Öfke esrimesi, direksiyonda hız esrimesi, gürültüden sağırlaşmanın verdiği esime, futbol maçlarının esrimesi. Yaşamak, kendini gözden yitirmemek için, kendi varlığında, kendi stow'inde her zaman tam anlamıyla var olmak için gösterilen sürekli, zahmetli çabadır. Ölüm ülkesine ulaşmak için, insanın kısacık bir süre kendisinin dışına çıkması yeterlidir.

## Mutluluk ve esime

Adorno, Stravinski'nin müziğim dinlediğinde acaba en küçük bir haz duydu mu diye düşünüyorum? Ona göre Stravinski'nin müziği bir tek haz tanımaktadır: 'Yoksunluğun sapkın hazzı', çünkü bu müzik kendini 'yoksun etmek'ten başka bir şey yapmamaktadır: Anlat im sallığın hazzından, orkestra sonoritesinin hazzı ndan, gelişme tekniğinin hazzından yoksun etmekten başka bir şey yapmamaktadır; bunların üzerine 'kötü bir bakış' fırlatarak, eski biçimleri bozmaktadır; yapmacık peşinden gittiği için, buluş yapmak yeteneğinden yoksundur, yalnızca 'alaya alır', 'çarpıtır', 'yansılar', yalnızca XIX. yüzyılın müziğinin değil, ama kısacası bütün müziğin 'yadsınma'sından başka bir şey değildir ("Stravinski'nin müziği, müziğin sürgüne gönderildiği bir müziktir", der Adorno).

Tuhaf, tuhaf. Peki bu müzikten yayılan mutluluk?

Altmışlı yılların ortasında Prag'da açılan Picasso sergisini anımsıyorum. Belleğimde bir tablo kalmış. Bir kadın ve bir erkek karpuz yiyorlar; kadın oturmuş, erkek yere yatmış, bacaklarını anlatılmaz bir kıvançla havaya kaldırmış. Ve resim öylesine nefis bir kaygısızlık içinde yapılmış ki, bana ressamın resmi yaparken, bacaklarını havaya kaldıran adamın duymuş olduğu kıvancın tıpkısını duymuş olması gerektiğini düşündürüyor.

Bacaklarını havaya kaldıran adamın resmim yapan ressamın mutluluğu ikiye bölünmüş bir mutluluktur; bir mutluluğu (gülümseyerek) seyretmenin mutluluğudur. Beni bu gülümseme ilgilendiriyor. Ressam, bacaklarını havaya kaldıran adamın mutluluğunda olağanüstü bir komik damlası sezinler gibi oluyor ve buna sevinir

yor. Adamın gülümsemesi ressamın içinde neşeli ve sorumsuz bir düşlem uyandırıyor, bacaklarını havaya kaldıran adamın davranışı kadar sorumsuz. Sözünü ettiğim mutluluk demek ki mizahın izini taşıyor; onu sanatın öteki çağlarının mutluluğundan, örneğin Wagner ürünü bir Tristan'ın romantik mutluluğundan, ya da bir Philemon ve bir Baucis'nin düşsel mutluluğundan ayıran bu özelliktir. (Acaba yazgısal bir mizah duygusu yoksunluğu yüzünden mi Adorno, Stravinski'nin müziğine karşı bunca duyarsız kaldı?)

Beethoven 'Neşeye Ovgü'yü yazdı, ama bu Beethovenvari neşe insanı saygıyla esas duruşta durmaya zorlayan bir törendir. Klasik senfonilerin rondoları ve menüeleri, bir bakıma, bir dansa davettir, ama benim sözünü ettiğim ve bağlı olduğum mutluluk, mutluluk olduğunu bir dansın ortak davranışıyla göstermek istemez. Bu nedenle Stravinski'nin *Cirkus Polka'sı* dışında hiçbir polka bana mutluluk vermez; çünkü *Circus Polka* dans ettirmek için değil, bacaklar havada, dinlenilmek için yazılmıştır.

Modern sanatta, varlığın öykünülmez mutluluğunu keşfetmiş olan yapıtlar vardır, imgelemin keyifli sorumsuzluğuyla ortaya çıkan mutluluk, keşfetmenin, şaşırtmanın, hatta bir buluşla çarpmanın verdiği zevkle ortaya çıkan mutluluk. Bu mutluluğu özümsemiş sanat yapıtlarının bir listesi yapılabilir: Stravinski'nin (*Petruska, Düşün, Tilki, Piyano ve Orkestra için Kapriçyo, Keman Konçertosu*, vb., vb.) yanında Mirö'nün bütün yapıtları; Klee'nin, Dufy'nin, Dubuffet'nin tabloları; Apollinaire'in bazı düzyazıları; Janacek'in yaşlılık dönemi {*Özdeyişler, Üfleli Çalgılar için Altılı, Kurnaz Tilki* operası); Milhaud'nun besteleri; ve Poulenc'in besteleri Savaşın son günlerinde Apollinaire'in yapıtından bestelediği *Tirisiashn Memeleri* adlı gülünçlü operası, Kurtuluş'u bir şakayla kutlamayı utanç verici bulanlar tarafından kınandı; gerçekten de, mutluluk çağı (mizahın aydınlattığı bu ender mutluluk çağı) sona ermişti; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yalnızca Matisse ve Picasso gibi çok yaşlı ustalar, dönemin anlayışına karşın bu mutluluğu sanatlarında korumayı bildüler.

Mutluluğun büyük yapıtlarını sayarken caz müziğini unutamam. Bütün caz repertuarı sayısı görece sınırlı ezgilerin çeşitlemelerinden ibarettir. Bu nedenle, bütün caz müziğinde, kaynak müzik ile türevi araştırma ustaca sızmış olan bir gülümseme sezilenebi

lir. Büyük caz ustaları, tıpkı Stravinski gibi *oyunsal çevriyazım*<sup>1</sup> sanatını seviyorlardı ve kendi değişkenlerini, yalnızca eski Zenci şarkılarından değil, aynı zamanda Bach'tan, Mozart'tan, Chopin'den yararlanıp bestelediler; Ellington, Çaykovski ve Grieg'in çevriyazımlarını yaptı, ve *Uwis Suite*'i için, havasıyla *Petntška*'yı anımsatan bir köy polkasının değişkesini besteledi. Gülümseme, görünmez bir biçimde, Ellington'ı kendi Grieg 'portre'sinden ayıran alanda bulunmaz yalnızca, bu gülümseme eski Dixieland'in müzisyenlerinin yüzlerinde görünür durumdadır: solo (doğaçlama bölümü, yani her zaman sürprizlerle dolu bölüm) yapma sırası kendisine geldiği zaman, müzisyen biraz öne çıkar, solosu bitince yerini bir başka müzisyene bırakır ve dinleme zevkine (başka sürprizlerin zevkine) teslim eder.

Caz konserlerinde alkış vardır. Alkışlamanın anlamı şudur: Seni dikkatle dinledim ve şimdi sana saygı gösteriyorum. Rock adı verilen müzik durumu değiştirdi. Önemli olgu: Rock konserlerinde bu türden alkış yoktur. Alkışlamak ve böylece çalan ile dinleyen arasındaki tehlikeli uzaklığı görünür kılmak neredeyse bir günahdır; rock müziğinin dinleyicisi konsere yargılamak ve beğenmek için değil, müziğe teslim olmak için, müzisyenlerle birlikte bağırmak ve onlara karışmak için gelir; burada zevk değil özdeşleşme aranır; mutluluk değil içini dökme aranır. Rock konserinde insan kendinden geçer; ritm çok şiddetli ve düzenlidir, kısa ezgisel motifler durmadan tekrarlanır, dinamik karşıtlıklar yoktur, her şey fortissimo'dur, en tiz katmanları yeğleyen şarkı bir çığlığa benzer. Müziğin çiftleri kendi içlerine kapattığı küçük dansinglerde değildir insan; insanların üst üste yığıldığı büyük salonlar, stad-yumlar söz konusudur ve dans ediliyorsa, herkes aynı zamanda hem tek basma, hem de herkesle birlikte, tek başına kendi hareketlerini yapar. Müzik, bireyleri bir tek ortak gövdeye dönüştürür: burada bireycilik ve hedonizmden söz etmek, kendisini olduğundan başka görmek isteyen (zaten bütün dönemler bunu istemiştir) çağımızın kendini aldatmalarından biridir yalnızca.

## Kötülüğün baştan çıkartıcı güzelliği

Adorno'da beni kızdıran şey şu: Sanat yapıtlarını korkunç bir kolaylıkla nedenlere, sonuçlara ya da siyasal (sosyolojik) anlamlara bağlayan kısa devre yöntemi, kestirme yol yöntemi, alabildiğine ayırtılı düşünceler (Adorno'nun müzikbilimsel bilgileri hayranlık vericidir) böylece son derece yoksul sonuçlara ulaşıyor; gerçekten de, bir dönemin siyasal eğilimleri genellikle iki karşıt eğilime indirgenebildiği için, bir sanat yapıtı kaçınılmaz olarak ya ilerici ya da gerici olarak sınıflandırılıyor; gericilik kötü olduğu için engizisyon, onun hakkında dava açabilir.

*Bahar Ayini:* İlkbaharın başarıya ulaşması için ölmesi gereken bir kızın kurban edilmesiyle sona eren bir bale. Adorno'nun kanısı şu: Stravinski barbarlıktan yanadır; 'müziği, kurbanla değil, fakat yıkıcı mahkeme ile özdeşleşmektedir'; (Düşünüyorum: 'Özdeşleştirmek' fiili niçin kullanılıyor? Stravinski 'özdeşleşiyor' mu, özdeşleşmiyor mu, nasıl biliyor Adorno? Niçin 'betimlemek', 'bir portre yapmak', 'simgelemek', 'yansıtmak' deyimleri kullanılmıyor? Yanıt: Çünkü yalnızca kötülük üe *özdeşleşme* suçludur ve bir davayı yasallaştırabilir).

Bir sanat yapıtında gerçekliğin şu ya da bu görünümünü *tanımak*, anlamak, ele geçirmek *niyet* *Ttâ*. aramak yerine, onda bir *ta-vır* (siyasal, felsefi, dinsel, vb.) bulmak isteyenlerden oldum olası derinlemesine ve şiddetle nefret etmişimdir. Stravinski'den önce müzik barbar ayinlerine büyük bir biçim vermeyi beceremedi. Bunları müziksel olarak düşünmek, tasarlamak bilinmiyordu. Bunun anlamı şudur: Yabanılığın *güzelliği* imgelemde canlandırılmıyordu. Bu güzellik yoksa, bu yabanılık anlaşılmaz kalır. (Altım çiziyorum: Herhangi bir olguyu derinlemesine tanımak için, onun gerçek ya da gizil güzelliğini anlamak gerekir.) Kanlı bir ayinin bir güzelliğe sahip olduğunu söylemek! İşte size katlanılması, kabul edilmesi olanaksız skandal! Bununla birlikte, bu skandali anlamaksızın, bu skandalın sonuna kadar gitmeksizin, insanı anlamak da olanaksızdır. Stravinski, barbar ayine güçlü, inandırıcı, ama yalan söylemeyen bir müzikal biçim veriyor: *Ayin'in* son parçasını,

yani kurban dansını dinleyelim: Dehşet duygusu gizlenmiş değil. Dehşet duygusu orada. Yalnızca gösterilse miydi? Kmanmasa mıydı? Ama kınansaydı, yani güzelliğinden yoksun durumda ve çirkinliğiyle gösterilseydi; bu bir üç kâğıtçılık, bir basite indirgeme, bir 'propaganda' olurdu. Genç kızın öldürülmesi güzel olduğu için son derece korkunç.

Stravinski, ayinin bir betimlemesini, bir şenliğin betimlemesini (*Petruška*) nasıl yaptıysa, burada da yabancı esrimenin betimlemesini yapmaktadır. Kendisinin her zaman açıkça Apollon<sup>1</sup> ilkesinin yandaşı ve Dionysos<sup>2</sup> ilkesinin karşıtı olduğunu ileri sürdüğü oranda daha ilginç bir durum: *Bahar Ayini* (özellikle ayin dansları) dionysoscü esrimenin apolloncu betimlemesidir: Bu betimlemede, esrimeye değgin öğeler (ritmin saldırgan vuruşu, son derece kısa, sayısız kez tekrarlanan, hiç gelişmeyen ve çılgınlara benzeyen birkaç ezgisel motif) büyük gelişmiş sanata dönüşmüştür (örneğin, ritm saldırganlığına karşın, değişik ölçülerin hızlı aim aşım aşın da öylesine karmaşıklıyor ki, yapay, gerçekdışı, tamamen biçemselleşmiş bir zaman yaratıyor); bununla birlikte, yabancıllığın bu betimlemesinin apolloncu güzelliği dehşeti gizlemiyor; bize, esrimenin en dibinde, yalnızca ritmin sertliğinin, vurmali çalgıların sert vuruşlarının, aşırı duyarsızlığın ve ölümün bulunduğunu gösteriyor.

## Göçün aritmetiği

Bir göçmenin hayatı, işte bir aritmetik sorunu: Josef Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad adıyla ünlü) on yedi yıl Polonya'da yaşadı (olaki sürgün ailesiyle birlikte Rusya'da), ömrünün geri kalan bölümü, elli yıl İngiltere'de (ya da İngiliz gemilerinde) geçti. Bu nedenle İngilizceyi yazarlık (ili olarak seçti; İngiliz temaları için de aynı şey söz konusudur. Yalnızca Rus karşıtı (ah, Conrad'ın Dostoyevski'ye karşı duyduğu gizemli tiksintiyi anlamaktan aciz zavallı Gide!) oluşunda Polonyalıların izi vardır.

Bohuslav Martınu, otuz iki yaşma kadar Bohemya'da yaşadı,

1. Güzellik ve ahenge hayranlık ilkesi; 'dionysiaque'in karşılığı olarak. (Çev.)

2. Yaşama trajik ve içlendirici yönden bakış; 'apollinien'in karşılığı olarak. (Çev.)

sonra, otuz altı yıl Fransa'da, İsviçre'de, Amerika'da ve yeniden İsviçre'de yaşadı. Yapıtında, her zaman, eski vatanına karşı duyduğu özlem yansiyordu ve kendisinin Çek bestecisi olduğunu söylüyordu her zaman. Ancak, savaştan sonra, ülkesinden gelen bütün davetleri geri çevirdi ve kendi isteği üzerine İsviçre'ye gömüldü. Onun son isteğini hiçe sayan anavatanının ajanları ölümünden yirmi yıl sonra, 1979 yılında, kemiklerini kaçırmayı ve anavatan toprağına görkemli bir şekilde gömmeyi başardılar.

Gombrowicz otuz altı yıl Polonya'da, yirmi üç yıl Arjantin'de, altı yıl Fransa'da yaşadı. Kitaplarını ancak Polonya dili olan Lehçe ile yazabiliyordu ve roman kahramanları Polonyalıydı. 1964 yılında, Berlin'deyken Polonya'ya davet edildi. Duraksadı ve sonunda, daveti reddetti. Ölüsü Vence'a gömüldü.

Vladimir Nabokov, yirmi yıl Rusya'da, yirmi bir yıl Avrupa'da (İngiltere, Almanya, Fransa), yirmi yıl Amerika'da, on altı yıl İsviçre'de yaşadı. Yazı dili olarak İngilizceyi seçti, ama Amerikan tema daha azdır; romanlarında, Rus kahraman çoktur. Ama, cendisinin Amerikan yurttaşı ve yazarı olduğunu açıkça ve ısrarla belirtiyordu. Mezarı İsviçre'nin Montreux kentindedir.

Kazimierz Brandys, Polonya'da altmış beş yıl yaşadı, Jaruzelski'nin 1981 yılında yaptığı darbeden sonra Paris'e yerleşti. Yalnızca Polonya temaları üzerine yazdı. 1989 yılından sonra yabancı filede kalmasını gerektirecek bir siyasal neden bulunmamasına karşın, Polonya'ya geri dönmüyor (bu sayede zaman zaman onu görlekle zevkine erişiyorum).

Bu hızlı bakış ilkin bir göçmenin sanatsal sorununu açıklıyor; asan yaşamının niceliksel bakımdan birbirine eşit kesimleri, genç çağına ya da yetişkinlik çağına aitseler, aynı ağırlığa sahip değillerler. Yetişkinlik çağının, yaşam ve yaratıcı eylem için daha zenin, daha önemli olmasına karşın, bilinçaltı, bellek, dil yaratının ütün temelleri, çok erken oluşuyor; bu durum bir doktor için sorun çıkarmaz, ama bir romancı için, bir besteci için, imgelemenin, kınaklannın, yani belli başlı temalarının bağlı olduğu yerden uzaklaşmak yara açabilir. Bu durumun olumsuz yanlarını koza dönüştürmek için bütün güçlerini, bütün sanatçı kurnazlığını harekegeçirmek zorundadır.

Göçmenlik yalnızca kişisel açıdan bile güç bir iş: Her zaman

özlem acısı düşünülüyor; ama en kötüsü, yabancılaşmanın verdiği acıdır; Almanca *die Entfremdung* sözcüğü söylemek istediğimi daha iyi açıklıyor: Bize yakın olan şeyin yabancıya dönüştüğü süreç. Göçülen ülkeye karşı Entfremdung çekilmez: Orada, tersinedir süreç: Yabancı olan, yavaş yavaş, yakın ve önemli olur. Tanımadığımız bir kadını tavlama kalkışmamızda çarpıcı ve şaşırtıcı bir olağandışılık yoktur, ama bir zamanlar birlikte olduğumuz bir kadına asıldığımız zaman iş değişir. Yalnızca, uzun bir ayrılıktan sonra anayurda geri dönüş dünyanın ve varoluşun özdeksel özgünlüğünü ortaya çıkartabilir.

Sık sık Gombrowicz'i Berlin'de düşünüyorum. Polonya'ya geri dönmeyi reddetmesini. O sırada ülkeyi yöneten komünist rejime karşı bir güvensizlik mi söz konusu? Sanmıyorum. Polonya komünizmi çoktan parçalanmıştı, kültür adamlarının hemen hepsi muhalefette yer alıyordu ve Gombrowicz'in ziyaretini bir zafere dönüştürebilirlerdi. Reddin gerçek nedenleri ancak varoluşsal olabilir. Ve dile gelmez, anlatılmaz. Anlatılmaz, çünkü çok özel, çok kişisel. Anlatılmaz, çünkü başkaları için çok yaralayıcı. Susmaktan başka bir şey yapılamayacak şeyler vardır.

## Stravinski'nin yurdu

Stravinski'nin hayatı uzunlukça hemen hemen birbirine eşit üç parçaya bölünmüştür: Rusya: Yirmi yedi yıl; Fransa ve Fransız dilli İsviçre: Yirmi dokuz yıl; Amerika: Otuz iki yıl.

Rusya'ya veda birkaç evreden geçti: Stravinski uzun bir inceleme gezisi için (1910'dan başlayarak) Fransa'dadır. Bu yıllar zaten yaratıcılığının en Rus yıllarıdır: *Petnışka*, *Zvezdoliki* (Rus şair Balmont'un şiiri üzerine), *Bahar Ayini*, *Pribaoutki*, *Düğün*'ün başlangıcı. Sonra savaş çıkıyor ve Rusya'yla ilişki güçleşiyor; bununla birlikte, yurdunun halk şiirinden esinlenen *Tilki* ve *Askerin Öyküsü* ile Rus bestecisidir; yalnızca devrimden sonra, anayurdunu belki, de. sonsuza dek yitirmiş olduğunu anlar: Gerçek göçmenlik başlamıştır.

Göçmenlik: Doğduğu ülkeyi tek vatan kabul eden birisi için yabancı ülkede (ülkelerde) zorunlu ikamet. Ama göçmenlik uzar ve yeni bir bağlılık, edinilen yurda karşı bağlılık doğmaya başlar;

o zaman kopuşma ânı gelir. Stravinski yavaş yavaş Rus temalarını bıraktı. Bununla birlikte 1922 yılında *Mavra'yı* (Puşkin'in yapıtından gülünçlü opera), sonra, 1928'de, *Perinin Öpücüğü'nü*, Çaykovski'nin anmalığını yazdı ve daha sonra, birkaç sıradan istisna dışında, bu temalara dönmedi artık. 1971 yılında öldüğü zaman, onun isteğine uyan karısı Vera, Sovyet hükümetinin onu Rusya'ya gömmek önerisini kabul etmedi ve Venedik'e gömdürdü.

Stravinski, hiç kuşkusuz, bütün ötekiler gibi, içinde göçmenliğin yarasını taşıyordu; doğduğu yerde kalabilseydi sanatsal gelişimi hiç kuşkusuz değişik bir yol tutardı. Gerçekten de, müzik tarihinde yolculuğa başlaması, doğduğu ülkeyi yitirdiği zamana aşağı yukarı denk düşmektedir; hiçbir ülkenin yitirdiği ülkenin yerini tutamayacağım anladığı için, müziği tek yurt olarak seçiyor; benim açımdan güzel ve lirik bir anlatım biçimi değil, ama daha somut olunamayacağım düşünüyorum: Tek vatani, tek yurdu, müzikti, bütün bestecilerin bütün besteleri, müzik tarihiydi; burada yerleşmeye, kök salmaya, oturmaya karar verdi; biricik yurttaşlarını, biricik hısımlarını, Perotin'den Webern'e kadar bütün komşularını sonunda orada buldu; onlarla, ancak ölümüyle sona erecek olan uzun bir konuşmaya başladı.

Orada kendini kendi evinde hissetmek için elinden gelen her şeyi yaptı: Bu evin bütün odalarında durdu, her köşesine dokundu, bütün eşyalarını okşadı; eski folklor müziğinden kendisine *Pulcinella'yı* (1919) sağlayan Pergolesi'ye, *Sanat Tanrıçalarının Yöneticisi Apollon'u* borçlu olduğu öteki Barok ustalarına, *Perinin Öpücüğü'nü* (1928) ezgilerinin çevriyazımını koyduğu Çaykovski'ye, *Piyano ve Nefesti Çalgılar Konçertosu'mm* (1924) *Keman Konçertotf'nun* (1931) vaftiz babası olan ve *Choral Variationen über Vom Himmel Zıoc/t'unu* (1956) yeniden yazdığı Bach'a, *On Bir Çalgı için Ragtime'da*. (1918), *Pianorağ music'te* (1919), *Caz Topluluğu için Preludium'da* (1937) ve *Ebony Concerto* da (1945) yücelttiği ceza, Perotin'e ve *Mezmuriar SenfonisPm* (1930) ve özellikle o çok güzel *Ayin'i* (1948) esinleyen öteki eski çoksesçilere, 1957'de incelediği Monteverdi'ye, madrigallerine 1957 yılında çevriyazım uygulandığı Gesualdo'va, iki sarkışım (1968) düzenlediği Hugo Wolf a ve başlangıçta karşısında çekingenlik duyduğu, ama Schönberg'in ölümünden (1951) sonra evinin odalarından biri olarak ka

bul ettiği Onikises'e (Atonal müzik dizgesine) geçti.

'Duygusal etkinlik'inin çekilmez ağzı sıkılığına kızan ve onu 'yürek yoksulluğu' ile suçlayan karşıtları, duyguların ifadesi sayılan bir müziğin savunucularının kendilerinin, Stravinski'nin müzik tarihinde yaptığı serseriliğin gerisinde nasd bir duygusal yara bulunduğunu anlayacak kadar cesaretleri yoktu.

Ama şaşırtıcı bir yan yok bunda: Hiç kimse duygusal insanlardan daha çok duyarsız değildir. Anımsayın lütfen: 'Duyguyla dolup taşan b i cemin arkasına gizlenen yüreğin duygusuzluğu.'

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİR CÜMLE

'Ermış Garta'run Hadımlaştırıcı Gölgesi' bölümünde, Kafka'nın bir cümlesini, onun. romansal şiirisin bütün özgünlüğüyle yoğunlaştığım düşündüğüm cümlelerinden birini aktarmıştım: Kafka'nın K. ile Frieda'nın çiftleşmesini betimlediği, *Şato'nun* üçüncü bölümünden bir cümle. Kafka'nın sanatının özgün güzelliğini göstermek için, hazır çevirilerden yararlanmak yerine, kendim, olabildiğince aslına en sadık bir çeviri çırpıştırmayı yeğlemiştim. Kafka'nın bir cümlesinin ve çevirilerinin aynadaki yansımalarının arasındaki farklar daha sonra beni aşağıdaki düşüncelere yöneltti:

## Çeviriler

Çevirilere sırayla göz atalım. 1938 tarihli ilk çeviri Vialatte'in çevirisi:

'Orada saatler geçti, birbirine karışmış solukların, ortak yürek çarpıntılarının saatleri; K.'nın kendini yitirdiği, kendinden önce kimsenin yol almadığı kadar çok uzaklara gömüldüğü duygusunu sürdürdüğü saatler; yabana bir ülkede, havanın bile anayurdun havasının öğeleriyle ilişkisinin olmadığı, insanın sürgünlük yüzünden soluksuz kalacağı bir ülkede, delice ayartmaların ortasında yürümeyi sürdürmekten, yitmeyi sürdürmekten başka bir şey yapamayacağı bir ülkede.'

Vialatte'in Kafka'ya karşı biraz fazla özgür davranmış olduğu biliniyor; bu nedenle Gallimard Yayınevi, Kafka'nın romanlarını 1976 yılında Pleiade dizisinde yayınlamak için bu çevirileri düzeltirmek istedi Ama Vialatte'in mirasçıları buna karşı çıktılar; bunun üzerine ortaya benzersiz bir çözüm çıktı: Kafka'nın romanları Vialatte'in yanlışlı çevirileriyle yayınlandı, ama editör Claude David kendi çeviri düzeltmelerini, notlar halinde kitabın sonuna koydu; akıl almaz sayıda düzeltme notları vardı, öyle ki, kafalarında 'iyi' bir çeviri oluşturmak için okurlar durmadan sayfalar çevirerek notlara bakmak zorunda kaldılar. Vialatte'in çevirisinin, kitabın sonunda yer alan düzeltmelerle birleşmesi gerçekte bir ikinci

Fransızca çeviriye oluşturuyor; işi basitleştirmek için, ben bu çeviriye yalnızca David'in adını veriyorum:

'Orada saatler geçti, birbirine karışmış solukların, birbirine girmiş yürek arpıntılarının saatleri, KL'nın yolunu şaşırdığı, kendisinden önce hiçbir varlığın yapamadığı kadar uzaklara gömüldüğü izlenimini koruduğu saatler; havası doğduğu ülkenin havasına bi benzemeyen bir yabana ülkeydi; bu ülkenin yabancılığı soluk tıkıyordu; yine de, çılgın ayartmalar arasında, ancak daha uzaklara yürüyebilir daha nlerde yolunu yitirebilirdi insan.'

Eldeki evirilerin hiçbirinden kesinlikle hoşnut olmayan ve Kafka'nın romanlarını yeniden viren Bernard Lortholaiyin değerli çalışmasını saygıyla karşılıyoruz. 1984 tarihli *şato* evirisi şöyle:

'Orada saatler, birbirine karışan solukların birlikte çarpan yüreklerin saatleri geçti; K.'nın, havasının doğduğu ülkenin havasıyla hiçbir ortak özelliğe sahip bulunmadığı, yabancılığıyla insanın soluğunu kesen, ama insanın gene de tuhaf ayartmalar içinde yoluna devam etmekten, daha çok yitmekten başka bir şey yapamadığı bu yabana ülkelerde sürekli olarak yittiği ya da şimdiye kadar hiçbir kimsenin ulaşmadığı daha uzaklara ilerlediği duygusu içinde olduğu saatler.'

şimdi cümlenin Almancasını yazıyorum:.

'Dört vergingen Stunden, Stunden gemeinsam Atems, gemeinsam Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich odur er sei so weit in de Fremde, wie vor ihm noch kein Mensen, einer Fremde, in de selbt die Luft keinen Bestandteil ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren.'

Aslına sadık bir eviriden şyle bir cmle ıkar:

'Orada saatler, ortak soluk almaların, ortak yrek vuruşlarının saatleri geti, K. bu saatler boyunca, kendisinden önce hiçbir varlığın bulunmadığı bir dünyada, havanın doğduğu ülkenin havasıyla hiçbir ortak özelliğe sahip bulunmadığı, insanın yabancılık yüzünden soluksuz kaldığı ve çılgınca baştan çıkarmaların ortasında, gitmeyi sürdürmekten, yitmeyi sürdürmekten başka hiçbir şey yapamadığı bir yabana dünyada yolunu yitirdiği ya da en uzaklarda

olduğu duygusunu sürekli olarak yaşadı.'

## Eğretileme (metafor)

Cümlelerin tümü, uzun bir eğretilemeden başka bir şey değil. Hiçbir şey bir çevirmeni bir eğretileme çevirisinin gerektiğinden daha titiz olmaya (doğru çeviri yapmaya) zorlayamaz. Bir yazarın şiirsel (yazınsal) özgünlüğünün can damarıyla eğretilemede ilişki kurulur. Vialatte, ilkin 'gömülmek\*' fiilini seçerken kusurlu davranıyor: '...çok uzaklara gömüldüğü...' Kafka'nın kitabında K. gömülmüyor, o bir yerde'dir. 'Gömülmek' sözcüğü eğretilemeyi bozuyor: Bu sözcük eğretilemeyi gerçek eyleme (sevişen kişi gömülür) çok görsel olarak bağlıyor ve onu *soyutlama düzeyinden* yoksun bırakıyor (Kafka'nın eğretilemesinin *varoûşsal* niteliği sevişme eylemiyle ilgili olarak somut ve görsel bir çağrışım yapmak istemiyor). Vialatte'ın çevirisini düzelten David aynı fiili koruyor: 'Gömülmek'. Ve Lortholary de (en sadık) 'olmak' fiilinden sakınıp onun yerine '...de ilerlemek' fiilini kullanıyor.

Kafka'nın kitabında, sevişen K. 'in der Fremde' de, 'yabancı ülke'de bulunmaktadır; Kafka bu sözcüğü iki kez tekrarlar ve üçüncü kez de bir türevini 'die Fremdheit'i (yabancılık) kullanır: Yabancı ülkenin havasında yabancılıktan (yabancılık yüzünden) soluksuz kalınır. Bütün çevirmenler bu üçlü tekrar yüzünden sıkıntı duyuyorlar: Vialatte bu nedenle 'yabancı' sözcüğünü yalnızca bir kez kullanıyor ve 'yabancılık'ın yerine, bir başka sözcük seçiyor: 'insanın sürgünlük yüzünden soluksuz kalacağı...' Ama Kafka'da hiçbir yerde sürgünlükten söz edilmez. Sürgün ve yabancılık birbirinden farklı kavramlardır: Sevişen K. yurdundan *kovulmuş* değildir, *sürülmüş* değildir (demek ki acınacak durumda değildir); bulunduğu yerde isteyerek bulunmaktadır; oradadır, çünkü orada olmayı *göze almıştır*. 'Sürgün' sözcüğü eğretilemeye kurban havası, acı havası veriyor, onu duygusallaştırıyor, onu melodramlaştırıyor.

Vialatte ve David 'gehen' (gitmek) sözcüğünün yerine 'yürümek' sözcüğünü kullanıyorlar. Ama 'gitmek\*' 'yürümek'e dönüşürse, kıyaslamanın anlatımsallığı genişler ve eğretileme hafifçe gülünçleşir (sevişen insan bir insan yürüyüşçüye dönüşüyor). Bu gülünç yan, ilke olarak kötü değil (kişisel olarak gülünç eğretilemele

ri çok severim ve çevirmenlerime karşı bunları çoğu zaman savunmak zorunda kalmışım), ama kuşkusuz gülünç, burada Kafka'nın dilediği şey değildir.

Sözcük sözcük çeviriye gelmeyecek tek sözcük 'die Fremde' sözcüğü. Gerçekten de 'die Fremde' yalnızca 'bir yabana ülke' anlamına gelmiyor, ama daha genel olarak, daha soyut düzeyde, 'yabana olan' anlamı, 'bir yabana gerçeklik, bir yabana dünya' anlamları da var. 'in der Fremde' 'yabancı ülkede' biçiminde çevrilirse, Kafka'nın metninde sanki 'ausland' (=benim ülkemden başka bir ülke) sözcüğü varmış gibi olur. Anlamsal bakımdan daha doğru olması için, 'die Fremde' sözcüğünü iki sözcüklü bir dolaylama ile Fransızcaya çevirmek eğilimi bana anlaşılabilir gibi görünüyor; ama bütün somut çözümlerde (Vialatte: 'yabana bir ülkede, ...ğı bir ülkede; David; 'bir yabancı ülkede'; Lortholary: 'bu yabancı ülkelerde) eğretilme, Kafka'nın metninde sahip olduğu soyutlama düzeyini bir kez daha yitiriyor ve 'turistik' yam ortadan kalkacağına altı çiziliyor.

### Görüngübilimsel (fenomenolojik) tanımlama olarak eğretilme

Kafka'nın eğretilmeleri sevmediğini ileri süren kanıyı düzeltmek gerek; bir *belli tür* eğretilmeyi sevmiyordu, ama *varoluşsal* ya da *görüngübilimsel* kavramlarıyla tanımladığım eğretilmenin büyük yaratıcılarından biriydi Verlaine 'Umut ahırda bir saman çöpü gibi parıldıyor' dediği zaman, bu eşsiz bir  *lirik* imgeleme yetiştir. Bununla birlikte Kafka'nın düzyazısında böyle bir şey düşünülemez. Çünkü, hiç kuşkusuz, Kafka böyle bir şeyi sevmediğinden değil, romansal düzyazının laikleştirilmesi olduğu için.

Kafka'nm eğretilme imgelemi Verlaine'inkinden ya da Rilke'ninkinden daha az zengin değildi, ama bu imgelem lirik nitelikli değildi, yani kişilerin eyleminin anlamını, kişilerin içinde bulundukları durumların anlamını meydana çıkarmak, anlamak ve ele geçirmek istenci bu imgelemi özellikle harekete geçiriyordu.

Broch'un *Uyurgezerlef* inden, Bayan Hentjen ile Esch arasında geçen bir başka çiftleşme sahnesini anımsayalım: 'İşte, (Bayan Hentjen) ağzım onun ağzına bir hayvanın hortumunu cama yapış

tırması gibi bastırıyor ve kendisinden kaçırmak için, onun tutsak ruhunu sıkılmış dişlerinin arkasında tuttuğunu gören Esch öfkeyle titriyordu.'

'Bir hayvanın hortumu', 'cam' sözcükleri metinde bir kıyasla-ma aracılığıyla sahnenin bir görsel imgesini çağrıştırmak için bu-lunmuyorlar, ama bir aşk kucaklaşması sırasında bile, sevgilisinden açıklanmaz bir biçimde ayrı duran (sanki bir camla ayrılmış gibi) ve onun ruhunu (sıkılmış dişlerin arkasında tutsak) ele geçirmek gücünden yoksun bulunan Esch'in *varoluşsal dununu'nu* ele geçirmek için yer alıyorlar. Güçlkle kavranabilecek, ya da ancak bir eğretilme sayesinde kavranabilecek bir durum.

Şato'nun IV. bölümünün başında K. ile Frieda'nın ikinci çiftleşmeleri var; bu da bir tek cümle ile dile getiriliyor. Bu cümleinin olabildiğince sadık bir çevirisini yapıyorum ayaküstü: '(Frieda) bir şey arıyordu ve (K.) bir şey arıyordu ve çılgın yüzleri kırışmış, başları ötekinin göğsüne gömülmüş durumda arıyorlardı ve kucaklaşmaları ve şahlanan gövdeleri onlara arama görevlerini unutturmuyor, ama anımsatıyordu, tıpkı mutsuz köpeklerin toprağı araştırmaları gibi bedenlerini araştırıyorlardı ve kesinlikle düş kırıklığına uğramış olarak, son bir kez daha zevk almak için, bazan dillerini birbirlerinin yüzünde uzun uzun geçiriyorlardı.'

Tıpkı ilk çiftleşmenin eğretilmesinin anahtar sözcüklerinin 'yabancı' ve 'yabancılık' olmaları gibi, burada 'aramak' ve 'araştırmak' sözcükleri aynı görevi yükleniyorlar. Bu sözcükler olan şeyin bir görsel imgesini dile getirmiyor, ama dile gelmez bir varoluşsal durumu aktarıyorlar. Cümleinin bir bölümünü, 'Köpeklerin *cırnaklarını* umutsuzca toprağı gömmeleri gibi, onlar da *tırnaklarını birbirlerinin gövdesine gömüyorlardı*' diye çeviren David'id özgün metne sadık olmaması (Kafka ne gömülen cırnaklardan, ne de gömülen tırnaklardan söz ediyor) bir yana eğretilmeyi varoluşsal alandan görsel betimleme alanına aktarıyor; böylece Kafka'nın estetiğinden başka bir estetiğe yerleşiyor.

(Bu estetik fark, cümleinin son bölümünde daha da belirgin: Kafka yazıyor: '[sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit über des an deren G esi eh t' 'Bazan dillerini birbirlerinin yüzünden uzun uzun geçiriyorlardı'; bu belirgin ve yansız gözlem David'in çevirisinde şu dışavurumcu eğretilmeye dönüşüyor: 'Birbirlerinin yüzü

nü dil darbeleriyle kamçılıyorlardı'.)

## Dizgeli eşanlamlılaştırma üzerine açıklama

Daha açık, daha basit, daha yansız bir sözcüğün (olmak gö-mülmek; gitmek yürümek; geçmek kamçılarlamak) yerine bir başka sözcük kullanma gereksinimine *eşanlamlılaştırma tepke'si* adı verilir, ki bu tepke (refleks) hemen hemen bütün çevirmenlerde vardır. Büyük bir eşanlam yedeğine sahip olmak, 'güzel biçem, ustalığının bir özelliğidir; özgün metnin aynı paragrafında iki kez 'hüzün' sözcüğü varsa, (zorunlu biçemsel zarafete bir dokunca sayılan) tekrardan rahatsız olan çevirmen, ikinci kez kullanılışında sözcüğü Fransızca'ya 'melankoli' sözcüğüyle çevirmeye can atacaktır\*. Ama dahası var: Bu eşanlamlılaştırma gereksinimi çevirmenin ruhuna öylesine derinlemesine yerleşmiştir ki *hemen* bir eşanlamlı sözcük seçecektir: Özgün metinde 'hüzün' (tristesse) varsa bunu 'üzünç' (melankoli) olarak, 'üzünç' (melankoli) varsa, bunu 'hüzün' olarak çevirecektir.

Hiçbir alaysılamaya yanaşmadan kabul edelim: Çevirmenin durumu son derece naziktir: Hem yazara sadık olmak, hem de aynı zamanda kendisi kalmak zorundadır; ama nasıl yapacak bunu? Metne kendi yaratıcılığını koymak ister (bilinçli ya da bilinçsiz olarak); kendini yüreklendirmek için olacak, yazara açıkça ihanet etmeyen, ama bununla birlikte kendi girişiminden gelen bir sözcük seçer. Küçük bir metnin çevirisini gözden geçirirken şu anda gözlemliyorum bunu: Ben 'müellif (auteur) yazmışım, çevirmen 'muharrir\* (ecrivain) diye çeviriyor; ben 'romana' demişim, çevirmen 'muharrir' diye çeviriyor; ben 'romana' yazmışım, o 'müel>lif diye çeviriyor<sup>1</sup>; 'şiiir' (poğsie) diye yazdığım zaman 'şiiirler' (poemes) diye çeviriyor<sup>2</sup>. Kafka 'gitmek' yazıyor, çevirmenler 'yürü

1. Günümüzde 'müellif (auteur) ve 'muharrir'in (ecrivain) karşılığı olarak tek sözcük kullanıyoruz: Yazar. (Çev.)

2. Bu sözcüklerin Türkçe karşılıkları da büyük sorunlar çıkartır (Çev.):

*it vers*; *Dize*, mısra; şiiir; koşuk, nazım.

*IŰ poisier*. Şiiir sanatı; şiiir, şiiir biçimi; şiiirsellik, şiiirsel yan. *k*

*poime*: Şiiir; koşuk, manzume.

mek' yazıyorlar. Kafka 'hiçbir öge' diyor, çevirmenler 'öğelerin hiçbirini' diye çeviriyorlar. Kafka 'yitmek duygusu\*' diyor, iki çevirmen bunu 'yitme izlenimine kapılmak' diye çeviriyorlar; üçüncü çevirmene (Lortholary) gelince, o sözcüğü sözcüğüne çeviriyor ve böylece 'duygu' sözcüğünün yerine 'izlenim'i kullanmanın hiç de gerekli olmadığını kanıtıyor. Bu eşanlama uygulama masum görünüyor, ama dizgesel niteliği özgün düşüncüyü kaçınılmaz olarak köreltiyor. Peki, niçin yahu? Yazar Almanca 'gehen' diye yazmışsa, bu sözcüğü 'gitmek' diye çevirmenin bir nedeni var mı? Bre muhterem çevirmen beyler, arkamıza geçmeyin!

## Sözcük dağarcığı zenginliği

Cümlelerin fullerini inceleyelim: vergehen (geçmekkökü: gehengitmek); haben (sahip olmak); sich verirren (yitmek, yolunu şaşırmak); sein (olmak); haben (sahip olmak); ersticken müssen (Boğmak zorunda olmak); tun können (yapabilmek); gehen (gitmek); sich verirren (yitmek, yolunu şaşırmak). Demek ki Kafka en basit, en temel fiilleri seçiyor: gitmek (2 kez), sahip olmak (2 kez), yitmek (2 kez), olmak, yapmak, soluksuz bırakmak, zorunda olmak, ...bilmek (muktedir olmak).

Çevirmenlerde sözcük dağarcığını zenginleştirme eğilimi var: 'Hissetmeyi sürdürmek' ('sahip olmak' yerine); 'gömülmek', 'ilerlemek', 'yol almak' ('olmak' yerine); 'soluk kesmek' ('boğmak zorunda olmak' yerine); yürümek ('gitmek' yerine); 'yeniden bulmak' ('sahip olmak' yerine).

(Dünyanın bütün çevirmenlerinin 'olmak' (etre) ve 'sahip olmak' (avoir) sözcüklerinin karşısında dehşete düştüklerini belirtelim! Bu sözcüklerin yerine daha az bayağı buldukları bir sözcüğü kullanmak için ellerinden geleni yapacaklardır.)

Bu eğilim de psikolojik bakımdan akla yatkındır: Çevirmen neye göre değerlendirilecektir? Yazarın bıçemine bağlılığına göre mi? Doğrusunu isterseniz, çevirmenin ülkesinde yaşayan okurların bu konuda bir karar vermeleri olanaksızdır. Buna karşılık, sözcük dağarcığının zenginliği, bir değer olarak, bir başarı olarak, çevirmenin ustalık ve yetkisinin bir kanıtı olarak okur tarafından hemen hissedilecektir.

Oysa, sözcük dağarcığı zenginliğinin kendi başına hiçbir değeri yoktur. Sözcük dağarcığının büyüklüğü, zenginliği, yapıtı oluşturan estetik amaca bağlıdır. Carlos Fuentes'in sözcük dağarcığı baş döndürecek kadar zengindir. Ama Hemingway'inld Son derece sınırlıdır. Fuentes'in biçiminin güzelliği sözcük dağarcığının zenginliğine, Hemingway'inki ise onun sınırlı oluşuna bağlıdır.

Kafka'nın sözlük dağarcığı da bir dereceye kadar sınırlıdır. Bu sınırlılık Kafka'nın bir çileri olmasıyla açıklanır. Estetik yoksunluğumla. Güzelliğe karşı kayıtsızlığıyla. Ya da halk ortamından kopuk olduğu irin kuruyan Prag Almancasına ödenen bedelle. Kafka'nın *estetik amacı'm* belli eden bu sözcük dağarcığındaki sadeliğin onun biçiminin ayırdedici özel niteliklerinden biri olduğunu kimse kabul etmek istemedi.

## Güç sorunu üzerine genel eleştiri

Çevirmen için en yüce güç, yazarın *kişisel biçemi* olmalı. Ama çevirmenlerin çoğu bir başka güce boyun eğler: 'Güzel Fransızcanın' (Almancanın, vb.) *ortak biçemi'tün* gücüne boyun eğler. Çevirmen, yabancı yazar nezninde kendini bu gücün büyükelçisi olarak görür. Yanılgı işte burada: Belli bir değeri olan her yazar 'güzel biçem'i hiçe sayar ve sanatının özgünlüğü (ve bundan dolayı, varlık nedeni) bu hiçe saymada bulunur. Çevirmenin ilk çabası bu hiçe saymayı anlamak olmalıdır. Rabelais, Joyce ve Celine örneklerinde görüldüğü gibi hiçe saymanın belirgin olduğu durumlarda çevirmenin işi hiç de güç değildir. Ama 'güzel biçem'i hiçe saymaları belirsiz, gizli, bellibelirsiz, ölçülü yazarlar da vardır; bu durumda, hiçe saymayı yakalamak kolay değildir. Bununla birlikte bu tür örnekleri yakalamak daha önemlidir.

## Tekrar

*Die Stunden* (saatler) üç kez bütün çevirilerde korunan tekrar;  
\$&\$  
*gemeinsamen* (ortak) iki kez bütün çevirilerde atlanan tekrar;  
*sich vermen* (yabana) iki kez, son bir kez *die Fremdheit*  
(ya92

batıcılık) Vialatte'in çevirisinde: 'yabana' bir kez, 'yabancılık' yerine 'sürgün'; David'in çevirisinde ve LortholaiVnin çevirisinde: bir kez 'yabana' (sıfat olarak), bir kez 'yabancılık';

*die Luft* (hava) iki kez bütün çevirmenlerin koruduğu tekrar;

*haben* (sahip olmak) iki kez Vialatte bu sözcüğün yerine 'devam etmek, sürmek' sözcüğünün tekrarını kullanmış; David bu sözcüğün yerine 'her zaman, daima' sözcüğünün tekrarını (zayıf yankılanma) kullanmış; Lortholary'nin çevirisinde tekrar yok olmuş;

*gehen, vergehen* (gitmek, geçmek) bu tekrar (korunması güç) bütün çevirilerde yok olmuş.

Genel olarak, çevirmenlerin (lise öğretmenlerine boyun eğen) tekrarları sınırlandırmak eğiliminde oldukları gözlemleniyor.

## Bir tekrarın anlambilimsel anlamı

İki kez *die Fremde*, bir kez *die Fremdheit*: Yazan bu tekrarı yaparak, bir anahtardüşünce, bir kavram niteliği olan bir sözcüğü metnine koyuyor. Yazar, bu sözcükten yola çıkarak, uzun bir düşünce geliştiriyorsa, anlambilim ve mantık bakımlarından aynı sözcüğün tekrarı gereklidir. Diyelim ki Heidegger'in çevirmeni, tekrarlardan sakınmak için, 'das Sein' sözcüğünün karşılığı olarak bir kez 'varlık', ardından 'varoluş', sonra 'yaşam', daha sonra 'insan yaşamı', son olarak da 'yaratık' sözcüklerini kullandı. Heidegger'in değişik biçimlerde adlandırılmış bir tek şeyden mi yoksa değişik şeylerden mi söz ettiğini kesinlikle bilemeyeceğimiz için, kılı kırk yararcasına mantıklı bir metnin yerine bir kargaşayı okumak zorunda kalırız. Romanın düzyazısı (hiç kuşkusuz bu ada lâayık romanlardan söz ediyorum) aynı kesinliği zorunlu kılar (özellikle düşünsel ya da eğretilmeli bir niteliği olan bölümlerde).

## Tekrarı korumak gerekliliği üzerine bir başka uyan

*Şato'nun* söz konusu sayfasının daha aşağılarında: '...Stimme

nach Frieda ger uf en wurde. 'Frieda, sagte K. in Friedas Ohr und gab so den Ruf weiter.' Cümlelerin sözcük sözcük anlamı: '... bu- ses Frieda adını ünledi. K., bu çağrışı aktararak, Frieda'nın kulağı- na 'Frieda', dedi.

Çevirmenler Frieda adını üç kez tekrarlanmasından sakın- mak istiyorlar:

Vialatte: \*, bu çağrışı aktararak, 'Frieda', dedi *hizmetçinin ku- lağına...*

David: ', bu çağrışı aktararak, 'Frieda' dedi K., *dostunun ku- lağına...*

Frieda adın m yerine kullanılan sözcükler nasıl da yanlış çınlı yorlar! Şato metninde K.'nın yalnızca K. olduğuna lütfen iyi dik kat ediniz. Diyaloglarda, başkaları ona 'yerölçümcü' diyebilirler, belki de başka bir şekilde seslenebilirler, ama Kafka'nın kendisi, anlatıcı, K.'yı şu tür sözcüklerle kesinlikle adlandırmaz: Yabana, yeni gelen, genç adam ya da bilmem ne. K. yalnızca K.'dır. Yal nızca o değil, Kafka'nın bütün kişilerinin her zaman bir tek adı vardır.

İ^;,:.

Frieda, demek ki Frieda'dır; oynaş değildir, metres değildir, dost değildir, hizmetçi değildir, sofra hizmetçisi değildir, orospu değildir, genç kadın değildir, genç kız değildir, sevgili değildir, ga- co değildir. Frieda'dır.

## Bin tekrarın ezgisel önemi

Kafka'nın biçiminin havalanıp ezgiye dönüştüğü anlar vardır. Üzerinde durduğum iki cümlelerin durumu böyle. (Olağanüstü bir güzelliği olan bu cümlelerin iki cinsel ilişki betimlemesi olduğunu belirtelim; Kafka'da erotizmin önemi konusunda, özyaşamöyküsü araştırmalarının tümünden yüz kez fazlasını dile getirmektedirler. Ama geçelim.) Kafka'nın biçimi iki kanatla kanatlanıp uçar: Eğretilemesel imgelemin yoğunluğu ve büyüleyici ezgi.

Ezgisel güzellik burada sözcüklerin tekrarından kaynaklan- maktadır; cümle föyle başlar: 'Dört vergingen *Stunden*, *Stunden* *gemeinsamen* Atems, *gemeinsamen* Herzschrags, *Stunden...*' Do- kuz sözcükten beşi tekrar. Cümlelerin ortasında: *die Fremde* sözcü- ğünün tekrarı ve *die Fremdheit*. Ve cümlelerin sonunda, gene bir

tekrar: '... *weiter* gehen, *weiter* sich verir ren'. Bu değişik tekrarlar tempoyu ağırlaştınıyorlar ve cümleye ie dokunan bir ahenk veriyorlar.

K.'nın ikinci çiftleşmesinin yer aldığı bir başka cümlede, aynı tekrar ilkesi vardır 'Aramak\*' fiili dört kez tekrarlanır, 'bir şey\*' iki kez, 'gövde' iki kez, 'araştırmak' fiili iki kez tekrarlanır; ve bütün sözdizimsel incelik kurallarının tersine, 've' bağlacının dört kez tekrarlandığını unutmayalım.

Bu cümle Almancada şöyle başlıyor: 'Sie suchte etwas und er suchte etwas...' Vialatte bambaşka bir şey söylüyor: '(Frieda) anyordu ve gene bir şey arıyordu...' David onu düzeltiyor: '(Frieda) bir şey anyordu ve ona (K.'ya) gelince, o da.' İlginç: Kafka'nın güzel ve basit tekrarını, '(Frieda) bir şey arıyordu ve (K.) bir arıyordu...' diye çevirmek varken, '... ve ona gelince, o da' demeyi yeğliyor.

## Tekrar becerisi

Bir tekrar becerisi var. Çünkü, kuşkusuz, kötü, beceriksizce tekrarlar var (bir akşam yemeği betimlemesinde, iki cümle içinde üç kez 'sandalye' ya da 'atal' sözcüğünü okursak, vb.). Kural: Bir sözcük, önemli olduğu için, hem sonoritesi, hem de anlamı, bir paragraf yüzeyinde, bir sayfa yüzeyinde, yankılandırmak istendiği için tekrarlanır.

## Ayraç: Tekrarın güzelliğine bir örnek

Hemingway\* in küçücük (iki sayfa) bir öyküsü, *Mektup Yazan Kadın Okur*, üç bölüme ayrılmıştır: 1) Mektup yazan (ara vermeden, bir sözcüğün üzerini çizmeden ya da yeniden yazmadan) bir kadını betimleyen kısa paragraf; 2) Kadının, kocasının zührevi hastalığından söz ettiği mektubun kendisi; 3) Bunu izleyen iç monolog. Bunu aktarıyorum:

"Belki de ne yapmak gerektiğini bana söyleyecektir, diye düşündü. Bana söyleyecek mi acaba? Gazetedeki fotoğrafında, çok bilgin, çok zeki bir havası var. Her gün, insanlara ne yapmaları ge

rektiğini söylüyor. Hiç kuşkusuz bilecektir.

"Gereke her şeyi yapacağım. Ne var ki çok uzun zamandır sürüyor bu... çok uzun. Gerçekten çok uzun. Tanrım, nasıl da uzun süre. Kendisini gönderdikleri yere gitmek zorundaydı, çok iyi biliyorum, ama bilmiyorum neden yakalandı buna. Ah, Tanrım, yakalanmamasını nasıl da isterdim. Ama göklerin Tanrısı, yakalanmamasını çok isterdim. Gerçekten yakalanmamalıydı. Ne yapacağımı bilemiyorum. Bari hastalığa yakalanmasaydı. Hasta olması neden gerekti gerçekten bilmiyorum."

Bu bölümün büyüleyici ezgisi tümüyle tekrarlarla dayanmaktadır. Bu tekrarlar yapay (şiir uyakları gibi) değil, kaynakları gündelik konuşma dilinde, en ham dilde.

Ve ekliyorum: Bu küçük öykü, bence, düzyazı tarihinde, ezgisel amacın önemli olduğu tam anlamıyla benzersiz bir durumu temsil ediyor: Bu ezgi olmasaydı metin bütün varlık nedenini yitirirdi.

## Soluk

Kafka, kendisinin de dediğine göre, *Karar* adlı uzun öyküsünü, bir hamlede, yani olağanüstü bir hızla, kendisini neredeyse denetimsiz bir imgelemin alıp götürmesine bırakarak, bir tek gecede yazmış. Daha sonra üstgerçekçiler için izlencesel bir yöntem ('otomatik yazım') olan, bilinçaltının aklın gözetiminden kurtulmasını ve imgelem gücünün patlamasını sağlayan hız, Kafka için aşağı yukarı aynı rolü oynamıştır.

Bu 'yöntemli hız' tarafından canlandırılan Kafka'nın imgelemi, bir ırmak gibi, soluk almak için ancak bölümün sonunda ara veren bir düş ırmağı gibi akıp gider. İmgelemiş bu uzun soluğu sözdizimin niteliğinde yansın Kafka'nın romanlarında neredeyse üstüste iki nokta (konuşmalar dışında) kullanılmaz, pek az noktalı virgül vardır. Elyazması incelenecek olsa (Bk: Eleştirel basım, Fischer, 1982), sözdizimi kuralları bakımından kesinlikle gerekli olduğu yerlerde virgüllerin bile çoğu zaman eksik olduğu görülür. Metin pek az paragrafa bölünmüştür. Bu *eklemlenmeyi azaltma eğilimi* az paragraf, az sayıda sert durak (Kafka, elyazmalarını okurken çoğu zaman noktaları virgüle çevirmiştir), metnin mantık

sal yapısını belirginleştiren az sayıda işaret (üstüste iki nokta, noktalı virgül) Kafka'nın biçeminin ayrılmaz ögesidir; aynı zamanda Alman 'güzel biçemi'ne (hem de Kafka'nın çevrildiği bütün dillerin 'güzel biçem'ine) sürekli saldırıdır.

Kafka, *Şato'nun* basım için kesin yazı düzenini yapmadı ve noktalama da aralarında olmak üzere metinde bazı düzeltmeler yapabileceği haklı olarak varsayılabilir. Bu nedenle, Kafka'nın ilk yayması olarak Max Brod'un, metnin okunmasını daha kolaylaştırmak için, *zaman zaman* bir satırbaşı yaratmış olmasına ya da bir noktalı virgül eklemesine çok fazla şaşırılmış (hiç kuşkusuz bundan mutlu olmuş da) değilim. Gerçekten de, Brod'un söz konusu yayınında bile, Kafka'nın sözdiziminin *genel niteliği* açıkça algılanabilir durumda kalmakta ve roman büyük soluğunu korumaktadır.

Üçüncü bölümdeki cümlemize dönelim: Bu cümle, virgülleriyle birlikte, ama noktalı virgülsüz olarak (elyazmasında ve Almanca bütün basımlarında), nispeten uzundur. Bu cümle'nin Vialatte tarafından yapılan çevirisinde beni en çok rahatsız eden şey, bu nedenle metne eklenen noktalı virgül olmuştur. Bu noktalı virgül, bir mantıksal parçanın sonunu, sesi alçaltmayı, kısa bir durak yapmayı gerektirecek bir durağı temsil etmektedir. Bu durak (sözdizimi kuralları bakımından doğru olsa bile) Kafka'nın soluğunu kesmektedir. David, dahası, *iki* noktalı virgülle cümleyi ikiye bölmektedir. Kafka'nın bütün üçüncü bölüm boyunca (elyazması metinde) bir tek noktalı virgül kullanmış olduğunu düşünecek olursak, bu iki noktalı virgölün saçmalığının boyutları ortaya çıkar. Max Brod'un hazırladığı baskıda on üç noktalı virgül var. Vialatte'de otuz bire çıkıyor. Lortholary'de ise yirmi sekiz tane, ayrıca üç tane üstüste iki nokta da cabası.

## Basım imgesi

Kafka'nın biçeminin uzun ve baş döndürücü akışını metnin basılı görüntüsünde *görebilirsiniz*: Çoğu zaman, uzun konuşma bölümlerinin bile içerde kaldığı, sayfalar boyunca 'bitimsiz'<sup>1</sup> tek bir paragraf. Kafka'nın elyazmasında üçüncü bölüm yalnızca iki uzun paragrafa bölünmüştür. Brod'un baskısında beş paragraf vardır. Vialatte'in çevirisinde doksan. Lortholary'nin çevirisinde doksan

beş. Fransa'da Kafka'nın romanlarına kendisinin olmayan bir ek-  
lemlerle dayatıldı: Daha mantıksal, daha akla yatkın bir metin ya-  
pısı havası veren, diyaloglardaki bütün replikleri ayırarak metni  
dramlaştıran çok daha fazla, dolayısıyla çok daha kısa paragraflar.  
Başka dillerdeki hiçbir çeviride, bildiğim kadarıyla, Kafka'nın  
metinlerinin ilk eklememesi değiştirilmemiştir. Fransız çevirmen-  
ler (hepsi birlikte) neden böyle bir şey yaptılar? Hiç kuşkusuz bu-  
nun için bir nedenleri olmalı. Kafka'nın romanlarının PUSiade dizi-  
sindeki basımı beş yüzden fazla açıklama sayfası da içeriyor. Bu-  
nunla birlikte, bu nedeni açıklayan bir tek cümleye rastlamadım  
bu açıklamalarda.

## Ve son olarak, küçük ve iri harfler üzerine bir açıklama

Kafka kitaplarının çok iri harflerle basılmasında diretiyordu.  
Bu direktme, büyük adamların kaprislerinin neden olduğu hoşgörü-  
lü gülümsemeyle anımsanıyor bugün. Bununla birlikte, bu tutum-  
da gülümsemeye lâyık herhangi bir şey yok; Kafka'nın isteği hak-  
lıydı, mantıklıydı, ciddiydi, estetiğine, ya da, daha somut olarak,  
yazışım eklemleme tarzına bağlıydı.

Metnini birçok küçük paragrafa bölen yazar iri harfler üzerin-  
de bu kadar direktmez: Bol bol eklemelenmiş bir sayfa oldukça ko-  
layca okunabilir.

Buna karşılık, uzun Kir paragrafta akan bir metin çok az oku-  
naklıdır. Göz, durulacak yerleri, dinlenilecek yerleri kolayca bula-  
maz, satırlar kolayca 'yiterler'. Böyle bir metin, zevkle (yani göz  
yorgunluğu olmaksızın) okunmak için, okumayı kolaylaştıracak ve  
cümlelerin güzelliğinin tadını çıkartmak üzere herhangi bir yerde  
durmaya izin verecek nispeten iri harfler gerektirir.

*Şato'nun* Almanca cep kitabı baskısına bakıyorum: Bir 'son-  
suz paragrafı içeren küçük bir sayfaya sefil bir biçimde sıkışmış  
otuz dokuz satır Okunması olanaksız; ya da yalnızca *haber* gibi,  
ya da *belge* gibi okunabilir, ama bir estetik algıya yönelik bir metin  
olarak kesinlikle okunamaz. Kırk sayfalık bir ek bölüm: Kafka'nın  
elyazmasından çıkardığı bütün bölümler, hepsi. Kafka'nın metnini  
iri harflerle bası görmek (tamamen haklı estetik neden

ler dolayısıyla) arzusıyla alay ediliyor; yok etmeye karar verdiği (tamamen haklı estetik nedenler dolayısıyla) bütün cümleler kurtarılıyor. Kafka'nın yapıtının ölüm sonrası yazgısının bütün acısı, yazarın estetik istencine karşı takınılan bu aldırma davranışta yansımaktadır.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### YİTİK ŞİMDİKİ ZAMANIN PEŞİNDE

İspanya'nın göbeğinde, Barcelona ile Madrid arasında bir yer, küçük bir istasyonun büfesinde iki kişi oturmuş: Bir Amerikalı erkek ile bir genç kız. Madrid trenini bekliyorlar, genç kız orada bir ameliyat geçirecek, hiç kuşkusuz (sözcük kesinlikle ağza alınmasa bile) çocuk aldırarak. Onlarla ilgili olarak bildiklerimiz yalnızca bunlar. Kim olduklarını, yaşlarını, birbirlerini sevip sevmediklerini bilmiyoruz. Konuşmaları, olağanüstü açık olmasına karşın, ne güdülenmeleri, ne de geçmişleri üzerine herhangi bir ipucu veriyor.

Genç kız gergin, erkek onu yatıştırmak istiyor: 'Gerçekten çok basit bir ameliyat, Jig. Ameliyat bile sayılmaz.' Ve sonra: 'Seninle geleceğim, hep senin yanında kalacağım...' Ve sonra: 'Sonra çok iyi olacağız. Tıpkı eskiden olduğu gibi.'

Erkek, genç kızın biraz sinirlendiğini hissedince: 'İyi. İstemiyorsan bunu yapmak zorunda değilsin. İstemiyorsan, bunu yapmanı isteyemem,' diyor. Ve daha sonra, yeniden: 'Lütfen şunu anla, sen istemiyorsan bu işi yapmam ben de istemiyorum. Senin için bir anlamı varsa, bu işi sonuna kadar götürmeye razıyım.'

Genç kızın yanıtlarının gerisinde aktörel kaygılar seziliyor. Genç kız manzaraya bakarak konuşuyor: 'Bunlara sahip olabilir-dik. Her şeye sahip olabilirdik, ama her geçen gün bunu daha da olanaksızlaş tır ıyor uz.'

Adam onu yatıştırmak istiyor 'Her şeye sahip olabiliriz. [...]

—Hayır. Bir kez elinizden almasınlar, bir daha asla sahip olamazsınız."

Ve adam ameliyatın tehlikesiz olduğu konusunda kendisine yeniden güvence verince, genç kız konuşuyor: 'Benim için bir şey yapar mısın?'

—Senin için her şeyi yaparım.

—Yalvarırım, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur susar mısın?'

Ve adam: 'Ama bunu yapmanı istemiyorum. Benim için kesinlikle önemi yok.

—Avaz, avaz bağıracağım,' diyor genç kız.

Bunun üzerine gerilim doruk noktasına çıkıyor. Adam bagajları istasyonun öteki tarafına götürmek için ayağa kalkıyor ve geri dönünce: 'Kendini daha iyi hissediyor musun?' diye soruyor.

—Kendimi iyi hissediyorum. Bir sorun yok. Kendimi iyi hissediyorum.' Ernest Hemingway'in *Hills Like White Elephants* (Be yaz Fillere Benzeyen Tepeler) adlı ünlü öyküsünün son sözcükleri bunlar.

## 2

Bu beş sayfalık öykünün ilginç yam: Konuşmalardan yola çıkarak bir çok öykü uydurabiliriz: Adam evlidir, karısını kollamak için metresini çocuk aldırma zorlamaktadır; adam bekârdır, ama yaşamım karmaşıklştırmaktan korktuğu için çocuğun alınmasını! istemektedir; ama bir çocuğun genç kızın hayatını güçleştireceğini düşünerek, yan tutmadan, böyle davranıyor olabilir; belki de, her şey düşünülebilir, adam ağır hastadır ve genç kızı çocukla yalnız bırakmaktan korkmaktadır; çocuk genç kızın Amerika'ya gelmeden önce birlikte olduğu birindendir, Amerikalı genç kıza çocuğu aldırmasını salık vermektedir, ama aldırmasa da çocuğun babalığını kabul edebilir; belki de bu kararı kendi başına almıştır, ama bu iş yaklaştıkça cesaretini yitirmektedir, kendini suçlu hissetmektedir ve son direnmelerini dile getirmektedir, ama bu sevgilisinden çok kendi vicdanına yöneliktir. Gerçekten de, konuşmaların gerisine gizlenebilecek birçok değişke var, bitecek gibi değil.

Kahramanların kişiliğine gelince, karar vermek daha kolay değil: Adam duyarlı, sevgi dolu, sevecen olabilir; bencil, kurnaz, ikiyüzlü olabilir. Genç kız aşırı duyarlı, son derece namuslu olabilir; aynı zamanda kaprisli, yapmacıklı olabilir, isteri sahneleri yaratmaktan hoşlanabilir.

Repliklerin söyleniş tarzına gelince (hızlı, ağır, alaylı, sevecenlikle, sert, bıkkın?), diyalogların hiçbir şey açıklamadıkları oranda kahramanların davranışlarının gerçek nedenleri daha bir gizleniyor. Erkek konuşuyor: 'Seni sevdiğimi biliyorsun.' Genç kız yanıt

lıyor: 'Biliyorum.' Ama, bu 'biliyorum'un anlamı ne? Kız erkeğin aşkından gerçekten emin mi? Yoksa bunu alayla mı söylüyor? Peki ne anlama geliyor bu alay? Kızın, erkeğin aşkına inanmadığına mı? Yoksa erkeğin aşkının kız için artık önemli olmadığına mı?

Öyküde, diyalogun dışında, bazı gerekli betimlemeler var; tiyatro oyunlarının sahneye ilgili açıklamaları bile bu denli yalın değildir. Bu aşırı tutumluluk kuralının dışında tek bir motif kalıyor: ufukta uzanan beyaz tepeler; öykünün tek eğretilmesiyle birlikte sık sık geliyor bu motif. Hemingway, eğretilmeye meraklı değildi. Bu nedenle, anlatıcıya ait değil bu eğretilme, genç kıza ait; tepelere bakarak o söylüyor: 'Sanki beyaz filler.'

Erkek, bira içerken yanıtlıyor: 'Hiç beyaz fil görmedim.'

— Hayır, görmüş olamazsın.

— Olabilirim, diyor erkek. Görmüş olamayacağımı söylemen hiçbir şeyi kanıtlamaz.

Bu dört replikte, kişilikler farklılıklarını ortaya çıkıyor, hatta zıtlıklarıyla: Erkek, genç kızın şiirsel bulgusu karşısında çekincesini belli ediyor ('Hiç beyaz fil görmedim.') ve genç kız, erkeğin şiirsel duyarlıktan yoksun oluşunu kınarcasına, lafını ağzına tıkıyor ('hayır, görmüş olamazsın.') ve erkek (bu serzenişi çoktandır biliyormuş ve bundan gocunuyormuş gibi) kendini savunuyor ('olabilirdim').

Daha sonra, erkek, genç kıza aşkı konusunda güvence verdiğinde, genç kız şöyle der: 'Ama onu yaptırırsam (yani: Çocuğu aldatırsam), gene her şey eskisi gibi iyi olacak mı, bazı şeylerin beyaz fillere benzediğini söylemem hoşuna gidecek mi?

— Hoşuma gidecek. Şimdi de hoşlanıyorum, ama bunu düşünecek durumda değilim.

Peki, en azından, bir eğretilme karşısında takınılan bu farklı tavır, kişilikler arasındaki farkı yaratabilir mi? Genç kız çok zeki ve coşkulu, erkek basit ve bayağı mı?

Neden olmasın, genç kızın erkekten daha coşkulu olduğu düşünülebilir. Ama, aynı zamanda, eğretilmeli bulgusunda bir özen-ti, bir yapmacık, bir hastalık görülebilir: Özgün ve imgelem gücü olan biri olarak hayranlık kazanmak istediği için, küçük şiirsel davranışlar sergiliyordun Durum böyleyse, çocuğu alındıktan sonra artık yitirecekleri dünyaya ilişkin olarak söylediği aktörel ve doku

nakb sözler, anne olmaktan vazgeçen kadının gerçek umutsuzluğundan çok coşkulu gösterilere düşkün oluşuna bağlanabilir.

Hayır, bu basit ve sıradan diyalogun gerisinde gizlenen şeyde hiçbir şey belli değil. Amerikalının söylediği cümlelerin tıpkısını her erkek, genç kızın söylediği cümlelerin tıpkısını her kadın söyleyebilir. Bir erkek bir kadını sevsin ya da sevmesin, ister yalan söylesin, ister içten olsun, aynı şeyi söyleyecektir. Bireysel ruhsal durumlarıyla hiçbir ilişkisi olmaksızın, sayısız çiftler tarafından söylenmek için, sanki bu diyalog dünyanın yaratılmasından bu yana beklemekteydi burada.

Çözümenecek hiçbir şeyleri olmadığı için, bu kişilikleri aktöre! açıdan yargılamak olanaksızdır; onlar istasyonda bulundukları sırada, her şeye çoktan kesin olarak karar verilmiştir; daha önce bin kez düşüncelerini açıklamışlar ve kanıtlarını bin kez tartışmışlardır; şimdi, yalnızca, eski kavga (eski tartışma, eski dram) konuşmanın gerisinde hafifçe belirlemektedir; artık hiçbir şeyin söz konusu olmadığı, sözcüklerin sözcükten başka bir şey olmadığı konuşmanın gerisinde.

### 3

Neredeyse ilkörneksel<sup>1</sup> bir durumu betimleyen bu öykü son derece *soyut* ise de, bir durumun, özellikle diyalogun, görsel ve işitsel yüzeyini yakalamak istediği için aynı zamanda alabildiğine *somut'tur*.

Yaşamınızdan bir diyalogu, kavga diyalogunu ya da bir aşk diyalogunu yeniden kurmayı deneyiniz. En değerli, en önemli durumlar sonsuza dek yok olmuşlardır. Bunlardan geriye kalan soyut anlamlarıdır (ben şu görüşü savundum, o ötekini, ben saldırdım, o savunmadaydı), bir iki ayrıntının da kalması olasıdır, ama durumun işitselgörsel birliği bütün sürekliliği içinde yitmiştir.

Yitmesine yitmiştir, ama bu yitişe şaşırmayız bile. Şimdiki zamanın birliğinin yitişine boyun eğerez. Şimdiki zamanı hemen kendi soyutlamasına dönüştürürüz. Birkaç saat önce yaşadığımız bir

1. Archetypique. (Çev.)

oluntuyu anlatmak yeterlidir: Diyalog kısa bir özet, dekor ise birkaç genel veri içinde kısılır. Bu, tıpkı bir yara gibi, kendini zihne zorla kabul ettiren en güçlü anılar için bile geçerlidir: Güçleri karşısında öylesine büyülenmişizdir ki içeriklerinin ne denli basit ve yoksul olduğunun farkına varmayız.

Bir gerçekliği araştırarak, tartışarak, inceleyecek olursak, onu zihnimizde, belleğimizde belirlediği durumuyla inceleriz. Gerçekliği, ancak geçmiş zamanda geçtiği anda, *var olduğu* anda bilebiliriz. Oysa şimdiki zaman, kendi anısına benzemez. Anı unutmanın yadsınması değildir. Anı unutmanın bir biçimidir.

Özenle bir günlük tutabiliriz, bütün olayları yazıp saptayabiliriz. Bir gün, yazdıklarımızı okurken, bunların tek bir somut imge çağrıştıracak durumda olmadıklarını anlayacağız. Ve daha kötüsü: İmgelem gücünün, belleğimizin yardımına gelmek ve unutulmuş olanı yeniden kurmak yeteneğinden yoksun olduğunu anlarız. Çünkü şimdiki zaman, şimdiki zamanın somutluğu, incelenecek olgu olarak, *yapı* olarak bizim için bilinmeyen bir gezegendir; bu nedenle, onu ne belleğimizde tutabiliriz, ne de imgelem gücümüzle yeniden kurabiliriz. İnsan yaşadığı şeyin ne olduğunu bilmeden ölür.

Roman, şimdiki zamanın akıp giden gerçekliğinin yitimine karşı koymayı, bana öyle geliyor ki, ancak evriminin belli bir ânından soma öğrendi. Boccaccio öyküleri, geçmişin anlatılır anlatılmaz içinde dönüştüğü bu soyutlamanın örneğidir: Bu, somut bir sahnesi olmayan, hemen hemen diyalogsuz, bir olayın özünü, bir öykünün nedensel mantığını, tıpkı bir tür özet gibi bize aktaran öykülemidir. Boccaccio'dan sonra gelen romancılar eşsiz öykücüydüler, ama şimdiki zamanın somutluğunu ele geçirmek gibi bir sorunları ve tutkuları yoktu. İlle de somut bir sahne içinde düşünmeden öykülerini anlatıyorlardı.

Sahne, xix. yüzyılın başında, roman yapısının *temel* ögesi (romancının ustalığını kanıtladığı yer) oluyor. Scott'ta, Balzac'ta, Dostoyevski'de roman, dekoruyla, diyaloguyla, eylemiyle inceden inceye betimlenmiş bir sahneler dizisi olarak kurulmuştur; bu sah

neler dizisine bağılı olmayan her şey, sahne olmayan her şey ikincil olarak dahası yüzeysel görülmüş, böyle hissedilmiştir.

Sahne, romanın temel ögesi olur olmaz, gerçeklik sorunu, günümüzde görünen durumuyla, potansiyel olarak ortaya çıktı. 'Potansiyel olarak' diyorum, çünkü gerçeklik sorunu Balzac'ta ya da Dostoyevski'de bir somutluk tutkusundan daha çok dramatiğe ilişkin tutku, sahne sanatım esinleyen gerçeklikten daha çok tiyatrodur. Gerçekten de, bu sırada doğan yeni roman estetiği (roman tarihinin ikinci döneminin estetiği) kuruluşun *tiyatrosal* niteliğiyle kendini gösterdi. Bunun anlamı şudur: a) Tek bir düğüm yani bir tek dolantı (çeşitli düğümlerin gelişmesi olan 'pikaresk'<sup>1</sup> kuruluş uygulamasının tersine) üzerine; b) aynı kişiler üzerine (Cervantes için doğal olan, kişilerin romanı yolun ortasında bırakıp gitmesi bir hata olarak kabul edildi); c) dar bir zaman süresi üzerine (romanın başı ile sonu arasında çok zaman geçmesine karşın, eylem seçilmiş birkaç günde gelişir; örneğin, *Ecinniler* birkaç aya yayılır, ama son derece karmaşık olan eylem önce iki, sonra üç, daha sonra önce üç, sonra beş güne dağıtılmıştır) yoğunlaşmış bir kuruluş ile kendini gösterdi.

Balzac ya da Dostoyevski romanının kuruluşunda, düğümün bütün karmaşıklığı, düşüncenin bütün zenginliği (Dostoyevski'de büyük düşün diyalogları), kişilerin bütün psikolojileri özellikle sahneler sayesinde anlaşılır bir biçimde dile gelir; bundan dolayı bir sahne, tiyatro oyununda olduğu gibi, yapay olarak özeklenmiş, yoğun (bir tek sahnede birçok buluşma) ve olasılıktan uzak bir mantıksal kesinlikle (çıkarların ve tutkuların çatışmasını netleştirmek için) geliştirilmiş duruma gelir; temel (eylemin ve eylemin anlamının anlaşılabilirliği için temel) olan her şeyi dile getirmek için, 'temel olmayan' her şeyden vazgeçmek zorundadır sahne, yani basit, sıradan ve gündelik olan her şeyden, rastlantı ya da basit genel izlenim olan şeyden vazgeçmek zorundadır.

Roman tiyatrosallığından kurtaran Flaubert'dir. (Faulkner'a yazdığı bir mektupta Hemingway'in 'en saygı'ya değer ustamız olarak tanımladığı Flaubert). Flaubert'in romanlarında, kahramanlar

1. Başboşlar romanı! Yeniçağın başlarında İspanya'da doğan, dilenci ve başboşların **renkli** yaşamlarını anlatan roman. (Çey.)

gündelik bir ortamda birbirleriyle karşılaşır, bu gündelik ortam (kayıtsızlığıyla, ölçüsüzlüğüyle, ama aynı zamanda bir durumu güzelleştiren, unutulmazlaştıran atmosferleri ve büyüleriyle) hemen onların özel öykülerinde etkili olur. Emma, Leon ile kilisede buluşmuştur, ama yanlarına gelen bir rehber ipe sapa gelmez, uzun gevezeliğiyle onların yalnızlıklarını bozar. Montherlant, *Madame Bovary*'ye yazdığı önsözde, bir sahneye karşıtlamak bir motif sokma tarzının yöntemli niteliğini alaya alır, ama yersiz bir alaydır bu; çünkü bir *sanatsal özenticilik* söz konusu değildir; adeta *varlıkbilimsel* bir *buluş* söz konusudur: Şimdiki zamanın yapısının bulgulanması; yaşamlarımızın üzerine kurulduğu sıradan olan ile dramatik olanın sürekli birlikteliğinin bulgulanması.

Şimdiki zamanın somutluğunu kavramak, Flaubert'le başlayarak, romanın evrimine damgasını vuracak sürekli eğilimlerden biri olmuştur: Bu eğilim, doruk noktasına, gerçek dev yapıtına, James Joyce'un dokuz yüze yakın sayfalar boyunca on sekiz yaşam saatini betimleyen *Ufysse'tc* ulaşacaktır; Bloom, sokakta M'Coy ile durur: İki replik arasında, bir saniye içinde, sayısız şeyler olup biter: Bloom'un iç monologu; hareketleri (eli, cebindeki bir aşk mektubuna dokunur); Bloom'un gördükleri (bir kadın arabaya biner, bacaklarını gösterir, vb.); işittiği şeyler; hissettiği şeyler. Şimdiki zamanın bir tek saniyesi, Joyce'ta küçük bir sonsuzluğa dönüşür.

## 5

A  
'M BkF  
İİP^T'

Somutluk tutkusu epik sanatta ve dramatik sanatla ilişkisi güçlü bir güçle ortaya çıkar; düzyazıyla olan eşitsiz ilişkileri ruhün tanığıdır. Epik sanat, şiiri XVI ve XVII. yüzyıla doğru terk edip böylece yeni bir sanata dönüşür: romana. Dramatik sanat ise, şiirden düzyazıya daha sonra ve daha ağır geçer. Opera ise çok daha geç, XIX. ve XX. yüzyılların dönemecinde, Charpentier (*Louise*, 1900) ile, Debussy (çok biçimlenmiş bir şiirsel düzyazı üzerine yazılmış olan *Pellas ile Melisande*) ile ve Janacek (1896 ve 1902 yılları arasında bestelenmiş *Jenufa*) ile. Janacek, bana göre, modern sanat çağıının en önemli opera estetiği yaratıcısıdır. Ona olan kişisel tutkumu gizlemek istemediğim için, 'bana göre' diyorum. Bu

nunla birlikte, yanıldığını sanmıyorum, çünkü Janacek'in başarısı çok büyüktü: Opera için yeni bir dünya, düzyazının dünyasını keşfetti. Bu alanda tek kişi olduğunu söylemek istemiyorum (tutkuyla savunmuş olduğu, Wozzeck'in, 1925, bestecisi Berg ve *La Voix humaine*% 1959, besteleyen Poulenc ona yakındırlar), ama otuz yıl boyunca, büyüklüklerini koruyacak olan beş büyük yapıt (*Jenufa*; *Katla Kabanova*, 1921; *Kurnaz Tilki*, 1924; *Macropoulos Olayı*, 1926; *Ölümler Evinden*, 1928) yaratarak özellikle tutarlı bir biçimde amacını sürdürdü.

Düzyazının *dünyasını* keşfetti dedim, çünkü düzyazı, şiirden farklı bir söylem biçimi değildir yalnızca, aynı zamanda gerçekliğin bir yüzüdür, gündelik, somut, geçici ve mitosun zıddı olan yüzüdür. Bu noktada, bütün romancıların en köklü inancına değinmiş oluruz: Hiçbir şey yaşamın biçiminden daha gizli değildir: Her insan yaşamını mitosa dönüştürmeyi dener, onun adeta şiir olarak suretini çıkarmayı, onu dizelerle (ama kötü dizelerle) örtmeyi dener. Roman yalnızca bir 'yazınsal tür' değil de bir sanat ise, düzyazının bulgulanması onun *variikbilimsel görevi'dir* ve hiçbir sanat bu görevi onun kadar tümüyle yüklenemez.

Romanın düzyazının gizine, düzyazının güzelliğine doğru çıktığı yolculukta (çünkü, sanat olarak, roman, düzyazıyı güzellik olarak bulgular) Flaubert çok büyük bir adım attı. Opera tarihinde, yarım yüzyıl sonra Janacek, Flaubert'in devrimini tamamladı. Ama bunun bir romanda çok doğal görünmesine karşın (sanki, taruö birliği zemininde Emma ile Rodolphe arasındaki sahne neredeyse kaçınılmaz bir olanak olarak romanın genlerine yazılmış gibiydi)» aynı sahne operada başka türlü daha çarpıcı, daha gözü pek, daha beklenmedik bir şeydin Operanın özünden ayrılmaz görünen gerçeksizlik ve aşırı biçemlendirme ilkesine karşı çıkmaktır. Büyük modernistler kendilerini operada denedikleri ölçüde, çoğunlukla, XIX. yüzyılın habercilerinden çok daha köktenci bir biçemlendirme<sup>1</sup> yolunu seçmişlerdin Honegger destansı ya da İncil'den alman konulara yönelir ve bunlara opera ile oratoryo arasında salman bir biçim verir; Bartök'un tek operasının konusu simgesel bir fabldir; Schönberg iki opera yazdı: Bunlardan biri bir al

1. Stylisation. (Çev.)

legoridir, öteki ise deliliğin sınırında bir uç durumu sahneler. Stravinski'nin operalarının hepsi koşuklu metinler üzerine yazılmıştır ve son derece biçemlendirilmişlerdir. Janacek demek ki yalnızca operanın geleneğine karşı çıkmadı, ama aynı zamanda modern operanın egemen yönelimine de karşı geldi.

## 6

Ünlü resim: kısa boylu, bıyıklı, gür beyaz saçlı bir adam elinde açık bir defterle ortalıkta dolaşüyor ve sokakta duyduğu konuşmaları müzik notası olarak yazıyor. Canlı konuşmaları müzik notasına dönüştürmek, onun tutkusuydu; bu 'konuşma dilinin titremle ri'nden<sup>1</sup> yüz kadarım arkasında bıraktı. Bu ilginç çalışma, çağdaşlarının onu, kimi zaman kaçıklar sınıfına sokmalarına, kimi zaman da müziğin yaşamın doğalcı öykünülmesi değil de bir yaratı olduğunu anlamayan bir safyürek saymalarına yol açtı.

Ama sorun şu değil: yaşama öykünmek gerekir mi, gerekmez mi? Sorun şu: Müzikçi sesli dünyanın varlığını müziğin dışında mı saymalı, yoksa onu incelemeli mi? Konuşma dilinin incelenmesi Janacek'in müziğinin iki temel görünümünü aydınlatılabilir

1) *Ezgisile özgünlüğü*: Romantizmin sonuna doğru, Avrupa müziğinin ezgi hazinesi tükenmiş gibidir (gerçekten de, yedi ya da on iki notanın yer değişim sayısı aritmetik olarak sınırlanmıştır); müzikten değil de sözlerin nesnel dünyasından kaynaklanan titremeleri çok iyi tanımak Janacek'e bir başka esin kaynağına, ezgisel imgelemin bir başka kaynağına kavuşmasına olanak sağladı; ezgileri (o belki de müzik tarihinin son büyük ezgicisidir) buna göre çok özgün bir niteliğe sahiptir ve hemen tanınabilir.

a) Stravinski'nin özdeyişinin ('İki ses arasındaki aralıklarda tutumlu olun, onlara dolar'mışlar gibi davranın') aksine, onun ezgileri, alışılmadık genişlikte, o zamana kadar 'güzel' bir ezgide bulunması olanaksız büyüklükte birçok aralık içerirler;

b) Ezgileri çok kısadır, yoğundur ve o sırada kullanılan tekniklerle geliştirilmeleri, uzatılmaları, hazırlanmaları hemen hemen olanaksızda\*; bu teknikler onları hemen kalplaştırır, yapay

1. *Titrem*: 'Intonation' karşılığı. (Çev.)

laştırır,'uyduruk'laştırır; başka bir deyişle: bu ezgiler kendi tarzlarında gelişirler ya da tekrarlanırlar (batla tekrarlanırlar) ya da bir söz görevi yüklenirler. Örneğin, derece derece *yoğunlaşırlar* (ısrar eden, yalvaran biri gibi), vb.;

2) *Psikolojik yönelimi*: Konuşma dili konusunda yaptığı araştırmalarda Janacek'in ilk ilgi odağı dilin (Çek dilinin) özel ritmi, prozodisi (Janacek'in operalarında hiçbir resitatif yoktur) değildir, konuşan kişinin o anki ruhsal durumunun bir konuşma titremi üzerinde yaptığı etkidir; Janacek *ezgilerin semantiği* anlamaya çalışıyordu (bu tutumuyla, müziğe hiçbir ifade olanağı tanımayan Stravinski'nin taban tabana karşıtı gibidir; Janacek için, yalnızca, dışavurum olan, duyarlık olan notanın var olmaya hakkı vardır); bir titrem ile bir duyarlık arasındaki ilişkiyi dikkatle inceleyen Janacek, müzikçi olarak, eşi benzeri olmayan bir ruhsal bilinçlilik kazandı; gerçek bir *psikolojik esin* (Adorno'nun Stravinski' de bir 'antipsikolojik esin'den söz etmesini anımsayalım) onun bütün yapıtına damgasını vurdu; bu nedenle özellikle operaya yöneltti, çünkü operada 'duyarlıkların müzik olarak betimlenmesi' yeteneği gerçekleşebildi ve en iyi burada doğrulandı.

## 7

Gerçeklikte, şimdiki zamanın somutluğunda bir konuşma nedir? Bunu bilmiyoruz. Yalnızca, tiyatrodaki, romandaki, ya da radyodaki konuşmaların bile gerçek bir konuşmaya benzemediklerini biliyoruz. Bu durum, hiç kuşkusuz, Hemingway'in sanatsal takınaklarından biriydi: Gerçek konuşmanın yapısını ele geçirmek. Tiyatro diyalogunun yapısıyla karşılaştırarak bu yapıyı tanımlayalım:

a) *Tiyatroda*: Dramatik öykü diyalog içinde ve diyalog aracılığıyla gerçekleşir; diyalog bu nedenle eylem, eylemin anlamı ve içeriği üzerinde yoğunlaşmıştır; *gerçeklikte*: diyalog, kendisini kesin, geciktiren, gelişmesini saptıran, yönünü değiştiren, onu dizge dışı, mantık dışı yapan gündelik yaşam tarafından kuşatılmıştır;

b) *Tiyatroda*: Diyalog, seyircilere, dramatik çatışma ve kişiler konusunda en anlaşılır, en açık düşüncüyü sağlamak zorundadır; *gerçeklikte*: Konuşan kişiler birbirlerini tanırlar ve konuşmalarının konusunu bilirler; dolayısıyla, diyaloglarının üçte biri kesinlikle an

laşılır durumda değildir tümüyle; söylenmemiş büyük kitlenin üzerindeki söylenmiş olanın ince zarı gibi gizemli kalır;

c) *Tiyatroda*: Temsilin sınırlı zamanı diyaloglarda en yüksek sözcük ekonomisini gerektirir; *gerçeklikte*: kişiler daha önce tartışılmış konuya dönüş yaparlar, kendilerini tekrarlarlar, daha önce söylemiş olduklarını düzeltirler, vb.; bu tekrarlar, bu beceriksizlikler kişilerin sabit fikirlerini ele verirler ve konuşmayı özel bir ezgiyle donatırlar.

Hemingway yalnızca gerçek diyalogun yapısını ele geçirmekle kalmadı, aynı zamanda, bundan yola çıkarak, bir *biçim*, *Beyaz Fil-lere Benzeyen Tepeler*" de, görüldüğü gibi basit, saydam, duru, güzel bir biçim yaratmayı başardı: Amerikalı ile genç kız arasındaki konuşma, anlamsız sözlerle *piano*<sup>1</sup> başlar; aynı sözcüklerin, aynı sözdizimlerinin tekrarı öykü boyunca sürer ve ona ezgisel bir birlik sağlar (Hemingway'de böylesine çarpıcı, böylesine büyüleyici olan şey, diyalogun ezgiselleşmesidir); içecek getiren büfe sahibi kadirim araya girmesi gerilimi durdurur, bununla birlikte gerilim giderek yükselir ve öykünün sonuna doğru doruk noktasına ulaşır ('n'olur, n'olur, n'olur'), sonra son sözcüklerle *pianissimo*<sup>1</sup> sakinleşir.

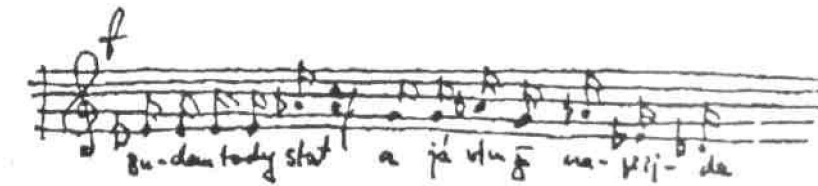
## 8

'15 şubat, akşama doğru. Saat on sekizin alacakaranlığı, istasyonun yakınlarında.

Kaldırımda, iri bir kadın, kırmızı yanaklı, kırmızı renkli bir kışlık manto giymiş, titriyor.

Sert sert konuşmaya başlıyor:

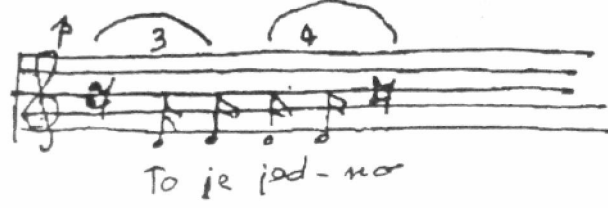
"Burada bekleyeceğiz ve biliyorum ki gelmeyecek."



1. *Piano*: Yavaş. (Çev.)

2. *Pianissimo*: Çok yavaş. (Çev.)

Yanındaki, solgun yanaklı, kötü bir eteklik giymiş kaçlın, içinden yükselen acılı ve kederli bir yankıyla son notayı kesiyor



"Vız gelir bana."

Ve kımıldamıyor, yarı. isyan, yarı bekleme.

Janacek'in bir Çek gazetesinde, müzik notalarıyla birlikte yayınladığı metinlerden biri böyle başlıyor.

"Burada bekleyeceğiz ve biliyorum ki gelmeyecek\* cümlesinin, bir aktörün dinleyiciler önünde yüksek sesle okuduğu bir öyküde yer alan bir replik olduğunu varsayalım. Aktörün ses perdesinde, olasılıkla, belli bir d üzme çelik d uyum saya çağız. Bu cümleyi belleğinde canlandırarak söylemiş gibi söyleyecektir; ya da dinleyicileri duygulandıracak biçimde. Ama gerçek bir durumda bu cümle nasıl söylenir? Bu cümlemin *ezgisel gerçekliği* nedir? Bir yitık zamanın *ezgisel gerçekliği* nedir?

Yitık şimdiki zamanın araştırılması; bir ânın *ezgisel gerçekliği*nin araştırılması; bu akıp giden *gerçekliği* anlamak ve ele geçirmek arzusu; yaşamlarımızı sürekli olarak bırakıp giden ve böylece onların dünyada en az bilinen şeye dönüşmesine yol açan dolaysız *gerçekliği*nin gizini anlamak arzusu. Bana öyle geliyor ki konuşma dili incelemelerinin ontolojik anlamı ve belki de, Janacek'in bütün müziğinin ontolojik anlamı burada, bu arzuda bulunmaktadır.

*Jenufa*'nın ikinci perdesi: Jenufa, lohusa ateşi içinde geçen günlerden sonra yataktan çıkar ve yeni doğan çocuğunun ölmüş olduğunu öğrenir. Umulmadık bir tepki gösterir: "Demek öldü. Demek küçük bir melek oldu." Ve bu cümleleri garip bir şaşkınlık içinde, inmeli gibi, bağırıksızın, hareketsiz, sakın bir şekilde şarkı olarak söyler; Jenufa güzeldir, heyecan vericidir, ama bu özellikler onun *gerçeklikten* uzaklaşmasına yol açmazlar.

Dönemin en etkili Çek bestecisi Novak bu sahneyle alay ediyordu: 'Jenufa sanki papağanının ölümüne üzülen gibidir.' Her şey, bu budalaca acı alayın içindedir. Hiç kuşkusuz, çocuğunun

ölümünü öğrenen bir kadın böyle tasarlanmaz! Ama bir olayın, imgelendiği durumuyla, aynı olayın olduğu zamanki durumuyla büyük bir ilgisi yoktur.

Janacek ilk oyunlarını gerçekçi olarak tanımlanan tiyatro oyunlarından yola çıkarak yazdı; o sırada bu bile bütün yöntemleri altüst ediyordu; ama Janacek, somutluğa olan tutkusu nedeniyle, kısa bir süre sonra, düzyazıyla yazılmış oyun biçimini bile yapay bulur oldu: Bu nedenle, birini *Kurnaz Tilki*'yi, bir gazetede yayınlanan tefrikadan yola çıkarak, ötekini Dostoyevski'den yola çıkarak, en cesur iki operasının livrelerini kendisi yazdı; ama Dostoyevski'nin bir romanından (Dostoyevski'nin romanları doğal olmayan ve tiyatrosal tuzaklarla doludur) değil, bir Sibiry'a kampı 'röportajı' olan *Ölümler Evinden Anılar*'dan yola çıkarak.

Tek bir sahnede değişik duygusal içeriklerin bulunması Flaubert gibi Janacek'i de "büyüledi (Flaubert'in 'karşıtlamalı motiflere'e olan hayranlığını biliyordu); böylece, Janacek'te, orkestra şarkının duygusal içeriğini belirginleştirmez, ama çoğu zaman ona karşı durur. *Kurnaz Tilki*'mn bir sahnesi beni özellikle heyecanlandırmıştır her zaman: Bir av bekçisi, bir köy öğretmeni ve hancının karısı bir orman hanında gevezelik etmektedirler: Orada bulunmayan dostlarını, o gün kente gitmiş olan hanayı, taşınmış olan rahibi, öğretmenin aşık olduğu, bir süre önce başkasıyla evlenmiş olan kadını anımsarlar. Konuşma tam anlamıyla sıradandır (Janacek'ten önce, opera sahnesinde böylesine az dramatik, bunca sıradan bir durum görülmemiştir), ama orkestra güçlükle katlanılacak bir özlemi dile getirir, öyle ki sahne zamanının geçiciliği üzerine hiç yazılmamış güzellikle bir ağıt sahnesine dönüşür.

## 9

Prag operasının müdürü, orkestra şefi ve kıtıpiyoz bir besteci olan Kovaroviç adında biri, on dört yıl *Jenufa*'yı reddetti. Sonunda direncinin kırılmasına karşın (*Jenufa*'mn 1916'da yapılan ilk Prag temsilini kendisi yönetti) Janacek'in amatörlüğü konusunda diretmeyi bırakmadı ve partisyonda birçok orkestralama değişiklikleri ve düzeltmeleri yaptı, hatta pek çok yeri çıkarttı.

Janacek karşı çıkmıyor muydu? Elbette, hiç kuşkusuz, ama

bilindiği gibi her şey güçler ilişkisine bağlıdır. Ve zayıf olan Janacek'ri Altmış iki yaşındaydı ve hemen hemen tanınmamış biriydi. Çok karşı çıkacak olsa, operasının ilk temsili için bir on yıl daha bekleyebilirdi Zaten, üstatlarının beklenmedik başarısından mutlu olan yandaştan bile aynı görüşteydiler: Kovarovic benzersiz bir iş çıkardı! Örneğin, son sahne!

Son sahne: Jenufa'nın evlilik dışı doğurduğu çocuk boğulmuş olarak bulunduktan, üvey ana suçunu itiraf ettikten ve polis tarafından götürüldükten sonra, Jenufa ile Laco yalnız kalırlar. Jenufa'nın bir başkası için terk ettiği ve kendisini hâlâ seven erkek olan Laco onunla birlikte kalmaya karar verir. Bu çifti yoksulluktan, utançtan ve sürgünden başka bir şey beklemektedir. Yazgıya boyun eğmiş, hüznü, bununla birlikte sınırsız bir acımayla aydınlanmış öykünülmesi olanaksız bir sahne. Arp ve yaylı çalgılar, orkestranın yumuşak sonoritesi; büyük dram, beklenmedik bir biçimde, dokunaklı ve içtenci<sup>1</sup> dingin bir şarkıyla sona erer.

Ama bir operaya böyle bir son konulabilir mi? Kovarovic sonu gerçek bir aşk kutsamasına dönüştürdü. Bir aşk kutsamasına kim karşı çıkabilir? Zaten bir kutsama son derece basittir: Kontrpuanlı öykünmede ezgiyi güçlendiren nefesli bakır çalgılar eklenir. Etkili, bin kez doğrulanmış bir yöntem. Kovarovic mesleğini biliyordu.

Çek yurttaşları tarafından küçük görülen w horlanan Janacek, Max Brod'da kararlı ve sadık bir destek buldu. Ama Brod *Kurnaz Tilki'nin* partiyonunu inceleyince, sonundan hoşnut kalmadı. Ormancıyla kekeleyerek konuşan küçük bir kurbağanın söylediği bir şaka: 'Sisisizin gögögördüğümü iileri süsüsürdügünüz şeşşeyi bebeben değıil búbúbüyük babababam gögögördü.' Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich. Kurbağayla bitirmek olanaksız bir şey, diye karşı çıkıyor Brod bir mektubunda ve operanın son cümlesi olarak, ormancının söyleyeceği görkemli bir duyuruyu öneriyor: Doğanın yenilenmesi, gençliğin ölümsüz gücü üzerine. Bir kutsama daha.

Ama bu kez Janacek boyun eğmiyor. Ülkesinin dışında tanınan biri olarak, artık zayıf değildir. *ÖHiler Evtnden'ia* ilk temsilin

1. İçtenci: İ ritim iste. (Çev.)

den önce tekrar güçsüzleşmiştir, çünkü artık ölü bir bestecidir. Operanın sonu bilgiççedir: Kahraman kamptan serbest bırakılmıştır. 'Özgürlük! Özgürlük!' diye haykırır zindan mahkûmları. Sonra komutan haykırır: 'İş başına!' ve zincirlerin bağlamalı sesiyle belirginleşen zorunlu çalışmanın hoyrat ritmi üzerinde biten operanın son sözcüğüdür hu. Bestecinin ölümünden sonra yapılan ilk temsili Janacek'in bir öğrencisi (partisyonun yeni tamamlanan elyazmasını basıma hazırlayan kişi) yönetti. Bu öğrenci son sayfaları biraz kurcalamış: Böylece; 'Özgürlük! Özgürlük!' haykırışıyla gelen son, fazladan eklenen bir sonla genişlemiş bir sona, neşeli bir sona, bir kutsamaya (bir tane daha) dönüşüyor. Süsleme olarak, bestecinin amacını sürdüren bir eklenti değil bu; bu amacın yadsınması; opera gerçeğinin kendi kendini geçersiz kıldığı son aldatmaca.

## 10

Bir Amerikan üniversitesinde edebiyat profesörlüğü yapan Jeffrey Meyers'in 1985 yılında yazdığı Hemingway'in özyaşam öyküsünü açıyorum ve *Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler*<sup>1</sup> & ilişkin sayfaları okuyorum. Öğrendiğim ilk şey: Öykü 'belki de Hemingway'in Hadley'in (Hemingway'in ilk karısı) ikinci gebeliğine olan tepkisini betimliyor. Bunu, şu yorum izliyor; yoruma ayraç içinde kendi açıklamalarımı ekliyorum:

"Tepelerin, istenmeyen bebek benzeri yararsız öğeleri temsil eden gerçekdışı hayvanlarla, beyaz fillerle karşılaştırılması, öykünün anlamı bakımından çok Önemlidir (*fillerin istenmeyen bebeklerle biraz zorlama olan karşılaştırılması Hemingway'in değil profesör\*rûndür; öykünün duygusal yorumunu hazırlamaktadır*). Bu karşılaştırma bir tartışma konusu oluyor ve görünümünden uygulanan, imgelem yetisi güçlü kadın ile onun görüşünü paylaşmayan basit kafalı erkek arasındaki zıtlığı ortaya çıkarmaktadır. [...] Öykünün teması bir kutupsallıklar dizisine dayalı olarak geliyor: Doğala karşı yapay, içgüdüsele karşı ussal, düşünceye karşı gevezelik, hastalıklıya karşı canlı {*profesörün amacı belirginleşiyor: Aktörel açıdan, kadim olumlu kutup, erkeği de olumsuz kutup yapmak*}. Benmerkezci {*erkeği benmerkezci olarak tanımlamayı gerektirecek bir kanıt*

yok), kadının duygularına tamamen kayıtsız erkek, daha önceden oldukları gibi olabilmek için kadını çocuğunu aldirmaya zorlamaktadır. [...] Çocuk aldirmannın doğa karşıtı bir şey olduğunu düşünen kadın, çocuğu öldürmekten (*henüz doğmamış olduğu için, kadının çocuğu öldürmesi olanaksızdır*) ve kendisine zarar vermekten çok korkmaktadır. Erkeğin söylediğı her şey yanlıştır (*Hayır erkeğin söyledikleri, böylesine bir durumda mümkün olabilen, sıradan avutma sözleridir*); kadının söyledikleri ise ironiktir (*genç kızın sözlerini açıklayabilecek daha başka birçok olanak vardır*). Erkek, aşkını yeniden kazansın diye (*genç kızın erkeğinin aşkına ne sahip olduğunu, ne de bu aşkı yitirdiğini kanıtlayacak hiçbir şey yok*) kadını

bu ameliyata razı olmaya zorlamaktadır (*'İstemiyorsan bunu yapmam isteyemem', diyor iki kez ve onun içten olmadığını kanıtlayacak bir şey yok*), ama erkeğin ondan böyle bir şey istemesi kadının erkeğı bir daha artık sevmeyeceğı anlamına gelmektedir (*istasyondaki sahnenin ardından ne olup biteceğine ilişkin olarak bir şey söylemenin olanağı yok*). Kadın, tıpkı Dostoyevski'nin bir yeraltında betimlediğı erkek gibi, ya da Kafka'nın Joseph K.'sı gibi, kocasının davranışının yansımasından başka bir şey olmayan bir kişilik bölünmesi noktasına eriştikten sonra, bu özyıkım biçimini kabul ediyor (*bir ceninin öldürülmesi ile bir kadının öldürülmesi aynı şey değildir*): 'Öyleyse yaptıracağım, çünkü kendimi umursadığım yok.' (*Bir başkasının davranışını yansıtmak bir kişilik bölünmesi değildir, yoksa anababalanna itaat eden bütün çocuklar kişilik bölünmesine uğrar ve Joseph K.ya benzerlerdi; sonra, öyküdeki erkek hiçbir yerde koca olarak tanımlanmamıştır; Hemingway dişi kahramanı*

*her yer yerde 'girl' genç ktz, olarak tanımladığı için, zaten koca olamaz; Amerikalı profesörün onu inatla 'woman' olarak adlandırması, kasıtlı bir küçümsemedir: İki kahramanın, Hemingway'in kendisi ile karısı olduğunu sezinletmek istemektedir.*) Sonra, erkekten uzaklaşır ve [...] doğada bir avuntu bulur; buğday tarlalarında, ağaçlarda, ırmakta ve uzaktaki tepelerde. Bir yardım aramak üzere gözlerini tepelere doğru kaldırıncı, daldığı derin düşüncenin dinginliğı (*doğaya bakmanın genç kızda uyandırdığı duygular konusunda hiçbir şey bilmiyoruz; ama genç kızın hemen sonra söylediğı sözcükler hüznü olduğu için, bu duygular hiçbir durumda dingin olamaz*) 121. mezmuru anımsatmaktadır (*Hemingway'in biçemi ne*

*kadar yalıma, yorumlayıcısının biçemi o denli tumturaklı). Ama bu ruh hah' tartışmayı sürdürmekte direnen erkek tarafından yok edilir {öyküyü dikkatle okuyalım: fazın kısa bir süre uzaklaşmasından sonra, ilk konuşan ve tartışmayı sürdüren Amerikalı değil genç kızdır; erkek tartışma aramamakta ve yalnızca genç fazı yatıştırmak istemektedir} ve onu bir sinir krizinin kıyısına getirir. Bunun üzerine kız ona çılgınca bir çağrıda bulunur: 'Benim için bir şey yapar mısın?' [...] Kral Lear'in 'Asla, asla, asla, asla'sını anımsatan, 'O halde sus. N'olur!' {Shakespeare çağrışımı, Dostoyevski ve Kafkaya yapılan çağrışımlar gibi içi boş, anlamdan yoksun}.*

Özeti özetleyelim:

1} Amerikalı profesörün yorumunda, öykü bir ahlâk dersine dönüştürülmüştür: Kişiler, öncel olarak bir kötülük gibi kabul edilen çocuk aldırma ile olan ilişkilerine göre yargılanmaktadır: Böylece ('imgelem yetisi güçlü', 'görünümünden uygulanan') kadın, doğal, canlı, içgüdüsel, düşünceyi temsil etmekte; ('benmerkezci', 'basit') erkek ise yapayı, ussal, gevezeliği, hastalığı temsil etmektedir (hemen şunu belirtelim ki modern ahlâk söyleminde ussal olan kötülüğü, içgüdüsel olan ise iyiliği simgelemektedir);

2) Yazarın özyaşam öyküsüyle yapılan yaklaşımda (ve *girF* un kurnazca *woman'a* dönüştürülmesi) olumsuz ve ahlâksız kahramanın, öykü aracılığıyla bir tür itirafta bulunan Hemingway'in kendisi olduğunu sezinletir; diyalogun bilmece niteliğini yitirmesi halinde, kişilerin gizli yanları kalmıyor ve Hemingway'in özyaşam öyküsünü okumuş kimse için, kişiler tam anlamıyla belirgin ve açıkseçik oluyorlar.

3) Öykünün özgün estetik niteliği (ruhbilimcilik karşıtı olması, kişilerin kasıtlı olarak geçmişle örtülmeleri, dramatik olmayan nitelik, vb.) göz önünde tutulmuyor; en kötüsü, şu estetik nitelik geçersizleşiyor.

4) Öykünün temel verilerinden (bir erkek ve bir kadın bir çocuk aldırma gidiyorlar) yola çıkan profesör kendi öyküsünü uyduruyor: *Benmerkezci* bir erkek, *karısını* çocuk aldırma zorlamaktadır; kadın *artık bir daha asla sevmeyeceği* kocasını *hor görmektedir*,

5) Bu yeni öykü değişkesi, kesinlikle yavan ve tepeden tırnağa klişelerle bezelidir; bununla birlikte, sırasıyla Dostoyevski, İn

di ve Shakespeare ile karşılaştırılan öykü (profesör, bütün zamanların en büyük mercilerini tek bir paragrafta toplamayı başarmış), büyük yapıt statüsünü koruyor ve böylece, yazarının ahlâki yoksulluğuna karşın, profesörün kendisine gösterdiği ilgiyi aklamayı başarıyor.

## 11

Yorum bozuntuları, sanat yapıtlarının canına işte böyle okur. Amerikalı profesör, öyküye bu ahlâkçı yorumu dayatmadan kırk yıl kadar önce, *Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler*, Fransa'da, *Yitik Cennet* adı altında, Hemingway'in vermediği (öykü dünyanın hiçbir dilinde bu adı taşıyamaz) ve aynı anlamı çağrıştıran (Yitik Cennet: Çocuk aldırma öncesinin masumiyeti, vaat edilmiş anne mutluluğu, vb., vb.) bir başlıkla çevrilmişti.

Bozuntu yorum, gerçekte, bir Amerikalı profesörün, ya da yüzyıl başlarının bir Praglı orkestra şefinin (ondan sonra, başka başka orkestra şefleri onun *Janufa* üzerinde yaptığı değişiklikleri benimsediler) kusuru değildir; ortak bilinçaltından kaynaklanan bir ayartmadır; metafizik suflörün bir buyruğudur; bir sürekli toplumsal zorunluluktur; bir güçtür. Bu güç yalnızca sanatı hedef almaz, her şeyden önce gerçekliğin kendini hedef alır. Flaubert'in, Janacek'in, Joyce'un, Hemingway'in yapmış olduklarının tersini yapar. Gerçeğin yüzünün yok olması için, şimdiki zam anın üzerine, bayağılıkların örtüsünü atar.

Yaşamış olduğun şeyin ne olduğunu asla bilmeyesin diye.

## ALTINCI BOLUM

### YAPITLAR VE ÖRÜMCEKLER

## 1

'Düşünüyorum'. Nietzsche, her fiilin bir öznesi olmasını zorunlu kılan bir dilbilgisi kuralının benimsettiği bu olumlamadan kuşkuluyor. Gerçekten, şöyle diyor: 'Bir düşünce, 'o' ('kendisi') istediği zaman gelir, öyle ki 'düşünüyor' fiilinin belirteninin 'ben' Öznesi olduğunu söylemek olguları saptırmaktır.' Bir düşünce filozofa 'alınına yazılmış mutluluklar ya da felâketler gibi, dışarıdan, yukardan ya da aşağıdan' gelir. Ayağına çabuktur düşünce. Çünkü Nietzsche *'presto* (çabuk) koşan, cesur ve gür bir zihinsel güç' ü seven ve düşünceyi 'ağır, ikircimli, zahmetli çalışma türünden ve çoğu zaman yiğit bilginlerin terine lâayık bir etkinlik\* olarak gören, 'ama kesinlikle, dans ve taşkın neşenin çok yakın akrabası şu çok hoş, *hafif* olgu' olarak görmeyen bilginlerle alay eder.

Nietzsche'ye göre, filozof, 'kendisinin bir başka yoldan ulaştığı olguları ve düşünceleri, yanlış bir tündengelim ve eytişim düzenlemesiyle *saptırmamak* zorundadır [...] Düşüncelerimizin bize geldikleri gerçek biçimi ne gizlemeli, ne de bozmalıyız. En derin ve en tükenmez kitaplar, hiç kuşkusuz, her zaman, Pascal'ın *Düşünceleşmm* özdeyişsel ve birdenbire niteliğinden bir şeye sahip olacaklar'

'Düşüncelerimizin bize geldikleri gerçek biçimlerini bozmamak': bu buyruğı olağanüstü buluyorum; ve *Morgenröte'den* başlayarak, bütün kitaplarında, bütün bölümlerin *bir tek paragrafta* yazılmış olduklarını belirtmek isterim. Çünkü bir düşünce, tek solukta söylenmelidir; filozofa doğru hızla ve dans ederek koşarken göründüğü biçimde tutulmalıdır.

## 2

Nietzsche'nin, düşüncelerin kendine geldikleri 'gerçek biçimi'ni korumak istenci, tıpkı bunun gibi, onun beni kendine bağlayan bir başka buyruğından ayrılamaz: Düşünceleri dizgeye dönüş

türmek eğilimine karşı koymak. Felsefi dizgeler 'hâlâ âlemin karşısına çıkartılabilir oldukları söylenebilse bile, bugün yürekler acısı ve bozum olmuş görünüyorlar'. Saldırı, kaçınılmaz olarak, biçiminden daha az olmamak üzere, dizgeleştirici düşüncenin dogmatizmini hedef almaktadır: 'Bir dizgesellikler komedisi: Felsefi dizgeler, dizgelerini *uygulamak* ve onu saran ufku genişletmek isterken, ister istemez, *zayıf noktalarını da güçlü noktalarının biçemi içinde* sahneye koyarlar'.

Son sözcüklerin altını ben çizdim: Bir dizgeyi açıklayan felsefi bir kitap zayıf bölümler içermeye mahkûmdur; filozof yetenek yoksunu olduğu için değil, ama bir kitabın biçimi bunu zorunlu kıldığı için böyledir; çünkü, filozof yenilikçi sonuçlarına ulaşmadan önce, söz konusu soruna ilişkin olarak başkalarının dediklerini açıklamak, bunları çürütmek, başka çözümler önermek, en iyi çözüm yolunu seçmek, bunun için kanıtlar (doğal kanıtların yanı sıra çarpıcı kanıtlar) ileri sürmek zorundadır, bu nedenle, okur, sorunun özüne, filozofun özgün düşüncesine ulaşmak için sayfaları atlamak istediği duyar.

Hegel, *Estetik* adlı yapıtında, bize, sanatın görkemli bir bireşimsel imgesini verir; bu kartal bakışı büyüler bizi; ama metnin kendisi büyüleyici olmaktan uzaktır; düşünceyi, filozofa doğru koşarken görüldüğü o çekici görünümüyle sunmaz bize. Hegel, 'dizgesini uygulamak isterken', onun her ayrıntısını, nokta nokta, milim milim betimler, öyle ki *Estetik*'i, bir kartal ile birlikte, köşe bucağını örtmek için ağ ören yüzlerce kahraman örümceğin oluşumuna katkıda bulunduğu bir yapıt izlenimi verir bize.

### 3

André Breton, (*Üstgerçekçilik Bildirgesi*) için roman, bir 'aşağı tür'dür; biçemi 'düpedüz haber' biçemidir; verilen haberin niteliği 'gereksiz yere özel'dir ('kahramanla ilgili hiçbir kaygıdan bağışık tutmazlar beni: sarışın mı olacak, adı ne olacak..?'); ve betimlemeler: 'Hiçbir şey bunların hiçliğiyle boy ölçüşemez; katalog resimlerinin üst üste binmesinden başka bir şey değildirler'; *Suç ve Ceza'dan* örnek olarak aktardan bir paragrafı, Raskolnikov'un odasının betimlenmesini, şu yorum izler: \*Bu okul işi resmin yei

ne oturduğunu ve kitabın burasında yazarın beni bunaltmak için gerekçeleri olduğunu ileri sürecekler.' Breton bu gerekçeleri uydu-ruk bulmaktadır, çünkü: 'Yaşamımın bu işe yaramaz anlarını hesaba katmam ben'. Sonra psikoloji: Her şeyin önceden bilindiğini gösteren uzun açıklamalar: 'Eylemleri ve tepkileri en ince ayrıntı-sına kadar öngörülmüş bu kahraman, her şeyin boşa çıkartıyor iz-lenimi vermesine karşın, nesnesi olduğu hesapları bozmamayı ken-dine görev biliyor'.

Bu eleştirinin yan tutan niteliğine karşın, ona boş veremeyiz; bu eleştiri modern sanatın romana ilişkin çekincesini doğrulukla dile getirmektedir. Özetliyorum: Haberler; betimlemeler; yaşamın önemsiz anlarına karşı gereksiz dikkat; bilinen kahramanların bütün tepkilerini önceden yansıtan psikoloji; kısacası, bu eleştirilerin hepsini teke indirecek olursak, romanı Breton'un gözünde aşağı bir tür durumuna getiren şey, bir yazgısal eksikliktir, yani romanda şiirin bulunmayışıdır. Bir yazınsal tür, koşuklu bir metin olarak değil, ama üstgerçekçilerin ve bütün modern sanatın yücelttiği konumuyla, yani belli bir güzellik kavramı olarak, olağanüstünün infilakı, yaşamın yüceliği, yoğunlaşmış duyarlık, bakışın öz-günlüğü, büyüleyici şaşırtı olarak şiirden söz ediyorum. Breton'un gözünde roman her şeyden önce bir *şürolmayan'dır*.

#### 4

Füg: Bir tek tema kontrpuan olarak, bir ezgiler zinciri, uzun koşusu boyunca aynı niteliği, aynı ritmik itkiyi koruyan, kendi birli-ğini sürdüren bir dalga yaratıyor. Bach'tan sonra, müzikal klasisizm ile, her şey değişiyor: ezgisel tema kapanıyor, kısıyor; kısılgıyla monotematizmi hemen hemen olanaksızlaştırıyor; besteci, bir *büyük kompozisyon* (büyük oylumlu bir bütünlüğü olan mimari düzenleme anlamında) yapmak için temaları ardı ardına sıralamak zorundadır; böylece, klasik ve romantik dönemlerin temel biçimi olan sonatta, örnek bir biçimde, kendini gerçekleştiren yeni bir besteleme sanatı doğuyor.

Temaları ardı ardına sıralamak için, ara parçalar ya da Cesar Franck'ın dediği gibi, *köprüler* gerekiyordu. 'Köprü' sözcüğü, bir bestede, kendi başlarına anlamları olan parçalar (temalar) üe aynı

yoğunluk ve önemi içermeyen, ama ötekilerin hizmetinde bulunan başka parçaların yer aldığını açıklar. Beethoven'i dinleyen kimse yoğunluk derecesinin sürekli olarak değiştiğini sanır: Zaman zaman, bir şey hazırlanır, sonra geür, daha sonra gider ve bir başka şey kendini duyurur.

İkinci dönemin (klasisizm ve romantizm) müziğinin özünde bulunan çelişki: Bu çelişki varlık nedenini duyguları dile getirme yeteneğinde görür, ama aynı zamanda, biçimin katkısız gereği olan köprülerini, kodalarını, gelişim bölümlerini; kişisellikle bir ilişkisi olmayan, öğrenilen, alışılmışıtan ve ortak müzik kalıplarından (kimi zaman Mozart ya da Beethoven gibi en büyüklerde de rastlanan, ama küçük bestecilerde bol bol bulunan) kolay kolay vazgeçemeyen bir becerinin ürünü olan köprülerini, kodalarını, gelişim bölümlerini hazırlar. Böylece, esin ile teknik sürekli olarak birbirlerinden ayrılmak tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar; kendiliğinden olan ile yapılan şey arasında, doğrudan bir duyarlık dile getirmek isteyen ile müzikleştirilen aynı duyarlığın teknik gelişimi arasında, temalar ile *dolgu* (küçümseyici olduğu kadar tam anlamıyla nesnel bir deyim: çünkü, gerçekten, temaların arasım yatay olarak zamanla ve düşey olarak orkestra sonoritesi ile 'doldurmak' gerekir) arasında bir *ikiye bölünme* doğar.

Piyanoda bir Schumann senfonisi çalan Moussorgski'nin gelişim bölümünden önce durduğu ve 'Müzikal matematik işte burada başlıyor!' diye bağırıldığı anlatılır. Debussy'ye, Beethoven'den sonra senfonilerin 'hamarat ve donmuş temrinler'e dönüştüğünü ve Brahms ile Çaykovski'ain müziklerinin 'can sıkıntısının tekelinesi ele geçirmek için çekiştikleri'ni söyleten şey işte bu hesapçı, tıkalâ, bilgiç, okulda öğrenilmiş, esinsiz yandır.

## 5

Bu özde bulunan *ikiye bölünme*, klasisizmin ve romantizmin müziğini öteki dönemlerin müziklerinden daha aşağı bir duruma getirmez; bütün çağların sanatı kendi yapısal güçlüklerini içerirler, yaratıcıyı yeni çözüm yolları aramaya zorlayan ve böylece bi

1. *Koda*: Müzik parçasının sonu. (Çev.)

çimsel evrime hız veren bu yapısal güçlüklerdir. İkinci dönemin müziği bu güçlüğün zaten bilincindeydi. Beethoven: Müziğe kendisinden önce asla görülmemiş bir anlatımsal yoğunluk getirdi ve aynı zamanda, sonat besteleme tekniğini herkesten fazla geliştirdi: Bu ikiye bölünme bu nedenle ona özellikle ağır geliyordu; bunu aşabilmek için (bunu her zaman başarmış olduğunu söylemek olanaksız), değişik stratejiler keşfetti:.

Örneğin, temaların dışında bulunan müzik malzemesine, bir gama, bir arpeje, bir geçişe, bir kodaya kuşku götürmez bir anlatım gücü verdi;

Ya da (örneğin) kendisinden önce sıradan bir ustalıktan, aslında önemsiz bir ustalıktan başka bir şey olmayan çeşitlemelerin biçimine bir başka anlam getirdi: Sanki podyumda değişik giysiler içinde bir tek manken dolaşıyormuş gibi; Beethoven kendisine şu sorulan sormak için bu biçimin anlamım altüst etti: Bir temada gizli ezgisel, ritmik, armonik olanaklar nelerdir? Özüne zarar vermeksizin, bir temanın sessel dönüştürümünde nereye kadar gidilebilir? Ve peki, bu öz hangi özdür? Bu soruları müziksel olarak soran Beethoven'ın, ne köprülerin, ne gelişimlerin, ne dolguların sonatın biçimine getirdikleri şeylere gereksinimi vardı; bir saniye olsun, öze ve temanın gizemine ilişkin şeylerin dışında kalmamıştır.

XIX. yüzyıl müziğini, yapısal ikiye bölünmesini aşmak konusunda gösterdiği sürekli çaba açısından incelemek ilginç olurdu. Bu konuda, *Chopin stratejisi* adını verdiğim şeyi düşünüyorum. Tıpkı Çehov'un hiç roman yazmaması gibi, Chopin de neredeyse yalnızca derlemelerde toplanan parçalar (mazurkalar, polonezler, gece müzikleri, vb.) besteleyerek *büyükkompozisyon*"a yüz vermedi. Bir senfoni, bir konçerto, bir dördü (qua tuor) yaratmayı bir bestecinin öneminin zorunlu ölçütü sayan dönemin anlayışına karşı davrandı. Ama Chopin kesinlikle bu ölçütten uzak durarak, çağının eskimeyen, gerçekte benzersiz ve *tümüyle* yaşayacak olan yapıtını, belki de tek yapıtını yarattı. *Chopin stratejisi*, Schumann'ın, Schubert'in, Dvorak'ın, Brahms'in besteleri arasında küçük boyutlu, az son or i teli parçaların, bana, senfonilerden ve konçertolardan daha canlı, daha güzel (çoğu zaman çok güzel) görünmelerinin nedenini açıklıyor. Çünkü (önemli bir saptama) ikinci dönem müziğinin özünde bulunan ikiye bölünme, *büyük kompozisyon'un* özel sorunudur.

Roman sanatını eleştiren Breton, onun zayıf yanlarına mı, yoksa özüne mi saldırmaktadır? Her şeyden önce, XIX. yüzyılın başında, Balzac'la doğan roman estetiğine saldırdığını söyleyelim. İlk kez büyük bir toplumsal güç olarak ortaya çıkan roman, bu sırada çok büyük çağım yaşamaktadır; neredeyse ipnotik bir ayartma gücüyle donanmış olan roman, sinema sanatının habercisidir: Okur, imgeleminin beyazperdesi üzerinde romanın sahnelerini öylesine gerçek olarak görür ki bunları kendi yaşamının gerçekleriyle karıştırmaya hazırdır; romana, okuru ele geçirmek için, bir *gerçeğin yanılmasını üretme aygıtı*'nd<sup>n</sup> bütünüyle yararlanmaktadır; ama bu aygıt, aynı zamanda, klasiksizmin ve romantizmin müziğinin yaşadığının benzeri bir yapısal ikiye bölünmeyi roman sanatı için üretmektedir:

Olayları gerçeğe benzer kılan, ince eleyip sık dokuyan nedsel mantık olduğu için bu bağlantının hiçbir parçası es geçilmem elidir (kendi başlarına yarardan, önemden, ne denli yoksun olurlarsa olsunlar);

Kişiler 'canlı' görünmek zorunda oldukları için, kişiliklerine olabildiği ölçüde en yüksek bilgi yüklemek gerekmektedir (inanılmaz olanların dışında bilgi adına ne varsa);

Ve tarih var: Eskiden, tarihin ağır ilerleyişi onu neredeyse görünmezleştiriyordu, sonra adımlarım hızlandırdı ve birdenbire (Balzac'ın büyük deneyimi bu bağlamdadır) yaşamları boyunca insanların çevresinde bulunan *her şey*, gezindikleri sokaklar, evlerindeki eşyalar, bağlı oldukları kurumlar değişmeye başladı; insan yaşamının *arkaplan*'ı önceden bilinen, devinimsiz bir dekor değildir artık, değişken olmuştur, bugünkü görünümü yarın unutulmaya mahkûmdur, öyleyse onu ele geçirmek ve onu dile getirmek gerekmektedir (geçen zamanın bu tabloları ne denli sıkıcı olursa olsunlar).

*Arkaplan*: Onu, Rönesans çağında, tabloyu önde bulunanlar ve arkada bulunanlar olarak ikiye bölen perspektif ile, resim sanatı keşfetti. Bunun sonucu olarak biçimin özel sorunu çıktı ortaya:

Örneğin, portre: Yüz, vücuttan çok, gerideki kumaş kırımlarından daha çok dikkat ve ilgili toplamaktadır. Tamamen doğal bir şey bu, çevremizdeki dünyayı böyle görürüz, ama bununla birlikte, yaşamda doğal olan şey sanatta biçimin gereklerini karşılamaz: Bu tabloda, ayrıcalıklı yerler ile öncel olarak önemsiz sayılan yerler arasındaki dengesizliği gizlemek, gidermek, yeniden dengelemek gerekiyordu. Ya da, onu bu ikiye bölünmeyi ortadan kaldıracak yeni bir estetik ile köktenci bir şekilde yok etmek gerekiyordu.

## 7

1948'den sonra, doğduğum ülkedeki komünist devrim yıllarında, benim için, 'şairin cellatla birlikte hüküm sürdüğü' dönem olan Terör zamanında, lirik körlüğün oynadığı seçkin rolü anladım (*Yaşam Başka Yerde*). O zaman Mayakovski'yi düşündüm; onun dehası, Rus devrimi için, Dzerjinski'nin polisi kadar vazgeçilmez bir şeydi. Lirikizm, lirikleşme, lirik söylem, lirik kendinden geçme, totaliter dünya olarak adlandırılan şeyin ayrılmaz parçalarıdır; bu dünya, Goulag değildir, dış duvarlarına dizeler döşenmiş, dış duvarları önünde dans edilen Goulag'tır.

Terörden çok, Terörün lirikleşmesi benim için bir sarsıntı oldu. Bütün lirik eğilimlere karşı sonsuza kadar aşılandım. O sırada derinlemesine, doymazcasına arzu ettiğim tek şey, bilinçli ve uyanık bir bakıştı. Bunu sonunda roman sanatında buldum. Bu nedenle, romancılık, benim için, herhangi bir 'yazınsal tür'le uğraşmaktan çok daha fazla bir şey oldu; bir tavır alma, bir sağduyululuk, bir anlayış idi; bir politikayla, bir dinle, bir ideolojiyle, bir ahlakla, bir topluluk ile her türlü özdeşleşmeyi reddeden bir anlayış; bir kaçış ya da edilgenlik olarak değil, ama bir direnme, meydan okuma, başkaldırı olarak tasarlanmış, bilinçli, inatçı ve çılgın bir özdeşleşme. Sonunda şu tuhaf diyaloga katıldım: 'Komünist misiniz, bay Kundera? Hayır, romancıyım.' 'Ayrılmak mı istersiniz? Hayır, romancıyım.' 'Sağa mı yoksa solcu musunuz?' İkisi de değilim. Romancıyım.'

İlk gençliğimden başlayarak, modern sanatı sevdim, resmini, müziğini, şiirini sevdim. Ama modern sanat, kendi 'lirik zihniyet'inin, ilerleme yanılsamalarının, çift devrini, estetik ve politik dev

rim ideolojisinin damgasını taşıyordu ve yavaş yavaş ona gıcık olmaya başladım. Öncü *düşünce*'ye karşı kuşkuculuğum, bununla birlikte, modern sanat *yapıtlar* için duyduğum sevgiyi hiç değiştiremezdi. Onları seviyordum, Stalinci baskının ilk kurbanları yüzünden onları daha çok seviyordum; *Şaka'mn* kişilerinden Çenek, kübist resmi sevdiği için bir disiplin birliğine gönderildi. O sırada durum böyleydi, Devrim, modern sanatı bir numaralı ideolojik düşmanı ilan etmişti, oysa zavallı modernistlerin onu övmekten ve yüceltmekten başka bir arzulan yoktu; Konstantin Biebl'i asla unutmayacağım: 1948'den sonra coşkulu bir komünist olarak, yavanlık bakımından iç ezici ve yürek paralayıcı düzeyde propaganda şiiri yazmaya başlayan eşsiz bir şairdi (ah, şiirlerini nasıl da ezbere bildirdim!); bir süre sonra, kendini pencereden Prag kaldırımlarına atarak öldü; onun incelikli kişiliğinde, aldanmış, aldatılmış, "kurban edilmiş, katledilmiş, intihar etmiş modern sanatı gördüm.

Modern sanata olan bağlılığım, romanın antilirizmine olan bağlılığım kadar tutkusaldı. Breton için, tüm modern sanat için önemli olan o şiirsel değerleri (yoğunluk, özlülük, özgür imgelem gücü, 'yaşamın işe yaramaz anları'na karşı hoşgörü), romanın büyüğü bozulmuş toprağında özellikle aradım. Ama bu şiirsel değerler artık benim için o denli önem taşımıyorlardı. Brahms ya da Çaykovski'nin senfonilerini dinlediği zaman, Debuss/yi kızdıran türden bir can sıkıntısına karşı alerji duymamın, çalışkan örümceklerin gürültüsüne karşı alerji duymamın nedenini belki bu açıklar. Balzac'ın sanatına karşı uzun süre kayıtsız kalışımın nedenini, romana olarak özellikle Rabelais'yi sevişimin nedenini belki de bu açıklar.

## 8

Temaların ikiye bölünmesi ve köprüler, ön ve arka plan, Rabelais'nin yabancı olduğu şeylerdir. Ciddi bir konudan, küçük Gargantua'nın kışını silmek için keşfettiği yöntemlerin sayımına kolayca geçer ve bununla birlikte, ister uyduruk ister ciddi olsun, bütün bölümler estetik bakımından onda aynı öneme sahiptirler ve bana aynı zevki sağlarlar. Onda ve öteki eski romancılarda beni büyüleyen şey şudur: büyüleyici buldukları şeylerden söz eder130

ler ve büyülenmenin bittiği yerde dururlar. Onların yazma, yazış özgürlükleri bana şunları düşletir: bir geciktirim (suspense) uydurmadan, bir öykü kurmadan ve gerçeğe benzermiş gibi göstermeden yazmak, bir dönemi, bir ortamı, bir kenti betimlemeden yazmak; bunların tümünü bir yana bırakmak ve yalnızca özde var olanla ilişki kurmak. Bunun anlamı şudur: köprülerin ve dolguların içinde hiçbir varlık nedenine sahip olamayacakları; romancının biçimi ve onun zorlayıcı buyruklarını tatmin etmek için, yürekten benimsediği ve kendini büyüleyen hiçbir şeyden, bir satır bile olsa, uzaklaşmak zorunda olmayacağı bir yapıt yaratmak.

## 9

Modern sanat: sanatın özerk yasaları adına gerçekliğin öykünülmesine karşı bir başkaldırı. Bu özerkliğin ilk yarar sağlayıcı zorunluluklarından biri şudur: bir yapıtın bütün anları, bütün küçük parçaları eşit bir estetik öneme sahip olmalıdır.

Empresyonizm: basit bir optik olgu olarak tasarlanmış man\* zara, öyle ki bu manzarada bulunan bir insanın bir çalıdan duha fazla bir değeri yoktur. Kübist ve soyut ressamalar, tabloyu kaçınılmaz olarak değişik öneme sahip planlara bölen üçüncü boyutu ortadan kaldırarak daha da ileri gittiler.

Müzikte, bir bestenin bütün zamanlarının estetik eşitliğine yönelik olan aynı eğilim: Basitliği, müzik mirasının retoriğine karşı kışkırtıcı bir red olan Satie. Büyüleyici, bilgiç örümceklerin kısıcısı Debussy. Vazgeçilmez olmayan bütün notaları yürürlükten kaldıran Janacek. Romantizmin ve klasisizmin mirasına sırt çeviren ve müjdecilerini müzik tarihinin ilk döneminin ustaları arasında arayan Stravinski. Eşsiz (yani on iki sesli) bir monotematizme dönüş yapan ve kendisinden önce hiç kimsenin hayal edemediği bir sadeliğe ulaşan YVebern.

Ve roman: Balzac'ın 'roman nüfus idaresiyle rekabet etmek zorundadır' diyen ünlü özlüsözün yadsınması; bu yadsımanın, budalalar anlasınlar diye modernliklerini sergilemekten hoşlanan öncü yalancı pehlivanlıkla benzer bir yanı yoktur; yalnızca, gerçeğin yanılsamasını üreten aygıtı kibarca yararsız (ya da hemen hemen yararsız, isteğe bağlı, önemsiz) kılar.

Bir roman kahramanı, nüfus idaresiyle rekabet etmek zorundaysa, onun ilk önce gerçek bir adı olmak gerekir. Balzac'tan Proust'a kadar adsız bir roman kahramanı düşünülemez. Ama Diderot'un Jacques'inin soyadı yoktur ve efendisinin ise ne adı, ne de soyadı vardır. Panurge bir ad mıdır, yoksa bir soyad mıdır? Adsız soyadlar, soyadsız adlar artık ad değildirler, im'dirler. Dava'nın kahramanı bir Joseph Kaufmann, Krammer ya da Kohl değil, ama Joseph K.'dır. *Şato'nun* kahramanı ise adını yitirecek ve yalnızca bir tek harfle yetinecektir. Broch'un *Schuldlosen'i*: Kahramanlardan biri A harfiyle tanımlanmıştır. *Uyurgezerler'de* Esch ile Huguenau'nun adları yoktur. *Niteliksiz Adam'm.* kahramanı Ulrich'in soyadı yoktur. İlk öykülerimden beri, içgüdüsel olarak, kahramanlarıma ad vermekten kaçındım. *Yaşam Başka Yerde'ât* kahramanın yalnızca adı vardı ve annesi yalnızca 'anne' olarak gösterilmiştir, sevgilisi 'kıvılcık sarı saçlı' olarak ve onun aşığı da 'kırklık' olarak adlandırılmıştır. Numaracılık mı? O sıralar, anlamını ancak daha sonra anladığım eksiksiz bir kendiliğindenlik içinde davranıyordum: Üçüncü dönemin estetiğine uyuyordum: Kahramanlarıma gerçek kişiler olduklarına ve bir evlenme cüzdanları olduğuna inanılsın istemiyordum.

## 10

## ğ&M

Thomas Mann: *Büyülü Dağ (Zauberberg)*: Kahramanlar, geçmişleri, giyiniş biçimleri, konuşma biçimleri (bütün dilsel kötü alışkanlıklarıyla) üzerine çok uzun bölümler, vb.; sanatoryumdaki yaşamın çok ayrıntılı betimlemesi; tarihsel zamanın (1914 savaşından önceki yıllar) betimlemesi: Örneğin, o zamanki ortak alışkanlıklar: Yeni keşfedilen fotoğrafa karşı tutku, çikolata sevgisi, gözü kapalı yapılan resimler, esperanto, yalnızlar için kâğıt oyunları, gramofon dinleme, ruh çağırma seansları (gerçek romana olan Mann, bir çağı unutulmaya yargılı ve sıradan vakanüvistin gözünden kaçan âdetlerle tanımlıyor). Gereksiz yere uzatılmış diyalog, bazı temel izlekleri bırakır bırakmaz, bilgilendirici görevini yükleniyor ve Mann'da düşler bile betimlemelerden oluşuyor: Sanatoryumda geçirdiği ilk günden sonra, romanın genç kahramanı Hans Castorp uykuya dalıyor; sıradanın sıradanı bir düşte, bir gün önce132

sinin bütün olayları, ürkek bir sapma içinde, yineleniyor. Rüyanın özgür imgelem gücünün kaynağı olduğunu düşünen Breton'un çok uzaklandı. Burada, rüyanın bir tek görevi var: Okuru ortama alıştırmak, gerçekle ilgili yanılmasını doğrulamak.

Böylece, önünde Hans Castorpe'nin yazgısının ve iki veremlinin (biri mason ve demokrat, öteki cizvit ve mutlakiyetçi, her ikisi de çaresiz hasta), Settembrini ile Naphta'nın ideolojik çekişmelerinin sahneleneceği geniş *arkaplan* kılı kırk yararcasına betimleniyor. Mann'ın kaygısız alaycılığı bu iki bilginin gerçeğini göreceleştiriyor; tartışmalarının galibi belli olmuyor. Ama romanın alaycılığı daha ileri gidiyor ve ikisi de kendi küçük dinleyici topluluğu tarafından çevresi sarılmış ve kendi amansız mantıklarıyla kendilerinden geçmiş durumda kanıtlarını aşın uca taşıdıkları (öyle ki kim ilerlemeden yana, kim gelenekten yana, kim akıldan, kim akıldışından, kim ruhtan, kim bedenden yana anlaşılıyor) sahnede doruklarına erişiyor. Birkaç sayfa, sözcüklerin anlamlarını yitirdikleri eşsiz bir karışıklığa tanık oluyoruz ve tartışma şiddetlendikçe davranışlar birbirine benzemeye başlıyor. İki yüz sayfa kadar sonra, romanın sonunda (yakında savaş çıkacaktır), sanatoryumun bütün sakinleri akıldışı öfke, açıklanmaz kin çıldırışına kapılıyorlar; o zaman Settembrini, Naphta'ya hakaret ediyor ve iki hasta aralarından birinin intihar edeceği bir düello yapacaklardır; birden anlaşılıyor ki insanları birbirlerinin üzerine salan uzlaşmaz bir ideolojik düşmanlık değildir, ama karanlık ve açıklanmaz bir güçtür, insanlar için düşünceler, bir paravanadan, bir maskeden, bir bahaneden başka bir şey değildir. Bundan dolayı, bu görkemli 'düşünce romanı', aynı zamanda, (özellikle bu yüzyıl sonunun okurları için) korkunç bir yadsımadır, düşüncelerin oldukları gibi yadsınmasıdır ve düşüncelere, onların dünyayı yönetme yeteneklerine inanmış olan çağa büyük bir veadır.

Mann ve Musil. Doğum yıllarının birbirine yakın olmasına karşın, estetikleri roman tarihinin iki değişik döneminin estetiğidir, ikisi de engin anıksallığın<sup>1</sup> romancısıdır. Mann'ın romanında, anıksallık, her şeyden önce, bir *betimlemeli roman* dekoru önünde söylenen düşünce diyaloglarında ortaya çıkar. Musil'in *Niteliksiz*

I. Anıksallık: 'Intellectualiet\*' karşılığı olarak. (Çev.)

*Adam*'mda (*Der Mann ohne Eigenschaften*) ise bütünsel olarak her an ortaya çıkar. Olaylar burada da somut bir ortama (Viyana) ve somut bir zamana (tıpkı *Büyülü Dondaki* gibi: 1914 savaşıdan hemen önce) oturtulmuştur, ama Mann'da Davos kenti ayrıntısıyla betimlenirken, Müsil'de Viyana belli belirsiz anılır, yazar sokaklarını, alanlarını, parklarını görsel olarak betimlemek lütfunda bile bulunmaz (gerçekliğin yanılsamasını üretme aygıtı kibarca ıskartaya çıkartılmıştır). Olayın geçtiği yer AvusturyaMacaristan İmparatorluğu'dur, ama kasıtlı olarak gülünçleştirilmiş bir takma adla anılmaktadır: Kakanya. Kakanya: Somutluğu elinden alınmış, genelleştirilmiş, birkaç temel duruma indirgenmiş imparatorluk, imparatorluğun ironik modeline dönüşmüş imparatorluk. Bu Kakanya, Thomas Mann'ın Davos'unda olduğu gibi romanın bir *arkaplan*'ı değildir, romanın *temalar*'mdan biridir, betimlenmemiştir, ama çözümlenmiş ve düşünülmüştür.

Mann, *Büyülü Dağın* yapısının müzikal olduğunu açıklar: tıpkı bir senfonide olduğu gibi gelişen, geri dönen, kesişen ve akışı boyunca romana eşlik eden temalar üzerine kurulu bir yapıdır bu. Doğrudur, ama temanın Mann ve Müsil'de tam olarak aynı anlama gelmediğini belirtmek gerekir. İlkin, Mann'da, temalar (zaman, bedenler, hastalık, ölüm, vb.) geniş bir *temadisi arkaplan*'m (yer, zaman, âdet, kişi betimlemeleri) önünde gelişir; tıpkı bir sonatın temalarının köprüler ve geçişler benzeri tema dışı bir müzikten gelişmesi gibi. Sonra, Mann'ın temalarının güçlü bir *çoktariksel* niteliği vardır, bu şu demektir Mann şu ya da bu temayı aydınlayabilecek bütün bilimlerden sosyoloji, siyasetbilim, tıp, botanik, fizik, kimya yararlanır; sanki bu bilgi vulgar izasyonu aracılığıyla, temaların incelenme» için, sağlam bir didaktik taban oluşturmak ister gibidir; bu, çoğu zaman ve çok uzun bölümler boyunca, bence romanını özsel<sup>1</sup> olandan uzaklaştırmaktadır, oysa, anımsayalım, bir roman için özsel olan yalnızca bir romanın söyleyebileceği şeydir.

Temanın incelenmesi, Müsil'de değişiktir: tıkin, çoktarihsellik ile ilişkisi yoktur; bilgin, doktor, toplumbilimci, vakanüvis kılığına girmez, Romana hiçbir bilim kolu kapsamına girmeyen, yal

1. Özsel: 'Essential' karşılığı olarak. (Çev.)

mzca yaşamın bir parçası olan *insani durumlar*' ı inceler. Broch ve Musil, psikolojik gerçekçilik yüzyılından sonra, romanın tarihsel görevini işte bu anlamda anladılar: Avrupa felsefesi insanın yaşamını düşünmeyi, onun 'somut metafiziği'ni düşünmeyi başaramamasına karşın, üzerinde yeri doldurulmaz olacağı bu alam artık doldurmak romanın alnına yazılmıştır (varoluş felsefesinin bir karşı kanıtla doğruladığı şey; çünkü varoluşun incelenmesi bir dizge olamaz; varoluş dizgeleştirilemez ve bir şiirserver olan Heidegger, varoluşsal bilginin en büyük hazinesini barındıran roman tarihine ilgisiz kalmak yanılgısına düşmüştür).

ikincisi, Mann'ın aksine, Musil'de *her şey tema olmaktadır* (temel sorunsal). Her şey tema olduğu zaman arkaplan yok olur ve tıpkı bir kübist tabloda olduğu gibi, yalnızca önplan vardır. Musil'in yapmayı başardığı yapısal devrimi, arkaplanın yürürlükten kaldırılmasında görüyorum. Büyük değişikliklerin genellikle belli belirsiz bir görünüşü vardır. Gerçekten de, düşüncelerin uzunluğu, cümlelerin ağır temposu *Niteliksiz Adamca*, geleneksel düzyazı görünüşü verir. Zamandizinsel bir ters çevrilme yoktur. Joyce tarzı iç monolog yoktur. Noktalama işaretlerinin kaldırılması söz konusu değildir. Kişinin ve olayın yıkımı söz konusu değildir İki bin dolayında sayfalar boyunca, birkaç sevgiliyle görüşen, birkaç dostuyla buluşan, ciddi olduğu kadar gülünç bir kuruluştaki çalışan (roman burada gerçeğe benzerlikten belli belirsiz uzaklaşır ve oyuna dönüşür), imparatorun doğum yıldönümünü kutlamak üzere 1918 yılı için tasarlanan (romanın temellerine konulan gülünç bir bomba) büyük bir 'barış şenliği' düzenlemeyi amaçlayan Ulrich adlı bir genç aydının olağan öyküsü izlenir. Her küçük durum, ne anlama geldiğini, bu anlamı nasıl anlayacağını ve onu nasıl düşüneceğini kendi kendine soran uzun bir bakış tarafından nüfuz edilmek için deviniminde devinimsizleşmiş (bu tuhaf bir biçimde yavaşlayan tempoda, Musil, zaman zaman, Joyce'u anımsatır) gibidir.

Mann, *Büyülü Dağda*, 1914 savaşının öncesi birkaç yılı, son-suza dek giden XIX. yüzyıla veda şenliğine dönüştürdü. Aynı yıllara *oturan Niteliksiz Adam* devam edecek olan dönemin insani durumlarını araştırır: 1914 yılında başlayan ve galiba gözlerimizin önünde sona ermekte olan modern çağın *son dönem*Pnden insani

durumları inceler. Gerçekten de, Musü'in Kakanya'sında her şey yer almaktadır: Kimsenin egemen olamadığı ve insanı istatistik sayılarına çeviren tekniğin saltanatı (roman bir kazaya sahne olan bir sokakta başlar; br adam yerde yatmaktadır, oradan geçen bir çift, yıllık trafik kazası sayısını anımsayarak olayı yorumlar); teknikten esrimiş dünyanın en yüce değeri olarak hız; içine girilemeyen ve her yerde hazır bulunan bürokrasi (Musü'in devlet daireleri Kafka'ninkilerin benzeridir); hiçbir şeyden anlamayan, hiçbir şeyi yönetemeyen ideolojilerin gülünç kısırlıkları (Settembrini ve Naphta'nın şanlı dönemi sona ermiştir); eskiden kültür adı verilen şeyin mirasçısı olan gazetecilik; modernliğin işbirlikçileri insan hakları dininin gizemli ifadesi olarak suçlularla dayanışma (Clarisse ve Moosbrugger); çocukseverlik ve çocukkrasi (ideolojisi içimizdeki çocuğa tapınç olan, kesin biçimini almamış bir faşist olarak Hans Sepp).

## 11

70'li yılların başında, *Ayrılık Valsi'ni* bitirdikten sonra, yazarlık yaşamımın bitmiş olduğunu düşündüm. Rus işgalindeydik, karım ve benim daha başka kaygılarımız vardı. Fransa'ya gelişimizden ancak bir yıl sonra (ve Fransa sayesinde), tam altı yıl süren bir suskunluğun ardından coşku duymaksızın yeniden yazmaya koyuldum. Sinmiş olduğum ve toprağı yeniden ayaklarımın altında hissetmek için, daha önce yapmış olduğum şeylerle ilişki kurmak istedim: *Gülünesi Aşklar*'ın ikinci cildi gibi birşeyler yazmak. Ne gerileme! Yazarlık yaşamım yirmi yıl önce bu öykülerle başlamıştı. Bereket versin, 'yeni gülünesi aşklar\*' dan ikiüç tane denedikten sonra, çok değişik bir şey yazmakta olduğumu anladım: yazmakta olduğum bir öykü kitabı değil bir romandı (daha sonra *Gülüşün ve Umttuşun Kitabı* adını aldı), yedi bağımsız bölümden oluşan bir roman, ama bu bölümler birbirine öylesine kaynamıştı ki, aralarından biri tek basma okunacak oka büyük anlam yitimine uğradı.

Birden, roman sanatına karşı içimde kalmış güvensizlik kalıntıları uçup gitti: Her bölüme bir öykü niteliğı vererek, büyük roman yapta için kuşkusuz kaçınılmaz olan her türlü tekniğı gereksizleştirdim. Girişimimde eski *Chopin stratejisi*'ni, tema dışı bö

lmlere gereksinim duymayan *küçük kompozisyon* stratejisini karşımda buldum. (Bu, öykünün, romanın küçük biimlisi olduğu anlamına mı geliyor? Evet, roman ile şiir, roman ile tiyatro arasında bir fark vardır, ama öykü ile roman arasında ontolojik bir fark yoktur. Sözcük dağarcığının olasılıklarının kurbanı olan bizler, aynı sanatın, büyük ve küçük, iki biçimini kapsayabilecek bir tek sözcükten yoksun bulunuyoruz.)

Aralarında hiçbir ortak eylem bulunmadığına göre, bu yedi küçük bağımsız yazı birbirlerine nasıl bağlandılar? Bunları bir arada tutan tek bağ, bunları bir roman yapan tek bağ, aynı temaların birliğidir. Aynı şekilde, yoluma bir başka eski strateji çıktı: *Beethoven'in eşitlemeler stratejisi*', onun sayesinde beni büyüleyen ve bu eşitlemelerde birçok bakımdan derece derece bulgularanan bazı varoluşsal sorunlarla doğrudan ve aralıksız olarak temas halinde kalabildim.

İzleklerin bu yavaş yavaş bulgulanmasının bir mantığı vardır ve bölümlerin birbirine bağlanması belirleyen de budur. Örneğin: Birinci bölüm (*Kayıp Mektuplar*) insan ve tarih temasını temel değişkesi içinde sergiler: Kendini ezen tarihle karşılaşan insan. İkinci bölümde (*Anne*) aynı izlek tersine çevrilmiştir: Anne için, Rus tanklarının gelmesi, bahçesindeki armutlarla karşılaştırıldığında pek az şeyi temsil eder ('tanklar geçicidir, armut lmszdr'). Roman kahramanı Tamina'nın boğularak öldüğü altıncı bölüm (*Melekler*) romanın trajik sonu gibi görünebilir; bununla birlikte, roman bu bölümde değil, ama ne dokunaklı, ne dramatik, ne de trajik olan bir sonraki bölümde sona erer; bu bölüm, yeni bir kişinin, Jan'ın erotik yaşamını anlatır. Tarih izleği burada kısa bir süre ve son kez görünür: 'Jan'ın kendisi gibi eski yurdunu terk etmiş, bütün zamanlarını yurtlarının yitmiş özgürlüğü uğruna mücadeleye ayırmış arkadaşları vardı. Kendilerini yurtlarına bağlayan bağın yalnızca bir kuruntu olduğunu ve kendilerine karşı kayıtsız olan bir şey uğruna hâlâ ölmeye hazırsa!a"r bunun alışkanlığın dirrenmesinden başka bir şey olmadığını hepsi zaman zaman hissetmişlerdi'; arkasında her şeyin anlamını yitirdiği şu metafizik *sınıra* (şuur: romanda işlenen bir başka izlek) değiniliyor. Tamina'nın trajik yaşamının sona erdiği adaya meleklerin *ęlř* (bir başka izlek) egemendir, oysa yedinci bölümde, her şeyi (Her şey: tarih,

cinsellik, felâketler) dumana dönüştüren 'şeytanın gülüşü' yankılanır. İzleklerin yolu ancak burada sona erer ve kitap bitebilir.

12

Olgun dönemi temsil eden altı kitabında (*Morgenröte*<sup>1</sup>, *Menschliches allzumenschliches*, *Die fröhliche Wissenschaft*<sup>3</sup>, *Jenseit von Gut Böse*\*, *Zur Genealogie der Moral*<sup>4</sup>, *Götzendämmerung*, Nietzsche aynı yazımsal ilk örneği izler, geliştirir, oluşturur, kesinler, olgunlaştırm\*: kitabın temel bütünlüğünü bölüm oluşturur; birkaç sayfa süren tek bir cümledir uzunluğu; bölümler, istisnasız, bir tek paragrafı içerir; her zaman numaralanmışlardır; *Menschliches allzumenschliches*'de. ve *Die fröhliche Wissenschaft*'da numaradan başka bir de başlık vardır. Belli bir sayıda bölüm bir kısım, belli bir sayıda kısım da bir kitap oluşturur. Kitap, adının tanımladığı bir temel izleğe (İyinin ve kötünün ötesinde, neşeli bilgi, ahlakın soy kütüğü; vb.); değişik kısımlar {*Menschliches allzumenschliches*'de, *seits von Gut und Böse*'de *Götzendämmerung*'da olduğu gibi ayrıca bir adı, ya da yalnızca numarası olan kısımlar) temel izleğin türevi olan izlekleri ele alırlar. Bu türev izleklerden bazıları düşey olarak (yani: her kısım, tercihen, kısım adının belirlediği izleği işler) yola çıkar, kimi izlekler ise kitap boyunca sürer. Böylece, hem son derece eklemli (görece bağımsız birçok birime bölünmüş) hem de son derece birleşik (aynı izlekler sürekli olarak yinelenir) bir yapı doğar. İşte, aynı zamanda kısa ve uzun bölümlerin alması olanağına dayanan olağanüstü bir ritm duygusuyla donanmış bir yapı: Örneğin *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'nin dördüncü kısmı özellikle çok kısa özdeyişleri içerir (bir tür divertimento, scherzo gibi). Ama özellikle hiçbir dolgu, geçiş, zayıf bölüm gereksinimi olmayan ve düşüncelerin "tıpkı mutluluklar ya da felaketler gibi dışarıdan, yukarıdan ya da aşağıdan" koşuşturmakta olduğu görüldüğü için gerilimin asla düşmediği bir yapı.

i. Gündoğusu. 2. İnsanca, Çok İnsanca. 3. Neşeli Bilgi 4. İyinin ve Kötünün ötesinde. 5. Ahlakın Soy Kütüğü. 6. Putların Çöküşü.

Bir filozofun düşüncesi metninin biçimsel düzenlemesine bu derece bağımlıysa, bu metnin dışında var olabilir mi? Nietzsche'nin düşüncesi Nietzsche'nin üslûbundan ayrılabilir mi? Hiç kuşkusuz hayır. Düşünce, anlatım, yazım, birbirinden ayrılamaz. Nietzsche için geçerli olan şey genel olarak geçerli midir? Yani: bir yapıtın anlamının, her zaman ve ilke olarak, yazım düzeninden ayrılamayacağı söylenebilir mi?

Tuhaftır, hayır, böyle bir şey söylenemez. Uzun süre, müzikte bir bestecinin özgünlüğü, kendisine bağlı olmayan ve azçok önceden saptanmış besteleme şemalarına adeta dağıttığı melodikoarmonik buluşuna bağlıydı özellikle: ilahiler, barok süitler, barok konçertinolar, vb. Değişik kısımları gelenek tarafından belirlenmiş bir düzen içinde sıralanmıştır, öyle ki, örneğin, bir suit saat düzenliliğiyle her zaman bir hızlı dansla biter, vb., vb.

Yirmi beş yaşından elli iki yaşma kadar, yaratıcı yaşamının neredeyse tümünü kapsayan Beethoven'ın otuz iki sonatı, sonat besteleme sanatım tamamen değiştiren büyük bir evrimi temsil ederler. İlk sonatlar Haydn ve Mozart'tan miras kalan şemaya hâlâ uymaktaydılar: Dört tempo (movimento); birincisi: sonat biçiminde yazılan *allegro*; ikincisi: lied biçiminde yazılan *adagio*; üçüncüsü: düşük tempolu *menuet* ya da *scherzo*; dördüncüsü: hızlı tempolu *rondo*.

Bu besteleme tarzının kötü yam hemen göze çarpar: en önemli, en dramatik, en uzun tempo birincisidir; tempoların art arda gelişinin düşen bir evrimi vardır: Ağırbaşlıdan hafife doğru; ayrıca, Beethoven'den önce, sonat, bir parça derlemesi (o sırada, konserlerde, sonatların tempoları ayrı ayrı tek başlarına çalınabilmektedir) ile bölünmez ve birleşik bir bestenin arasmda bir yerde bulunmaktadır. Beethoven, otuz iki sonatının gelişimi süreci içinde, eski besteleme şemasının yerine giderek daha yoğun (çoğu zaman üç, hatta iki tempoya indirgenmiş), daha dramatik (ağırlık merkezi son tempo yönünde yer değiştirdi), daha birleşik (özellikle aynı duygu atmosferi ile) bir şema geliştirdi. Bu evrimin (böylece gerçek bir *devrime* dönüşen) gerçek anlamı yetersiz bir şemanın yerine bir başkasını, daha iyisini getirmekle ilgili değildir; ön

*ceden saptanmış bir besteleme ilkesinin de kırılması 'yla ilgilidir.*

Gerçekten de, sonatın ya da senfoninin önceden saptanmış bir şemaya boyun eğmesinin gülünç bir yam var. Aralarında Haydn ve Mozart, Schumann ve Brahms olmak üzere bütün büyük senfonicilerin Oslo'larında ağladıktan sonra, sıra son tempoya gelince küçük öğrenci kılığına girip, dans edip oynayıp zıplamak, avazı çıktığı kadar bağırmak için teneffüs avlusuna fırladıklarını gözümüzün önüne getirelim. Buna 'müziğin budalalığı' adım verebiliriz. Beethoven bunu aşmanın tek yolunun *besteyi kesin olarak bireyselleştirmek* olduğunu anlamıştı.

Onun vasiyetinin bütün sanatlara ve bütün sanatçılara yönelik ilk maddesini şöyle dile getirebilirim: besteyi (bütünlüğün mimari düzenlemesini) önceden varolan ve sanatçıya içini buluşuyla doldurması için verilmiş bir ana kalıp olarak görmemek gerekir; bestenin kendisinin bir buluş, sanatçının bütün özgünlüğünü ortaya koyan bir buluş olması gerekir.

Bu mesajın ne ölçüde dinlendiğini ve anlaşıldığını söyleyemeyeceğim. Ama Beethoven'in kendisi, her biri benzersiz ve daha önce görülmemiş biçimde bestelenen son sonatlarında bunun sonuçlarına çok ustaca ulaşmayı bilmiştir.

## 14

Sonat opus 111, iki ölçüden oluşmuştu. Dramatik olan birin: tempo, aşağı yukarı klasik sonat biçiminde yazılmıştır; dalınç nielikli olan ikinci tempo çeşitleme (Beethoven'den önce bir sonata görülmemiş bir biçim) tarzında bestelenmiştir: Kontrasto (karı) ve değişik bir çalış söz konusu değil, yalnızca, bir önceki çeşitîmeye yeni bir nüans ekleyen ve uzun tempoya olağanüstü bir *an* birliği sağlayan bir uzun ve kesiksiz gradasyon.

Her tempo kendi bütünlüğü içinde mükemmelleştikçe, ötekîye karşıt olmaktadır. Sürenin oransızlığı: Birinci tempo (Schnabel orumuyla): 8 dakika 14 saniye; ikinci tempo: 17 dakika 42 sanis. Sonatın ikinci yansı birinci yarasından iki kez daha uzun (soat tarihinde benzersiz bir durum)! Ayrıca: Birinci tempo dramaIs, ikinci tempo sakın ve dalınçtı. Oysa, dramatik olarak başlaıak ve bunca uzun bir içe dönüşle bitirmek, bütün mimari ilkele

re karşı durmak ve sonatı o zamana kadar Beethoven için çok değerli olan her türlü dramatik gerilimden yoksun bırakmak gibidir.

Ama bu, bu iki temponun, akıcı nitelikli, konuşan ve sonatın *semantik destanı'na*, onun zahmetli ve kısa bir hayatın imgesini ve onu sonsuza dek izleyen özlem dolu ezgisini dile getiren eğretilmeli anlamına dönüşen beklenmedik yaklaşmasıdır. Sözcüklerle dile gelmeyen, bununla birlikte güçlü ve ısrarlı olan bu eğretilmeli anlam, bu iki tempoya bir birlik sağlar. Öykünülmez birlik. (Mozart tarzı sonatın her türlü kişisel özellikten yoksun besteleme tarzı sonsuzca öykünülebilir; Sonat opus III'in yapısı öylesine kişiseldir ki onu öykünmek bir düzmece üretmek olurdu.)

Sonat opus 111 bana Faulkner'in *Yaban Palmiyeleri? râ. (The Wild Palms)* anımsatıyor. Bu romanda, bir aşk öyküsü ile bir kaçak mahkûmun öyküsü iç içe girmiştir ve bu iki öykünün hiçbir ortak noktası yoktur, kahramanlar ilişkisizdir ve motifler ya da temalar arasında algılanabilir bir yakınlık da söz konusu değildir. Bir başka romana için model olamayacak bir yapılandırma, ancak bir kez gerçekleşebilecek, keyfi olarak verilemeyecek, doğruluğu kanıtlanamayan ayacak bir yazım tarzı; doğruluğu kanıtlanamaz, çünkü yazım tarzının gerisinde, her türlü kanıtlamayı gereksizleştiren bir *es muss sein* duyulmaktadır.

## 15

Nietzsche, dizgeyi reddederek, felsefe yapma tarzım derinlemesine değiştirmektedir: Hannah Arendt'in tanımladığı, gibi, Nietzsche'nin düşüncesi bir *deneyisel düşünce'da*. İlk itkisi, donmuş olanı eritmek, herkes tarafından kabul edilmiş dizgeleri yıkmak, bilinmezde gezinmek için gedikler açmak olmuştur; Nietzsche geleceğin filozofunun *deneyci* olacağım söylemektedir; gerekirse, karşıt olabilecek değişik yönlerle gitme özgürlüğüne sahip bir deneyci.

Bir romanda yoğun bir düşünce ağırlığının bulunmasından yana olmama karşı, bu, 'felsefi roman' adı verilen türü, romanın bir felsefeye kul olmasını, ahlaki ya da siyasal düşüncelerin 'öyküleştirilmesi'ni sevdiğim anlamına gelmez. Gerçek romansal düşünce (romanım Rabelais'den bu yana bildiği gibi) her zaman dizge dı

şıdar; sıkı düzene giremez; Nietzsche'nin düşüncesine yakındır; *de-neyseldir*, çevremizi saran düşünce dizgelerinde gedikler açmaya çalışır; hepsinin de sonuna kadar gitmeyi deneyerek bütün düşünce yollarını gözden geçirir (özellikle kahramanları aracılığıyla).

Dizgesel düşünce üzerine şu da söylenebilir: Düşünen kişi kendiliğinden dizgeleştirmeye yönelir; bu onun edebi iç kışkırtışıdır (benimki gibi, bu kitabı yazarken bile): Düşüncelerinin bütün sonuçlarını betimlemek, bütün itirazların önüne geçmek ve bunları önceden reddetmek ve böylece kendi düşüncelerini engellemek eğilimi Oysa, düşünen kişinin, başkalarını kendi gerçekliğine inandırmaya çabalamaması gerekir; çabalarsa, bir dizgenin yoluna, 'inanç adamı'nın o berbat yoluna girmiş olur; bilindiği gibi politikacılar kendilerini 'inanç adamı' olarak tanımlamaktan hoşlanırlar, ama inanç denen şey nedir aslında?' Durmuş, donmuş bir düşüncedir inanç; 'inanç adamı' ise dar kafah, dar görüşlü bir insandır; deneysel düşünce, inandırmayı değil, esinlemeyi arzu eder; bir başka düşünceyi esinlemek, düşünme yetisini, düşünceyi harekete geçirmektedir; bu nedenle bir romancı düşüncelerini inatla dizgeleştirmemek, kendi düşüncelerinin çevresine kendi elleriyle diktiği engeli bir tekmede yıkmak zorundadır, 4\*

## 16

Nietzsche'nin dizgesel düşünceyi reddinin bir başka sonucu vardır Uçsuz bucaksız bir *izleksel genişleme*', gerçek dünyayı bütün enginliği içinde görmeyi engelleyen değişik felsefî disiplinler arasındaki duvarlar yıkılırlar ve bundan sonra insansal olan her şey bir felsefî düşüncenin nesnesi olabilir. Bu aynı zamanda felsefeyi romana yaklaştırır: Felsefe, ilk kez, bilgi kuramı (epistemoloji) üzerinde, estetik üzerinde, etika üzerinde, bilincin görüngüsü mi (fenomenoloji) üzerinde, aklın eleştirisi üzerinde vb., değil, ama *insansal olan her şey* üzerinde düşünür.

Tarihçiler ya da öğretmenler Nietzsche'nin felsefesini açıklarken onu özete indirgemekle kalmazlar, bundanrihiç kuşkunuz olmasın, ama olduğunun tersine çevirerek onu saptırırlar, yani onu bir dizgeye dönüştürürler. Onların dizgeleştirdikleri Nietzsche'de, onun, kadınlara ilişkin, Almanlara ilişkin, Avrupa'ya, Bizet'ye,

Goethe'ye ilişkin, Hugocul kitsch'e ilişkili, Aristophanes'e, biçimin hafifliğine, can sıkıntısına ilişkin, oyuna, çevirilere, boyun eğme anlayışına ilişkin, bilginlere ve onların zihinsel sınırlarına ilişkin, *Schauspieler'lerc* yani tarihin sahnesinde kendilerini sergileyen komedyenlere ilişkin düşüncelerine yer var mıdır, belki birkaç ender romana dışında başka bir yerde bulunması olanaksız binlerce psikolojik gözlemlere yer var mıdır hâlâ?.

Nietzsche'nin felsefeyi romana yaklaştırması gibi Musil de romanı felsefeye yaklaştırmıştır. Bu yaklaşma Musil'in öteki romancılarından daha az romana olduğu anlamını içermez. Nasıl, aynı nedenden dolayı, Nietzsche öteki filozoflardan daha az filozof değildir.

Musil'in *düşünce roman'ı* da benzersiz bir izleksel genişlemeyi gerçekleştirdi; düşünülebilen hiçbir şey artık roman sanatının dışında değildir.

17 ' q

On üç, on dört yaşındayken, müzik kompozisyonu dersleri alırdım. Bir dâhi çocuk olduğum için değil, babamın edepli nezaketi nedeniyle. Savaş zamanıydı ve arkadaşı bir Yahudi besteci, sarı yıldız taşımak zorundaydı; insanlar besteciden sakınmaya başladılar. Onunla dayanışma içinde olduğunu nasıl dile getireceğini bilemeyen babam, ondan belirli zamanlarda bana ders vermesini istemeyi düşündü. O şualar Yahudilerin evleri ellerinden almıyordu, bu nedenle besteci durmadan bir yerden, ötekine taşmıyor ve taşındığı yerler giderek daha küçülüyordu; besteci sonunda, Terezin toplama kampına gitmeden önce, her odasında birçok insanın üst üste yaşadığı bir yere sığınmıştı. Nereye taşınırsa taşınırsın küçük piyanosunu yanında götürürdü, kendi işleriyle uğraşan bir yığın yabancıların ortasında armoni ya da çokses alıştırma çalardım piyanoda.

Bütün bunlardan geriye besteciye olan hayranlığım ve üçdört görüntü kaldı. Özellikle de şu: Dersten sonra beni geçirirken kapının yanında duruyor ve birden şunları söylüyor: 'Beethoven'de inşam şaşırtacak ölçüde zayıf bölümler vardır. Ama güçlü bölümleri değerlendiren de bu zayıf bölümlerdir. Tıpkı, olmasay

SSÎ

di, üzerinde boy atan güzel ağaçtan zevk alamayacağımız çimenlik gibi.'

İlginç düşünce. Belleğimde kalmış olması daha da ilginç. Belki de, yalnızca mahrem kişilerin öğrenmek hakkına sahip oldukları bir gizli itirafı, bir gizi, bir büyük hileyi ustanın ağzından işitmenin onurunu duymuşumdur.

Ne olursa olsun, hocamın bu kısacık düşüncesi yaşamım boyunca beni izledi (onu savundum, ona karşı koydum, sonuna hiçbir zaman varamadım); bu düşünce olmasaydı, bu metin, hiç kuşkusuz yazılamazdı.

Ama bu düşünceden daha değerli başka bir şey var benim için: Tüylar ürpertici yolculuğuna çıkmadan kısa bir süre önce, bir çocuğun önünde, bir sanat yapıtının oluşumu sorunu üzerinde yüksek sesle düşünen bir insanın görüntüsü.

## YEDİNCİ BÖLÜM

### AİLENİN SEVİLMEYEN KİŞİSİ

|

Birçok kez Leos Janacek'in müziğine başvurdum. Onu İngiltere'de, Almanya'da iyi tanırılar. Ama Fransa'da? Ve öteki Latin ülkelerinde? Ve onunla ilgili bir yargıya varılabilir mi? FNAC mağazasına gidiyorum (14 şubat 1992) ve yapıtından neler var diye bakıyorum.

## 1

İlk, *Taraş Bulba* (1918) ile *Sinfonietta*'yi (1926) buluyorum: *Büyük Dönem*'inin orkestra yapıtları; en tanınmış yapıtları (orta karar bir müziksever için en anlaşılır yapıtlar) olarak, her zaman aynı plağa koyarlar bunları.

*Yaylılar Orkestrası İçin Suit* (1877), *Yaylılar Orkestrası İçin İdil* (1878), *Lachiques Danslar* (1890). Sanatının tarihöncesi'ne ait ve değersizlikleriyle Janacek adına büyük bir müzik arayanları şaşırtacak parçalar.

'Tarihöncesi' ve 'BüyükDönem'tanımlamalarının üzerinde duruyorum:

Janacek 1854 yılında doğdu. Bütün çelişki burada. Modern müziğin bu büyük kişisi son romantiklerden yaşça daha büyüktür: Puccini'den dört, Mahler'den altı, Richard "Strauss'tan on yaş. Romantizmin aşırıdıklarına olan tepkisi yüzünden uzun süre belirgin gelenekçiliği ağır basan besteler yaptı. Hiçbir zaman hoşnut kalmadığı için uzun yılları partiyonlar yutarak geçirdi; kendi üslubuna ancak yüzyıl dönemecinde kavuştu. Yirmili yıllarda, besteleri modern müzik kornerlerinin programlarında Stravinski'nin, Bartok'un, Hindemith'in yanında yer aldılar; ama bunlar ondan otuz, kırk yaş daha gençtiler. Gençliğinde yalnız ve tutucuyken, yaşlanınca yenilikçi oldu. Ama her zaman yalnızdı. Çünkü, büyük modernistlerle dayanışma içinde olmasına karşın onlardan farklıydı. Kendi üslubuna onlar olmadan ulaştı, onun modernizminin başka bir niteliği, başka bir doğuşu, başka kaynakları vardır.

FNAC'ın rafları arasında gezintimi sürdürüyorum: tki *quatuor*'unu (1924, 1928) kolayca buluyorum: Janacek'in doruklarıdır bunlar; onun bütün *ekspresyonizmi*<sup>1</sup> bütünsel bir kusursuzluk içinde bu iki yapıtta yoğunlaşmıştır. Beş kayıtın hepsi de kusursuz. Bununla birlikte, bu dörtlülerin en otantik yorumunu, Janacek kuartetinin yorumunu (eski Supraphon 50556 plağı, CharlesCros Akademisi Ödülü, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) bulamadığım için üzgünüm (uzun süredir CD'sini boş yere arıyorum).

'Ekspresyonizm' sözcüğünün üzerinde duruyorum: Bu niteliğiyle hiç ilişki kurulmasa da, Janacek, bu deyimın bütününü ve sözcüğün gerçek anlamıyla uygulanabileceği tek büyük bestecidir: Ona göre her şey dışavurumdur ve bir dışavurum değilse hiçbir notanın var olma hakkı yoktur. Basit 'teknek'in toptan bulunmayışının nedeni budun Geçişler, gelişimler, kontrpuan dolgusu düzeni, orkestralama alışkanlığı (buna karşılık, birkaç solo çalgıdan oluşan görülmemiş topluluklara karşı ilgi), vb. Bundan yorumcu için şu sonuç çıkar: Her nota bir dışavurum olduğu için, her notanın (yalnızca her motif değil, bir motifin her notası) en yüksek düzeyde dışavurumsal bir duruluğa sahip olması gerekmektedir. Bir de şu açıklama: Sayıklama, delilik gibi aşırı ruhsal durumlara olan düşkünlük, Alman dışavurumculuğunun en belirgin özelliğidir. Benim Janacek için kullandığım dışavurumculuğun bu tek yanlılıkla hiçbir ortak yam yoktur: Burada, çok zengin bir duygu yelpazesi, sevecenlik ile şiddetin, öfke ile dinginliğin baş döndürücü ölçüde özlü, geçişsiz bir karşılaşması söz konusudur.

### 3

O güzel *keman ve piyano sonatını* (1921), *Viylonsel ve piyano için öykü'yü* (1910), piyano, tenor, alto ve üç kadın sesi için *Bir Yiti'nin Günlüğü'nün* (1919) buluyorum. Sonra, yaratıcılığının patlaması olan son yıllarının öteki bestelerini buluyorum; mizah ve buluşlarla dolup taşıdığı yetmişli yaşlarında olduğu kadar hiçbir

1. *Empresyonizm*: 'Dışavurumculuk' anlamında. (Çev.)

zaman özgür olmamıştır; *Glagolska Mse* (1926): Bu ilahi hiçbir ilahiye benzemez: bir ilahiden çok bir şenliğe benzer ve büyüleyicidir. Aynı dönemden *Üflemeli çalgılar için altılı* (1924), *Çocukluk Uyakları* (1927), özellikle sevdiğim, ama icrasından pek ender hoşnut kaldığım piyano ve çeşitli çalgılar için iki yapıt: *Capriccio* (1926) ve *Concertino* (1925).

Solo piyano bestelerinden beş kayıt buluyorum: *Sonat* (1905) ve iki çevre müziği: *Kapalı Patikada* (1902) ve *Sisler içinde* (1912); bu güzel besteler genel olarak aynı plakta bulunurlar ve (kötü rastlantı sonucu) neredeyse her zaman 'tarihöncesi' döneme ait önemsiz yapıtlarla tamamlanırlar. Aslına bakarsanız, Janacek'in müziğinin özü ve yapısı konusunda yanılanlar özellikle piyanistlerdir; hemen hemen hepsi zorlama bir romantikleştirmeye kaptırırlar kendilerini: Bu müziğin hoyrat yanını yumuşatarak, *forte*'lerini<sup>1</sup> küçümseyerek ve neredeyse körü körüne bir *rubato*<sup>2</sup> 'sabuklanmasına' kapılarak. (Piyano besteleri *rubato*'ya karşı özellikle savunmasızdırlar. Orkestra ile bir ritmik sapma düzenlemek son derece güçtür. Ama piyanist tek basıdır. Denetimsiz ve engelsiz kalan korkunç ruhu ortalığı kırıp geçirebilir.) 'Romantikleştirme' sözcüğü üzerinde duruyorum: Janacek'in dışavurumculuğu romantik bir duygusallığın alabildiğine uzatılması değildir. Tam tersine, romantizmden çıkmak için tarihsel bir fırsattır. Stravinski'nin seçtiğinin karşıtı bir olanak: Janacek, Stravinski'nin tersine, duyguları konuşturdukları için romantikleri eleştirmez; onları duyguları çarpıttıkları için kınar; duyguların doğrudan gerçekliğinin yerine duygusal bir şaklabanlılığı ('romantik bir yalan' Rene Girard'ın<sup>3</sup>) geçirdikleri için eleştirir. Coşkulara düşkündür, ama coşkuları daha çok belirginlikle, doğrulukla dile getirmeyi istemektedir. Hugo gibi değil, Stendhal gibi. Bu tutum, romantizmin müziğiyle, anlayışıyla, çok abartılmış sonori tesisiyle (Janacek'in ses ekonomisi, döneminde, herkesi şaşkına çevirmiştir), yapısıyla bir kopmayı içermektedir.

1. *Forte*: Kuvvetli çalınacak yer. (Çev.)

2. *Rubato*: Bir pasajın büyük bir yorum özgürlüğü içinde çalınabileceğini belirten yorum terimi. (Çev.)

3. Sonunda Rene Girard'ın adını anma fırsatı buldum; *Mensonge romantique et verili romanesque* (Romantik yalan ve romansal gerçeklik) adlı kitabı, roman sanatı Üzerine okuduğum kitapların en iyisi. (Yazar.)

'Yaptf sözcüğü üzerinde duruyorum: — Romantik müzik bir tempoya bir duygusal birlik yüklemeye çalışırken, Janacek'ia müziksel yapısı aynı parçada, hatta aynı tempoda farklı, hatta çelişik duygusal parçaların alışılmadık sıklıkta almasına dayanır;

— Alışılmadık yineleminde alması tempoların ve ölçülerin çeşitliliği duygusal çeşitliliğe uygun düşer;

— Birçok çelişik dışavurumun çok seyrek bir arada bulunması özgün bir semantik yaratır (şaşırtan ve büyüleyen *duyguların beklenmedik komşuluğu*'dur). Duyguların bir arada oluşu yataydır (birbirlerini izlerler), ama aynı zamanda (bu durum daha olağandışıdır) düşeydir (*duyguların çoksesliliği* olarak aynı anda çınlarlar). Örneğin: Şiddetli bir ostinato<sup>1</sup> motifin altında ve çığlığa benzeyen bir başka ezginin üzerinde, nostaljik bir ezgi aynı zamanda duyulur, İcracı bu satırların her birinin aynı semantik öneme sahip olduğunu ve dolayısıyla basit bir eşlik müziğine, izlenimci bir mırıltıya dönüştürülmem esi gerektiğini anlamazsa, Janacek'in müziğine özgü yapının öte yakasına geçer.

Çelişik duyguların sürekli birlikteliği Janacek'in müziğine *dramatik* niteliğini verir; deyimini gerçek anlamıyla dramatik; bu müzik anlatan bir anlatıcıyı çağırıştırır; birçok oyuncunun, *aynı anda* birlikte bulunduğu, konuştuğu, çatıştığı bir sahneyi çağırıştırır; bu *dramatik alan*'ı çoğu zaman aynı melodik temada tohum halinde buluruz. *Fiyano Sonatı'mn* şu ilk ölçülerinde olduğu gibi:



Con mote

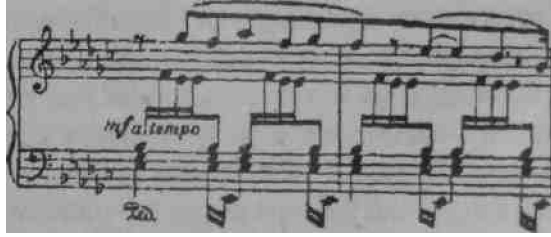
Altı çift çeyrek notanın *forte* motifi altıncı ölçüde, daha önce

*Ostinato*: Genellikle bir yapının bas partisinde çok sık olarak yinelenen ritmik ya da melodi motif (Çev.)

ki ölçülerde geliştirilen melodik temaya bağlıdır, ama aynı zamanda tam olarak duygusal karşıtım oluşturur. Birkaç ölçü daha sonra, bu 'bölücü' motifin, hoyratlığıyla kendisini doğuran üzünçlü melodiye ne denli karşıt olduğu görülün



Sonraki ölçüde, birisi özgün, ikincisi 'bölücü' olan iki melodi buluşurlar; duygusal uyumda (armonide) değil, ama duyguların çoksensli çelişkisi içinde, tıpkı nostaljik bir ağlama ile bir başkaldırının buluşması gibi:



Yorumlarını FNAC'ta bulabildiğim piyanistler, bu ölçülere duygusal bir değişmezlik vermek istedikleri için, Janacek'in dördüncü ölçüde zorunlu kıldığı *forte*'yi ihmal ediyorlar; böylece 'bölücü' motifi hoyrat niteliğinden ve Janacek'in müziğini de, daha İlk notalardan başlayarak kendini tanıtan (doğal olarak iyi anlaşılmışsa) bütün öykünülmez geriliminden yoksun bırakıyorlar.

5

i

Operalar: *Bay Broucek'in GezilerPm* bulamıyorum, ama bu yapıtı başarısız saydığım için, onu bulamamak üzüyor beni; Sir Charles Mackerras'ın yönettiği bütün öteki operalar var: *Failim* (1904 yılında yazılan, manzum ve korkunç ölçüde naif bir libretto-su olan bu opera, müzikal bağlamda da olmak üzere, *Jenıtfa'dan* iki yıl sonra, kesin bir gerilemeyi temsil etmektedir); sonra, eksiksiz bir hayranlık duyduğum beş başyapıt: *Katia Kabanova*, *Kurnaz*

m

*Tilki, Macropoulos Olayı, ve Jenufa*. Sir Charles Mackerras, sonunda (1982'de, yetmiş yıl sonra!) 1916'da Prag'da yapılan düzenlemeden kurtularak paha biçilmez bir saygıyı hak etmiştir, *ölüler Evinden'm* partiyonunun gözden geçirilmesinde de parlak bir basan kazandığım düşünüyorum. Onun sayesinde, uyarlayıcıların düzenlemelerinin operaları ne ölçüde zayıflatmış oldukları anlaşılmıştır (1980'de, elli iki yıl sonra). *Ölüler Evinden*, tutumlu ve alışılmamış sonoritese (romantik senfoni sanatının tam karşıtı) kavuştuğu eski özgünlüğü içinde, Berg'in *Wozzeck'win* yanında, karanlık çağımızın en gerçek, en büyük operası olarak ortaya çıkar.

## 6

Çözümsüz kalan uygulama güçlüğü: Janacek'in operalarında, şarkının çekiciliği yalnızca melodik güzellikte değildir, ama melodinin yalnızca bütünüyle bir sahneye değil fakat her cümleye, söylenen her sözcüğe verdiği psikolojik anlamdadır (her zaman beklenmedik bir anlam). Peki bu operaları Berlin ya da Paris'te nasıl söylemeli? Çek dilinde söylenirse (Mackerras'ın yöntemi), dinleyici yalnızca anlamdan yoksun heceleri duyar, ama her melodik kuruluştaki sunulan psikolojik incelikleri anlamaz. Bu operalar, uluslararası yaşamlarının başlangıcında denendiği gibi çeviriyle mi sahnelenmeli? Bu da sorunlu: Fransız dili, Çekçe sözcüklerin ilk hecesi üzerine yapılan vurguyu kaldırmaz ve aynı ses perdesi Fransızcada tamamen farklı bir psikolojik anlam kazanır.

(Janacek'in yaratıcı gücünün çoğunu açıkça opera üzerinde yoğunlaştırmasında, böylece kendisini, akla gelebilecek en tutucu burjuva kitlesinin insafına bırakmasında trajik değilse bile doku-naklı bir şey var. Ayrıca, onun yeniliği, *sözcük? ün* şarkı olarak söylenmesinin hiç görülmemiş düzeyde yeniden değerlendirilmesinde, yan\* dünya tiyatrolarının yüzde doksan dokuzu için anlaşılma-z olan bir alanda yer almaktadır. Karşısına bile bile yığılan engelle-rin büyüklüğünü tasarlamak çok güç. Operaları Çek diline yapılan eşsiz saygı sungularıdır. Saygı mı? Evet Özveri biçiminde. Evren-sel müziğini neredeyse bilinmeyen bir dil için feda etti.)

Soru: Müzik uluslarüstü bir dil ise, konuşma dilinin ses perdelerinin semantiği de uluslarüstü bir niteliğe sahip midir? Ya da böyle bir şey söz konusu değil midir? Ya da bir ölçüde mi böyle bir niteliği vardır? Janacek'i büyüleyen sorular. Öyle ki, vasiyetinde, konuşma dili (ritimleri, ses perdeleri, semantiği) üzerine yapılacak araştırmaları desteklemek amacıyla bütün parasını Brno Üniversitesine bıraktı. Ama vasiyetleri kimsenin umursamadığı bilinen bir şey.

Sir Charles Mackerras'ın Janacek'in yapıtına olan eşsiz bağlılığının anlamı şudur: Özsel olanı ele geçirmek ve savunmak. Özsel olanı amaçlamak, aslında Janacek'in sanatsal ahlâkıdır; kural: kesin olarak gerekli (semantik bakımdan gerekli) olan bir tek nota bile var olma hakkına sahiptir; orkestralamadaki en yüksek ekonomi buradan kaynaklanmaktadır. Partisyonları kendilerine zorla eklenen eklentilerden kurtararak, Mackerras bu ekonomiyi yeniden gerçekleştirdi ve böylece en anlaşılır Janacek estetiğini dile getirdi.

Ama bir yaratıcının geride bıraktığı her şeyi ele geçirme tutkusunda kendini belli eden bir başka, bir karşıt bağlılık da vardır. Her yaratıcı, hayattayken özsel olan her şeyi ortaya çıkarmaya çalıştığı için, *çöplük kanatmalar* özsel olmayana karşı ilgi duyarlar.

Örneğin, çöplük karıştırıcı anlayış, piyano, keman ya da viyolonsel parçalarının kayıtlarında (ADDA 581136/37) görülür. İkinci derecede ya da değersiz (folklorik transkripsiyonlar, terk edilmiş değişkeler, önemsiz gençlik yapıtları, taslaklar) parçalar, toplam sürenin üçte biri kadar, aşağı yukarı elli dakika tutarlar ve büyük biçimli bestelerin araştırma serpiştirilmişleridir. Örneğin, altı dakika otuz saniye, beden eğitimi alıştırmaları için bir eşlik müziği duyulur. Ey besteciler, bir spor klübünden güzel hanımlar sizden bir yardım istedikleri zaman kendinizi tutun! Alaya alınan kibar davranışınız, peşinizi bırakmayacaktır!

## 9

Rafları incelemeyi sürdürüyorum. Olgunluk döneminden bazı güzel orkestra bestelerini (*Köy Kemancısının Çocuğu* 1912, *Manikin Baladı*, 1920), kantatlarını (özellikle: *Amarus*, 1898), heyecan verici ve benzersiz yalınlığıyla tanınan, üslûbunun oluşum dönemine ait besteleri (*Pater Noster*, 1901, *Ave Maria*, 1904) boşuna arıyorum. Özellikle ve bağışlanmaz bir biçimde eksik olanlar koroları; çünkü, yüzyılımızda, büyük döneminin Janacek'iyle, dört başyapıtıma, bu alanda hiç kimse yaşamaz: *Marycka Magdonova* (1906), *Kantor Halfar* (1906), *Yetmiş Bin* (1909), *Serseri Deli* (1922): Teknik balamdan son derece güç olmalarına karşın, Çekoslovakya'da kusursuz bir biçimde icra edilmişlerdir; bu kayıtlar, hiç kuşkusuz, eski Çek firması Supraphon'un plaklarında var, ama yıllardır, tükenmiş durumda.

## 10

Bilanço pek öyle fena değil, ama iyi de değil. Başından bu yana Janacek'in yazgısı bu. *Jenufa*, dünya sahnelerine, yaratılmasından yirmi yıl sonra girdi. Çok geç. Çünkü bir estetiğin kavgacı niteliği yirmi yılın sonunda ortadan kalkmış ve bundan dolayı yenilgi artık kavranılır olmaktan çıkmıştır. İşte bu nedenle, Janacek'in müziği, genellikle böylesine yanlış anlaşılır ve kötü yorumlanır, tarihsel anlamı silikleşmiştir; sınıflandırılmaz gibidir; tıpkı tarihin yanında bulunan güzel bir bahçe gibi; modern müziğin evrimindeki (daha iyisi: doğusundaki) yerine ilişkin soru sorulmuyor bile.

Broch'la, Musil'le, Gombrowicz'e ve belli bir anlamda Bartök'la ilgili olarak, geç tanınmanın nedeni tarihsel felaketler ise, Janacek için, felaketlerin oynadığı rolü tümüyle yüklenen, kendi küçük ulusudur.

## 11

Küçük uluslar. Bu kavram niceliksel değildir, bir durumu beirtir; bir yazgıyı: Küçük uluslar başlangıçtan sonsuza dek var ol

manın verdiği mutluluk duygusunu bilmezler; tarihlerinin şu ya da bu döneminde ölümün bekleme odasından geçmişlerdir hepsi; her zaman büyük ulusların küstah bilmezlikleriyle karşılaşmışlardır, varlıklarının sürekli olarak tehdit edildiğini ya da tehlikeye düştüğünü görürler; çünkü varlıkları sorun'dur.

Avrupa'nın küçük uluslarının çoğunluğu, XIX ve XX. yüzyıllar içinde özgürleşmiş ve bağımsızlıklarına kavuşmuşlardır. Bundan dolayı evrim ritimleri özeldir. Bu tarihsel eşsüfemsizlik<sup>1</sup> değişik dönemlerin İlginç çarpışmasına izin vererek, sanat için verimli olmuştur: Böylelikle Janacek ve Bartök, uluslarının ulusal' savaşına ateşli bir şekilde katılmışlardır; Bu onların XIX. yüzyıl yanıdır: olağanüstü bir gerçek duygusu, halk sınıflarına, halk sanatına bağlanma, halkla daha kendiliğinden bir ilişki; o dönemde büyük ülkelerin sanatında yok olmuş olan bu nitelikler, modernizmin estetiğiyle şaşırtıcı, öykünülmez, eşsiz bir uzlaşmada birleşmişlerdir.

Küçük uluslar, evrimi büyük ulusların evrimiyle kontrpuan durumunda olan bir 'başka Avrupa' oluştururlar. Bunların kültür yaşamlarının şaşırtıcı yoğunluğu karşısında bir gözlemci büyülenebilir Burada, küçüklüğün yararı ortaya çıkar: Kültür olaylarının zenginliği 'insansal ölçü'dedir; herkes bu zenginliği kucaklamak, kültürel yaşamın tümüne katılmak olanağına sahiptir; bu nedenle, en iyi zamanlarında, küçük bir ulus, bir antik dönem Grek sitesini çağrıştırabilir.

Herkesin her şeye bu olası katılımı bir başka şeyi çağrıştırabilir: aile. Küçük bir ulus büyük bir aileye benzer ve kendini böyle tanımlamaktan da hoşlanır. Çok küçük bir Avrupa ülkesinin dilinde, İzlandacada aileye *fiölskylda* denir; sözcüğün anlamlı bir etimolojisi var: *Skyida'nm* anlamı: yükümlülük; *fjoVxxn* anlamı: birçok. Demek ki aile birçok yükümlülüktür. İzlandalıların 'aile bağları' için bir tek sözcükleri var: *Fjölskyldubönd*: Birçok yükümlülük sicimleri (*bönd*). Sanatçı, küçük bir ulusun büyük ailesi içinde, birçok biçimde, birçok sicimle sınıksız bağlanmıştır. Nietzsche Alman karakterini şiddetle hırpaladığı zaman, Stendhal İtalya'yı vatanı olarak yeğlediğini ilan ettiği zaman, hiçbir Alman, hiçbir Fransız bundan alınmaz; bir Yunan ya da bir Çek aynı şeyi söy

1. 'Asynchronie' karşılığı olarak. (Çev.)

lemeye cesaret etseydi, ailesi onu korkunç bir hain olarak aforoz ederdi.

Erişilmez dillerin arkasına gizlenmiş olan küçük Avrupa ulusları (yaşamları, tarihleri, kültürleri) çok az tanınırlar; doğal olarak, bu durumun, sanatlarının uluslararası üne kavuşması bakımından bir engel oluşturduğu düşünülür. Oysa, durum tersinedir: Herkes (eleştiri, vakan üvistlik, yabancılar gibi yurttaşlar) onu ulusal ailenin büyük fotoğrafına yapıştırdığı ve oradan çıkmasına izin vermediği için bu sanat engellenmiştir. Gombrowicz'in yabana yorumcuları, hiçbir yaran olmadığı halde, Polonya soylu sınıfı üzerine, Polonya baroğu vb., vb. üzerine gevezelik ederek, yapıtım açıklamak için boş yere kürek sallarlar. Proguidis'in ' dediği gibi, onu Tolonyahlaştırır', onu 'yeniden Polonyalılaştırır'^, *küçük* ulusal *bağlam*'m gerilerine iterler. Bununla birlikte, Polonya soylu sınıfım tanıyarak değil, ama modern dünya romanını (yani *büyük bağlam*'i) tanıyarak Gombrowicz'in romanının yeniliğini ve böylece, onun romanının değerini anlayabiliriz.

## 12

Ey küçük uluslar! Her kimsenin her kimseyi kıskandığı, her kesin herkesi gözetlediği küçük uluslar. 'Aileler, sizden nefret ediyor!' Ve gene Gide'in şu öteki sözleri: 'Senin için hiçbir şey sertin aileden, *senin* odandan, *senin* geçmişinden daha tehlikeli de ğildir [...] Bunları terk etmek zorundasın.' İbsen, Strindberg, Joyce, Seferis bunu yapmayı başardılar. Yaşamlarının büyük bir bölümünü yabana ülkelerde, aile iktidarının uzağında geçirdiler. Janacek için, bu saf yurtsever için, akıl almaz bir şeydir bu. Bu nedenle, bedelini Ödedi. N\*II|

Hiç kuşkusuz, bütün modern sanatçılar, anlayışsızlığı ve kini tanıddar; ama aynı zamanda çevrelerinde onları savunan ve başından itibaren sanatlarının özgün anlayışını kabul ettirmeye çalışan yandaşlar, kuramcılar ve yorumcular vardı. Brno'da, bütün yasasını geçirdiği taşrada, Janacek'in de kendi tilmizleri, çoğu zaman ıyranlık uyandıran yorumcuları (Janacek Dörtlüsü bu geleneğin

Lakis Proguidis, *Un ecrivain málgre la critique*, Gallimard, 1989.

son mirasçılarından biridir) vardı, ama bunların etkisi çok zayıftı. **Çek** resmi müzik bilimi, yüzyılın ilk yıllarından başlayarak, onu hor görmeye başladı. Müzik alanında Smetana'dan başka Tanrı, Smetana'nın yasalarından başka yasa tanımayan ulusal ideologlar onun bir başkası olması karşısında sinirlendiler. Yaşamının sonunda, 1948 yılında, Stalin'in Çekoslovakya'da kültürün bakam ve mutlak efendisi olan, Prag müzik biliminin babası, profesör Nejedly, kavgacı yaşlılık döneminde yalnızca iki tutkusunu sürdürüyordu: Smetana'nın yüceltilmesi, Janacek'in lanetlenmesi. Janacek'in, yaşamı boyunca gördüğü en büyük destek Max Brod'un desteği oldu; 1918 ile 1928 yılları arasında Janacek'in bütün operalarını Almancaya çeviren Max Brod onlara şuuruları açtı ve onları kıskanç ailenin tekeli iktidarından kurtardı. 1924 yılında onun ilk monografisini yazdı Brod; ama Çek değildi, yani Janacek'in ilk monografisi Almancadır. İkinci monografi Fransızcadır, 1930 yılında Paris'te yayınlandı. Çekçe ilk tam monografisi ancak Brod'unkinden otuz dokuz yıl sonra gün yüzüne çıkabildi<sup>1</sup>. Franz Kafka, Brod'un Janacek için yürüttüğü savaşımı bir zamanlar Dreyfus için verilen mücadeleye benzetir. Ülkesinde Janacek'in üzerine abanan düşmanlığın düzeyini ortaya çıkartan şaşırtıcı bir kıyaslama. Prag Ulusal Tiyatrosu 1903-1916 yılları arasında, ilk operası olan *Jenufa*'yı inatla geri çevirdi. Aynı dönemde, Dublin'de, 1905-1914 yılları arasında, yurttaşları, Joyce'un ilk düzyazı kitabı olan *Dublinlilefi* reddettiler ve dahası 1912 yılında kitabın provalarını yaktılar. Janacek'in öyküsü Joyce'un öyküsünden sonucun ahlâksız yanıyla ayrılır: *Jenufa'mn* ilk temsilinin, on dört yıl boyunca onu reddeden, on dört yıl boyunca müziğini hor görmekten başka bir şey yapmayan orkestra şefi tarafından yönetildiğini görmek zorunda kaldı. Minnettar olmak zorunda kaldı. Bu onur kırıcı zaferden sonra (partiyon, düzeltmelerden, çıkarmalardan, eklentilerden kıpkırmızı oldu), sonunda Bohemya'da hoşgörüyü karşılandı. Sözcüğü yazıyorum: hoşgörmek, bağışlamak. Bir aile, sevilmeyen oğlu yok

<sup>1</sup>1. Jaroslav Vogel: *Janacek* (Prag, 1963; İngilizce çevirisi, W.W.Norton and Company, 1981), ayrıntılı, yeterli, ama yargılan ulusal ve milliyetçi ufkuyla sınırlı bir monografi. Bartok ve Berg, uluslararası planda Janacek'e en yakın olan iki besteci: Birincisinin adı hiç geçmiyor, ikincisinin adı şöyle bir geçiyor. Peki bu iki güven tanığı olmaksızın Janacek modern müzik haritasına nasıl yerleştirilebilir?

etmeyi başaramayınca, bir ana hoşgörüsüyle onu küçük düşürür. Bohemya'da yürürlükte olan ve kendisini ondan yana sayan söylem, Janacek'i modern müzik bağlamından söküp aldı ve onu yerci sorunsala hapsetti; Folklor tutkusu, Morav yurtseverliği, Kadm'a, Doğaya, Rusya'ya Slavcılık'a karşı hayranlık ve daha başka palavralar. Aile senden nefret ediyorum. Yapıtının *estetik* *yenUiğTm* inceleyen önemli hiçbir müzikbilimsel inceleme, bugüne kadar, onun yurttaşları tarafından yazılmadı, hiçbir yurttaş tarafından. Onun ilginç estetiğini dünya için anlaşılabilir kılacak etkili bir Janacek yorum okulu da yok. Müziğini tanıtmak için strateji de yok. Yapıtının eksiksiz plakları da yok. Kuramsal ve eleştirel yazılarının eksiksiz baskısı da yok.

Ve, bununla birlikte, bu küçük ulus, onun büyüklüğünde bir »inatçıya hiçbir zaman sahip olmadı.

### 13

Geçelim. Onun yaşamının son on yılını düşünüyorum: Ülkesi »ağımsız, müziği en sonunda alkışlanmış ve kendisi de bir genç ka-im tarafından seviliyor; yapıtları giderek daha cesur, daha özgür, 'aha neşeli oluyor. Picassovari bir yaşlılık. 1928 yılının yazında, evgilisi üd çocuğuyla birlikte onu görmek için küçük kır evine geyor. Çocukları ormanda yitiyor, onları aramaya gidiyor, dört bir ana koşuyor, sıcak çarpıyor, soğuk alıyor, zatürreye yakalanıyor, astaneye kaldırılıyor ve birkaç gün sonra ölüyor. Sevgilisi yanmadır. On dört yaşından beri, hastane yatağında sevişirken *öldüğünün* fısıldandığım duyarım. Gerçeğe pek az uygun, ama Hemingway'in söylemekten hoşlandığı gibi, gerçekten daha gerçek, eç yaşta gelen bu dizginsiz mutluluk için başka bir ödül olabilir i?

Ayrıca, ulusal ailesi içinde kendisini sevenlerin bulunduğu da bir kanıtı bu. Çünkü bu efsane onun mezarına konulmuş r çiçek demetidir.

## SEKİZİNCİ BOLÜM

### SİSTE YOLLAR

## İroni<sup>1</sup> nedir?

*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı'om.* dördüncü bölümünün kahramanı Tamina'nın, tutkulu bir yazısever olan genç dostu Bibi'nin bir yardımına gereksinimi vardır; gönlünü hoş etmek için, Bibi'nin isteği üzerine, onun Banaka adında taşralı bir yazarla buluşmasını ayarlar. Taşralı yazar, tutkulu yazısever kıza, günümüzde gerçek yazarların geçerliği kalmamış roman sanatından vazgeçmiş olduklarını açıklar: 'Biliyorsunuz, roman\* bir inşân hayâlinin ürünüdür. Başkasını tanıyabilme hayâli. Ama, birbirimiz hakkında ne biliyoruz? [...] Yapılacak bütün şey, insanın kendi hakkında bir rapor hazırlamasıdır. [...] Gerisi yalandır.' Ve Banaka'nın arkadaşı olan bir felsefe öğretmeni söze karışır: 'Çoktan, James Joyce'tan bu yana, yaşamımızın en büyük serüveninin serüvensizlik olduğunu biliyoruz. [...] Homeros'un serüven öyküsü içe yönelmiştir. Kendini içe vurur.' Kitabın yayınlanmasından bir süre sonra, bu sözlerin bir Fransız romanının başına alıntı yapıldığını gördüm. Bu beni çok okşadı, ama aynı zamanda rahatsız etti, çünkü benim gözümden, Banaka ile dostunun söyledikleri sözler bilgiççe budalalıktan başka bir şey değildi. Zamanında, yetmişli yıllarda, dört bir yanımda duymuştum bu türden laflar: Yapısalcılık ve psikanaliz artığı üniversite işi gevezelikler.

*Gülüşün ve Unutuşun Kitabının* bu dördüncü bölümünün Çekoslovakya'da ayrı basım kitapçık olarak yayınlanmasından sonra (yirmi yıllık yasaklamadan sonra benden yayınlanan ilk metin), Paris'e bana bir gazete kesiği gönderdiler: Eleştirmen, benden hoşnuttu ve zekâmın kanıtı olarak, parlak bulduğu şu sözleri alıntılıyordu: 'Çoktan, James Joyce'tan bu yana, yaşamımızın en büyük serüveninin serüvensizlik olduğunu biliyoruz', vb., vb. Doğduğum toprağa bir yanlış anlaşılma eşeği üzerinde dönmüş olduğumu görerek tuhaf ve muzipçe bir haz duydum.

1. *İroni*: Alaysılama. (Çev.)

Yanlış anlaşılma, akla yatkın: Banaka ile dostu öğretmeni *gülünçleştin*'yi denememiştim. Onlara ilişkin sakınanımı dile düşürmemiştim. Tam tersine, düşüncelerine, o sıralar herkesin saygı duyduğu ve büyük bir hevesle öykündüğü entellektüel söylemin şıklığını vermek amacıyla, çekincemi gizlemek için elimden gelen her şeyi yapmışım. Ölçüyü kaçırmalarını abartarak, sözlerini gülünçleştirmeseydim, yergi olarak tanımlanan şeyi yapmış olurdum. Yergi, tezli sanatla ilgilidir; yergi, kendi gerçekliğinden emin olduğu için, savaşıma karar verdiği şeyi gülünç duruma sokar. Romancının kahramanlarıyla olan ilişkisi kesinlikle yergisel değildir; bu ilişki ironiktir. Tanımlama olarak bir bellibelsizliği imleyen ironi, nasıl belli olur? Bağlamla: Banaka ve arkadaşının sözleri, kendilerini göreceleştiren bir davranışlar, eylemler ve sözler uzanımında yer almaktadır. Tamina'yı kuşatan küçük taşra dünyası, masum bir benözekçilikle<sup>1</sup> kendini göstermektedir: Her birinin ona karşı içten bir sevgisi vardır ve bununla birlikte, söylenmek istenen şeyi anlamayı bile beceremedikleri için, kimse onu anlamaya kalkışmamaktadır. Banaka, başkasını tanıma, bir yanılısamadan başka bir şey olmadığı için, roman sanatının geçerliğinin kalmadığını söylediği zaman, yalnızca moda olan bir estetik tutumu dile getirmiyor, ama haberi olmadan, kendinin ve bütün çevresinin zavallılığını dile getiriyordu: başkasını anlamak arzusunun yokluğu; gerçek dünyaya karşı benözekçi bir körlük.

ironi şu anlama gelin Bir romanda yer alan yargıların hiçbirisi tek başına ele alınamaz, bunların herbiri başka yargılar, başka durumlar, başka davranışlar, başka düşünceler, başka olgular üe karmaşık ve çelişik bir kıyaslama durumundadır. Ancak ağır bir okuma, iki **kez**, birçok kez okuma, romanın içerdiği bütün *ironik ilişkileri* ortaya çıkartır, bu yapılmadan romanı anlamamanın olanağı yoktur.

## Tutuklanması sırasında K.'nın tuhaf davranışı

K. sabahleyin uyanır ve yataktan çıkmadan, kahvaltısını getir

I. Benözekçilik Egocentrisme karşılığı olarak. (Çev.)

meleri için zili çalar. Ama hizmetçinin yerine normal tavırlı, normal kılıklı yabancılar gelirler ve hemen öylesine üstün bir hava içinde davranırlar ki, K., etkilerini ve güçlerini hissetmemezlik edemez. Çok sinirlenmesine karşın, onları kovmaya gücü yetmediği için kendilerine kibarca sormak zorunda kalır: "Kimsiniz?"

Daha başından itibaren, K.'nın davranışı, davetsiz konukların (ona tutuklandığını bildirmek için gelmişlerdir) inanılmaz küstahlıkları karşısında dize gelmek ile gülünç görünmek korkusu arasında kararsızlık içinde olduğunu gösterir. Örneğin sertçe şöyle konuşur: "Ne burada kalmanızı, ne de kendinizi tanıtmadan benimle konuşmanızı istiyorum." K.'nın bizim için (*Dava*'yi sinemaya aktaran Orson\* Welles için olduğu gibi) şiddetkarşıbaşkaldıraninsan'a dönüşmesi için, bu sözcükleri konik ilişkilerinden koparmak ve bunları harfi harfine (benim okurun Banaka'nın sözlerini alması gibi) alması yeterli olurdu. Bununla birlikte, bu sözde başkaldıran insanın, yalnızca kendilerini tanıtmak lütfunda bulunmayıp onun kahvaltısını da yiyen ve bu süre içinde onu gecelikti haliyle ayakta bekleten davetsiz konuklara boyun eğmeyi sürdürdüğünü anlamak için metni dikkatlice okumak yeter.

Bu tuhaf küçük düşme sahnesinin sonunda (K. adamlara elini uzatır, ama onlar sıkılmazlar) aralarından biri K.'ya şöyle der: "Sanırım bankanıza gitmek istersiniz? Bankama mı? diye sorar K. Ben tutuklandığımı sanıyordum!"

İşte yeniden şiddetkarşıbaşkaldıraninsan! Sarakaya alıyor! Kışkırtıyor! Zaten Kafka'nın yorumu buna açıklık getiriyor:

'K. sorusuna bir tür meydan okuma katıyordu, çünkü elini sıkımayı reddetmelerine karşın, özellikle gözetmenin ayağa kalkmasından bu yana, bu insanlar karşısında kendini giderek daha çok bağımsız hissediyordu. Onlarla oynuyordu. Gidecek olurlarsa, binanın giriş kapışma kadar arkalarından koşmak ve kendisini tutuklamalarını istemek niyetindeydi.'

İşte çok keskin bir ironi; K. boyun eğmekte, ama 'onlarla oynayan', alaylı bir şekilde, tutuklanmasını ciddiye alıyormuş gibi yaparak onlarla dalga geçen güçlü bir insan gibi görmek istemektedir kendini; boyun eğiyor, ama ardından, kendi gözünde saygınlığını koruyabilecek şekilde yorumluyor boyun eğmesini.

Kafka ilkin yüzlerde trajik bir ifadeyle okundu. Sonra, Kafka'

nın *Dava'mn* ilk bölümünü arkadaşlarına okuduğu zaman hepsini güldürdüğü öğrenildi. Bunun üzerine, insanlar nedenini tam olarak bilmeksizin kendilerini gülmeye zorlamaya başladılar. Gerçekten, bu bölümde bunca gülünç olan nedir? IC'nın davranışı. Ama bu davranışın nesi komik?

Bu soru bana Prag sinema fakültesinde geçirdiğim yuları anımsatıyor. Bir arkadaşımın ben, öğretim üyeleri toplantıları sırasında, meslektaşlarımızdan birine her zaman muzip bir sevgiyle bakardık; elli yaşlarında bir yazardı; cin gibi ve dürüst bir insandı, ama biz onun büyük ve iflah olmaz bir alçak olduğundan kuşkulanırdık. Hiçbir zaman (ne yazık ki!) gerçekleştirmediğimiz şu sahneyi hayâl ederdik:

İkimizden biri toplantının ortasında ayağa kalkacak ve ona "Diz çök!" diyecekti.

Ne istediğimizi ilkin anlamayacaktı; daha sonra bütün korkaklığı içinde tam olarak anlayacak, ama anlamamış gibi yaparak biraz zaman kazanacağını sanacaktı.

Sesimizi yükseltmek zorunda kalacaktık: "Diz çök!"

O zaman artık anlamış numarası yapamayacaktı. Boyun eğmeye çoktan hazır olacaktı, ancak çözümlenmesi gereken bir sorun kalacaktı: nasd yapacaktı bunu. Burada, bütün meslektaşlarının gözleri önünde, alçalmadan nasıl diz çökecekti? Diz çökmesine eşlik edecek tuhaf bir yöntem arayacaktı umutsuzca? "Sevgili meslektaşlarım," diyecekti sonunda, "dizlerimin altına bir yastık koymama izin verirler mi acaba?"

— Diz çök ve sus!

Ellerini kavuşturup, başını hafifçe sola eğerek söyleneni yapacaktı: "Sevgili meslektaşları, Rönesans resmini iyi incelediyseniz bilirsiniz, Assisili Ermiş Francesco'nun resmini Raffaello tam olarak bu şekilde yapmıştır."

Her gün meslektaşımızın saygınlığını korumak için yararlanacağı başka başka nükteli yöntemler bularak bu nefis sahnenin yeni değişikliklerini hayâl ediyorduk.

## Joseph K/ya karşı ikinci dava

Orson Welles'in tersine, Kafka'nın ilk yorumcuları K.'yı zor

balığa karşı başkaldıran bir masum gibi görmekten uzaktadır. Max Brod için suçluluğunun kuşku götürür bir yanı yoktu. Peki ne yapmıştı K.? Brod'a göre (*Franz Kafka'nın Yapıtında Umutsuzluk ve Kurtuluş*, 1959) *Lieblosgkei*Cinden, sevmeye yeteneksizliğinden dolayı suçludur. 'Joseph K. liebt niemand, er liebelt nut, deshalp muss er sterben.' Joseph K. kimseye sevmiyor, yalnızca flört ediyor, o halde ölmelidir. (Bu cümlelerin benzersiz budalalılığını son- suza dek belleğimizde tutalım!) Brod, *Lieblosgkeid* durumu için hemen iki kanıt sunuyor: Romanın tamamlanmamış ve bırakılmış bir bölümüne göre, (ki genel olarak ek bölüm gibi yayınlanır) Joseph K. üç yıldır annesini görmeye gitmemiştir; ona yalnızca para gönderir ve sağlığı hakkında bir kuzeninden bilgi alır; (ilginç benzerlik: *Yabancı'mın* Meursault'su da annesini sevmemekle suçlanır.) İkinci kanıt, Bayan Bürstner'le olan ilişkisidir, Brod'a göre 'en bayağı cinsellik' ilişkisi (die iedrigste Sexualitat). 'Cinsellik yüzünden iyi seçemez duruma gelmiş olan Joseph K. kadının kimliğinde bir insan varlığı görmez.'

Çek Kafkolog Edouard Goldstücker, Dava'nın 1964 Prag bas- kısına yazdığı önsözde, sözcük dağarcığı Brod'da olduğu gibi din- sel izler değil de marksist eğilimli toplumbilimin izlerini taşısa da, benzer bir katılıkla mahkûm eder K.'yi: 'Joseph K., yaşamının ma- kineleşmesine, otomatikleşmesine, toplumsal çarkın basmakalıp ritmine uyum sağlamasına, insani olan her şeyden yoksunlaşmasına izin verdiği için suçludur: Böylece K., Kafka'ya göre, bütün insanlığın boyun eğdiği ve 'insan ol!' diye buyuran yasaya karşı gelmiştir.' Korkunç bir Stalinci davada hayâli suçlarla suçlandıktan sonra, Göldstücken ellili yıllarda beş yıl hapis yattı. Düşünüyorum: Kendisi de bir dayanın kurbanı olarak, nasıl oluyor da, kendisi kadar az suçlu bir başka sanık için on yıl kadar sonra bir başka dava açabiliyor?

Alexandre Vialatte'a (*Davanın Gizli Tarihî*, 1947) göre, Kaf- ka'nın 'romanındaki dava, K. kendisinin alter egosu (ikinci ben'i) olduğu için, Kafka'nın kendine karşı açtığı dava soruşturmasıdır: Kafka, Felice ile nişanını bozmuştu ve gelecekteki kayınpederi 'sırf suçluyu yargılamak için Malmö'den gelmişti Bu sahnenin geçtiği (temmuz 1914) Ascanie Oteli'nin odası Kafka'nın üzerinde bir mahkeme izlenimi uyandırıyor. [...] Ertesi gün *Ceza Sö*

*mürgesi'ni* ve *Dava'yı* yazmaya koyuluyordu. K'nın suçunun ne olduğunu bilmiyoruz ve gündelik ahlak suç saymıyor bunu. Ve bununla birlikte onun 'suçsuzluk'u şeytansıdır. [...] K., bizimkiyle hiçbir ortak noktası bulunmayan gizemli bir adaletin yasalarına gizemli bir biçimde karşı geldi. [...] Yargıç doktor Kafka'dır, sanık doktor Kafka'dır. Şeytansı masumiyet suçlusunu olduğunu kabul etmektedir.\*

İlk davada (Kafka'nın romanda anlattığı dava) mahkeme suçlu belirtmeksizin K.'yı suçlamaktadır. Kafkologlar birinin gerekçesi açıklanmaksızın suçlanmasına şaşırıyorlar ve bu duyulmamış buluşun ne akla yatkınlığı üzerinde düşünmekte, ne de güzelliğini değerlendirmekte acele ediyorlar. Bunun yerine, yeni bir davada savcı rolü oynamaya başlıyorlar ve bu kez sanığın gerçek suçunu saptamak amacıyla K.'nm aleyhine kendileri dava açıyorlar. Brod: Sevme yeteneği yoktur! Goldstücker: Yaşamının makineleşmesini onayladı! Vialatte: Nişanını bozdu! Kendilerine şu onuru vermek gerekir: K.'nın aleyhine açtıkları dava, birincisi kadar Kafkavaridir. Çünkü K., birinci davada *hiçbir* şeyle suçlanmıyor, ikinci davada ise *herhangi bir şeyden* dolayı suçlanmaktadır; ikisi de aynı kapıya çıkar, çünkü iki durumda da bir şey ortadadır: K., bir suç işlediği için değil, fakat suçlandığı için suçludur. Suçlanmıştır, öyleyse ölmelidir.

## Suçluluk duyma<sup>1</sup>

Kafka'nın romanlarını anlamanın tek bir yöntemi vardır: onları roman gibi okumak. K'nın kimliğinde yazarın kişiliğini, K.'nın sözlerinde gizli bir şifreli mesaj aramak yerine, kahramanların davranışını, sözlerini, düşüncelerini dikkatlice izlemek ve onları göz önünde canlandırmak. *Dava* bu biçimde okunursa, daha başlangıçta, K'nın suçlamaya karşı gösterdiği tuhaf tepkiye ilgi duyarız: Kötü bir şey yapmaksızın (ya da kötü bir şey yapmış olduğunu bil-meksizin), K., sanki suçluymuş gibi davranmaktadır. Kendini suçlu hissetmektedir. Suçlu kılınmıştır. Ona *suçluluk duygusu verilmiştir*.

1. *la culpabilisation*: a) Birine suçluluk duygusu vermek; birini suç ulaştırmak, b) Kendini suçlu duyma; suçluluk duyma. (Çev.)

Eskiden, 'suçlu olmak' ile 'kendini suçlu hissetmek' arasında yalnızca çok basit bir ilişki görülüyordu: Suçlu olan kişi kendini suçlu hisseder. Nitekim, 'culpabiliser" (Birine suçluluk duygusu vermek) sözcüğü nispeten yenidir; Fransızcada ilk kez, 1966 yılında, psikanaliz ve terimsel yenilikleri sayesinde kullanıldı; bu fiilden türeyen isim 'culpabilisation' (suçluluk duyma) iki yıl sonra, 1968 yılında türetildi. Oysa, o zamana kadar açınanmamış olan suçluluk duyma durumu, bundan çok zaman önce, Kafka'nın romanında, K.'nın kişiliği üzerinde ve evrimin şu değişik evrelerinde sergilenmiş, betimlenmiş ve işlenmiştir:

*/. Evre: Yitmiş özsaygı için boşuna savaşım:* Saçma bir şekilde suçlanan ve henüz suçsuzluğundan kuşku duymayan bir insan, sanki suçluymuş gibi davrandığını görerek tedirgin olmaktadır. Suçlu olmadığı halde suçlu gibi davranmanın alçaltıcı bir yam vardır,. onun gizlemeye çalıştığı işte budur. Romanın ilk sahnesinde sergilenen bu durum, bir sonraki bölümde, büyük bir ironi gücüne sahip olan şu şakada özetlenmiştir:

Bilinmeyen bir ses K.'ya telefon eder: Bir sonraki pazar günü bir kenar mahalle evinde sorguya çekilmesi gerekmektedir. Hiç duraksamadan oraya gitmeye karar verir; itaat dolayısıyla mı? Korkudan mı? Ah hayır, özaldatmaca otomatik olarak çalışmaya başlıyor: Gülünç davalarıyla vakit yitirmesine neden olan o illet heriflerden kurtulmak için oraya gitmek istemektedir ('dava açılmıştır ve ilk duruşmanın son duruşma olması için gerekeni yapmak gerekmektedir'). Bir saat sonra, aynı pazar günü için, müdürü onu evine davet eder. Davet K.'nın mesleği bakımından önemlidir. Peki gülünç çağrıyı yerine getirmekten vazgeçecek midir? Hayır; kendi kendisine itiraf etmese de, çoktan davanın büyüüne kapıldığı için müdürün davetini kabul etmez.

Demek ki, pazar günü oraya gidiyor. Kendisine adresi veren sesin saat bildirmeyi unuttuğunun farkına varıyor. Ne önemi var; acele etmesi gerektiği duygusuna kapılıyor ve bütün kenti bir baştan öteki başa koşuyor (evet, tam anlamıyla, koşuyor, Almancası: *er lief*). Kendisine hiçbir saatin belirtilmemesine karşın oraya

1. *Culpabiliser.* a) Birine suçluluk duygusu vermek; birini suçlulaştırmak.
- b) Kendini suçlu hissetmek; suçluluk hissetmek.
- c) Birini suçlu hissettirmek; biri tarafından suçlu hissettirilmek. (Çev.)

zamanında varmak için koşuyor. Olabildiğince erken varması için nedenleri olduğunu kabul edelim, peki sokaktan geçen tramvaya neden binmiyor? Nedeni şu: Tramvaya binmek istemiyor, çünkü 'aşırı dakiklik göstererek komisyonun karşısında eğilmeyi hiç istemiyor'. Mahkemeye koşarak gidiyor, ama asla eğilmeyen gururlu bir insan olarak koşuyor oraya.

2. *Evre: Göç denemesi.* Sonunda, beklenildiği salona varıyor. 'Evlerde boyacılık mı yapıyorsunuz?' diye soruyor yargıç ve K., salonu dolduran insanların huzurunda bu gülünç yanılgıya karşı şiddetli bir tepki gösteriyor: 'Hayır, büyük bir bankada birinci vekilim' ve sonra, uzun bir söylev çekerek mahkemenin yetersizliğini eleştiriyor. Alkışlardan cesaretlenerek, kendini güçlü hissediyor ve şu ünlü, savaya dönüşen sanık klişesine uygun olarak (Kafka'run ironisine karşı son derece duyarsız olan Orson Welles bu klişeye karşı koymuyor), yargıçlara meydan okuyor. Salondakilerin yakalanndaki işaretleri fark ettiği ve büyülediğini düşündüğü zevatın işin aslında tümünün 'dinlemek ve casus gibi izlemek için burada toplanmış [...] mahkeme memurları'ndan oluştuğunu anladığı zaman ilk kez şafak atıyor. Çekip gidiyor K. ve kapıda, sorgu yargıç uyararak için onu beklemekte: 'Bir sorgulamanın bir sanığa her zaman sağladığı avantajdan kendi kendinizi yoksun bırakınız.' K., haykırıyor: 'Sizi gidi alçaklar sizi! Alın başınıza çalın sorgulamalarınızı!' Bu bölümü, K.'nın başkaldırı haykırışı ile sona eren bölümü, hemen ardından gelen bölümle olan ironik ilişkileri içinde görmeden, söz konusu sahneden hiçbir şey anlaşılamaz. Bir sonraki bölümün ilk cümleleri işte şöyle: 'Sonraki hafta, her gün, yeni bir çağrı gelir diye bekledi K.; sorguya çekilmeyi reddedişini ciddiye almış olmalarını bir türlü arılamıyordu ve cumartesi akşamına kadar çağrı gelmeyince, aynı binaya aynı saatte, açıkça söylenmeden, çağrılı olduğunu varsaydı. Bu nedenle, pazar günü yeniden oraya gitti...'

3. *Evre: Davanın toplumsallaşması.* Yeğenine karşı dava açılmasından telâşa kapılan K.'nın amcası, bir gün, köyden gelir. Dikkat çekici olgu: Dava sözde gizlidir, ama herkesin bundan haberi vardır. Bir başka dikkat çekici olgu: K.'nın suçlu olmasından kimse'nin kuşkusu yoktur. Toplum, kendi sessiz onayının (ya da karşı olmamasının) ağırlığını da ekleyerek suçlamayı çoktan kabul

mistir, öfkeli bir şaşkınlık beklenebilirdi: 'Seni nasıl suçlayabiliyorlar? Gerçekte hangi suçtan?' Oysa, şaşırmıyor amca. Yalnızca, davanın hısmakrabaya bulaşabilecek sonuçlarından korkuya kapılıyor.

4. *Evre'. Özeleştir.* K., neyle suçlandığını açıkça belirtmekten kaçınan mahkemeye karşı kendini savunabilmek için, sonunda kendi suçunu bizzat aramaya başlıyor. Suç nereye gizlenmiş olabilir? Hiç kuşkusuz, yaşamöyküsünün herhangi bir yerinde. 'En küçük ayrıntılarına, en küçük olaylarına varıncaya kadar bütün yaşamını anımsaması, sonra bu yaşamı önüne serip her bakımdan incelemesi gerekiyordu.'

Gerçekdışı olmaktan uzak bir durum: Kötü talihten yakasını bir türlü kurtaramayan basit bir kadın, gerçekte şöyle soracaktır kendine: Ne kötülük yaptım? Tanrının öfkesinin nedenini anlamak için, yalnızca eylemlerini değil, söylediği sözleri ve gizli düşüncelerini de gözden geçirerek geçmişini eşelemeye başlayacaktır.

Komünizmin siyasal uygulaması, bu davranış için *özeleştir* sözcüğünü yaratmıştır (bu sözcük politik anlamı içinde 1930'a doğru kullanılmaya başlanmıştır; Kafka bu sözcüğü kullanmıyor). Bu sözcüğün kullanım biçimi, aslında etimolojisine tam olarak uymuyor. Kendi kendini *eleştirmek* (yanlışları düzeltmek amacıyla iyi yanları kötülerinden ayırmak) söz konusu değil, suçlayıcıya (savcıya) yardım edebilmek, suçlamayı kabul edebilmek ve onaylayabilmek için *kendi suçunu bulmak* söz konusudur.

5. *Evre: Kurbanın celladıyla özdeşleşmesi.* Son bölümde, Kafka'nın ironisi korkunç doruğuna ulaşıyor: Redingot giymiş iki bay K.'nm evine gelirler ve onu sokağa çıkartırlar. İlk karşı koyar, ama sonra şöyle der kendi kendine: 'Şimdi yapabileceğim tek şey [...] sonuna kadar serinkanlı davranmak, zihnimi açık tutmak [...] şimdi bir yıl süren davadan hiçbir şey öğrenmediğimi mi göstereyim? Hiçbir şey öğrenememiş bir budala gibi mi gitmeliyim?..'

Sonra, uzaktan ortalıkta dolaşan polis memurlarını görür. Polislerden biri kuşkulandığı gruba yaklaşır. O anda, K, kendi girişimiyle, iki bayı zorla sürükler, işleri karıştırabilecek ve belki de, kimbilir? Kendisini bekleyen infaza engel olabilecek zaptiyelerin elinden kurtulmak amacıyla onlarla birlikte koşmaya başlar.

Sonunda, gidecekleri yere varırlar; baylar onu boğazlamak

için hazırlık yapmaktadırlar ve o anda K.'nın aklına bir fikir gelir (son özeleştirisi): 'Bıçağı eline almak kendi göreviydi [...] ve bıçağı kendi bedenine saplamak.' Ve güçsüzlüğüne üzülür: 'Niteliklerini tam olarak ortaya koyamıyordu, görevlileri bu işten kurtaramıyordu; bu son hatasının sorumluluğu, bunun için gerekli olan gücü kendisinden esirgeyene düşüyordu.'

## İnsanın kendine özdeş olduğu daha ne kadar süre düşünülebilir?

Dostoyevski'nin kahramanlarının kimliğinin kaynağı, onların davranışlarını azçok doğrudan belirleyen kişisel ideolojilerindedir. Kirilov, özgürlüğün en yüce belirtisi saydığı intihar felsefesine takmıştır aklını. Kirilov, İnsana dönüşmüş düşünce. Ama, insan, gerçek yaşamda, kişisel ideolojisinin bu kadar doğrudan yansıması mıdır gerçekten? *Savaş ve Barış*ta, Tolstoy'un kahramanları (özellikle Piotr Bezuhov ve Andrey Bolkonsky) çok zengin, çok gelişmiş zihinsel güce sahiptirler, ama bu zihinsel güç değişkendir, türlü biçimlerde kendini gösterebilir, öyle ki, yaşamlarının her evresinde değişik olan düşüncelerinden hareket ederek onları tanımlamak olanaksızdır. Tolstoy, böylece insana ilişkin olarak bir başka görüş sunar: gidilecek bir yol; dolambaçlı bir yol; bir yolculuk, ama bu yolculuğun birbirini izleyen evrelerinin değişik olmaları bir yana, çoğu zaman, bir evre kendisinden önceki evrelerin yadsınım asıdır.

*Yol* dedim, ama bu sözcük bizi yanıltmak tehlikesini taşıyor, çünkü yol imgesi bir amacı çağırıştır. Oysa, rastgele bir ölümle beklenmedik bir biçimde yanda kalmaktan başka bir işe yaramayan bu yollar hangi amaca götürürler? Doğrudur: Piotr Bezuhov sonunda ideal ve son evre gibi görünen davranışa ulaşır: O zaman, yaşama her zaman bir anlam aramanın, şu ya da bu dava için savaşmanın boş bir şey olduğunu anladığını sanır; Tanrı her yeredir, bütün yaşamındadır, öyleyse yaşanacak her şeyi yaşamak ve onu severek yaşamak yeterlidir. Ve mutluluk içinde, karısına, ailesine bağlanır. Amaca ulaşılmış mıdır? Yolculuğun daha önceki evrelerini, sonsal<sup>1</sup> olarak, bir merdivenin sıradan basamakları

1. *Sonsal*: 'A posteriori' karşılığı olarak. (Çev.)

durumuna getiren doruğa ulaşılmış mıdır? Durum böyle olsaydı, Tolstoy'un romanı temel ironisini yitirir ve rom anlaşılmış bir kıssadan hisseye yaklaşırdı. Durum böyle değil. Sonraki sekiz yıl içinde olupbitenleri özetleyen *Sondeyiş'tt*, Bezuhov'un, Petersburg'da yarı gizli bir politik etkinliğe katılmak üzere evinden ve karısından bir buçuk aylığına ayrıldığı görülür. Dolayısıyla, bir kez daha, yaşamına bir anlam aramaya, bir dava için savaşılmaya hazırdır. Yollar tükenmezler ve amaç nedir bilmezler.

Bir izlenecek yolun değişik evrelerinin, birbirlerinin zıddı olarak, bir ironik ilişki içinde bulundukları söylenebilir. İroni ülkesinde eşitlik egemendir; bu, güzergâhın hiçbir evresinin, ahlâk bakımından, ötekenden üstün olmadığı anlamına gelir. Yurduna yararlı olmak için kollarını sıvayan Bolkonsky, daha önceki insandan kaçma *suçunu bağışlatmak* mı istemektedir? Hayır. Özeleştirici söz konusu değil. Yolun her evresinde, davranışını seçmek için, bütün zihinsel ve tinsel güçlerini seferber etmiştir ve o bunu bilmektedir; öyleyse olamayacağı şeyi olamadığı için kendini nasıl suçlu görebilir? Ve yaşamının değişik evreleri nasıl ahlâk açısından yargılanamazlarsa, gerçeklik açısından da yargılanamazlar. Hangi Bolkonsky'nin kendi özüne daha sadık olduğuna karar vermek olanaksız: toplum yaşamından uzaklaşan Bolkonsky ya da kendini toplumsal yaşama veren Bolkonsky.

Değişik evreler böylesine çelişik olduklarına göre, ortak payda nasıl saptanacak? Tanrıtanımaz Bezuhov ile Tanrıya inançlı Bezuhov'u bir tek ve aynı kişi olarak görmemizi sağlayacak ortak öz hangisidir? Bir 'ben'in değişmeyen özü nerede bulunmaktadır? Ve bir numara Bolkonsky'nin iki numara Bolkonsky'e karşı ahlâki sorumluluğu nedir? Napoleon'un düşmanı olan Bezuhov, bir zamanlar onun hayranı olan Bezuhov'a kefil olabilir mi? Bir inşam kendisinin aynı, kendisinin özdeşi sayabileceğimiz zaman süreci hangisidir?

Bu gizi, insanoğlunun karşılaştığı en büyük gizlerden biri olan bu gizi, somut olarak, yalnızca roman inceleyebilir; ve bunu ilk yapan kişi de büyük bir olasılıkla Tolstoy'dur.

## Ayrıntıların katkısı<sup>1</sup>

Tolstoy'un kahramanlarının başkalaşmaları uzun bir evrim olarak değil fakat âni bir içe doğuş (illumination) gibi görünüyor. Bezuhov, tanrıtanımazdan mümine şaşırtıcı bir kolaylıkla dönüşüyor. Bunun için, karısıyla bozuşması sonucu bir sarsıntıya uğraması ve bir menzilde rastladığı bir farmason gezginle konuşması yeterli oluyor. Bu kolaylık, yüzeysel bir kararsızlıktan ileri gelmiyor. Daha çok, görünen değişikliğin gizli ve bilinçsiz bir süreç tarafından hazırlandığını ve birdenbire ortaya çıktığını sezinletiyor.

Austerlitz savaş alanında ağır yaralanan Andrey Bolkonsky yaşama dönmektedir. O anda, bu genç ve parlak insanın bütün yaşamı dengesini yitirir Ussal ve mantıklı bir düşünme sayesinde değil, ama basit bir ölümle karşılaşma ve gökyüzüne uzun bir bakış sayesinde. Bu ayrıntılar (gökyüzüne bakış), Tolstoy'un kahramanlarının yaşadığı kesin karar anlarında büyük bir rol oynuyorlar.

Daha sonra, derin kuşkuculuğundan sıyrılan Andrey, etkin yaşama yeniden dönüyor. Bu değişiklikten önce, bir nehri geçen araba vapurundan PiotrMa yaptığı uzun bir tartışma yer alıyor. Piotr o sırada, olumlu, iyimser, başkalarını düşünür durumdadır (evrimin geçici evresinde böyledir) ve Andre/in kuşkuculuğuna karşı çıkar. Ama tartışmaları sırasında, Piotr daha çok naif görünür ve basmakalıp düşünceler ileri sürer; zihinsel güç bakımından parlayan Andrey<sup>5</sup>dir. Piotr'un sözlerinden daha önemlisi, tartışmalarını izleyen sessizliktir 'Araba vapurundan çıkarken, gözlerini Piotr'un kendisine gösterdiği gökyüzüne doğru kaldırdı ve Austerlitz'den sonra ilk kez, savaş alanında seyretmiş olduğu sonsuz ve derin gökyüzünü yeniden gördü. Ve ruhunda sevinç ve sevincenlik yeniden doğar gibi oldu,' Bu duygu kısa sürdü ve hemen kayboldu, ama Andrey, 'geliştirmeyi beceremediği bu duygunun içinde yaşadığı'm biliyordu. Ve bir gün, çok sonra, tıpkı bir ışıltı balesi şibi, bir ayrıntıların katkısı (meşelerin yapraklanmasına bakış, şenç kızların rastlantı sonucu duyulan neşeli konuşmaları, beklenmedik anılar) bu duyguyu ('içinde yaşayan') tutuşturdu ve onu

.. *La conspiration*: 'Giz fesat, komplo, ortaklaşa entrika, birlik, vb.' anlamına gelen bu söz:üğü olumlu anlamda **katkı** ile karşılamayı uygun gördüm. (Çev.) ff&l

benimsetti Daha düne kadar dünyadan elini ayağını çekmiş olarak yaşayan Andrey, birden 'sonbaharda Petersburg'a gitmeye ve hatta bir iş kabul etmeye\* karar veriyor. [...] 'Ve, elleri arkasında, bazan kaşlarını çatarak, bazan gülümseyerek, *Fiotfun,   n n, penceredeki genç kızın, meşenin, güzelliğin ve aşkın tuhaf bir biçimde birbirine kanştığı* ve varlığını tamamen değiştirmiş olun şu saçmasapan, dile gelmez, suç gibi gizli düşünceleri aklından geçirerek odayı arşınılıyordu. Bu anlarda, biri içeri girecek olsa, özellikle soğuk, sert, kesin kararlı, sevimsiz ve mantıklı görünürdü. (...) * inde olan bu mantıkdışı ve gizli mayalanmanın öcünü, mantığın sınırlarını aşarak, birinden çıkarmak ister gibiydi.* (En belirleyici sözcüklerin altını ben çizdim, M.K.) (Anımsayalım: Rastlanan yüzlerin çirkinliği, tren kompartımanında rastlantı sonucu duyulan konuşmalar, inatçı anılar gibi bu türden ayrıntıların katkısı, Tolstoy'un bir sonraki romanında, Anna Karanina'nin intihar kararını harekete geçirecektir.)

Andrey Bolkonsky'nin bir başka büyük i  dünya değişimi: Borodino savaşında ölümcül yara alan Andrey bir ordug hın ameliyat masasında yatmaktadır, i i birden tuhaf bir huzur ve barış duygusuyla, bir daha onu asla terk etmeyecek olan bir mutluluk duygusuyla dolar; anestezinin bilinmediği bir dönemde ameliyatla ilgili ürpertici ayrıntılarla dolu bu alabildiğine acımasız sahne, bu mutluluk durumunu daha da tuhaflaştırmaktadır (daha da g zelleştirmektedir); bu tuhaf durumda en tuhaf olan şey, şudur: beklenmedik ve mantıkdışı bir anıyla uyarılmıştır Andrey: Hemşire giysilerini çıkardığı zaman 'Andrey ilk çocukluk döneminin uzak günlerini anımsadı.' Ve birkaç satır aşağıda: 'Andrey bütün bu acılardan sonra, uzun süredir duymadığı bir huzur hissetti. Özellikle küçük bir çocukken, giysilerini çıkardıkları, küçük yatağına yatırdıkları, dadısının ona ninniler söylediği, başı yastığına gömülü durumunda, yaşadığım hissederek mutlu olduğu yaşamının o en güzel anları, —bu anlar imgeleminde geçmiş olarak değil, gerçeklik olarak belirliyordu.' Andrey, ancak çok daha sonra, rakibi ve Natacha'nın baştan  ıkartıcısı Anatole'u fark eder, doktor komşu masada onun bir ayağım kesmektedir.

Bu sahnenin şişşak okunuşu: 'Yaralı Andrey bir ayağı kesilmiş rakibini görür; bu görünümün ona karşı ve genel olarak insa

na karşı engin bir acımayla doldurur içini/ Ama Tolstoy bu beklenmedik esinlerin çok belirgin, çok mantıklı nedenlere bağlı olmadıklarını biliyordu. Her şeyi, yeni başkalaşımın, olguların yeni gizli görüşünü başlatan tuhaf bir kısacık görüntüydü (çocukken, tıpkı hemşire gibi giysilerini çıkarmalarının anısı). Birkaç saniye sonra, bu tansıklı ayrıntıyı Andrey hiç kuşkusuz unutmuştu, tıpkı, kendi hayatları gibi romanları da dikkatsizce ve kötü 'okuyan' okurların büyük bir çoğunluğunun, büyük bir olasılıkla, hemencecik unutmaları gibi.

Ve bir başka büyük değişim, bu kez, Napoleon'u öldürmeye karar veren Piotr Bezuhov'un değişimi; değişim şu oluntuyu izler: Piotr, farmason dostlarından, Napoleon'un *Vahiy'in* on üçüncü bölümünde Deccal olarak tanımlandığını öğrenir: 'Anlayışı olan, Canavarın sayışım hesap etsin; çünkü insan sayısındır ve onun sayısı altı yüz altmış altıdır...' <sup>1</sup> Fransız alfabesi sayıya çevrilirse *İmparator Napoleon* sözcükleri 666 sayısını verirler. 'Bu kehanet Piotr'u çok etkiledi. Canavar'ın, başka bir deyişle Napoleon'un gücüne kimin son vereceğini sık sık düşünüyordu; aynı sayılama yöntemiyle soruya bir yanıt bulmaya çalışıyordu, ilkin *İmparator Alexandre*, sonra *Rus Milleti* birleşimlerini denedi. Aina çıkan toplam 666'nın ya altındaydı ya üzerindeydi. Bir gün aklına kendi adım yazmak geldi: *Comte Pierre Bâsouhoff*, ama istenen sayıyı elde edemedi j'nin yerine bir z koydu, *de* edatı ile *le* tanımlığını ekledi, boşuna; sonuç gene yeterli değil. Sorun kendi adına bağlı ise, buna milliyetini de eklemek gerektiği geldi aklına. Bunun üzerine, yazdı: *le Russe Besuhof*. Bu sayıların toplamı 671 etti, 5 sayılık fazlalık. 5 bir *e* harfine eşitti, aynı harf *empereur'ua* önünden kaldırılmıştı. Bu *e* harfinin kendi adının önünden kaldırılması, ki aslında doğru bir işlem değildi, bunca aradığı yanıtı veriyordu: *l'Russe Besuhof* 666. Bu buluş altüst etti Piotr'u.'

Piotr'un 666 sayışım elde etmek için yaptığı bütün yazımsal değişiklikleri Tolstoy'un ince ince anlatışı son derece komik: 'Russe, görkemli bir yazım güldürüsü. Kesin olarak zeki ve sevimli bir insanın çok önemli ve cesur kararları, bir budalalığın üzerite oturtulabilir mi?

<sup>1</sup>İncil *Vahiy*, 13:18 . (Çev.)

Ve insan hakkında ne düşündünüz? Kendi hakkınızda ne düşündünüz?

## Dönemin havasına ayarlanma olarak düşünce değişimi

Bir gün, yüzü ıslıl ıslıl bir kadın, bana haber veriyor: 'Eh artık Leningrad diye bir şey kalmadı! Güzelim SaintPetersburg'a dönülüyor!' Kentlerin, sokakların adlarının değiştirilmesi kesinlikle heyecanlandırmaz beni. Bunu kendisine söylemek üzereydim ki son anda kendimi tutuyorum: Tarihin büyüleyici gidişinden kamaşmış gözlerinde peşin bir uyuşmazlık keşfediyorum ve tartışmak isteği duymuyorum, çünkü aynı anda, kendisinin hiç kuşkusuz unutmuş olduğu bir dönemi anımsıyorum. Aynı kadın, 1970 ya da 1971 yıllarında, Rus işgalinden sonra, zor sürgün koşullarında yaşadığımız sırada, Prag'da eşimi ve beni ziyarete gelmişti. Yaptığı bir dayanışma örneği idi, bunu, kendisim eğlendirerek ödemek istiyorduk. Karım ona bir Moskova otelinde kalan Amerikalı bir para babasının gülünç (aslında garip bir şekilde kâhince) öyküsünü anlattı. Amerikab'ya soruyorlar: 'Anıtkabirine gidip Lenin'i gördünüz mü?' Para babası yanıtlıyor: 'On dolar verip otele getirttim.' Konuğumuzun yüzü buruştu. Bir solcu olarak (hâlâ öyledir), Çekoslovakya'nın Ruslar tarafından işgali yüzünden, kendisi için çok değerli plan ideallerin ihanete uğradığını düşünüyordu ve dayanışma göstermek istediği kurbanların aynı ideallerle alay etmesini ise doğru bulmuyordu. 'Hiç de gülünç değil' dedi soğukça, ancak içinde bulunduğumuz kıyıma uğramışlık durumu bir bozuşma olasılığına engel oldu.

Bu türden bir yığın öykü anlatabilirim. Bu görüş değişimleri yalnızca siyasetle değil, genel olarak ahlâkla, önce yükselip sonra inişe geçen feminizmle, 'yeni roman'ın önce hayranlıkla karşılanıp soma küçük görülmesiyle, devrimci püritanizmden nöbeti devralan özgürlükçü pornografiyle, önce tutucu ve yeni sömürgeci olarak kınanan, ama daha sonra aynı kişiler tarafından İlerleme'nin bayrağı olarak gösterilen Avrupa düşüncesiyle, vb., ilgilidir. Ve kendime soruyorum: Bu insanlar eski davranışlarını anımsıyorlar mı, anımsamıyorlar mı? Değişimlerinin öyküsünü belleklerinde tu

tuyorlar mı? İnsanların görüş değiştirdiklerini görmek beni öfkeliendirdiğinden değil. Napoleon'un eski hayranı Bezuhov, aynı kişinin katil adayı oluyor, ama Bezuhov'u her iki durumda da sevimli buluyorum. 1971 yılında Lenin'i yücelten bir kadının Leningrad'ın adının değiştirilmesine 1991 yılında sevinmeye hakkı yok mudur? Hiç kuşkusuz hakkı var. Bununla birlikte, onun değişimi Bezuv'unkinden farklı.

İç dünyaları değişime uğradığı zaman, Bezuhov ya da Bolkonsky birey olarak kesinlikle doğrulanıyorlar; şaşırtınlara; farklı düşünülünler; özgürlükleri ve onunla birlikte, ben'lerinin kimliği ateş alsın; bunlar şiir dolu anlardır: Onlar bunları öylesine yoğun yaşıyorlar ki, bütün dünya olağanüstü ayrıntılarla kendinden geçmiş bir yığın olarak onlarla buluşmaya koşuyor. Tolstoy'da, insan, değişim gücüne, düşlemine ve zekâsına sahip olduğu oranda daha çok kendisidir, daha çok bireydir.

Buna karşılık, Lenin'e, Avrupa'ya, vb., karşı tutum değiştirdiklerini gördüğüm kişiler, birey olmayışlarında ortaya çıkıyorlar, kendilerini ele veriyorlar. Bu değişim ne onların yaratışdır, ne buluşlarıdır, ne kaprisleridir, ne sürprizleridir, ne düşünceleridir, ne de delilikleridir; şiirsizdir bu değişim; değişen tarih anlayışına göre çok nesirsel bir hiza ve istikamete bakıştır; bir konum ayarlamasından başka bir şey değildir. Bu nedenle onlar bunun farkına bile varmıyorlar; sonuçta, hep aynı kişiler olarak kalıyorlar: Her zaman gerçeğin içindeler, içinde bulundukları çevrede ne düşünülmesi gerekiyorsa onu düşünüyorlar; kendi Derilerindeki herhangi bir öze yaklaşmak için değil, ama başkalarıyla karışmak için değişiyorlar; değişim onlara değişmeden kalmalarını sağlıyor.

Düşüncemi başka türlü şöyle açıklayabilirim: Kendisi de düşünce değiştirmekte olan görünmez bir mahkemeye göre düşünce değiştiriyorlar; bu nedenle, değişimleri, mahkemenin yarın gerçeklik olarak ilan edeceği şey üzerine girilmiş bir bahisten başka bir şey değildir. Çekoslovakya'da yaşadığım gençliğimi düşünüyorum. Komünizmin büyüünden kurtulunca, resmi öğretiyeye karşı atılan her küçük adımı bir cesaret eylemi gibi hissettik. Müminlerin kınımına karşı çıkıyorduk, yasaklanmış modern sanatı savunuyorduk, propaganda budalalığımızı kabul etmiyorduk, Rusya'ya bağımlılığımızı eleştiriyorduk, vb. Böyle davranırken, bir şeyi göze ahyor

duk, büyük bir şey değildi, ama gene de bir şeydi ve bu küçük tehlike bize çok hoş ahlâkî doyum duygusu veriyordu. Bir gün korkunç bir düşünce geldi aklıma: Ya bu başkaldırılar bir iç özgürlükten, bir cesarettten değil de, karanlıkta, daha şimdiden kendi dayanaklarını hazırlamakta olan bir başka mahkemenin gözüne girmek arzusundan kaynaklanıyorsa?

## Pencereler

Kafka'nın Dava'da yaptığından daha ileri gitmek olanaksız; son derece şiirsiz dünyanın son derece şiirsel imgesini yarattı. 'Son derece şiirsiz dünya' ile şunu demek istiyorum: Bir bireysel özgürlük için, bir bireyin özgürlüğü için artık yer bulunmayan; insanın da bürokrasi, teknik ve tarih gibi insan dışı güçlerin aletinden başka bir şey olmadığı dünya. 'Son derece şiirsel imge' ile şunu söylemek istiyorum: Kafka, dünyanın özünü ve şiirsiz niteliğini değiştirmeden, engin şair düşlemiyle bu dünyayı değiştirdi, yeniden biçimlendirdi.

K. kendisine zorla kabul ettirilen davanın içinde tamamen yitmiş durumdadır, başka bir şey düşünmeye vakti yoktur. Ve bununla birlikte, bu çıkış yolu olmayan durumda bile, kısa bir süre için, birdenbire açılan pencereler vardır. Bu pencerelerden kurtulması olanaksızdır; şöyle biraz aralanırlar ve hemen kapanırlar; ama en azından, dışarıdaki dünyanın şiirini, her şeye karşın her zaman mevcut bir olanak olarak var olan ve izlenen, kovalanan yaşamına küçük, ama parıltılı bir yansıma gönderen şiiri, bir şimşek çakımı süresi içinde görebilir.

Bu kısa süreli açılmalar, örneğin, K.'nın bakışlarıdır: Kendisini ilk sorgulama için çağırdıkları kenar mahalledeki sokağa gelir. Bir süre önce, vaktinde gelebilmek için koşmuştu. Sokakta, ayakta durur ve davayı birkaç saniyeliğine unutup çevresine bakar: 'Neredeyse bütün pencerelerde insanlar vardı, ceketsiz erkekler pencerelere dirseklerini dayamış sigara içiyorlar ya da küçük çocukları sakınım ve sevgiyle pencere kenarında tutuyorlardı. Başka pencerelerden çarşaf, yorgan, ayak örtüsü yığınları yükseliyor, bunların üzerinden bazan dağınık saçlı bir kadın başı geçiyordu'. Sonra, avluya girer. 'Onun biraz ötesinde, bir sandığın üzerine oturmuş

yalınayak bir adam gazete okuyordu. İki erkek çocuk bir el arabasını salıncak yapmış sallanıyordu. Bir su tulumbasının başında, gecelik giymiş Zayıf bir genç kız vardı, testisine su doldururken K.'ya bakıyordu.'

Bu cümleler bana Flaubert'in betimlemelerini düşündürüyor: Özlülük; görsel bütünlük; hiçbir basmakalıp olmayan ayrıntı düşüncesi. Betimlemenin bu gücü, K.'nın ne ölçüde gerçeğe susamış olduğunu, bir süre önce, davanın yarattığı kaygılar yüzünden gölgede kalan dünyayı nasıl bir kanmazlıkla içtiğini duyumsatıyor. Ne yazık ki, mola kısa sürüyor, hemen ardından, testisine su dolduran gecelik giymiş zayıf bir genç kız K. göremeyecektir artık: Davanın seli alıp götürecektir onu.

Birinci sorgu sırasında, K. bir söylev çekmeye başlar, ama kısa bir süre sonra, gördüğü ilginç bir olay yüzünden rahatsız olur: Salonda mübaşirin karısı vardır; çirkin, zayıf bir öğrenci onu yere yatırıp hazır bulunanların ortasında onunla sevişmeyi başarır. Bağdaşmaz olayların bu inanılmaz buluşması sayesinde (Kafka'ya özgü eşsiz şiir, gülünç ve inanılmaz!), işte davadan uzak görünüme açılan, K.'dan alınıp el konulan neşeli bayağılığa, neşeli ve bayağı özgürlüğe açılan yeni bir pencere.

Kafka'ya özgü bir sür, karışık olarak, bir tutuklama ve davanın öyküsü olan bir başka romanı anımsatıyor bana: Orwell'in *1984*, on yıllar boyunca, antitotaliterizmi kendine meslek edinmişlere sürekli olarak başvuru kaynağı olmuş kitap. Hayâli bir totaliter toplumun ürkütücü betimlemesi olmak isteyen bu romanda pencere diye bir şey yoktur; bu romanda, bir testiye su dolduran zayıf genç kız hayâl meyal görülmez; bu roman, duyarsız bir biçimde kapalıdır şiire. Roman mı? Roman kılığına girmiş bir siyasal düşünce; net ve doğru, ama kendini yaklaşılaştıran, yanlışlaştıran **bir** romansal kılık değişimi yüzünden saptırılmış bir düşünce. Roman biçimini Orwell'in düşüncesini karartmasına karşın, bunun karşılığı olarak ona bir şey veriyor mu? Ne toplumbilimin, ne de siyasetbilimin ulaşmayı becerebildiği insani durumların gizemini aydınlatıyor mu? Hayır. Romandaki durumlar ve kişiler afiş yavanlığında. Peki, roman biçimi, iyi düşüncelerin vülgarizasyonu olarak en azından doğrulanıyor mu? Gene hayır. Çünkü romana konulan düşünceler artık düşünce gibi değil, ama kesinlikle roman

gibi davranırlar ve 1984'ün durumunda, düşünceler, kötü **bir** romanın yapabileceği bütün zararlı etkiyle birlikte *kötü* roman olarak davranıyorlar.

Orwell'in romanının zararlı etkisi, bir gerçekliğin salt kendi siyasal görünümüne acımasızca indirgenmesinde ve bu aynı görünümün de olumsuzluk örneği olacak yanına indirgenmesinde bulunmaktadır. Totaliter kötülüğe karşı savaşımında propaganda olarak yararlı olduğu bahanesine kapılıp bir indirgemeyi hoş göremem. Bu kötülük, kesinlikle, yaşamın siyasete, siyasetin de propagandaya indirgenmesidir. Böylece, niyetlerine karşın, Orwell'in romanının kendisi totaliter düşüncenin, propaganda düşüncesinin parçası oluyor. Nefret edilen bir toplumun yaşamını basit bir suç dökümüne indirgiyor (ve. indirgemeyi öğretiyor).

Komünizmin sona ermesinden bir ya da iki yıl sonra Çeklerle konuştuğum zaman, hepsinin söyleminde, alışkanlık haline gelmiş Şu cümle kuruluşunu, bütün anılarının, bütün düşüncelerinin şu zorunlu gerekçesini duyuyorum: 'Komünist dehşetten kırk yıl sonra', ya da 'korkunç kırk yıl' ve özellikle: 'yitmiş kırk yıl'. Kendisiyle konuştuğum insanlara bakıyorum: Ne göçe zorlanmışlardı, ne hapse atılmışlardı, ne işlerinden koyulmuşlardı, ne de kötü görülmüşlerdi; hepsi, ülkelerinde, evlerinde, işlerinde yaşadılar, tatile çıktılar, dostluklar kurdular, aşkları oldu; 'korkunç kırk yıl' deyişiyle, yaşamlarını yalnızca onun siyasal görünümüne indirgiyorlar. Ama geçmiş kırk yılın siyasal tarihini bile, zulüm yüzünden, olduğu gibi kalmış tek bir kitle gibi yaşadılar mı gerçekten? Forman'ın filmlerini seyrettikleri, Hrabapın kitaplarını okudukları, konformist olmayan tiyatrolara gittikleri, yüzlerce fıkra anlattıkları ve neşe içinde, iktidarla dalga geçtikleri yılları unuttular mı? Hepsinin kırk korkunç yıldan söz etmelerinin nedeni şu: Çünkü, daha sonra, belleklerinde ya da kafalarında değersizleşmiş ya da dahası, kesin olarak geçersizlesin iş (*yitmiş kırk yıl*) olan kendi yaşamlarının anısını OrwelPlestirdiler.

K., en uç özgürlük yoksunluğunda bile, testisi yavaş yavaş dolan zayıf bir genç kızı görmeyi becerebilmektedir. Bu anların, K.'nin davasının uzağında bulunan bir manzaraya kısa bir süre açılan pencereler olduğunu söyledim. Hangi manzaraya? Eğretilemeyi açıklayacağım: Kafka'nın romanındaki açık pencereler Tolstoy'

un manzarasına bakarlar; kişilerin, en korkunç anlarda bile, hayata, sarın kaynağı olan şu mutlu suçlanabilmezliği veren bir karar özgürlüğünü korudukları bir dünyaya bakarlar. Tolstoy'un son derece şiirsel olan dünyası, Kafka'nın dünyasının tersinedir. Ama, bu dünya, aralık bir pencere sayesinde, bir nostalji esintisi gibi, belli belirsiz bir meltem gibi K.'nm öyküsüne girer ve orada var kalır.

## Mahkeme ve dava

Varoluşun filozofları gündelik dilde kullanılan sözcüklere felsefi bir anlam giydirmeyi severlerdi. Heidegger'in verdiği anlamları düşünmeksizin *boğuntu* (*angoisse*) ya da *gevezelik* sözcüklerini ağzına almam olanaksız. Romancılar bu konuda filozoflardan daha önce gelirler. Kahramanlarının durumlarını inceleyen romancılar, çoğu zaman, bir kavram niteliğine sahip olan ve sözlüklerin kendileri için tanımladıkları anlamları aşan anahtar sözcüklerle özel sözcük dağarcıklarını oluştururlar. Aynı şekilde, oğul Crebillon<sup>1</sup>, *an* sözcüğünü, hovardalık oyununun (bir kadının baştan çıkartılabileceği bir anlık fırsat) bir kavramsözcüğü olarak kullanır ve bu sözcüğü çağına ve öteki yazarlara miras bırakır. Aynı şekilde Dostoyevski *alçalma* (*humiliation*) sözcüğünü, Stendhal ise *geçicilik* (*vaniti*) sözcüğünü kullanır. Kafka, *Dava* sayesinde, modern dünyanın kavranılması için kaçınılmaz olan en azından iki kavramsözcük bırakır bize: *Mahkeme* ve *dava*. Bu iki sözcüğü bize *miras bırakır*. Bunun anlamı şudur: Yararlanalım, kendi deneyimlerimize göre bunları düşünelim, yeniden düşünelim diye bu sözcükleri bizim kullanma yetkimize vermiştir.

Mahkeme; bir devletin yasalarını çiğneyen kişileri cezalandırmaya yönelik tüzel kuruluş söz konusu değil; Kafka'nın verdiği anlamda mahkeme, yargılayan bir güçtür, güç olduğu için yargılayan güçtür, yasallık niteliğini mahkemeye veren şey kendi gücüdür, başka bir şey değil. K., iki davetsiz konuğun odasına girdiklerini gördüğü zaman bu gücü hemen tanır ve boyun eğer.

1. Romana Claude Crebillon (Paris, 1 "071777), oyun yazarı, 'Sieur de CraisBillon' denen Prosper Jolyot Crebillon'ua. (Dijon J674 Paris, 1762) oğlu. (Çev.)

Mahkemenin açtığı dava her zaman *mutlak'tır*; bu şu anlama gelmektedir tek başına bir eylemle, belli bir suçla (bir hırsızlık, bir kaçakçılık, bir ırza geçme) değil, ama bütünlüğü içinde sanığın kişiliği ile ilgilidir: K., suçunu *bütün* yaşamının 'en küçük olaylarında arar; Bezuhov, bizim çağımızda, demek ki. hem Napoleon'a olan sevgisi için, hem de ona olan kını için suçlanacaktı. Aynı zamanda ayyaşlığı için; çünkü mutlak olduğu için mahkeme hem toplumsal yaşamla, hem de özel yaşamla ilgilidir; Brod, kadınlarda 'en bayağı cinsellik'ten başka bir şey görmediği için Kafka'yı ölüme mahkûm eder. 1951 yılında, Prag'daki siyasal davaları anımsıyorum; sanıkların çok sayıda basılı özyaşam öyküleri dağıtılmıştı; bir pornografik metni hayatımda ilk kez işte o zaman okumuştum: bir sefahet aleminin öyküsü: Asılarak idama mahkûm edilecek olan erkek sanıklar, bir kadın sanığın çikolata kaplı (kıtık döneminin ortasında!) bedenini yalıyorlar; komünist ideolojinin aşamalı yıkılışının başlangıcında, Marx'a karşı dava (heykellerinin Rusya'da ve başka yerlerde yıkılmasıyla doruk noktasına ulaşan dava) özel yaşamına karşı saldırıyla başladı (okuduğum ilk Marx karşıtı kitap: Hizmetçisiyle cinsel ilişkilerinin öyküsü); *Şaka'da*, üç üniversite öğrencisinden oluşan bir mahkeme, Ludvik'i sevgilisine gönderdiği bir cümlelik pusula için yargılar; Ludvik, cümleyi aceleyle, düşünmeden yazdığını söyleyerek kendini savunur, onu yanıtlarlar\* 'Böylece en azından senin içinde *saklanan* şeyin ne olduğunu öğreniyoruz'. Çünkü sanığın söylediği, mırıldandığı, düşündüğü her şey, içinde gizlediği her şey mahkemenin kullanma yetkisine sunulacaktır.

Dava, sanığın yaşamının sınırları içinde kalmadığı için de mutlaktır. Amcası, K.'ya şöyle der: 'Mahkemeyi kaybedecek olursan toplumdan atılacaksın ve seninle birlikte bütün akrabaların'. Bir Yahudinin suçluluğu, bütün zamanların Yahudilerinin suçluluğunu içerir; sınıfsal kökenin etkisine ilişkin komünist öğreti, anababaların, büyük anababaların hatalarını da sanığın suçuna katar; Sartre, sömürgecilik suçlamasıyla Avrupa'yı yargıladığı davada *sömürgelileri* (sömürgelerde yaşayan Avrupalıları) suçlamaz, ama Avrupa'yı, *bütün* Avrupa'yı, *bütün zamanların* Avrupa'sını suçlar; çünkü 'her birimizin içinde sömürgeli vardır', çünkü 'bizde, bir insan demek bir suç ortağı demektir, çünkü sömürgecinin

sömürülmesinden *hepimiz* yararlandık'. Davanın mantığı zamanaşımı diye bir şey tanımaz; uzak geçmiş, günümüzün bir olayı kadar canlıdır ve ölsen de kurtulamazsın; mezarlıkta da muhbirler var.

Davanın devsel bir belleği vardır, ama *suç olmayan her şeyi unutma* biçiminde tanımlanabilecek çok özel bir bellektir bu. Davaya, demek oluyor ki, sanığın yaşamöyküsü *suç kaydına* indiriyor; Victor Farias (*Heidegger ve Nazizm* adlı kitabı suç kaydının klasik bir örneğidir) dehasının köklerinin nerede bulunduğuyula hiç mi hiç ilgilenmeksizin, filozofun nazizminin köklerini ilk gençliğinde buluyor; komünist mahkemeler, sanığın ideolojik sapmasını cezalandırmak için, onun *bütün* yapıtım kara listeye alıyordu (örneğin Lukacs ve Sartre, komünizm yandaşı olan metinleriyle birlikte, komünist ülkelerde işte böyle yasaklandı); komünizm sonrası bir sarhoşluğa kapılan bir Paris gazetesi, 1991 yılında, 'sokaklar hâlâ niçin Picasso'nun, Aragon'un, Eluard'ın, Sartre'ın adını taşıyorlar?' diye soruyordu kendi kendine; bu soruyu yanıtlayanlar oldu: Yayıtlarının değeri için! Ama, Avrupa'ya karşı açtığı davada değerlerin ne anlama geldiğini Sartre çok iyi açıklamıştı: 'Değerli değerlerimiz kanatlarını yitiriyor; şunlara yakından bakacak olsak, kanla lekelenmemiş olan bir tek değer bulamayız<sup>9</sup>'; lekeli değerler artık değer değildir; davanın mantığı, her şeyin ahlaka indirgerim esidir; bilimsel çalışma, sanat, yapıt olan her şeye karşı mutlak nihilizm.

K., davetsiz konukların kendisini tutuklamaya gelmesinden önce, karşı evden 'çok tuhaf bir merakla' kendisine bakan bir yaşlı çifti fark eder; böylece, daha başlangıçta, *kapıcıların antik korosu* işe karışır; *Şato'nun* Amalia'sı kesinlikle ne sanık, ne de mahkûm olmuştur, ama görünmez bâr mahkemenin kendisinden hoşlanmadığı açıkça bilinmektedir ve bu da bütün köylülerin uzaktan uzağa ondan sakınmasına yeterli olmaktadır. Çünkü mahkeme, bütün ülkeye *davanın rejimini* zorla benimsettiği zaman, bütün halk davanın askeri manevrasında bir araya gelir ve etkinliğini yüz kat çoğaltır; heT bir kişi, herhangi bir suçla suçlanabileceğini bilir ve peşin bk özeleştirisi tasarlamaya başlar; özeleştirisi: Sanığın savcıya köleliği; kendi ben'inden vazgeçmesi; birey "olarak kendini geçersiz kılma yöntemi; 1948 komünist devriminden sonra, Çek asıllı bir genç kız, zengin çocuğu olarak hak etmediği ayrıcalıklara

hip olduğu için suçluluk duymuştu; günahını alt etmek için öylesine ateşli bâr komünist oldu ki babasını açıkça inkar etti; şimdi komünizmin yıkılmasından sonra yeni **bir** yargılamadan geçti ve kendini gene suçlu hissediyor; iki davanın, iki özeleştirinin kıyma makinesinden geçen bu kadının gerisinde yadsınmış **bir** yaşamın çölünden başka bir şey yok; bu arada, vaktiyle babasından (yadsınmış) zorla alman bütün evler kendisine geri verilmiş olsa bile, bugün, o geçersiz bir varlık; iki kez geçersiz; kendi kendini geçersiz kılmış.

Çünkü, adaleti yerine getirmek için değil, sanığı yok etmek için dava açılır; Brod'un dediğı gibi: Kimseyi sevmeyen, flörtten başka bir **şey** bilmeyen insanın ölmesi gerekir; aynı şekilde K. boğazlanır, Buharin asılır. Ölümlere karşı dava açılırsa bu, onları ikinci kez ölüme mahkûm edebilmek içindir: Kitaplarını yakarak; adlarını okul kitaplarından çıkartarak; anıtlarını yıkarak; sokak adlarını değiştirerek.

## Çağa karşı dava

Avrupa aşağı yukarı yetmiş yıl bir dava rejiminde yaşadı. Çağın büyük sanatçıları arasında nice sanık... Yalnızca benim için bir şeyleri temsil edenlerinden söz edeceğim. Yirmili yıllardan başlayarak devrimci ahlâk mahkemesinin sürek avında izlenenler: Bunin, Andreiev, Meyerhold, Pilniak, Veprik (Yahudi besteci, modern sanatın unutulmuş kurbanı; Şostakoviç'in mahkûm edilen operasını Stalin'e karşı savunmak cesaretini gösterdi; kendisini bir kampa tıktılar; babamın çalmaktan hoşlandığı piyano için besteledini anımsıyorum), Mandelstam, Halas (*Şaka'nım* Ludvik'inin sevdiği şair; karşı devrimci bulunan hüznü yüzünden ölümünden sonra izlendi). Sonra, Nazi mahkemesinin avladıkları: Broch (fotoğrafi çahşma masamın üzerinde, ağzında pipo, oradan bakıyor bana), Schönberg, Werfel, Brecht, Thomas ve Heinrich Mann, Musil, Vancura (en çok sevdiğim Çek düzyazı yazarı), Bruno Schulz. Totaliter imparatorluklar kanlı davalarıyla birlikte yok oldular, ama *dava mantığı*, miras olarak kaldı ve o hesap soruyor. Bu türden davalardan ceza görenler: Nazilere yakınlık duymaktan sanıklar: Hamsun, Heidegger (başta Patocka olmak üzere bütün Çek ayrı

hkçı düşüncesi ona borçludur), Richard Strauss, Gottfried Benn, von Doderer, Drieu la Rochelle, Celine (1992'de, savaştan yarım yüzyıl sonra, gücenik bir vali, yazarın evini tarihi eser sınıfına almayı kabul etmedi); Mussolini'nin yandaşları: Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (Amerikan ordusu onu üç ay bir kafesin içinde, İtalya'nın yakıcı güneşi altında tuttu, tıpkı bir hayvan gibi); Kristjan Davidson, Reykjavik'teki atölyesinde onun büyük bir fotoğrafını gösterdi: 'Elli yıldır nereye gidersem onu yanımda götürüyorum'; Münih barışçıları: Giono, Alain, Morand, Montherlând, SaintJohn Perse (Münih'te Fransız delegasyonunun üyesi, anayurdun aşağılanması katıldı); sonra, komünistler ve onları sevenler: Mayakovski (aşk şiirlerini, inanılmaz eğretilmelerini bugün kim anımsıyor?), Gorki, G.B.Shaw, Brecht (böylece ikinci kez yargılandı), Eluard (imzasını iki kılıç imgesiyle süsleyen bu ölüm meleği), Picasso, Leger, Aragon (hayatımın güç bir ânında bana el uzatmasını nasıl unutabilirim!), Nezval (kendi yaptığı portresi kitaplığımın yanında asılıdır), Sartre. Kimileri iki kez yargıdan geçtiler, ilkin devrime ihanetle suçlanarak, sonra devrime vaktiyle yaptıkları hizmetlerden dolayı: Gide (eski komünist ülkeler için bütün kötülüklerin simgesi), Şostakoviç (güçlüklerle dolu müziğini bağışlatmak için, rejimin gereksinimlerine göre budalalıklar üretiyordu; sanat tarihi için değersiz bir yapının bir hiçlik, bir yokluk olduğunu ileri sürüyordu; mahkeme için kesinlikle önemli olanın değersizlik olduğunu bilmiyordu), Tibor Dery (Budapeşte kırımından sonra tutuklanan bu yazarın bazı düzyazıları, benim için, Stalinizme karşı, propagandacı olmayan ilk büyük *yazınsal* yanıtlardan biri oldu). Bu yüzyılın en nefis çiçeği olan yirmili ve otuzlu yılların modern sanatı da suçlandı, hem de üç kez: İlkin Nazi mahkeme tarafından, *Entartete Kunst*, 'soysuzlaşmış sanat' olarak; daha sonra 'halka yabancı seçkin biçimcilik' olarak komünist mahkeme tarafından; ve en sonunda, muzaffer kapitalizmin mahkemesi tarafından, devrimci hayâllere bulaşmış sanat olarak. Sovyet Rusya'nın aşırı milliyetçisi, manzum propaganda yapımcısı, bizzat Stalin'in 'çağımızın en büyük şairi olarak' tanımladığı kişi, Mayakovski, nasıl oluyor da, her şeye karşın, çok büyük bir şair, en büyük şairlerden biri olarak kalabiliyor? Onun coşku- lu yeteneğiyle, dış dünyayı açıkseçik görmesini engelleyen coşku

gözyaşlarıyla, lirik şiir, bu dokunulmaz tanrıça, uğursuz bir gün, canavarlıkların şiirleştiricisi ve onların 'kocaman yürekli hizmetçisi' olmaya mahkûm edilmedi mi? Bundan yirmi üç yıl önce, *Yaşam Başka Yerde'yi*, yirmi yaşından küçük bir genç şair olan Jaromil'in, Stalin rejiminin coşkun hizmetkarına dönüştüğü romanı yazdığım sırada, işte bu sorular aklımdan çıkmıyordu. Kitabımın övgüsünü yapan eleştirmenler, bununla birlikte kahramanımı bir kötü şair, hatta bir alçak olarak yorumladıkları zaman şaşakalmışım. Benim gözümde, Jaromil, gerçek bir şairdi, masum bir insandı; böyle olmasaydı romanımda hiçbir özgünlük göremezdim. Yanlış anlaşılmanın suçlusu ben miyim? Kendimi iyi dile getirememiş miydim? Sanmıyorum. İyi bir şair olmak ve aynı zamanda, kuşku götürmez bir zulmü benimsemek bir *skandal'dır*. Mantıkla çelişen ve bununla birlikte gerçek olan, bağışlanmaz, kabul edilmez bir Olayı Fransızlar bu sözcükle, *skafida Vla*. adlandırır. Hepimiz, bilinçsiz olarak, skandallara yan çizmeye, sanki yökmuşlar gibi davranmaya çalıştık. Bu nedenle, çağımızın zulümleriyle uzlaşmış büyük kültür adamlarının pis herifler olduklarını söylemeyi yeğliyoruz; ama bu geçerli değil; en azından, görüldüklerini, kendilerine bakıldığını ve yargılandıklarını bilen sanatçılar ve felsefeciler dürüst ve cesur olmaya, doğru yanda ve gerçekten yana olmaya kıskançcasına özen gösterirler. Bu durum, skandali daha bağışlanmaz, daha anlaşılabilir yapıyor. Bu çağdan, girdiğimiz kadar budala çıkmak istemiyorsak, dava ahlâkçılığının kolaylığını bir yana bırakmamız, bu skandali düşünmemiz, insan kimliğiyle insana ilişkin olarak bildiğimiz bütün gerçeklikleri yeniden gözden geçirmek pahasına olsa bile, onu sonuna kadar düşünmemiz gerekmektedir.

Ama kamu oyununun konformizmi, kendine mahkeme süsü veren bir güçtür ve mahkeme düşüncelerle vakit yitirmek için mahkeme değildir, dava açmak için mahkemedir. Yargıçlar ve sanıklar arasındaki zaman uçurumu derinleştikçe, her zaman, daha küçük bir deneyim daha büyük bir deneyimi yargılar. Olgunlaşmamış insanlar, Celine'in yanılgılarını, onun romanlarının bu yanılgılar sayesinde bir varoluşsal bilgi (bu bilgiyi anlayabilselerdi, toyluktan erginliğe geçebilirlerdi) içerdiğini anlamadan yargılıyorlar. Çünkü kültürün gücü buradadır: Varoluşsal bilgiye dönüştürerek

zulmü bağışlatır. Dava mantığı bu yüzyılın kültürünü yok etmeyi başarır, arkamızda, bir çocuk koralinin dile getirdiği bir canavarlıklar anısından başka bir şey kalmayacak.

## Suçluluk duygusu duyurabilirlerin dansı

*Rock* (genel olarak ve kapalı bir şekilde) adı verilen müzik, yirmi yıldır gündelik yaşamın ses ortamını istilâ ediyor; XX. yüzyılın kendi tarihini tiksintiyle kustuğu sırada dünyayı ele geçirdi; aklımı bir soru kurcalıyor: Bu çakışma rastlantısal mıdır? Esrimeli çılgılığında çağ kendim mi unutmak istiyor? Zulme gömülmüş ütopyalarımı unutmak mı? Sanatımı unutmak mı? İnceliğiyle ve kibirli karmaşıklıkıyla halkları öfkeliendiren, demokrasiyi rahatsız eden bir sanatı?

*Rock* sözcüğünün anlamı kapalı; bu nedenle düşündüğüm müziği betimlemeyi yeğliyorum: Tiz sesler, bas seslerin üzerinde; dinamik, kontrastosuz ve şarkıyı bir çılgılığa dönüştüren sürekli bir *fortissimo*'fa ısrar ediyor; ritm cazda olduğu gibi ölçünün ikinci zamanını vurguluyor, ama daha yineleyici, daha gürültülü bir biçimde; armoni ve melodi kolaycudur ve böylece bu müziğin biricik yaratıcı bileşeni olan sonoritinin rengini değerlendirirler; yüzyılın ilk yansının nakaratlarının müziği zavallı halkı ağlatırken (ve Mahler ile Stravinski'nin müzikal ironisini büyülerken), rock adı verilen bu müzik, duygusallık günahından başışık; duygusal değil, esritici, bir tek esrime ânının uzantısı ve esrime zamandan kopartılmış bir an, belleksiz bir kısa zaman, unutuyla kuşatılmış bir an olduğu için, melodik motifin gelişmek için arası yoktur, bu nedenle evrim göstermeden, bir sonuca ulaşmadan yalnızca kendini tekrarlar (rock, melodinin ağır basmadığı tek 'hafif müziktir, insanlar rock melodilerini mırıldanmazlar).

İlginç nokta: Ses çoğaltımı teknikleri sayesinde, bu esrime müziği, durmadan ve her yerde, demek oluyor ki, esrimeli durumların dışında, yankılanır. Esrimenin işitsel imgesi bıkkınlığımızın gündelik dekoru olur. Bizi hiçbir şenliğe, hiçbir mistik deneyime davet etmeyen bu bayağılaştırılmış esrime bize ne demek istemektedir? Onu kabul etmemizi. Ona alışmamızı. Sahip olduğu ayrıca

lıklı yere saygı göstermemizi. İlân ettiği *ahlâka* uyulmasını.

Esrimenin ahlâkı, davanın ahlâkının tersidir; onun koruyucu kanatlarının altında herkes istediğini yapar: Herkes bekleliğinden üniversiteye giriş sınavına kadar baş parmağım dilediği gibi emebilir ve bu kimsenin kolayca vazgeçemeyeceği bir özgürlüktür; metroda çevrenize bakınız; ister ayakta, ister oturuyor olsun, herkesin parmağı yüzünün bir deliğindedir; kulakta, ağızda, burunda; herkes başkaları tarafından görülmediğim sanır ve herkes burnunu karıştıran eşsiz ve biricik ben'ini anlatabileceği bir kitap yazmayı düşler ve herkes rock dansı yapıyormuş gibi yazar: Tek başına, kendisi için, kendisi üzerine yoğunlaşmış ve bununla birlikte başkalarının yaptığı hareketin aynını yapar. Bu *tekbiçimü benözekçilik* durumunda, suçluluk duygusu eskiden oynadığı aynı rolü oynamaz artık; mahkemeler hâlâ çalışır, ama yalnızca geçmişe odaklanmışlardır, akılları geçmiştedir, yalnızca yüzyılın yüreğini hedef almışlardır; yalnızca yaşlı ya da ölmüş kuşakları hedef almışlardır. Kafka'nın kahramanları baba otoritesi tarafından suçlu hissettiriliyorlardı; *Yargı'nia* kahramanı ırmakta boğulduğu için babasının gözünden düşmüştür; bu dönem sona erdi: Rock'ın dünyasında, babanın sırtına öyle ağır suçluluk yüklendi ki çoktandır her şeye izin veriyor. Suçluluk duygusu duyurabilenler (suçlayabilenler) dans ediyorlar.

Geçenlerde, iki yeniyetme, bir rahibi öldürdüler: Televizyon-daki yorumu dinliyorum; bir başka rahip konuşuyor, anlayışın titrek sesi: 'Görevinin kurbanı olan rahip için dua etmeliyiz: özellikle gençlikle ilgileniyordu. Ama bu iki mutsuz delikanlıya da dua etmeliyiz; onlar da kurbandılar: İtkilerinin ruhsal gerginliklerinin kurbanıydılar.'

Düşüncenin özgürlüğü, sözcüklerin, davranışların, şakaların, düşüncelerin, tehlikeli fikirlerin, zihinsel kışkırtıların özgürlüğü daraldıkça, genel konfor m izm dikkati onu gözaltında tuttukça, *itkilerin özgürlüğü*, giderek büyür.

## Siste yollar

Robert Musil'in çağdaşları, kitaplarından çok onun zekâsına

hayrandılar; bu çağdaşlara göre, Musil roman değil deneme yazmalıydı. Bu görüşü çürütmek için, olumsuz bir kanıt yeterlidir: Musil'in denemelerini okumak: Ağır, can sıkıcıdır bu denemeler, çekicilikleri yoktur. Çünkü Musil *yalnızca* romanlarında büyük bir düşünürdür. Düşüncesinin, somut kişilerin somut durumlarından beslenmeye gereksinimi vardır; kısacası, felsefi değil, *romansal düşüncedir* onun düşüncesi.

Fielding'in *Tom Jones*'unun on sekiz kısmının her birinci bölümü kısa bir denemedir. XVIII. yüzyılda, bu kitabın ilk çevirmenleri, Fransızların beğenisine uygun olmadıklarını ileri sürerek bunların tümünü atladılar. Turgeniev, *Savaş ve Barış*'ta, tarih felsefesini ele alan denemesel bölümler için Tolstoy'u eleştiriyordu. Tolstoy kendisinden kuşkulanmaya başladı ve bu önerilerin baskısı altında, bu bölümleri romanın üçüncü basımına almadı. Bereket versin, daha sonra, hepsini kitaptaki yerlerine koydu.

Bir romansal diyalog ve bir romansal eylem olduğu gibi bir romansal düşünce de vardır. *Savaş ve Barış*'taki uzun düşünceler, romanın dışında, örneğin bir bilimsel dergide düşünülemez. Hiç kuşkusuz, kasıtlı olarak naifleşmiş karşılaştırmalar ve eğretilmelerle dolu olan dil nedeniyle: Ama, özellikle, tarihten söz eden Tolstoy, bir tarihçinin yapabileceği gibi, olayların doğru betimlenmesiyle, bunların toplumsal, siyasal, kültürel sonuçlarıyla, şunun ya da bunun, vb., rolünün gelişmesiyle ilgilenmediği için; Tolstoy, tarihle, *insan varlığının yeni boyutu* olarak ilgilenir.

Tarih, *Savaş ve Barış*'ın sözünü ettiği Napoleon savaşları sırasında, XIX. yüzyılın başına doğru herkesin somut deneyimine dönüştü; bu savaşlar, birden, her Avrupalının şunu anlamasına neden oldular: Çevresindeki dünya, hayatına burnunu sokan, onu dönüştüren ve onu sallantıda tatan sürekli bir değişim tehlikesiyle karşı karşıyadır. Savaşlar XIX. yüzyıldan önce, ayaklanmalar, ve ba ya da yersarsıntısı türünden doğal afetler gibi duyumsanırdı. İnsanlar bu tarihsel olaylarda ne bir birlik, ne bir süreklilik fark ederlerdi ve gidiş yönlerini değiştirebileceklerini düşünmezlerdi. Diderot'nun *Kaderci Jacques*'i askere alınır, sonra bir çarpışmada ağır yaralanır; bütün yaşamı boyunca bunun etkisini taşıyacak, ömrünün sonuna kadar topallayacaktır. Ama söz konusu olan hangi savaştır? Roman söylemez bunu. Hem neden söylesin? Bütün sa

vaşlar birbirinin aynıdır. XVIII. yüzyıl romanlarında tarihsel an ancak çok yaklaşık olarak belirlenmiştir. Ancak XIX. yüzyılın başlamasıyla, Scott ve Balzac'tan başlayarak savaşlar artık birbirine benzemez oldular ve roman kahramanları kesinlikle tarihlendirilmiş bir zamanda yaşamaya başladılar.

Tolstoy, Napoleon savaşlarına elli yıl sonra dönüş yapar. Onun durumunda, yeni tarih algısı, anlatılan olayların tarihsel niteliğini (diyaloglarda, betimlemelerde) yakalamayı giderek daha iyi beceren romanın yapısında yer almaz yalnızca; onu öncelikle ilgilendiren şey insanın tarihle olan ilişkisidir (ona egemen olmak ya da ondan kurtulmak, ona karşı özgür olmak ya da olmamak yeteneği) ve romanının *izlek'i* olarak bu soruna doğrudan el atar, romansal düşünce de aralarında olmak üzere bu izleği bütün olanaklarıyla inceler.

Tolstoy, tarihin, büyük kişilerin iradesi ve aklı tarafından yapıldığı düşüncesine karşı çıkar. Ona göre, insanlar için anlaşılmazlığı sürdüren kendi yasalarına uyan tarih kendi kendini yapar. Büyük kişiler 'tarihin *bilinçsiz araçlarıydılar, anlamım gözden kaçırdıkları* bir yapıtı gerçekleştiriyorlardı\*'. Biraz sonra: Tanrı bu insanları, hepsi kendi kişisel amaçlarının peşine gitmelerine karşın, adı ister Napoleon, ister Alexandre olsun, ister daha küçük çapta oyuncularından biri olsun, bu insanlardan hiçbirinin hakkında *en küçük bir fikir sahibi olmadıkları* tek ve yüce bir sonuca katkıda bulunmaya zorluyordu'. Daha sonra: 'İnsan kendisi için bilinçli olarak yaşar, ama tüm insanlığın tarihsel amaçlarının izlenmesine *bilinçsiz olarak* katılır.' Şu korkunç sonuç buradan kaynaklanmaktadır: '*Tarih, yani insanlığın bilinçsiz, genel, sürücül yaşamı...*' (Anahtar sözcüklerin altını ben çizdim.)

Tolstoy, kahramanlarının içinde devindikleri metafizik alanı bu anlayışla çizer. Tarihin anlamını ve gelecekteki gelişimini bilmeyen, kendi eylemlerinin ('anlamım gözden kaçırdıkları' olaylara 'bilinçsiz olarak' katıldıkları eylemlerinin) nesnel anlamını bile bilmeyen bu kahramanlar, yaşamlarında, tıpkı *siste* ilerlermiş gibi ilerlerler. Karanlıkta demiyorum, siste diyorum. İnsan karanlıkta hiçbir şey göremez, kördür, yazgısına sahip değildir, özgür değildir. Siste, insan özgürdür, ama sisin içinde bulunan kişinin özgürlüğüdür bu: Elli metre ötesini görür, konuştuğu kişinin çizgilerini

açıkseçik fark edebilir, yol boyunca sıralanan ağaçların güzelliğinden büyük zevk alabilir, dahası çevrede olupbitenleri gözlemleyebilir, tepki gösterebilir.

İnsan, siste ilerleyen insandır. Ama geçmişin insanların yargılamak amacıyla geriye baktığı zaman yolun üzerinde hiçbir sis görmez.

Onların uzak geleceği olan kendi şimdinden baktığı zaman onların yolları tamamen aydınlık ve bütün boyutlarıyla apaçık görünür. İnsan, gerisine bakınca yolu görür, ilerleyen insanları görür, onların hatalarını görür, ama artık sis kalkmıştır yoldan. Ama bununla birlikte, hepsi, Heidegger, Mayakovski, Aragon, Ezra Pound, Gorki, Gottfried Benn, SaintJohn Perse, Giono, hepsi sis içinde yürüyorlardı ve insan kendi kendine sorabilir: En kör kimdi? Lenin üzerine şiir yazarken Leninizmin nereye gideceğini bilmeyen Mayakovski mi? Yoksa, onlarca yıl sonra onu yargılayan ve onu kuşatmış olan sisi görmeyen biz mi?

Mayakovski'nin körlüğü ebedi insan durumunun içinde yer alır.

Mayakovski'nin yolunun üzerindeki sisi görmemek, insanın ne olduğunu unutmaktır, kendimizin ne olduğunu unutmaktır.

## DOKUZUNCU BÖLÜM

SİZ BURADA KENDİ EVİNİZDE  
DEĞİLSİNİZ, AZİZİM<sup>1</sup>

1. Yapıt sizin yapıtınız değil, anlamında. (Çev.)

Stravinski, yaşamının sonunda doğru, bütün müziğinin seslendirilmiş nitelikli bir yorumunun bulunması için, kendisinin piyanist ve orkestra şefi olarak görev aldığı, kendi icrası olan büyük bir plak dizisinde bütün yapıtını toplamaya karar verdi İcracı rolünü kendisinin yüklenme arzusu çoğu zaman öfkeli bir tepkiye yol açtı: Ernest Ansermet, 1961 yılında basılan kitabında, gözü dönmüşçesine alay etmek istedi Stravinski'yle: Stravinski orkestra yönetirken, 'öylesine dehşete kapılır ki düşmek korkusuyla kürsüyü sekiye bastırır, ezbere bildiği partisyondan gözünü ayıramaz ve zamanı sayar!'; müziğini 'harfi harfine, köle gibi' yorumlar; 'icracı olduğu zaman sevinç alıp başını gider\*.

Bu acı alayın nedeni ne?

Stravinski'nin yazışmalarını açıyorum: Ansermet ile mektuplaşma 1914 yılında başlıyor; Stravinski'nin yüz kırk altı mektubu: Azizim Ansermet, azizim, aziz dostum, çok değerli, sevgili Ernest'im; gerilimin izi bile yok; sonra bir gökgürültüsü gibi: §§| 'Paris, 14 ekim 1937:

'Aceleyle yazıyorum, azizim.

'Konserde çalman *İskambil Oyunu*'nda bu kesmeleri yapmanın hiçbir nedeni yok [...] Bu türden yapıtlar, biçimi kesinlikle senfonik olan ve dinleyici için hiçbir açıklamaya gereksinimi olmayan dans süitleridirler, çünkü devam eden parçaların senfonik evrimini engelleyebilecek, sahne dolanlısını açıklayan betimsel öğeler yoktur onlarda.

'Aklınıza kesinti yapmak gibi garip bir düşünce geldiyse, bu, *iskambil Oyunu*'«a oluşturan parçaların eklemelişinin, kişisel olarak, size can sıkıcı gelmiş olmasındandır. Bu konuda elimden bir şey gelmez. Ama beni özellikle şaşırtan, bu yapıtı Venedik'te yönetmiş olan beni, dinleyicilerin nasıl bir heyecanla karşıladığını size anlatmış olan beni parçada kesintiler yapmaya inandırmaya kalkışıyor olmanız. Ya size anlatmış olduklarımı unuttunuz, ya da be

nim gözlemlerimi, eleştiri anlayışımı pek önemsemediyseniz. Öte yandan, sizin dinleyicinizin Venedik dinleyicisinden daha az zeki olduğuna doğrusu inanmıyorum.

'Ve düşününüz ki, dinleyici tarafından daha iyi anlaşılın diye, biçimini bozmak pahasına, bestemi kısaltmamı bana siz öneriyorsunuz, — *Üflemeli Çalgılar Senfonisi* gibi başarı ve dinleyicinin anlaması bakımından çok tehlikeli bir yapıtı çalarak dinleyiciden korkmadığınızı kanıtlayan siz!

'Demek ki, *İskambil Oyunu'nda* kesintiler yapmanıza izin veremem; istemeye istemeye çalmaktansa, en iyisinin çalmamak olduğuna inanıyorum.

'Ekleyecek başka bir şey yok ve bu konu benim içki kapanmıştır. '

Ansermet'nin 15 ekim tarihi mektubu: 'Yalnızca, 45'in ikinci ölçüsünden 58'in ikinci ölçüsüne kadar marşta küçük bir kesinti için beni bağışlar mıydınız diye soracağım.'

Stravinski 19 ekim günü tepki gösteriyor: '[.•] Üzgünüm, ama *İskambil Oyunu'nda* hiçbir kesinti için size izin veremem.

'Benden istediğiniz saçma kesinti, bestenin bütünlüğü içinde kendi biçimi ve yapıcı anlamı (savunmak iddiasında olduğunuz *yapıcı anlam*) olan küçük marşımı *sakatlar*. Marşımı, yalnızca, orta bölümü ve gelişimi geri kalan bölümden daha az hoşunuza gittiği için kesmek istiyorsunuz. Bu benim için yeterli bir neden değil ve size şunu söylemek istiyorum: 'Yapıt sizin yapıtınız değil, azizim', size şöyle bir şey asla söylemedim: Alın, işte partiyonum, canınız ne isterse yapın.

'Size tekrar ediyorum: Ya *İskambil Oyunu'nn* olduğu gibi çalarsınız ya da kesinlikle çalmazsınız.

Bu noktada çok kesin olan 14 ekim tarihli mektubumu anlamamış gibisiniz.'

Daha sonra, karşılıklı birkaç mektup, kısa, soğuk. Ansermet, 1961 yılında, İsviçre'de, bir bölümü Stravinski'nin müziğinin duy. gus uzluğuna karşı (ve orkestra şefi olarak yetersizliğine karşı) bir saldırı olan oylumlu müzikbilim kitabım yayınlıyor. Stravinski'nin Ansermet'nin uzlaşmacı mektubuna verdiği kısa yanıtı ancak 1966

yılında (tartışmalarından yirmi dokuz yıl sonra) okuyabiliyoruz:

'Azizim Ansermet,

'Mektubunuz bana dokundu. İkimiz de ömrümüzün sonunu düşünmeyecek kadar yaşıyoruz ve ben bu günleri bir düşmanlığın ağır yükünü taşıyarak bitirmek istemezdim.'

İlkörneksel bir durum için ilkörneksel bir yöntem: Birbirlerine ihanet etmiş olan dostlar, ömürlerinin sonunda, çoğu zaman, tekrar dost olmasalar da düşmanlıklarının üzerine böyle soğukça bir çizgi çekerler.

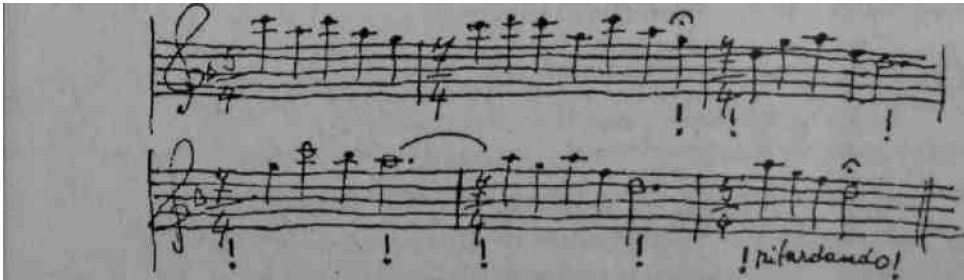
Dostluğu bozan tartışmanın kavı belli: Stravinski'nin sanatçı hakları, *manevi* denen sanatçı hakları; yapıtına dokunulmasına katlanamayan bir sanatçının öfkesi ve karşı tarafta, sanatçının gururunu bağışlamayan ve onun iktidarının sınırlarını çizmeyi deneyen yorumcunun incinmesi.

## 2 ifö;

*Bahar Ayın?m.* Leonard Bernstein'in yorumuyla dinliyorum; *İlkbahar.Rondlan'*ndaki ünlü lirik bölüm bana kuşkulu geliyor, partisiyonu açıyorum:



Bu bölüm, Bernstein'in yorumunda şöyle oluyor:



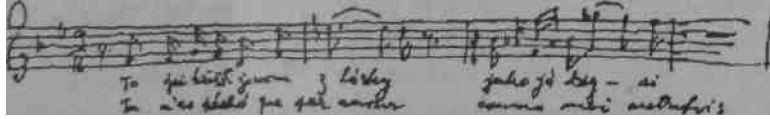
Bölümün benzersiz güzelliği, melodinin lirizmi ile mekanik ve aynı zamanda garip bir biçimde düzensiz olan ritmi arasındaki gerilimden kaynaklanıyor; bu ritme bir saat kesinliğiyle, tam olarak uyulmazsa, *rutabo* çalınırsa, her cümlenin sonundaki nota uzatılırsa (Bernstein bunu yapıyor), gerilim yok olur ve bölüm bayağılaşır.

Ansermet'nin acı alaylarım düşünüyorum: Stravinski'nin sadık yorumunu yüz kez yeğlerim, 'düşmek korkusuyla kürsüyü sekiye bastırır ve zamanı sayar' olsa bile onun yorumunu yeğlerim.

### 3

Kendisi de orkestra şefi olan Jaroslav Vogel, Janacek monografisinde, Kovarovic'in *Jenufa* partiyonunda yaptığı düzeltmelerin üzerinde durur. Bu düzeltmeleri onaylar ve savunur: Şaşırtıcı bir davranış, çünkü Kovarovic'in düzeltmeleri yararlı, iyi, akla yatkın bile olsalar, ilke olarak kabul edilemezler ve yaratıcının yorumu ile düzeltmenin (sansürcü, uyarlayıcı) yorumu arasında hakemlik yapmak düşüncesi de sapkın bir düşüncedir. Hiç kuşkusuz, *Yitik Zaman Peşinde'nin* şu ya da bu cümlesi daha iyi yazılabilir. Ama iyileştirilmiş bir Proust'u okumak isteyecek deliyi nerede bulacaksınız?

Üstelik, Kovarovic'in düzeltmeleri belki her şeydir, ama iyi ya da usa akla değildir. Doğruluklarının kanıtı olarak, Vogel, öldürülen çocuğunun bulunmasından ve üvey anasının tutuklanmasından sonra, *Jenufa'nın* Laca ile yalnız kaldığı son sahneyi örnek olarak gösterir. Steva'yı kıskanan Laca, bir zamanlar, öc almak için, *Jenufa'nın* yüzünü bıçakla yaralamıştır; şimdi, *Jenufa* onu bağışlar: çünkü Laca kendisinin de aşk yüzünden yaralamıştır; tıpkı kendisinin de aşk yüzünden günah işlediği gibi:



Steva'ya olan aslana bir anıştırma olan bu 'bir zamanlar benim gibi', yükselen ve yarıda kesilen tiz notalar üzerinde, bir kısa çığlık gibi, çabucak söylenir; sanki *Jenufa* hemen unutmak istediği

birşeyleri anımsıyormuş gibi. Kovarovic, aşağıdaki biçime dönüştürerek bu bölümün melodisini genişletiyor (Vogel'in dediği gibi 'onu geliştiriyor'):



Jenufa'nın şarkısı Kovarovic'in kaleminin ucunda daha güzel oluyor, öyle değil mi? diyor Vogel. Aynı zamanda şarkı tamamen Janacek şarkısı olarak kalıyor, öyle değil mi? Evet, Janacek'in üslûbuna öykünmek istenseydi, daha iyisi yapılamazdı. Bununla birlikte, eklenen melodi tam bir saçmalık. Janacek'te, Jenufa 'günah'ını ölçülü bir korku ile çabucak anımsarken, Kovarovic'te bu anıyla duygulanır, üzerinde oyalanır, üzüntüye kapılır (şarkıyı, sözcükleri uzatır: Aşk, ben ve eskiden). Böylece, Laca'nın karşısında, Laca'nın rakibi olan Steva'ya olan özleminin şarkısını söyler, bütün mutsuzluğunun nedeni olan Steva'ya olan aşkının şarkısını söyler! Janacek'in tutkulu yandaşı olan Vogel böylesine bir psikolojik anlamsızlığı nasıl savunabildi? Janacek'in estetik başkaldırısının kaynağının, kesinlikle, operada çok sık rastlanan psikolojik gerçekdışılığa karşı çıkışta bulunduğunu bile bile bunu nasıl onaylayabildi? Birini sevmek ve aynı zamanda onu bu ölçüde tanımamak olası mıdır?

Bununla birlikte ve işte Vogel haklıdır: Kovarovic'in, operayı ortak beğeniyle allayıppullayan, alışılmış'm alanına çeken düzeltmeleri, onun başarı kazanmasına katkıda bulunmuştur. 'Sizi biraz değiştirmemize izin verin, Üstad, göreceksiniz sizi sevecekler.' Ama Ustad'ın bu bedel karşılığında seilmeyi reddedeceği, nefret edilmeyi ve anlaşılmayı yeğleyeceği an gelir.

Bir sanatçının kendisini olduğu gibi tanıtmak için sahip olduğu olanaklar nelerdir? Ne otuzlu yıllarda ve faşistleşmiş Almanya'dan kopmuş Avusturya'da, ne daha sonra, göçmenliğin yalnızlığında, Hermann Broch için pek fazla değildir bu olanak: Roman estetiğini açıkladığı birkaç konferans; sonra, dostlara, okurlara, yaymalara, çevirmenlere yazdığı mektuplar; örneğin, kitaplarının arka kapağında yayınlanan küçük metinlere bile çok dikkatli olduğu için hiçbir şeyi ihmal etmemiştir. Yayıncısına yazdığı bir mektupta, onun *Uyurgezerler*'in Hugo von Hofmannsthal ve Italo Svevo ile karşılaştırılması önerisine karşı çıkar, Joyce ve Gide ile paralellik kurulmasını karşı öneri olarak bildirir.

Bu önerinin üzerinde duralım: BrochSvevoHofmannsthal bağlamı ile BrochJoyceGide bağlamı arasındaki fark gerçekte nedir? Birinci bağlam, sözcüğün geniş ve belirsiz anlamı içinde, yazınsaldır; ikinci bağlam ise özellikle *romansaFdu* (Broch kendisi için güven tanığı olarak *Kalpazanlar*<sup>1</sup>'in Gide'ini göstermektedir). Birinci bağlam küçük bir bağlamdır, yani yereldir, Orta Avrupa'dır. İkincisi ise *büyük bağlam*'du, yani uluslararasıdır, dünya çapındadır. Kendisini Joyce ve Gide'in yanına yerleştirerek, Broch, romanının *Avrupa romanı* bağlamında algılanması için ısrar etmektedir; *Uyurgezerlerim*, tıpkı *Ufysse* ya da *Kalpazanlar* gibi, romanın biçimini kökünden değiştiren, bir başka roman estetiği yaratan bir yapıt olduğunun ve bu yapıtın *romanın roman olarak* tarihinin geri perdesi üzerinde anlaşılabilirliğinin farkında.

Broch'un bu dayatması bütün önemli yapıtlar için geçerlidir. Şunu her zaman, bıkmadan söyleyeceğim: Bir yapıtın değeri ve anlamı, yalnızca büyük uluslararası bağlamda değerlendirilir. Bu gerçek, bir görece soyutlanma (isolement) içinde bulunan her sanatçı için özellikle zorunluluk olmaktadır. Bir Fransız üstgerçekçi, bir yeni roman' yazarı, bir XIX. yüzyıl natüralisti, bir kuşağın, dünyaa tanınmış bir hareketin ürünüdürler, estetik programları, adeta yapıtlarının önünde gider. Ama Gombrowicz nerede bulunuyor? (endi estetiğini nasıl anlaşılır kılacak?

Ülkesinden 1939 yılında ayrıldı, otuz beş yaşındaydı. Sanatçı imlik belgesi olarak, yanında bir tek kitap, eşsiz bir roman, Poonya'da pek az, başka yerlerde kesinlikle bilinmeyen *Ferdyduré*?Yk götürdü. Avrupa'dan uzaklara, Arjantin'e gitti Polonyalı an

tikomünist göçmen topluluğu, onun sanatını pek merak etmemiştir. On dört yıl boyunca durumu değişmeyecektir, ama 1953'e doğru *Günlük'ünü* yazmaya ve yayınlamaya başlar. *Günlük'* ten yaşamına değgin önemli bir şey öğrenemeyiz, *Günlük* her şeyden önce görüşlerinin, düşüncelerinin açıklanmasıdır, estetik ve felsefe bağlamında sürekli bir kendiniaçıklamadır, 'strateji'sinin el kitabıdır, ya da daha iyi bir deyişle, *Günlük* onun vas'iyetnamesidir; o şualar ölümü düşünmüş olduğu için değil: son ve kesin arzusu olarak, kendi kişiliğine ve yapıtına ilişkin kendi görüşünü benimsetmek istedi.

Kendi konumunu üç anahtarred ile belirler: Polonya göç hareketinin politik bağlanmasına boyun eğmenin reddi (komünizme duygusal yakınlığı olduğu için değil, ama güdümlü sanat ilkesinden iğrendiği için); Polonya geleneğinin reddi (ona göre, yalnızca, 'Polonyalılık'a karşı koyarak, onun ağır romantik mirasından kurtularak Polonya için geçerli birşeyler yapılabilir); ve son olarak, altmışlı yılların Batı modernizminin, 'gerçekliğe karşı kötü niyetli', roman sanatı için yetersiz modernizmin, üniversiteli, snob ve gözü kendini kuramsallaştırmaktan başka bir şey görmeyen modernizmin reddi (Gombrowicz daha az modern olduğu için değil, ama onun modernizmi farklıdır). Çok önemli, kesin ve aynı zamanda herkesin anlamamakta inatçı davrandığı madde, özellikle üçüncü 'vasiyetname maddesi'dir.

*Ferdydurke*, *Bulantı'dan* bir yıl önce, 1937'de yayınlandı, ama Gombrowicz ünsüz, Sartre ünlü. *Bulantı*, sanki roman tarihinde Gombrowicz'in hakkı olan yere el koymuş gibi. *Bulantı'da* varoluşçu felsefe gülünç bir romansal kılık giyinirken (sanki bir öğretmen uyuklayan öğrencilerini eğlendirmek için roman biçiminde ders vermeye karar veriyor), Gombrowicz eski güldürü roman geleneğine (Rabelais, Cervantes, Fielding anlamında) bağlanan gerçek bir roman yazdı, öyle ki, Sartre'dan aşağı kalmayan bir tutkuyla ilgilendiği varoluşsal sorunlar onun yapıtında ciddiyetten uzak ve eğlenceli bir günüşiği altında ortaya çıkmaktadır.

*Ferdydurke*, bana göre, Balzac öncesi romanın unutulmuş deneyimini dirilterek ve daha dün felsefeye ayrılmış kabul edilen alanları ele geçirerek roman tarihinin üçüncü dönemini başlatan büyük yapıtlardan ( *Uyurgezerler* ve *Niteliksiz Adam'h* birlikte) bi

**ridir. Bu** yeni yönelimin örneğinin *Ferdydurke* değil de *Bulantı'mn* olması üzücü sonuçlar doğurdu: Felsefe ile romanın gerdek gecesi iki taraf için de can sıkıntısı içinde geçti. Gombrowicz'in, Broch'un Musil'in (ve hiç kuşkusuz Kafka'nın), doğumlarından yinniotuz yıl sonra keşfedilen yapıtları bir kuşağı etkilemek ve bir hareket yaratmak için gerekli güce artık sahip değildi; birçok bakımdan kendilerinin karşıtı olan bir başka estetik okulu tarafından yorumlanan bu yapıtlar, saygı görmüşlerdi, hatta hayranlık bile kazanmışlardı, ama anlaşılmamışlardı, öyle ki, çağımız roman tarihinin en önemli dönemeci gözden kaçtı.

## 5

Daha önce sözünü ettiğim gibi, Janacek'in de. durumu böyleydi. Max Brod tıpkı Kafka'ya yaptığı gibi onun da yardımına koştu: çıkar gözetmeyen bir tutkuyla. Kendisine şükranlarımızı sunalım: Doğduğum ülkede hiç yaşamamış olan iki büyük sanatçıya kendisini adadı. Kafka ve Janacek: İkisi de önemsenmedi; ikisinin de kavranılması güç estetiği vardı; ikisi de içinde bulundukları ortamın küçüklüğünün kurbanıydılar. Prag, Kafka için büyük bir engeldi. Bu kentte Alman edebiyat ve yayın dünyasından soyutlanmıştı ve bunun onun üzerinde öldürücü bir etkisi oldu. Yayıncıları, kişisel olarak pek az tanıdıkları bu yazarla pek az ilgilendiler. Büyük bir Alman yayıncısının oğlu olan Joachim Unseld, bu sorun üzerine bir kitap yazmış ve Kafka'nın, kendisinden kimsenin istemediği romanlarını bitirmeyişinin nedeninin büyük bir olasılıkla bu durumdan kaynaklandığını göstermiştir (bu düşünceyi gerçekçi buluyorum). Çünkü bir yazarın elyazmasını yayınlamak gibi somut bir beklentisi yoksa, onu hiçbir şey son noktayı koymaya zorlayamaz, masasından geçici olarak uzaklaşmasına ve bir başka şeye geçmesine hiçbir şey engel olamaz.

Almanlar için Prag bir taşra kentinden başka bir şey değildi, tıpkı Brno'nun Çekler için olduğu gibi. Demek ki, ikisi de, Kafka ve Janacek, taşralıydılar. Kafka, halkına yabana olduğu bir ülkede hemen hemen hiç tamnmazken, Janacek aynı ülkede, kendi yurttaşlarınca önemsenmiyordu.

Kafkolojinin kurucusunun estetik yetersizliğini öğrenmek iste

yenler, onun Janacek monografisini okumalıdır. Hiç kuşkusuz, küçümsenen ustaya çok yardım etmiş olan bu çok içten, sıcacık monografiyi. Ama nasıl da zayıf, nasıl da safça! Evren, aşk, merhamet, aşağılananlar ve hakaret görenler, tanrısal müzik, aşın duygusal ruh, sevecen ruh, bir düşünün ruhu gibi büyük sözcüklerle dolu, ama Janacek'in müziğinin somut estetiğini kavramak için en küçük girişim, en küçük yapısal çözümleme söz konusu bile değil. Prag müzikbilim çevresinin taşralı besteciye olan kinini bilen Brod, Janacek'in ulusal geleneğin içinde yer aldığını ve Çek ulusal ideolojisinin gözbebeği olan çok büyük Smetana'yla pekâlâ eşdeğerde olduğunu kanıtlamak istedi Gözleri, bu Çek odaklı, taşralı ve dar görüşlü tartışmayla öylesine bulanmıştır ki bütün dünya müziği kitabından uzaklaşmış ve bütün çağların bütün bestecilerinden yalnızca Smetana'nın adı anılmıştır.

Ah, Max, Max! Düşman topraklarına asla saldırmamak gerekir! Orada, düşman kalabalığından ve satılmış hakemlerden başka bir şey bulamayacaksınız! Brod, *büyük bağlam'a* Avrupa müziğinin kozmopolit bağlamına, savunulup anlaşılabilmesi için tek bağlama Janacek'i aktarmak için kendisinin Çekolmamak konumundan yararlanmadı; onu ulusal ufkun içine kapattı, modern müzikle ilişkisini kesti ve soyutlanmışlığını onayladı. İlk yorumlar yapıtın sırtına yapışır ve bundan kurtulamaz. Tıpkı Brod'un düşüncesinin Kafka'nın tüm edebiyatında sonsuza dek hissedilebileceği gibi, tıpkı yurttaşlarının kendisine reva gördükleri ve Brod'un da onayladığı taşralılıktan Janacek'in sonsuza dek zarar göreceği gibi.

Anlaşılması güç, bilmecemsi Brod. Janacek'i seviyordu; hiçbir art düşüncenin peşinde olmadı, adalet düşüncesinden ayrılmadı; onu özsel olan için sevdi, sanatı için sevdi. Ama bu sanatı anlamadı.

Brod'un gizini asla çözemeyeceğim. Ya Kafka? Ne düşünüyordu onun için? 1911 yılında anlatıyor: Bir dizi taşbaskı Brod portresini tamamlamış olan kübist ressam Willi Novak'ı görmeye gitmişler birlikte; Kafka'nın dediğine göre, Picasso'nun çalışma tarzında görüldüğü gibi, ilk resim modele sadıkmış, ama öteki resimler giderek modelden uzaklaşıyor ve aşın bir soyutlamaya ulaşıyormuş. Brod sıkıntılıymış; birincisi dışında resimleri sevmemiş; Brod'un bu gerçekçi resmi sevdiğini belirten Kafka şu sevecen iro

niyi ekliyor: 'Benzerliğin dışında, ağzın ve gözlerin çevresinde soy-  
lu y/t dingin çizgiler görülüyordu...'

Brod, kübizmi, Kafka ve Janacek'i anladığı kadar kötü anlı-  
yordu. Onları toplumsal yalnızlıklarından kurtarmak isterken, *este-  
tik yalnızlık'larını* pekiştiriyordu. Onlara olan bağlılığının anlamı  
şuydu: Onları sevse de, dolayısıyla onları en iyi anlayabilecek kişi  
durumunda da olsa, sanatlarına yabancıydı.

## 6

Kafka'nın bütün yapıtını ortadan kaldırmak kararının  
(sözümona karar) yol açtığı şaşkınlığa her zaman şaşmışımdır.  
Sanki böylesine bir karar öncel olarak saçmaymış gibi. Sanki bir  
yazarın son yolculuğuna çıkarken yapıtım da birlikte götürmek için  
yeterli nedeni olamazmış gibi.

Gerçekten de, bir yazar, bilanço ânında kitaplarım sevmediği-  
ni saptayabilir. Ve bu uğradığı bozgunun iç karartıcı anıtını arka-  
sında bırakmak istemeyebilir. Biliyorum, biliyorum, ona karşı ya-  
nıldığım ve hastalıklı bir bunalıma düştüğünü ileri süreceksiniz,  
ama sizin yüreklendirmelerinizin bir anlamı yok. Yapıtında kendi  
evinde olan kendisidir, siz değilsiniz, azizim!

Başka akla yatkın neden: Yazar her zaman yapıtını sever,  
ama dünyayı sevmez. Yapıtını, bu dünyada, nefrete değer buldu-  
ğu bir geleceğin insafına bırakmak düşüncesine katlanamaz.

Ve bir başka olasılık: Yazar gene sever yapıtını ve dünyanın  
geleceğine karşı ilgi duymaz, ama halkla olan ilişkilerden edindiği  
deneyimlere dayanarak, sanatın *vanitas vanitatum*<sup>v</sup>una<sub>t</sub> yazgısı  
alan kaçındmaz anlayışsızlığı, bütün yaşamı boyunca acısını çekti-  
ği ve ölümünden sonra da acısını çekmek istemediği anlayışsızlığı  
değerin küçümsenmesi değil, kendini beğenmişlerden söz  
etmiyoum) kavramıştır. (Zaten, belki de, sanatçıların  
çalışmalarının koşuğunu sonuna kadar anlamalarını ve hem  
sanatlarının, hem de endilerinin unutulmuşlarını tam zamanında  
hazırlamalarını enelleyen şey hayatın kısalığıdır.)

Bütün bunlar geçerM nedenler değil midir? Elbette. Ama,

Boş benlik duygulanımı en boşu. (Çev.)

bunlar Kafka'nın nedenleri değildi: Yazdığı şeylerin değerinin bilincindeydi Kafka ve dünyaya karşı açık bir tiksintisi yoktu ve çok gençken ve neredeyse hiç tanınmazken, hemen hemen hiç okuru olmadığı için, okurlarla kötü deneyimi olmamıştı.

## 7

Kafka'nın vasiyetnamesi: Tam hukuksal anlamda bir vasiyetname yoktur; bu konuda iki özel mektup vardır ve hiçbir zaman postalanmadığı için de bunlara gerçek mektup denemez. Kafka'nın vasiyet uygulayıcısı olan Brod, dostunun ölümünden sonra bunları, 1924 yılında, bir yığın kâğıt arasında çekmecedeki buldu: Mürekkeple yazılıp katlanmış birinin üzerinde Brod'un adresi vardır, daha ayrıntılı olan ikincisi kurşunkalemle yazılmıştır. *Dava'nın tik Basımının Sonsözü'nde* Brod şu açıklamayı yapıyor: '...1921 yılında, dostuma, bir vasiyetname hazırladığımı ve kendisinden bazı şeyleri yok etmesini (diesses und jenes vernichten), ötekileri yeniden gözden geçirmesini rica ettiğimi söyledim. Bunun üzerine, daha sonra çalışma masasında bulunan mürekkeple yazılmış pusulayı bana gösteren Kafka, bana şöyle dedi: 'Benim vasiyetnamem çok basit olacak: senden hepsini yakmanı rica ediyorum.' Ona verdiğim yanıtı hâlâ tam olarak anımsıyorum: '[...] sana önceden haber vereyim ki böyle bir şey yapmayacağım.' Brod, bu anıyı anımsayarak, dostunun vasiyetle ilgili dileğini yerine getirmedeğini doğruluyor; 'Kafka', diye sürdürüyor, 'tek tek bütün sözcüklerine olan bağnazca hayranlığımı biliyordu'; demek ki Brod'un bunu yerine getirmeyeceğini biliyordu ve 'vasiyetname hükümlerinin son ve koşulsuz bir ciddiyeti olsaydı başka bir vasiyetname uygulayıcısı seçebilirdi.' Ama bu, bu kadar kesin mi? Brod kendi vasiyetnamesinde Kafka'dan 'bazı şeyleri yok etme'sini istiyordu; o halde Kafka, Brod'tan aynı türden bir hizmet istemeyi neden doğal bulmamış olsun? Ve Kafka isteğinin yerine getirilmeyeceğini gerçekten biliyorsa, 1921 yılında yapılan konuşmadan daha sonrakinci mektubu kurşunkalemle bir kez daha niçin yazmış olsun ve vasiyetname hükümlerini geliştirerek belirlesin? Ama geçelim: Zaten, hiçbirisi ve hele Kafka kendisini, o sırada, özellikle ölümsüzlüğün tehdidi altında görmediğinden, kendileri

için hiç de en ivedi olmayan bu konu hakkında iki genç arkadaşın birbirlerine ne söylediklerini bilemeyiz.

Sık sık söylenir: Kafka, yazdıklarını gerçekten yok etmek istemiş olsaydı, bunları kendisi yok ederdi? Ama nasıl? Mektupları, gönderilen kişilerin elindeydi. (Kendisi aldığı mektupların hiçbirini saklamıyordu.) Günlüklere gelince, doğrudur, yakabilirdi onları. Ama bunlar çalışma günlükleriydi (günlükten çok cep defteriydiler), yazdığı sürece kendisine yararlı oluyorlardı ve ölünceye kadar yazmayı sürdürdü. Tamamlanmamış düzyazıları için de aynı şey söylenebilir. Ölüm durumunda, çaresiz, tamamlanmamış olarak kalırlardı; yaşadığı sürece, her zaman bunlara dönüş yapabiliyordu. Başarısız bulduğu bir öykü bile bir yazar için yararsız değildir, çünkü bir başka öyküye malzeme olabilir. Ölüm, kapışma dayanmadıkça, bir yazarın yazdığı şeyleri yok etmesi için hiçbir nedeni yoktur. Ama ölüm kapısını çaldığında Kafka evinde değildi, sanatoryumdaydı ve hiçbir şeyi yok edemezdi, yalnızca bir arkadaşın yardımına güvenebilirdi. Ve çok dostu olmadığı, aslında bir tek dostu olduğu için, ona güvendi.

Şu da söylenir: Kendi yapıtını yok etmek istemek, marazi bir davranıştır. Böyle bir durumda, yıkıcı Kafka'nın isteğini getirmek, öteki, yaratıcı Kafka'ya bağlılık olur. Burada, Kafka'nın vasiyetnamesini kuşatan efsanenin en büyük yalanına ulaşılır: Kafka yapıtım yok etmek istemiyordu. Mektupların ikincisinde bunu büyük bir açılıkla dile getiriyor: 'Bütün yazdıklarım arasında yalnızca kitaplar geçerlidir (gelten): *Yargı*, *Şoför*, *Dönüşüm*, *Ceza Sömürgesi*, *Bir Köy Hekimi* ve bir öykü: *Perhiz Şampiyonu*. (*Düşünceler*'den birkaç nüsha kalabilir, hiç kimseye onları yok etmek zahmeti vermek istemiyorum, ama bunlardan hiçbiri yeniden basımamaII)' Öyleyse, Kafka yapıtım yadsımamakla kalmıyor, ama kalması gerekenleri (yeniden basılabilecekleri) isteklerine uygun olmayanlardan ayırmaya çalışarak yapıtının bir dökümünü yapıyor; kararınla bir hüznün, bir katılık var, ama hiçbir delilik, hiçbir umutsuzluk üzünden körleşme söz konusu değil: Birincisi, *Düşünceler* dışınla bütün basımış kitaplarını geçerli buluyor; *Düşünceleri* belki le olgunlaşmamış olarak görüyor (tersini söylemek çok güç olur). Mektubunu yazdığı sırada ancak elyazması durumunda olan '*emiz Şampiyonu* adlı Öyküyü 'geçerli' yapıtları araşma aldığına

göre, yayınlanmamış olan metinleri toptan yadsımak söz konusu değil. Daha sonra bunlara, kitaplaştırılmak üzere, daha başka üç öyküsünü (*İlk Acı, Bir Küçük Kadın, Şarkıcı Josephine*) ekleyecektir; sanatoryumda, ölüm yatağında, bu kitabın baskı provalarım düzelterektir. Bunlar, Kafka'nın, yapıtım yok etmek isteyen yazar efsanesiyle ilişkisi bulunmadığının dokunaklı kanıtıdır.

Öyleyse, yok etme isteği, açıkseçik belirtilmiş iki tür metinle ilgili yalnızca:

tikin, özel bir ısrarla: özel yazılar: Mektuplar, günlükler;

İkinci olarak: kendi değerlendirmesine göre, iyi sonuca ulaşamadığı öyküleri ve romanları.

Karşıda bir pencereye bakıyorum. Akşama doğru ışık yanıyor. Odaya bir adam giriyor. Başı önde dolaşılıyor; kimi zaman elini saçlarından geçiriyor. Soma, birden, odanın aydınlık olduğunu ve görülebileceğini fark ediyor. Sert bir hareketle perdeyi çekiyor. Buna karşın, kalp para yapmıyordu adam; kendi dışında, odada yürüyüşü, özensiz giymişi, saçlarını karıştırması dışında gizleyecek bir şeyi yoktu. Huzuru, görülmemek özgürlüğüne koşullanmış.

Utanma, modern çağın, bugün görülmeyecek biçimde bizden uzaklaşan bireyci çağın anahtar kavramlarından biridir; utanma: özel hayatı savunmak için yüzeysel tepki; A'ya gönderilen mektuburi B tarafından okunmaması için; bir pencereye bir perde istemek için. Erginlik çağına girişin temel durumlarından biri, anababayla ilk çatışmalardan biri, kişinin mektupları, not defterleri için bir çekmece isteğinde bulunmasıdır, anahtarlı bir çekmece isteğinde bulunmasıdır; erginlik çağına *utanmanın başkaldırı* ile girilir.

Faşist ya da komünist, eski bir ütopya: toplumsal yaşam ile özel yaşamın tek yaşam olduğu, sakhsız, gizlisiz yaşam. Breton'un sevdiği üstgerçekçi düş: İnsanın herkesin gözü önünde yaşadığı camdan ev, perdesiz ev. Ah! saydamlığın güzelliği! Bu hayâlin biricik başarılı uygulaması: Tamamen polis tarafından denetlenen toplum.

Bundan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliğinde* söz ediyorum: Prag Baharı'nın önemli kişilerinden Jan Prochazka, 1968 Rus iş

galinden sonra, sıkı gözetim altına alındı. O sıralar, bir başka önemli muhalif olan profesör Vaclav Cerny ile görüşüyordu, onunla içki içip sohbet etmeyi seviyordu. Bütün konuşmaları gizlice kaydediliyordu ve iki dostun bu durumu bildikleri ve umursamadıklarını sanıyorum. Ama bir gün, 1970 ya da 1971 yılında, Prochazka'yı gözden düşürmek isteyen polis, bu konuşmaları radyoda dizi olarak yayınladı. Polis açısından, cesur ve benzersiz bir eylemdi. Ve şaşırtıcı olgu: az kalsın başarılı oluyordu; birden, Prochazka gözden *düştü*; Çünkü, insan,, *özel* yaşamda rastgele şeyler söyler, dostları hakkında kötü konuşur, söversayar, ciddi değildir, berbat fıkralar anlatır, kendini tekrarlar, densizlikler yaparak karşısındakini eğlendirir, herkesin yanında açıkça itiraf etmediği sapkın düşüncelerini açıklar, vb. Hiç kuşkusuz, özel yaşamımızda hepimiz Prochazka gibi davranıyoruz, dostlarımızı karalıyoruz, küfür ediyoruz; özel yaşamımızda toplumsal yaşamdan daha başka davranmak hepimizin yaşadığı bir durum, bireyin yaşamı bu temel üzerine kuruludur; tuhaftır, bu gerçeklik, bilinçsiz ve itiraf edilmemiş durumda, saydam cam ev üzerine kurulan lirik hayâller tarafından hep gizlenmiş olarak kalır, pek ender, savunulması gereken aktörel değer olarak anlaşılır. Ancak, insanlar, gerçek skandali Prochazka'nın söylediği açığa çıkma sözcüklerin değil, ama onun yasanıma tecavüzün yarattığı yavaş yavaş (ama o oranda büyük bir öfkeyle) fark ettiler; özel yaşam ile toplumsal yaşamın, nitelikleri gereği, iki farklı dünya olduğunu, bu farklılığa saygının bir insanın özgür insan olarak yaşayabilmesinin vazgeçilmez koşulu olduğunu sarsılarak fark ettiler; bu iki dünyayı ayıran perdenin dokunulmaz olduğunu ve perde yırtıcıların suçlu olduklarını fark ettiler. Ve perde sökücüler nefret edilen rejimin hizmetinde oldukları için, hepsi birden özellikle aşağılık suçlular gibi görüldüler.

Bu mikrofona kaplı Çekoslovakya'dan Fransa'ya geldiğim zaman, bir derginin ilk sayfasında, ilerlemiş kanserini tedavi ettirdiği hastanenin önünde fotoğrafçılar tarafından izlenen Jacques Bre 1'in büyük bir fotoğrafını gördüm, yüzünü gizliyordu. Ve birden, beni ülkemden kaçıratan kötülükle karşılaştığımı sandım; Prochazka'nın konuşmalarının radyoda yayınlanması ile yüzünü gizleyen ölüme mahkûm bir şarkıcının fotoğrafı, bence aynı zihinsel yapıyı simgeliyordu; o zaman şöyle dedim kendi kendime: Baş

kalannın özel yaşamının dile düşürülmesi, *bir alışkanlık ve kural olur olmaz*, bireyin yaşamasının ya da ölümünün kumarın en bü , yük kavı olduğu bir çağda buluruz kendimizi,

## 9

İzlanda'da hemen hemen hiç ağaç yok, olanlar da mezarlıklarda bulunuyor; sanki ağaçsız ölü olmazmış, ölüsüz ağaç olmazmış gibi. Düşsel güzellikte Orta Avrupa'da olduğu gibi ağaçları mezarların yanına dikmiyorlar, geçenler köklerin toprağın altında cesedin içinden geçtiğini düşünmek zorunda kalsınlar diye mezarın ortasına dikiyorlar. Reykjavik mezarlığında Elvar D. ile dolaşıyorum; ağacı küçük bir mezarın önünde duruyor; dostunu göm eli henüz bir yıl olmuş; yüksek sesle onu anımsamaya koyuluyor; büyük bir olasılıkla, cinsel türden bir giz varmış yaşamında. 'Gizler insanların merakım kıskırttığı için, karım, kızlarım, çevremdeki insanlar kendilerine anlatmam için ısrar ettiler. Öylesine ki, ondan sonra karımla ilişkilerim bozuldu. Onun bu saldırgan merakım hoş göremezdim, o da, kendisine pek az güven duyduğumun kanıtı olan sessizliğimi bağışlamadı.' Sonra, gülümsedi ve: 'Hiçbir şey, ye ihanet etmedim, dedi. Çünkü ihanet edecek bir şeyim yoktu. Dostumun sırlarım öğrenmek isteğini kendime yasaklamıştım ve bu sırların ne olduğunu, bilmiyor um.' Hayranlıkla dinliyorum onu: Çocukluğumdan bu yana, dost denen kişinin, kendisiyle gizlerini paylaştığını ve dostluk adına, bu gizlerini öğrenmek için directmek hakkına sahip olan insan olduğunun söylendiğini duyanım. Benim İzlandalı için dostluk, başka bir şey: dostun özel yaşamını gizlediği kapının önünde bir bekçi olmaktır; bu kapıyı kesinlikle açmayacak ve kimsenin onu açmasına izin vermeyecek kişi olmaktır.

## 10

*Dava'nın* sonunu düşünüyorum: İki bay, K.'nın üzerine eğilmiş, onu boğazlıyorlar: 'K., son nefesini verirken, yüzünün hemen yanında, yanak yanağa vermiş iki bayın ölümünü izlediklerini gördü: 'Bir köpek gibi!' dedi K.; sanki utanç kendisinden sonra yaşamalıydı.'

*Dava'nın* son adı: Utanç. Son görüntüsü: yüzüne çok yakın, yüzüne neredeyse değen yabana yüzler, K.'nın en özel, en kişisel durumunu, can çekişmesini gözlüyorlar. Bütün romanın temel yönelimi son adda, son imgede yoğunlaşıyor: yatak odasında ele geçirebilir olmak; kahvaltısını yedirtmek; gece ve gündüz, mahkeme çağrılarına gitmeye hazır olmak; penceresini örten perdeye el konulduğunu görmek; istediği kimseyle görüşmemek; artık kendisine ait olmamak; birey konumunu yitirmek. *Özne insanın nesne insana dönüşümü* bir utanç olarak duyumsanıyor.

Mektuplarının ortadan kaldırılmasını Brod'tan isterken, Kafka'nın bunların yayınlanmasından korkmuş olduğunu sanmıyorum. Böyle bir düşünce pek öyle aklına gelemezdi. Yayıncılar romanlarıyla ilgilenmiyorlardı, mektuplarıyla nasıl ilgileneceklerdi? Onu mektupların ortadan kaldırılmasına yönelten şey, utançtı; tam anlamıyla özsel utanç; bir yazarın değil sıradan bir bireyin utana; özel şeylerin başkalarının, ailenin, yabancıların gözlerinin anünde dolaşmasının utana; 'kendisinden sonra yaşayabilecek' utanç.

Ama bununla birlikte, Brod yayınladı bu mektupları; bir zananlar, kendi vasiyetnamesinde, Kafka'dan 'bazı şeyleri ortadan kaldırması'nı istemişti; oysa kendisi, hiçbir ayırım yapmadan, *hepsiü* yayınlıyor; hatta çekmecede bulunan uzun ve üzücü mektubu, Kafka'nın babasına göndermeye bir türlü karar veremediği ve Irod sayesinde, daha sonra alıcısından başka herkesin okuduğu mektubu. Brod'un ölçüsüzlüğünün benim gözümde hiçbir özrü Dk. O dostuna ihanet etti Onun istencine karşı, istencinin anlam; özüne karşı, tanıdığı utangaç kişiliğine karşı davrandı.

## 1

Bir yanda roman, öte yanda anı, yaşamöyküsü, özyaşamöykü: arasında özsel bir fark var. Bir yaşamöyküsünün değeri açıklığı gerçek olguların yenilik ve doğruluğundan kaynaklanır. Bir romanın değeri, yaşamın yaşam olarak o zamana kadar gizlediği ulakların ortaya çıkartılmasındadır; başka bir deyişle, roman herimizin içinde gizli olan şeyi bulgular. Romana yönelik alışılmış gülerden biri şöyle demektir: Kitabın kahramanında kendimi buB

luyorum; yazarın benden söz ettiğini ve beni tanıdığını sanıyorum; ya da yakınma olarak: Bu roman tarafından saldırıya uğramış, cırılçiplak bırakılmış, aşağılanmış gibi hissediyorum kendimi. Hiç kuşkusuz çok safça olan bu tür yargılarla kesinlikle alay etmemeli; bu yargılar, romanın roman olarak okunduğunun kanıtlarıdır.

. Bu nedenle *anahtar roman* (takma adlar altında tanıtlamak niyetiyle gerçek kişilerden söz eden roman) düzmece bir romandır, estetik bakımdan kuşkulu, ahlâk bakımından uygunsuz bir nesnedir. Garta adı altında gizlenmiş Kafka! Yazarı suçluyorsunuz: Yaptığınız yanlış! Yazar: Ben am yazmadım, Garta gerçekdışı bir kişidir! Siz: Gerçekdışı bir kişi olarak inandırıcı değil, çok berbat, kötü yazılmış! Yazar: Bununla birlikte ötekiler gibi bir kişi, dostum Kafka üzerine yepyeni bulgular yapmamı sağladı! Siz: Yanlış bulgular! Yazan Ben am yazmadım, Garta gerçekdışı bir kişidir!.. Vb.

Hiç kuşkusuz, her romancı, ister istemez kendi yaşamından yararlanır\* katkısız imgelemiden doğmuş, tamamen uydurma kişiler vardır, kimi zaman doğrudan, çoğu zaman da dolaylı olarak bir modelden esinlenilmiş kişiler vardır, herhangi bir kimsede gözlemlenen bir tek ayrıntıdan doğmuş kişiler vardır ve bunların hepsi yazarm içebakışına, kendi özünü tanımasına çok şey borçludur. İmgelemin çalışması bu esinleri, bu gözlemleri öylesine değiştirir ki romana unuttur onları. Bununla birlikte, kitabım yayınlamadan önce, bunları ortaya çıkartabilecek anahtarları bulunmaz duruma getirmeyi düşünmek zorundadır; ilkin, romanda beklemedikleri bir biçimde, hayatlarının bir bölümünü bulacak kişilere karşı asgari saygı nedeniyle, sonra okurun eline verilen anahtarlar (doğru ya da yanlış) onu şaşırtmaktan başka bir işe yaramayacağı için; yaşamın bilinmeyen görünümünün yerine, bir romanda yazarm yaşamının bilinmeyen görünümünü arayacaktır; böylece roman sanatının bütün anlamı yok edilecektir, tıpkı Hemingway'in büyük yaşam öyküsünü yazmış olan, kocaman bir maymuncuk demetiyle silâhlanmış şu Amerikalı profesörün yaptığı gibi:

Yorum zoruyla, Hemingway'in bütün yapıtını tek bir, anahtar romana dönüştürdü; tıpkı bir ceket benzeri onu tersine çevirmiş gibi: Birdenbire, öteki tarafta görünmez kitaplar buluşuyorlar ve astarın üzerinde, yaşamının olayları (gerçek ya da rolde) açgözlü. lükle gözlemleniyor, anlamsız, can sıkıcı, gülünç, sıradan, aptalca

iğrenç olaylar; böylece yapıt çözülüyor, gerçekdışı kişiler yazarın yaşamının gerçek kişilerine dönüşüyorlar ve yaşamöyküsü yazarı, yazara karşı manevi bir dava açıyor: Bir öyküde bir kötü anne kişisi var: Hemingway\*® yerin dibine batırdığı kendi annesidir; bir başka öyküde zalim bir baba var: Çocukken bademciklerinin anestezi yapılmadan alınmasına izin veren babasından öc almasıdır; *Yağmur Altında Bir Erkek* Âli'deki adsız kadın kahraman 'benözekli ve istemsiz kocası ile' tatmin olmamış görünüyor: Şikâyet eden, Hemingway'in karısı Hadley'dir; *Yaz İnsanlar? mın* kadın kahramanının kişiliğinde, Dos Passos'un karısını görmek gerekince Hemingway onu boşu boşuna baştan çıkartmak istedi ve öyküde, bir kahramanın kimliği altında onunla sevişerek ırzına geçmektedir; *Irmağın (kesinde ve Ağaçların Altında'âdi*, bilinmeyen biri geçer bir bardan, çok çirkindir: Hemingway böylece. Sinclair Lewis'in çirkinliğini betimlemektedir; 'Bu acımasız betimlemeden derinlemesine yaralanan' Sinclair Lewis 'romanın yayınlanmasından üç ay sonra öldü'. Ve böylece devam ederek, ve böylece devam ederek bir hafiyelikten ötekine geçiyor.

Romancılar bu yaşamöyküsel çılgınlık'a karşı kendilerini her zaman savunmuşlardır; Marcel Proust'a göre, 'Edebiyat öteki insanlardan farklı değildir ya da en azından onlardan ayrılmaz' diyen SainteBeuve bu yaşamöyküsel çılgınlığın örnektemsilcisidir. Bir yapıtı anlamak, demek ki, ilkin insanı tanımayı gerektirir, yani SainteBeuve'ün açıkladığına göre) belli bir sayıdaki sorunun yanımı bilmeyi gerektirir. Bu sorular 'Yazılarının niteliğine uygun denilmiş gibi görünseler bile: Din hakkında ne düşünüyordu? Doğa tötünümü karşısında nasıl duygulandı? Kadınlar konusunda, para ;on usunda nasıl davranıyordu? Zengin miydi, yoksul muydu? pündelik yaşama tarzı, yöntemi nasıldı? Kusuru ya da zayıf yanı leydi?' Bu neredeyse polisiye yöntem, diye yorumluyor Proust, leştirmenden 'bir yazar hakkında mümkün olan bütün bilgilerle onanmayı, yazışmalarım karşılaştırmayı, onu tanımış olan insanın sorguya çekmeyi...' istemektedir.

Bununla birlikte, 'mümkün olan bütün bilgilerle donanmış' lan SainteBeuve, yüzyılının hiçbir büyük yazarım tanımayı başaraıadı, ne Balzac'i, ne Stendhal'i, ne Baudelaire'i tanıyabildi; onlan yaşamlarım incelerken, zorunlu olarak, yapıtlarım kaçırdı.

Çünkü (diyor Proust) bir kitap, alışkanlıklarımızda, toplumda, kusurağımızda sergilendiğimizden bir *başka* ben'in ürünüdür\*; 'yazarın ben'i *ancak* kitaplarında ortaya çıkar'.

Proust'un SainteBeuve'e karşı kalem tartışmasının temel bir önemi var. Altını çizelim: Proust, SainteBeuve'ü abarttığından dolayı eleştirmiyor; yönteminin sınırlarının geçersizliğini göstermiyor; yargısı kesin: Bu yöntem yazarın *öteki beni'ne* karşı kördür; estetik istencine karşı kördür; sanatla bağdaşmaz; sanata karşıdır; *esinden nefret eder*.

## 12

Kafka'nın yapıtı Fransa'da dört cilt halinde yayınlandı. İkinci cilt: uzun öyküler, anlatısal parçalar; yani: Kafka'nın yaşam boyunca yayınlamış olduğu ve ayrıca çekmecelerinde bulunan her şey: Yayımlanmamış, tamamlanmamış, taslak, ilk taslak, atılmış ya da terk edilmiş değışkeler halinde anlatılar. Bunlarda nasıl bir düzen gözetildi? Yayına iki ilke gözetiyor: 1) Bütün anlatısal düzyazılar, nitelikleri, türleri ve tamamlama düzeyleri ayırt edilmeksizin aynı planda ele alındı ve, 2) zamandizinsel sıralamaya, yani yazılış sırasına konuldu.

Bu nedenle, Kafka'nın kendisin düzenlediğı ve yayınlattığı üç öykü kitabının (*Düşünceler*, *Köy Hekimi*, *Perhiz Şampiyonu*) hiçbirini, Kafka'nın kendilerine vermiş olduğu biçimde yer almaz bu yayında; bu kitaplar sanki yok olmuşlardır; onları oluşturan özel metinler öteki metinlerin (taslakların, parçaların, vb.) arasına zamandizinsel ilkeye uygun olarak dağılmıştır; Kafka'nın sekiz yüz sayfalık düzyazıları böylece içinde her şeyin birbirine karıştığı bir yığına dönüşüyor, yalnızca suyun olabileceğı türden biçimsiz bir yığın, akan ve kendisiyle birlikte iyi ve kötüyü, tamamlanmış ve tamamlanmamış, güçlü ve zayıf, taslak ve yapıtı sürükleyen bir su.

Brod, bir zamanlar, Kafka'nın her sözcüğünü sarmaladığı 'bağnaz hayranlık'ını açıklamıştı. Kafka'nın yapıtının yayıncıları, yazarlarının elinin değıdiği her şeye karşı aynı *mutlak hayranlık*'ı ortaya koyuyorlar. Ama mutlak hayranlığın gizini anlamak gerekir: bu hayranlık aynı zamanda ve zorunlu olarak, yazarın estetik istencinin mutlak inkârıdır. Çünkü estetik istenç yazarın yazdıkla

nnda olduğu kadar ortadan kaldırdıklarında da ortaya çıkar. Bir paragrafı kaldırmak, kendi payına, onu yazdırandan daha büyük yetenek, daha büyük kültür, daha büyük yaratıcı güç gerektirir. Demek oluyor ki, yazarın ortadan kaldırdığı şeyi yayınlamak ve yayınlamaya karar verdiklerini sansürlemek aynı türden bir tecavüz eylemidir.

Özel bir kitabın küçük evrenindeki ortadan kaldırmalar için geçerli olan şey, bütün bir yapıtm büyük evrenindeki ortadan kaldırmalar için de geçerlidir. Estetik isteklerinin yol gösterdiği yazar, bilanço saati geldiği zaman, bu konuda da, kendisini tatmin etmeyen şeyleri dışarıda biralar. Aynı şekilde, Claude Simon ilk kitaplarının yeni basımlarına izin vermemektedir. Faulkner, 'basılmış kitapların dışında' bir iz bırakmak istemediğini, başka bir deyişle, kendisinin ölümünden sonra *çöp sepeti karıştırıcıları*\* nın bulacaklarını kabul etmediğini açıkça ilan etti. Demek ki Kafka'nın istediği şeyi istiyordu ve Kafka'nın neye nasıl uyulduysa onun isteğine de öyle uyuldu: Bulup ortaya çıkardıkları her şeyi yayınladılar. Seiji Ozawa'nın yönettiği Mahler'in 4. Senfonisi'ni satın alıyorum. Dört movimentolu (tempolu) bu senfoni başlangıçta beş movimento içeriyordu, ama ilk çalmıştan sonra Mahler hiçbir basılı partisyonda bulunmayan ikinci movimentoyu kesinlikle çıkardı. Ozawa bu movimentoyu senfoniye yeniden aldı; böylece, Mahler'in onu çıkartırken çok bilinçli olduğunu herkes sonunda anlayabildi.

Kafka'nın bütün yapıtlarının Fransa'da yayınlanış biçimi kimseyi şaşırtmıyor; zamanın anlayışına uygun: 'Kafka tümüyle okunur/diye açıklıyor yayma; 'değişik ifade tarzları arasında hiçbir ötekilerden daha fazla saygınlığa sahip değildir. Sonraki kuşak olarak biz buna böyle karar verdik; doğrulanmış ve kabul edilmesi gereken bir karar. Kimi zaman daha ileri gidiliyor: Türler arasındaki sınıflandırma reddedilmiyor yalnızca, türler olduğu da yadsınıyor, Kafka'nın her yerde aynı dili kullandığını ileri sürüyorlar. Her yerde aranan ve her zaman beklenen bir durum, yaşantı ile yazınsal anlatının yetkin bir biçimde üst üste çakışması, nihayet onunla gerçekleşiyor.'

'Yaşantı ile yazınsal anlatının yetkin bir biçimde üst üste çakışması.' Bu cümle, SainteBeuve'ün şu sloganının bir değişkesinden başka bir şey değil: ^Yazarından ayırlamaz edebiyat.' Şunu

anımsatan slogan: 'Yaşamın ve yapının birliği.' Yanlış yere Goethe'ye mal edilen şu ünlü cümleyi anımsatıyor: 'Yaşam gibi bir sanat yapısı.' Bu büyümlü sözler, aynı zamanda, herkesin bildiği basmakalıp düşüncelerdir (elbette, insanın yaptığı şey kendisinden ayrılamaz), gerçeğe karşıdır (ayrılabilir ya da ayrılamaz, yaratı yaşamı aşar), lirik klişelerdir ('hep aranan ve her yerde beklenen' yaşamın ve sanatın birliği, ideal durum, ütopya, sonunda bulunan yitilmiş cennet olarak ortaya çıkar), ama özellikle, sanata özerk konumunu vermemek ve onu çıkardığı yere, yazarın yaşamına geri göndermek, onu bu yaşama yaymak ve böylece onun varoluş nedenini yadsımak (bir yaşam sanat yapısı olabiliyorsa, sanat yapıtlarına ne gerek var?) arzusunu açığa vururlar. Kafka'nın kitaplarında öykülerinin sıralanmasına vermeyi kararlaştırdığı düzene aldırıyorlar, çünkü tek geçerli sıralanış, yaşamın saptadığı sıralanıştır. Anlaşılması güç estetiğiyle bizi sıkıntıya sokan sanatçı Kafka'yı umursamıyorlar, çünkü Kafka'yı yaşantının ve yazının birliği olarak istiyorlar, babasıyla karışık ilişkileri olan ve kadınlara karşı nasıl davranacağı bilmeyen Kafka'yı istiyorlar. Yapıtını Svevo ve Hofmannsthal'la birlikte *küçük bağlama* koyduklarında Hermann Broch karşı çıkmıştı. Zavallı Kafka'ya bu küçük bağlamı bile vermediler. Ondan söz ederken, ne Hofmannsthal'ı, ne Mann'ı, ne Musil'i, ne Broch'u anımsarlar; ona bir tek bağlam bağışlarlar: Felice, baba, Milena, Dora; roman tarihinin uzağına, sanat tarihinin çok uzağına, yaşam öyküsün ün *küçükküçükküçükbacı*na ko varlar onu.

&>&

### 13

Modern çağ, insanda her şeyin temeli olan bireyi, bir düşünen ben'i (ego'yu) yarattı. Bu yeni dünya görüşü de sanat yapıtıyla ilgili yeni anlayışa kaynaklık etti. Bir tek bireyin özgün ifadesi oldu. Modern çağın bireyciliği sanatta gerçekleşiyor, doğrulanıyor; ifadesini, benimsenmesini, övünmesini, dev yapıtım sanatta buluyordu.

Bir sanat yapıtı, bir bireyin ve onun biricikliğinin ifadesi ise, bu biricik varlığın, yazarın, kendisinin özgün ifadesi olan şey üzerinde haklara sahip olması mantıklıdır. Yüzyıllar süren uzun bir

süreçten sonra, bu haklar hukuk bakımından kesin biçimlerini Fransız Devrimi arasında aldılar; Fransız Devrimi, yazınsal mülkiyeti 'bütün mülkiyetlerin en kutsalı, en kişisel' olarak kabul etti

Morav halk müziğine büyülediğim dönemi anımsıyorum: Melodik ifadelerin güzelliği; eğretilmelerin özgünlüğü. Bû şarkılar nasıl doğdular? Ortaklaşa mı? Hayır; bu sanatın kendi özgün yaratıcıları, kendi köy şairleri ve bestecileri vardı, ama bu yaratıcılar, bulgulan bir kez halkın ağzına yayılınca, onu izlemek ve değişikliklere, biçimsel bozulmalara ve sonsuz dönüşümlere karşı korumak olanağından yoksundular. O sıralar, bu sanatsal mülkiyetin bulunmadığı dünyayı bir tür cennet gibi görenlere çok yakındım; şiirin herkes tarafından, herkes için yapıldığı bir cennet.

Modern çağın büyük kişisi olan yazarın son yüzyıllar içinde yavaş yavaş ortaya çıkmış olduğunu ve teüf hakları döneminin de bir magnezyum parıltısı kadar kısa bir an olduğunu söylemek için bu anıdan söz ediyorum. Bununla birlikte, yazarın saygınlığı ve onun hakları olmaksızın Avrupa sanatının son yüzyıllarda gösterdiği büyük gelişme ve onunla birlikte Avrupa'nın en büyük onuru (la gloire) düşünülemezdi. Avrupa'nın en büyük, ya da belki tek onuru, çünkü, anımsamak gerekirse, Avrupa acı çektiği insanların bile hayranlığını ne generalleri, ne de devlet adamları sayesinde kazandı.

Telif hakkı yasa olmadan önce, yazara saygı göstermeye hazır olan belli bir anlayış gerekliydi. Yüzyıllar boyunca yavaş yavaş oluşan bu anlayış, bugün çözülüyor gibime geliyor. Yoksa, Brahms'ın bir senfonisinin ölçüleri bir tuvalet kâğıdı reklâmında fon müziği olarak kullanılamazdı. Ya da Stendhal'in romanlarının kısaltılmış değişiklikleri alkışlar altında yayınlanamazdı. Sanatçıya saygı duyan anlayış hâlâ var olsaydı, insanlar kendi kendilerine so-racaklardı: Brahms izin verir miydi? Stendhal kızmaz mıydı?

Telif hakları yasasının yeni metnini okuyup öğreniyorum: Yazarların, bestecilerin, ressamaların, şairlerin, romancıların sorunları bu metinde pek küçük yer tutuyor, çünkü metnin büyük bir bölümü görselişitsel (audiovisuel) denen büyük sanayiye ayrılmış. Bu büyük sanayi, hiç kuşkusuz, yepyeni kurallar gerektiriyor. Çünkü durum değişti: Sanat olarak adlandırmayı sürdürdüğümüz şey, at gide daha az 'bir özgün ve biricik bireyin ifadesi'dir. Milyonla

ra mal olan bir film senaristi, kendilerini sanatçı sayan ve manevi hakları birbirlerini sınırlandıran bir sürü insan bu yaratıya katıldıkları zaman kendi manevi haklarını (yani yazdığı şeye dokunulmasını engellemek hakkım) nasıl değerlendirebilecektir; ve sanatçı niteliğine sahip olmaksızın filmin tek ve gerçek patronu olan yapımcının istencine karşı, ne olursa olsun, haklarını nasıl savunacaktır?

Eski usûl sanatların sanatçıları, hakları sınırlandırılmış olmamasına karşın.birden, telif haklarının eski öncü niteliğini yitirmekte olduğu yeni bir dünyada hissediyorlar kendilerini. Bu yeni ortamda, sanatçıların manevi haklarını çiğneyenler (roman uyarlayıcılar; büyük yazarların 'editions critiques' denen basımlarına el koymuş bulunan çöp sepeti karıştırıcıları; pembe tükrükleriyle bin yıllık kalıtı eriten reklamcılık; sinemacıların yapıtlarına müdahale eden yapımcılar; izin alamadan dilediklerini yeniden yayınlayan dergiler, ancak deliller tiyatro oyunu yazarlar dedirtecek kadar metinleri özgürce işleyen yönetmenler; vb.) anlaşmazlık durumunda kamuoyunun hoşgörüsünü yanlarında bulurken, manevi haklarını isteyen yazar, duygusal bakımdan halk tarafından yalnız bırakılmak ve yasaların bekçileri bile dönemin genel anlayışına karşı duyarsız olmadıkları için epeyce engellenmiş bir yasal destek bulmak tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklar.

Stravinski'yi düşünüyorum. Bütün yapıtını, değişmez bir ölçü olarak, kendi yorumu içinde tutmak için gösterdiği müthiş çabayı düşünüyorum. Samuel Beckett de böyle davranıyordu: Oyunlarının metnine giderek daha ayrıntılı sahne açıklamaları ekliyor ve bunlara kesinlikle uyulması için diretiyordu (genel hoşgörünün tersine); çoğu zaman sahnelemeyi onaylamak için provalara katılıyor ve bazan, oyununu kendisi sahneye koyuyordu; dahası, sonsuza dek değişmeden kalması için, *Oyunun Sonu'nun* Almanca sahnelenmesiyle ilgili notları kitap olarak yayınladı. Dostu ve yayıncısı olan Jerome Lindon, ölümünden sonra bile, yazarın istencine saygı gösterilmesine, gerektiğinde dava açmak pahasına da olsa göz kulak olmaktadır.

Bir yapıta, bütünüyle yazar tarafından tamamlanmış ve denetlenmiş kesin bir görünüm vermek için harcanan bu en yüksek çabanın tarihte bir benzeri yok. Sanki Stravinski ile Beckett yapıtlarını yalnızca her zamanki saptırma uygulamalarına karşı değil, bir

metne ya da bir partisyona giderek daha az saygı göstermeye hazır bir geleceğe karşı da korumak istiyorlardı; sanki, yüce sanatçı kavramının, kendi isteklerinin *tümünün* gerçekleştirilmesini zorunlu kılan sanatçının ne olduğunun örneğini, son örneğini vermek istiyorlardı.

14

Kafka, *Dönüşüm*'ün elyazmasını, redaktörlüğünü Robert Musil'in yaptığı bir dergiye gönderdi. Robert Musil, yazarın kısaltması koşuluyla yapıtı yayınlamaya hazır olduğunu bildirdi. (Ah! büyük yazarların acıklı karşılaşmaları!) Kafka'nın tepkisi soğuk ve Stravinski'nin Ansermet'ye gösterdiği tepki kadar kesin oldu. Yayınlanmamak düşüncesine katlanabilirdi, ama yayınlanmak ve sakat bırakılmak onun için dayanılmaz bir şeydi. Sanatçı anlayışı Stravinski ve Beckett'inki kadar ödünsüzdü, kesindi, ama öteki ikisi kendi anlayışlarını az çok kabul ettirmeyi başarmış olmalarına karşın, o başarılı olamadı. Telif hakları tarihinde bu başarısızlık bir dönemeçtir.

Brod, 1925 yılında, *Dava'nın İlk Basımının Sondeyiş'inde*, Kafka'nın vasiyetnamesi olarak bilinen iki mektubu yayınladığı zaman, isteklerinin yerine getirilmeyeceğini Kafka'nın bildiğini açıkladı. Brod'un doğruyu söylediğini ve iki mektubun gerçekten basit bir özençli davranıştan başka bir şey olmadığını ve olası (pek az olası) bir ölüm soması yayın konusunda Kafka'nın yazmış olduğu her şeyin iki dost arasında anlaşılmaz bir yanının bulunmadığını varsayalım; bu durumda, vasiyetname uygulayıcısı Brod bütün sorumluluğu üzerine alıp kendisinin iyi bulduğu şeyleri yayınlatabilirdi; bu durumda, ona göre, Kafka'nın geçersiz ya da geçerliğini yitirmiş dileğini bize bildirmek gibi hiçbir ahlâki görevi yoktu.

Ne var ki, bu 'vasiyet'le ilgili mektupları yayınlamakta ve bunlara bütün olası gümbürtüyü yüklemekte acele etti; gerçekten de, yaşamının en büyük yapıtı, kendi Kafka efsanesini çoktan yaratmaktaydı ve bu efsanenin en temel parçalarından biri kesinlikle bu istençti, yani dünya tarihinde bir başka benzeri olmayan, bütün yapıtlarını yok etmek isteyen bir sanatçının istenci. Ve Kafka insanların belleğine bu biçimde kazırdı. Brod'un, GartaKafka'nın

yazmış olduğu *her şeyi* hiçbir ayırım gözetmeksizin yok etmek istediği efsaneyazı romanında bizi inandırmak istediği şeye uygun olarak; sanatsal hoşnutsuzluğu nedeniyle mi böyle bir şey yapmak istiyor GartaKafka? Ah hayır, Brod'un Kafka'sı dine manan bir sofı düşünür; şunu anımsayalım: Açıklamak değil, ama 'inancını yaşamak' isteyen Garta yazılarına, bu 'doruklara tırmanmasına yardım edecek zavallı basamaklar' a büyük önem vermiyordu. Dostu, NowyBrod onun sözünü dinlemeyi kabul etmez, çünkü Garta yalnızca 'basit denemeler\*' yazmış olsa bile, bunlar 'geceleyin başıboş dolaşan insanlara üstün ve eşsiz iyi'yi arayışlarında yardım edebilirdi.

Kafka'nın 'vasiyetname'siyle birlikte ermiş KafkaGarta'nın büyük efsanesi ve onunla birlikte de, çok yüksek ilkeler ('üstün ve eşsiz iyi') adma ona boyun eğmemeye neden karar vermiş olduğunu dokunaklı bir dürüstlikle, itiraf ederek dostunun son dileğini açıklayan yalvaç Brod'un küçük efsanesi doğdu. Büyük efsane yazarı, bahsi kazandı. Eylemi, öykünölmeye değer büyük davranış düzeyine yükseldi. Çünkü, Brod'un dostuna olan bağlılığından kim kuşkulabilir? Ve Kafka'nın insanlığa bırakmış olduğu her cümlenin, her sözcüğün, her hecenin değerinden kuşkulanmaya kim cesaret ederdi?

Böylece Brod, ölmüş dostlara karşı gelme konusunda izlenmesi gereken örneği yarattı; bir yazarın son dileğine kulak asmak ya da en özel gizlerini dile düşürmek isteyenler için bir içti-hat.

## 15

Bitmemiş öyküler ve romanlara gelince, bunların vasiyetname uygulayışını çok güç bir duruma sokabileceklerini doğal olarak kabul ediyorum. Çünkü bu değişik halamlardan önemli metinler arasında üç roman var ve Kafka'nın yazdığı en büyük yazılar bunlar. Kafka'nın bitmemiş olmaları nedeniyle bunları başarısızlıklar sütununa geçirmiş olmasının kesinlikle anormal bir yam yok; bir yazar henüz bitirmediği bir yapıtm değerinin, kitap tamamlanmadan önce, artık neredeyse bütün netliğiyle algılanabilir durumda olmasına güçlölkle inanabilir. Ama bir yazarın görmesinin olanak

sız olduğu bir şey başkaları tarafından kolayca görülebilir. Evet, bu büyük bir hayranlık duyduğum üç roman yüzünden, Brod'un yerinde olsaydım son derece güç bir duruma düşerdim. Bana kim yol gösterebilirdi?

Büyük Ustamız olan kişi. *Don Kişot'u* açalım, birinci kısım, XII, XIII ve XIV. bölümler: Don Kişot, Sancho ile birlikte bulundukları dağlarda, bir çoban kızına aşık olan bir genç şairin, Chrysostome'un öyküsünü öğrenir. Şair, kızın yanında olabilmek için kendisi de çobanlık yapmaya başlar; ama kız onu sevmez ve bunun üzerine Chrysostome hayatına son verir. Don Kişot onun cenaze törenine gitmeye karar verir. Küçük töreni şairin arkadaşı Ambrosio yönetmektedir. Çiçeklerle kaplı cesedin yanında şiir defterleri, şiir yazılı kâğıtlar vardır. Ambrosio törende hazır bulunanlara Chrysostome'un bunların yakılmasını istediğini açıklar.

Yaslı insanlara katılmış olan bir meraklı kişi, senyör Vivaldo bu sırada araya girer: Şiirleri yakmanın ölünün dileğine gerçekten uygun düştüğünü kabul etmez, çünkü dileğin akla yatkın olması gerekmektedir ve şairin dileği akla yatkın değildir. Zevk, bilgelik ve deneyim vermesi için, şiirin başkalarına verilmesi öyleyse çok daha iyi olacaktır. Ve Ambrosio'nun yanıtını beklemeden eğilir ve kendisine en yalan olan kâğıtlardan bazılarını alır. Ambrosio ona şöyle den 'Senyör, aldıklarınızın sizde kalmasına, nezaket gereği, izin veriyorum; ama ötekileri yakmayacağım boşuna düşünülmesin.'

'Nezaket gereği size izin veriyorum'. Bunun anlamı şudur: Ölmüş dostumun dileği benim için bir yasa gücüne sahip olsa bile, ben yasaların uşağı değilim, yasaya aylan başka nedenlere karşı gözü bağlı olmayan özgür bir insan olarak onlara saygı duyarım, tıpkı nezaket ya da sanat aşkı gibi. Dostumun beni bağışlayacağını umarak, işte bu nedenle 'aldıklarınızın sizde kalmasına izin veriyorum'. Buna karşın, bu istisna ile, onun benim için yasa değerinde olan dileğini hiçe saymış bulunuyorum; bunu kendi sorumluluğum altında yaptım, kendi zararına ve bunu *bir yasayı hiçe sayan kişi olarak* yaptım, yoksa yasayı inkâr eden, onu yürürlükten kaldıran biri olarak değil; bu nedenle 'ötekileri yakmayacağım boşuna düşünülmesin'.

Bir televizyon programı: ünlü ve hayranlık kazanmış üç kadın, kadınların da Pantheon'a gömülmek hakkına sahip olmasını birlikte öneriyorlar. Bu işin simgesel anlamını düşünmek gerekir, diyorlar. Kendilerine göre Pantheon'a taşınması gereken birkaç büyük merhumenin adlarını ileri sürüyorlar hemen.

Hiç kuşku yok, haklı istek; bununla birlikte, birkaç şey kafamı kurcalıyor: Bu hemen Pantheon'a taşınabilecek merhumeler kocalarının yanında yatmıyorlar mı? Hiç kuşku yok, durum böyle; zaten bunu kendileri istemişlerdir. Kocalara ne yapılacak peki? Onlar da mı taşınacaklar? Çok güç; yeterince önemli kişiler olmadıklarından, neredeseler orada kalmaları gerekecek ve taşınmış hanımlar sonsuzluklarını bir dul yalnızlığı içinde geçirecekler.

Sonra, kendime şöyle diyorum: Peki, ya erkekler? Elbette, erkekler! Belki de hayır için Pantheon'da bulunuyorlar! Ölümünden sonra, kendi düşünceleri sorulmadan ve hiç kuşkusuz son arzularına karşın, kendilerini simgeye dönüştürmeye ve kanlarından ayırmaya karar verildi.

Chopin'ın ölümünden sonra Polonyalı yurtseverler cesedini açıp yüreğini aldılar. Bu zavallı kası millileştirdiler ve onu Polonya topraklarına gömdüler.

Bir ölüye, bir insan müsveddesi ya da simge muamelesi yapılıyor. Yâni bireyselliğine karşı gene aynı saygısızlık.

## 17 pT "

Ah, bir ölünün sözünü dinlememek çok kolaydır. Buna karşın, kimi zaman, arzusuna boyun eğilir, korku ya da zorunluluk yüzünden değil, çünkü ölmüş olan kişi seviliyordur ve kimse öldüğünü kabul etmek istemiyordur. Diyelim ki yaşlı bir köylü, ölüm döşğinde, oğlundan pencerenin önündeki armut ağacının kesilmesini istedi, oğul babasını sevgiyle anımsadığı sürece armut ağacı kesilmeyecektir.

Ruhun sonsuz yaşamında dinsel bir inançla böyle bir şey yapmak pek zor olmasa gerekir. Sevdığım bir ölünün benim için asla

ölü olmaması çok doğal. Ve ona olan sevgimden geçmiş zaman ki-  
piyle söz etmeyi kabul etmezsem, bu ölmüş olan kişinin *var* oldu-  
ğu anlamına gelir. İnsanın dinsel boyutu belki de buradadır. Ger-  
çekten de, son arzuya boyun eğme gizemli bir şey: Uygulanabilir  
ve akla yatkın bütün düşünceleri aşar: Yaşlı köylü armut ağacının  
kesilip kesilmediğini mezarında hiçbir zaman bilemeyecektir; bu-  
nunla birlikte, babasını seven oğul için ona boyun eğmemek ola-  
naksız bir şey.

Vaktiyle, Faulkner'm *Wild Palms* adlı romanının sonu heyecanlandırmıştı (her zaman heyecanlandırır) beni. Başarısız bir ço-  
cuk düşürme sonucu kadın ölür, erkek on yıl hapse mahkûm olur;  
adamın hücreğine beyaz bir hap, zehir getirirler; ama adam intih-  
ar düşüncesini hemen kafasından kovar, çünkü sevdiği kadının  
yaşamını uzatmanın tek yolu onu anımsamaktır.

'...o yok olduğu zaman, anıların yarısı da birlikte yok oldu  
ve ben yok olacak olursam, anıların tümü de yok olacak. Evet, di-  
ye düşündü, aa ile hiçlik arasında, ben, acıyı seçiyorum.'

Daha sonra, *Gülüsün ve Unutusun Kitabı*\*m yazarken, kocası-  
nı yitirmiş ve yitmiş bir varlığı, sona ermiş bir zam am yeniden  
oluşturmak amacıyla, dağınık anıları yeniden bulmak ve bir araya  
getirmek için umutsuzca çabalayan Tamina'nın kişiliğine gömül-  
düm; bir anıda, ölünün *var* o/w^'unun yeniden bulunmadığını o za-  
man anladım. Anılar onun yokluğunun doğrulanmasından başka  
bir şey değildiler; solan, uzaklaşan, erişilmez bir geçmiştir ölü,  
anılarda.

Bununla birlikte, sevdiğim varlığı ölü saymam kesinlikle ola-  
naksızsa, varlığı nasıl belli olacak?

Onun, bildiğim ve sadık kalacağım istencinde belli olacak.  
Köylünün oğlu yaşadıkça pencerenin önünde duracak olan yaşlı ar-  
mut ağacını düşünüyorum.