

## İMGE KAVRAMININ SORUNSA LI ÜZERİNE. FLAUBERT VE KAFKA- "BOVARİZM" VE "KAFKAESKLİK"

Angelika Arman\*

### Özet

*Alman Edebiyat Bilimindeki "Bild", "Bildlichkeit", "bildliche Sprache" kavramlarının karşılığı olarak kullanılagelen "imge", "imgesellik", "imgesel dil" kavramları, anlam çerçevesi orijinal terminolojisinde de berrak sınırlarla belirli kavramlar değildir. Mecazî I metafor ik boyutu ile düşünüldüğü geleneksel anlayışta (ki bu anlayış kavram ile resmi/imgeyi, içerik ile biçimi a priori ayıran belli bir dilsel anlayıştan yola çıkar) dilsel imge ikinci/asıl kavramsal bir arkaplanın aracı niteliğindedir. "Yazarın ne demek istediği" sorusunu soran bu anlayış poetik niteliğin ancak belli bir boyutunda geçerli olabilir: Bilişsel düzlemde çözümlenmeye çalışılan ama çözümleme sonuçlarının tartışılırlığıyla başlı başına söylem oluşturmuş belli yazarların, örneğin Kafka'nın, "kendine has dilsel imgesellikleri" yüzünden yeni bir edebiyatın, "modern" sanat anlayışının öncüleri arasında görülmesi ise beklenir bir sınıflandırmadır. İmgelerinin okur üzerindeki etkisini rasyonel düzlemde alımlanabilir hale getirebilmek için, yeni, soyut bir kavramın ("kafkaesk") OLUŞTURULMASINA gereksinim duyulan bu yazar ile, eserleriyle dikkati çekecek kadar içli dışlı olduğu Flaubert arasında ("Bovarizm"), belki de benzer bir dilsel anlayışın, geleneksel metaforik boyutun ötesinde bir*

\* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi

ortaklığın bağı kurulabilir. Flaubert'in öncüsü sayıldığı Gerçekçi Roman ile, Kafka'ya atfedilen "kendi içinde hermetik gerçekçilik", ilk bakışta kollektifle sübjektif olan kadar zıtlık gösterse de, bu genelleyen adlandırmaların ötesinde benzer çıkış noktaları bulunabilir. Bu çalışmada, her iki yazarın "imgesel" teknikleri, dilsel ressamlıkları, metin örnekleriyle desteklenerek karşılaştırılacak ve alımlama estetiğinin ve biçimciliğin tezleri doğrultusunda yorumlanacaktır.

### Zusammenfassung

Das Bedeutungsfeld der türkischen Termini "imge", "imgesellik", "imgesel dil" (eingesetzt als Äquivalente für die im Deutschen gebräuchlichen wie "Bild", "Bildlichkeit", "bildliche Sprache") ist, wie auch im Deutschen, weder scharf umgrenzt noch klar. Die traditionelle Auffassung, welche genannte Termini durch ihre metaphorische Qualität definiert (und somit von einer bestimmten Sprachauffassung ausgeht, welche a priori "Form" und Inhalt, "Visuelles" vom "Abstrakten" kategorisch trennt) sieht das "Bild" als Vermittler und Repräsentant der eigentlichen, begrifflichen Aussage. Eine Auffassung jedoch, die nach der "eigentlichen" Intention des Schriftstellers fragt, wird nur einer der poetischen Dimensionen eines Werkes gerecht werden können: Nicht erstaunlich, dafür bestimmte Schriftsteller, deren Werk-Rezeption und -Interpretation auf kognitiver Ebene ambivalente Ergebnisse zeugte, aus diesem Grunde schon selbst zum "Diskurs selbst" geworden sind und aufgrund der "ihr eigenen Bildlichkeit" bzw. "Bilderhaftigkeit" als Pioniere einer neuen Literatur, einer "modernen" Kunstauffassung gesehen werden. Die Art, wie Kafkas "Bilder" auf die Leser wirkte, mußte sich auf abstrakt-begrifflicher Ebene wieder als Begriff (kafkaesk) MANİ FESTİ EREN, gleicherweise war bei Flaubert die Bildung eines neuen Begriffes nötig, um den durch psychologische Bilder geschilderten Seelenzustand seiner Heroine allgemeingültig "begreiflich" zu machen (Bovarismus). Kafka und Flaubert, auf dessen Werk Kafka deutlich Bezug nahm, hinsichtlich einer gemeinsamen Sprachauffassung und beider "Bildlichkeit" auf nicht-metaphorischer Ebene zu untersuchen, liegt nahe. In beider Wirklichkeit, der Wirklichkeit des (frz.) "Realismus" und der "hermetischen Wirklichkeit mit eigengültigen Gesetzen" (auf den ersten Blick gegensätzlich wie das sog. Kollektiv-Objektive vom Subjektiven) können, -verallgemeinernde Klassifizierungen transzendierend- diesbezüglich ähnliche Ausgangspositionen aufgedeckt werden. In dieser Arbeit wird die "Wortmalerei" und "bildliche" Erzähltechnik beider Schriftsteller an Textbeispielen verglichen und anhand rezeptionsästhetischer und formalistischer Theorien gedeutet.

Yorumlamada yeni bakış açıları ve düzlemlere kavuşmak için, edebiyat anlayışlarında paralellikler veya biyografik benzerlikler gösteren yazar veya şairlerin; benzer özelliklerde, yapılarda veya konularda romanların karşılaştırılması, çok kullanılan bir yöntemdir. Flaubert ile Kafka'yı karşı karşıya getirmek, ilk bakışta bu genel ölçütlere uzak düşebilir. Fransız Gerçekçiliğinin babası ile bütün "-izinlerin" dışına taşan, modern'in mi, postmodern'in mi içinde görülmesi gerektiği konusu bile söylem oluşturmuş muamma bir yazar. Ne ilginçtir ki Flaubert sevenler -okur ya da yazar-Kafka da seviyor, ve vice versa; biyografik verilerden de öğrendiğimiz şu ki "La Education sentimentale" Kafka'nın her yere götürdüğü başucu kitaplarından biri<sup>1</sup> ve Kafka'nın kendi deyişiyle "Flaubert onun kan bağı ile akraba olduğu"<sup>2</sup> yazarlardan biri. Flaubert'in baba mesleği tıpta gördüğü erdemi, "impassibilite"yi, yani etkilenmez yansızlığı, Kafka'nın figürlerine katlayarak uyguladığı ortada: Flaubert zamanında, empatik bir insancılığa alışkın bazı okurlarca nasıl "duygusuzlukla ve canavarlıkla" suçlanmışsa, Kafka'yı "acımasız ve neredeyse sadist" bulanlar da yok değil.

"İmge" kavramı "edebiyatbilimsel olarak 'dolaylı' (uneigentlich und übertragen) anlatımın, (yani düz anlamsal değil, mecazî olarak söylenenin), sunduğu envaî çeşit imkân ve biçimlerden yararlanan bir dilsel ifade biçiminin, belirsiz ve berraklaşmamış bir tanımı"<sup>3</sup> olarak açıklanıyor. Bu olabildiğince tehlikesiz ve esnek bir tanımlama. Genelde imge hakkında yapılan tanımların belirsizliği, görselliğin nerede başlayıp nerede bittiği ile ilgili, her şeyden önce de "dolaylılık" olarak adlandırılan şeyin de ne kadar somut veya ne kadar aşkın olarak tasarlanabileceğine bağlı. İmagoloji "imge" kavramını "imaj" babında kullanmakta ('Almanyada Türk imgesi' gibi), keza Sosyoloji de öyle.

Geleneksel bir edebiyat analizi, retorik figürler terminolojisinin yardımıyla, imgelerle süslenmiş bir metni ayrıştırabilir. Bunun sonucunda, yazarın aslında ne demek istediğine ulaşıyoruz (?). Ancak başka bir yaklaşıma göre, "şiirsellik bağlamında imgesellikten bahsetmek (...) retorik tanımlamaların ufkunu aşan bir meseledir"<sup>4</sup>, çünkü "şiirsellik, imgelerle konuşur"<sup>5</sup> zaten. Görselliğin-resimselliğin özünü şiirselliğin, edebî olanın

<sup>1</sup> Binder, Hartmut, *Lektüre-Studium (1901-1907)*, Binder, Hartmut (Hrsg.), Kafka Handbuch, Bd. 1. Der Mensch und seine Zeit, Alfred Kröner V., Stuttgart 1979, S. 316.

<sup>2</sup> Binder, Hartmut, *Die produktive Phase von 1914-1915*, Binder, Hartmut (Hrsg.), Kafka Handbuch, Bd. 1. Der Mensch und seine Zeit, Alfred Kröner V., Stuttgart 1979, S. 464-65.

<sup>3</sup> Korte, Hermann, *Bild und Literatur*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, DTV, München, 1997, s. 256.

<sup>4</sup>A.y..

<sup>5</sup>Killy, Walter, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 1958, s. 5.

"en öz mayası, en temel yapısı"<sup>6</sup> kadar derinde gören aşkın çıkış noktası, "imgesellik" söyleminin karşıt kutuplarından birini de oluşturmuş oluyor böylelikle.

İmge tanımlarını ve tanımları söylemini bir kenara atar ve imgeyi her şeyden önce bir sözcük, dilin bir aracı olarak, dil felsefesi ve dil eleştirisi bağlamında ele alırsak, sonuçta yine bir ifadeden oluşan imgenin de salt soyut kavramlar kadar muğlak ve yanıltıcı bir gösterge haline gelebildiğini görürüz. Alman edebiyat biliminde "Bild" (resim) kavramı ile "Bildlichkeit" (resimsellik) çağrıştırılmakta, bundan yola çıkarak ise dilsel imgenin *görsel yönüyle* somutlaşan, canlı, akılda kalıcı bir nitelikle anlaşılması gerektiği savunulmaktaydı. Ancak bu varsayım "kavram"la "resmi/imge"yi, "içerik"le "biçim"i ayrı düşünen ve ikincisini birincinin hizmetinde gören bir dil anlayışına dayanmakta. Bu dil anlayışına göre, imgeselliğin çok anlamlılığından dolayı tümüyle bilişsel düzleme taşınamaması, felsefe ve bilim dilinin salt gerçeğe ve idrâka edebiyat dilinden daha yakın olduğunun, dolayısıyla daha "gerçek" olduğunun göstergesiydi. Bu söyleme aykırı düşerek, "modern" imge anlamını bilişsel-soyut düzlemde değil, şiirsel-öznel düzlemde kazanmakta. Rus biçimcileri, imge ile simge arasında ayırım yaparak bu çözümsüzlüğü yeni bir düzlemde aşmaya çalışmışlardır: İletişimsel dil ile şiir dilini ayırma fikri bu ekole aittir. Simgeleşen, "cebir"leşen ve dolayısıyla amacına uygun olarak hız kazanan iletişim bilişsel düzleme atfedilirken, özgünlüğüyle algıyı geciktiren ve böylece yeniden, yeni bir yaşantıya dönmeye olanak tanıyan imgesellik de salt edebî alanda görülebilirdi. Çünkü, bilişsel dil yoluyla anlamak mümkündür belki, ama yaşamak, hele o gerçeği yeniden ve aynen yaşamak, değildir. İdrak belki de her ikisini birleştiren, aşkın bir durum. Böyle bakılırsa da imge sadece bir resim olmak, hatta resimsel olmak zorunda bile değil.

Bu dil eleştirisi, daha yakın tarihten bir düşünürün, Amerikalı fizikçi Feynman'ın sözleriyle şöyle de dile gelebilir: "It's the crucial difference between knowing the name of something and knowing something"<sup>7</sup>, bir şeyin ismini bilmekle, bir şeyi 'bilmek' arasındaki hayatî fark.

Modern imgesellik, gündelik iletişimsel dili neredeyse kendi kendini refere edecek biçimde kırar; imge, artık kendisinin göstergesi olmaktan başka bir anlamın temsilcisi değildir, geleneksel anlamsal bağlamı ortadan kalkar ve kendisiyle sınırlı çerçevesinde, bir yenisi yaratılır. Kendini her

<sup>6</sup>Korte, Hermann, *Bild und Literatur*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, DTV, München, 1997, s. 256.

<sup>7</sup>Feynman, Richard P., *What do you care what other people think*, W.W. Norton & Company, N.Y.London, 1988, s. 14.

türlü benzetmeden kurtarmış böyle bir fenomen, aynı zamanda "dilin metaforik niteliğinin saçmalığının ispatıdır"<sup>8</sup>, ve her "sözcük bir imge, ve hatta bir imgeler dizisi olarak"<sup>9</sup> düşünülebilir.

Metaforik olarak yorumlanmayan böyle bir imge kavramının kendine has sorunsalı ise, artık inceleme nesnesinin -doğal olarak- belli sınırlarla belirlenememesinden doğar; diğer deyişle, bir cümledeki bir ifade kadar, bu ifadelerin yarattığı bir figür, hatta roman bütünüdür kendisi, bir imge bütünü olarak düşünülebilir.

Flaubert'in de Kafka'nın da okurlarının içsel gözünde canlanan, kendi içinde tutarlı bir gerçeklik, hermetik, çözümlenmez-çözumsuz bir dünya, imgelerin en büyük bütünü: Flaubert'in dünyası, Kafka'nın dünyası, bir Emma Bovary, K. adında biri. Okurun anlatılanla hesaplaşmasını bitmez tükenmez kılan bir bakış, bir dile gelme, bir imgeleştirme söz konusu: Ki bu hesaplaşma eserin sınırlarını aşıyor, okurun bakışını değiştiriyor, yaşamını değiştiriyor, okur bu yeni şeye bir isim, bir gösterge atfetmek zorunda hissediyor kendini en sonunda: Flaubert için "Bovarizm", Kafka için, "kafkaesklik".

Daha önce gerek duyulmayan, ama belli bir imge bütünlüğüne üstbaşlık olarak kolektif bilgiye katılan, doğal olarak 'simgeleşen', 'bovarizm' ile 'kafkaesklik' kavramları arasında ne gibi benzerlikler, ne gibi farklılıklar vardır? Karşılıkları acaba salt bilişsel midir? *Ve modern, metaforik olmayan bir imge bağlamında, bu kavramlar ne derece imge de sayılabilirler?*

"Bovarizm" kavramını, Flaubert'in 1856/57 yılında yayınlanmış romanının ana kahramanına, varlıklı sayılan Bretonyalı bir çiftlik sahibinin kızı Emma Roualt'a borçluyuz. Genç kızlığında eğitim gördüğü manastır okulunda dünyevî hayattan öylesine uzak yetişmiş, dönemin trivial romanlarını öylesine aşırı bir şekilde tüketmiştir ki Emma, düşünce ve duygu dünyası tamamıyla illüzyonlara ve hayallere saplanıp kalmıştır; hayattan beklediği, hayal edilebilecek en yüce kahramanlıkların, tutku ve teslimiyetlerin gerçekleşmesidir bundan sonra. Gerçek hayatta ise, kendini küçük burjuva günlük hayatının tersine banal ve sıkıcı tek düzeliğinde hapsedilmiş bulur. Ama Emma, her ne kadar hayal kırıklığına uğramış da olsa, gerçekliğe dönmez. Aksine etrafındaki gerçekliği, eksik ve aslında olmaması gereken, romanlarda gördüğü hayatı ise asıl olan ve aslında hak ettiği hayat olarak görmeye devam eder. Ortasında yaşadığı bu burjuva

<sup>8</sup>Korte, Hermann, *Bild und Literatur*, in: *Bildlichkeit*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, DTV, München, 1997, s. 260.

<sup>9</sup>Höllner, Walter, 1965, s. 423.

'düzeni'nin içinde, yalnızca 'hayallerinin dili'yle konuşulduğu anda pek de zorluk çıkarmadan zinaya teşvik edilebilmesi ancak böyle anlaşılabilirlik kazanan bir harekettir. Ancak, ard arda aşık olunan her iki sevgili, kısa bir süre sonra gerçekliğin diline döneceklerdir, evlilik dışı ilişkiler de hayal kırıklığı ile sonuçlanır.

Roman sonunu bir tarafa bırakırsak, metnin hangi şemaya göre yapılandırıldığı ortadadır: Emma Bovary'nin duygusal hayalleri yüzeysel ve banal bir gerçeklikle karşı karşıya getirilip bu çarpışmanın sonucunda 'kırılır'. Bu süreç, Flaubert'in ünlü ve sürekli adı anılan 'realizm'inin de temel dinamiğidir aynı zamanda. Hayal ve gerçekliğin karşıtlığı, çok yükseklerde gezinen beklentilerle, kaderleri olan uçurumvarî hayal kırıklıkları metne her düzlemde rehberlik eden bir ana biçimdir: Bölümlerin sıralaması, sahnelerin kompozisyonu, hâttâ tek tek cümlelerin ifade edilişi bile bu çizgi tarafından belirlenmiştir. Detayda belki yüzlerce kez tekrarlanan bu 'imge', toplana toplana hayal kırıklığının imgesi bir hayat bütünü haline gelecektir; Emma'nınki. (Flaubert, burada bilinçli olarak Cervantes'in de kullanmış olduğu bir teknikten yararlanır: Don Quijote da gerçekliği, ona uygun düşmeyen bir normla, edebiyatın idealleriyle, dolayısıyla çoktan geçerliliğini yitirmiş normlarla ölçer. Don Quijote, romantizmin asil ruhunu 16. y.y. tüccar zihniyetinde nasıl boş yere arıyorsa, Madame Bovary de romantizmin idealist yüceliğini 19. y.y.'m küçük burjuva kasabası ortamında boş yere arar. Böylelikle her iki roman aynı zamanda edebiyat eleştirisi de icra eden metinlerdir; çünkü oluşturdukları 'gerçeklik' imgesi, ancak hazır edebî gerçeklik imgesinin yıkılmasıyla kazanılan bir imgedir. Yine de Cervantes'le Flaubert'in ayrıldığı bir nokta vardır: Cervantes'in gerçek-hayal çarpışması hiçbir zaman neşesini ve mizahını kaybetmeyen bir trafik kazasıdır. Don Quijote ve Sancho Pansa, yüce hayalin ve banal gerçeğin kişileşmiş görüntüleri, birbirlerini felsefi anlamda sorgulasalar da birbirlerine hayat hakkı tanır, hâttâ romanın akışı içinde dost bile olurlar. Flaubert'de durum bambaşkadır: Burada hayal ile gerçek birbirini yadsımakta, birbirinin bire bir negasyonunu oluşturmaktadır. Bu ise öylesine kategorik bir karşıtlıktır ki, sonunda Emma'nın hayalperestliği ne kadar 'sahte' gözükürse, burjuva gerçekliği de o kadar 'zavallı' görünür okurun gözüne. Çünkü hayal alemine kaçışın acziyle basit 'gerçekçi' zihniyetin avamlığı, madalyonun iki yüzü kadar birbirlerini gerektiren iki kutuptur! Cervantes'in hayat anlayışı temelde barışçıl ve uzlaşmacyken, Flaubert'inki yıkıcı ve deşilleyicidir.)

Madame Bovary'nin yıkıcı niteliği, hem yazar, hem eser, hem de yayıncısının mahkemeye düşmesinde en etkin rolü oynayan faktör olmuş. Eseri anında büyük üne kavuşuran dillere destan Bovary-Duruşmasında,

savcı romanı zina suçunu yüceltmekle suçlarken, yaptığı alıntılardan biri de şudur:

" (Emma) Charles'i başından savar savmaz, yatak odasına çıktı ve kapıyı içerden kilitledi. Önce bir baş dönmesi gibiydi, ağaçları görüyordu, yolları, çukurları, Rodolphe'yi, ve hâlâ, yapraklar titreşir ve sazlar hışırdarken, kollarının sarılışını hissediyordu.

Ama aynada kendini gördüğünde, yüzüne bakıp şaşırdı. Hiçbir zaman, böylesine büyük, böylesine koyu ve böylesine derin bakışlı olmamıştı gözleri. Üstüne örtü gibi yayılmış bir incelik, bir zarafet durulaştırmıştı onu.

Sürekli fısıldıyordu bu sözleri kendi kendine, sürekli: 'Bir sevgilim var! Bir sevgilim!' Aklını başından alıyordu bu düşünce, birdenbire yakalandığı ikinci bir buluş çağı geçirirmişçesine. Sonunda demek bağışlanıyordu aşkın hazları ona, yanıp tutuşarak, çaresizce özlediği o nefes nefese mutluluk. Her şeyin tutku, coşku, çılgınlık olacağı mucizevî bir yere ayak basıyordu." (MB.S.201)\*

Bu kesitinse, savcının varsaydığından çok daha az tehlikeli bir mesaj içerdiği ortada. Pasajı değerlendiren bilirkişinin, kişisel bir perspektif kullanarak geleneksel anlatım biçimlerine aykırı düşen modern romanın üslup araçlarından haberdar olması beklenemezdi, özellikle bu paragrafta uygulanan 'erlebte Rede/ yaşanmakta olanı ifade' tekniği ona tamamıyla yabancıydı.

Bu üslup aracı, anlatıcının dolaylı veya dolaysız anlatıma geçtiğine dair 'sinyal vermeden' figürünün düşünce veya ifade biçimine kaymasıyla gerçekleşir. Bu teknik öylesine uç noktalara kadar götürülür ki, yer ve nesnelere betimlemeleri bile kişiselleştirilir; betimlenen dünya ancak olayı yaşayan kişinin bilinçli olarak farkına vardığı, algıladığı, alımladığı şeylerle sınırlıdır, daha önce olduğu gibi, herkes için ve her zaman var olan nesnel gerçeklik iddiasında değildir. Metnin 'anlamını', diğer deyişle mesajını oluşturmak için, okurun öznel yorum ve değerlendirmeye dayanması kaçınılmazdır. (Kafka'nın bu tekniği Flaubert'de gördüğü, yakın bir ihtimal.) Bu belirsizliğin ilk kurbanlarından biri ise, gördüğümüz gibi, savcının kendisi olmuştur ne yazık ki.

\* *Madame Bovary'den* bu ve bunu izleyen alıntı, Hans Reisinger'in Almancaya çevirisinden (Manesse V., Zürich 1967) Türkçeye aktarılmıştır. (A. Arman)

Buna rağmen, savcının düştüğü yanılgıya, kendisine yabancı gelen 'kişisel roman'ın üslup araçları neden olmamıştır yalnızca. Aksine, bu romanın ifade biçimleri ve teknikleri, özellikle Flaubert için karakteristik sayılan bir ikircikliğin rengini taşır zaten. Bu ikirciklik veya çift anlamlılık, anlatıcının sadece görünürde anlattığı figürün düşünce ve duyumsama biçimine geçmesiyle, ama aslında bütün haklarını da saklı tutmasıyla gerçekleşir.

Bu kısaca değinilmiş sorunsal, Flaubert bağlamında biraz daha ciddileşir: Çünkü Flaubert, prensipte okurun roman figürüyle özdeşleşmesini kuwetlendiren bu üslup aracını, üstelik bir de söz konusu figürün foyasını meydana çıkarmak, onu ironik bir biçimde deşifre etmek için kullanır. Bunun için, bir önceki pasajdan bir cümle alıntılanabilir:

*"... ağaçları görüyordu, yolları, çukurları, Rodolphe'yi, ve hâlâ, yapraklar titreşir ve sazlar hışırdarken, kollarının sarılışını hissediyordu."*

Böyle betimlenmiş bir 'aşık olma durumu' imgesini, Kerime Nadir'de, pembe veya başka renkli klişe fabrikasyonlarda bulmak mümkün. Buna rağmen, 'Madame Bovary' elbette bir burjuva trivial romanı değildir. Çünkü Flaubert'in konu ettiği şey de, trivial romanlarla deforme olmuş bir okurun, klişeleşmiş imgelerin harekete geçirdiği bir duygu dünyasının, Emma'nın bilincidir zaten. 'Madame Bovary' her şeyden önce, bir kadın roman okurunun hayatı alımlama ve yaşama biçimi üzerine bir romandır, tşte bu nedenle de bu romanın görünürde dolaysız imgeleri ikirciklidir aslında, bu çokkatmanlılığı, romanın kurgusal olay örgüsünden çok, edebiyat eleştirel ve estetik yönünde aramak gerekir.. 'Sentimental-romantik' trivial yazın tüketimi sonucunda 'çarpık' bir alımlama ve bilincin oluştuğu, gözler önüne serildiği ölçüde romanın toplumcu bir mesaj, bir misyon üstlendiğini varsaymak isteyebiliriz. Bu özel çarpıklığın adı, "Bovarizm" olabilir. Ancak, okur tiplmelerine ve alımlama estetiğine hiç girmeden, naif bir okur olarak özdeşleşmeye meraklı günlerimizi de hatırlayalım. Acaba Emma Bovary, onunla özdeşleşebildiğimiz ölçüde, öznel bireysel gelişimimizin aşamalarına, ancak okumalarla kat ettiğimiz bir yol, sürekli devinen bir ayna olmuyor mu? Biz, dünyamızdaki her imgenin simge olmadığından, özel olduğunu düşündüğümüzün, beylik olmadığından her zaman emin olabilir miyiz? Madame Bovary'yi tip olarak çözümlmek, onu pozitif bilimlerin ışığında türlü neden-sonuç ilişkileriyle açıklamak mümkün. ('Bovarizm' kavramının, psikolojideki karşılığı işte bu olsa gerek). Ama çözümsüz kalan ve tüketilemeyen, aksine sürekli yeniden keşfedilen yanı, bu yaşantıyı edebî bir imgeye, Emma Bovary'e, bu imgeninse tanımlanmayı bekleyen



gerçekliğin bir yönünü, ayırdına varılabilir/yaşanabilir bir gerçekliğe dönüştürmesinde gizli.

Flaubert'i büyük yapan özelliğinden, biçimsel ustalığından, hâttâ biçim aşkından, bu bağlamda söz edilmedi. Bu sanatsal ustalığın, imgesel niteliği belirlediği şüphe götürmez. Ne ilginçtir ki Kafka'nın Flaubert'de en beğendiği özelliği, Max Brodt'un da Kafka'da gördüğü erdem de budur: Gerçeği veya kendini anlatabilecek sadece belli bir sözcüğün, belli bir ritmin, hatta "o" sözcüğün, "o" ritmin var olduğuna olan inanç. Kafka'nın "Prag Almancası"nın yabancılaştırıcı özelliği, Kafka'nın bilinçli olarak seçtiği kuru, betimlemeyen "kitap dili"nin sadece bir çerçevesi. Her türlü süsleyici sıfattan ve duygu değeri taşıyan, renk ve atmosfer yaratacak sözcükten arınmış bir dil, tek bir yöne kanalize olmaya yarıyor ve böylece "asıl olana (bu) olağanüstü yoğunlaşmayı mümkün kılıyor", diğer bir deyişle, bu bağlamda imgesel düzlemin tamamıyla bağımsızlığını garantiliyor.

Kafka'nın en önemli yönünün, dilin klasik betimleyici repertuarına ait hiçbir aksesuardan faydalanmayan, kendine has imgeselliğinde yattığı gerçeği, alımlama sürecinin başından beri bir tartışma konusu değildi. Buna karşın ancak yıllar sonra, 1951'de, Friedrich Beissner'in ilk defa metiniçi bir yorum, yani salt sanatsal estetik bir çıkış noktasından hareket eden bir yorum denemesine girişmiş olması, tesadüf değildir. O zamana kadar aktüel sosyopolitik durumdan, kutsal metinlere, modern, bireyi yutan dünyanın eleştirisine, evrensel gerçekliğin mistisizmi veya varoluşçuluğa kadar uzanan mesajlar aranmıştı, hâlâ aranmakta. Yine biliyoruz ki, Kafka'nın gizemi ve hakkında bu kadar çok düşünülüp yazılması, bütün bu metaforik olduğu varsayılan imge ve imgelerarası bağlantıların, sadece kısmen bu tür soyutlamalara uygun olmasından kaynaklanıyor. Onun imgelerini simgesel anlamda "geri çevirmeye", yani asıl bilişsel düzlemlerine "geri aktarmaya" çalışan hiçbir yorum, kendi içinde tutarlı ve çelişkisiz olmayı başaramamıştır bugüne kadar.

Eserlerinin analizini "en başta ve öncelikli olarak"<sup>10</sup> oldukları şey olarak, yani dilsel sanat eserleri olarak da düşünebilmek, ancak ellili yıllarda, ölümünden 30 yıl sonra uygun şartları bulmuş görünüyor. Kafka'yı okumak için önyargısız, akademik yorumlar tarafından şartlanmamış, yapılanmamış bir ahmlamanın önemini de artık göz ardı edemediğimiz gibi, imgelerinin okurlar üzerindeki ilk etkisinin kendini yine imge biçiminde somutlaştırdığını da hesaba katmak gerek.

<sup>10</sup> Müller, Michael, *So viele Meinungen! Ausdruck der Verzweiflung zur Kafka-Forschung*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Text und Kritik, Sonderband Franz Kafka, VII/94, s. 35.

Zaten Kafka okurunun, ona "sanatsal mesaj" olarak görüneni öncelikle rasyonel düzlemin ifadelerine dökmemesi, (yani ne bir "geri-çeviriye" ne de soyutlamaya kalkışması) aksine, eserlerinin üstünde bıraktığı her bir öznel izlenime karşılık gelecek bütünsel bir 'imge-sözcüğü'ne ihtiyaç duymuş olması", yazarın bu kendine has edebiliğinin bir göstergesi olarak görülebilir. Bu sözcük, kendini, epey değişiklikten sonra sonunda<sup>12</sup> sıfat biçimindeki "kafkaesk" olarak kabul ettirecekti.

"Yalnızca birkaç satır ve her şey ortada, Kafka kendisini, insan olarak, sanatçı olarak nasıl kayıtsız şartsız ortaya koyuyorsa, öyle" diyor 1928'de basılan "Şato"nun önsözünde Mühlberger. Bunu Kafka'nın daha eser bütünü ortaya çıkmadan, sadece kısmen bile okurda uyandırdığı bütünsel etki anlamında da yorumlamak mümkün.

Öykünün kendisi değil, ama bu öykünün mümkün olabildiği bir dünya açılıyor önümüze, Kafka'nın gözlüğünden baktığımızda. Bu gözlük bize garip renklerde, çarpık boyutlarda ve kendilerine has perspektifleri olan ilişkilerin olduğu bir dünya gösteriyor: Kısa bir deyişle, bu dünyayı imgeler aracılığıyla kavırıyoruz.

Metaforik olarak anlaşılması gereken bir "imgesellik" veya "resimsellik" kavramıyla çalışmanın zorluğu, inceleme nesnesinin sınırlarının bulanıklaşması ve aşınlaşmasıdır elbette. Böyle bakıldığında, Kafka'nın "Dava"sı bağlamında, tek tek sözcüklerden veya oluşturdukları bir diziden (paragraflar veya bölümler), oluşturabilecekleri dizgelerden, hâttâ "Dava" romanının tümünden bile yola çıkılabilir; kendi içinde kapalı bir bütün olma niteliğiyle eserin kendisini bir imge görece kadar genişletilebilir bu çerçeveye. "Mahkeme", "K." veya "bekçiler" türünden "Ana imgeler" içine

<sup>11</sup>Andre Gide, Kafka'nın okur üstünde, öznel varoluşsal deneyim düzleminde somutlaşan etkisini irdelerken, sezgisel olarak, kolektif bir metaforik boyutu olamayacak özel isim kullanır: Güncesinde, 1942 yılında Fransa'dan ayrılırkenki ruh halini anlatmaktadır: *"Marseille'deki bu son günler beni gerçekten perişan etti. Gerekli mühürleri bastırmak, istenen vizeleri alabilmek için, bir resmî daireden diğerine, koşturma içinde geçen saatler...Tek başıma olmuş olsaydım, sanırım her şeyi bırakır vazgeçerdim. Ama son derece yardımsever davranan Balard her yere benimle geldi, beni gözünün önünden ayırmadı ve bütün yılgınlıklarımı, dalgınlıklarımı ve sersemliklerimi telâfi etti. Son anda, edilebilecek tüm vedalaşmaların ötesi bir anda, bavulumu teslim etmeyi unuttuğumu hatırlatmak için yine geri geliyor! Ve ben, pür telaş, yeniden karaya çıkmak, fantastik hangarları koşar adım kat etmek zorundayım...Tüm bunlar çok 'Kafka'. (Tout cela tres Kafka) Sürekli 'Dava'yı düşünüyorum. 'Kuralların dışına düşmenin' o ölümcül dehşet hissini. Ölmek için bu kadar formaliteye gerek olmayacaktı"* (Andre Gide, *Tagebuch 1939-1942*, München o.J., S. 105. Almandan çeviren: A. Arman)

<sup>12</sup>"Kafka-like", "kafkaisch", "kafkasch", (Farklı dillerdeki çeşitlemeler ve kavramsallaşma süreci için bk.: Neff, Kurt, *Wortmünze und Weltmodell. Kafkaesk*, Binder, Haitmut (Hrsg.), *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, Alfred Kröner V., Stuttgart 1979, S. 881vd.

yapılacak gruplandırma denemeleri, kaçınılmaz olarak "motif ve "motif örgüsü" boyutuyla geliştireceği paralelliği ile sorgulanamaz bir çıkış noktası oluşturamayacak gibi görünmektedir: Alımlamanın kendisi, irrasyonel düzleme ait duygusal yaşantıları kavramsal kategorilere -soyutlayarak yorumlayan bildik "Kanon"a (veya belki de söyleme)- uyarlama hatasına, böylelikle de önceden şartlanma tehlikesine düşebilir. Bu nedenle eserin dolaysız alımlama sürecine uygun düşebilecek, nötr alımlama boyutları olan zaman, mekân, olay gibi kategorileri kurgusal okurun "alımlayan ben"ine bağlamak, en tarafsız yöntemlerden biri olabilir (Söz konusu okur ile burada yalnızca pasif alımlayan okurdan bahsedildiğini, herhangi türden bir 'çeviri yapan okurun' bu okur tipine dahil edilemeyeceğini de belirtmek gerekir.)

Kalıcı izlenimler olarak farklı ve yeni bir gerçeklik alımlamasına götüren "imgeler/resimlefin izi, dilin en küçük birimlerine kadar sürülebilir; bu örnekleme bağlamında ise yalnızca deneysel, öznel bir seleksiyona tabî tutulmaları yeterli olacaktır, örneklemenin "dava"nın sadece ilk bölümü olan "Tutuklama" ile sınırlı kalması da aynı sebeptendir.

"Tutuklama"<sup>13</sup> bölümünde, okuru ilk anda sınırları içine alan, tâbiri yerindeyse boğan, mekân boyuttur: "Tutuklama" nesnel imgelerimizin yalnızca bazılarını yeniler ve böylece "kafkaesk" sahneye dönüşür. Bu yenileme betimlemeye detay katmakla gerçekleşmez -ki bu sayede nesnel okur hayalinde somutlaşarak belirlilik kazanır-, aksine, betimlenen olabildiğince önemsiz ve özelliksiz kalır. Değişim usulca gerçekleşir, normalde beklenen bağlamların eksik kalması, örtük çağrışımsal içeriğin tamamıyla elimine edilmesiyle. Bunu özellikle pencerelerde görürüz: Daha bölümün başında, sabah olduğunu öğreniriz, ama beklenen sabah güneşi içeriye düşmez, K.'nın uyanışının başka bir sebebi vardır. Pencereden dışarı ilk bakış, yabancılaştıran ve huzursuz eden bir bakıştır; K. yaşlı bir komşu kadın tarafından gözlenmektedir. K.'nın özel yaşamına yönelik bu agresyon bütün izleğe (yavaş yavaş groteskleşerek) eşlik edecektir. Her sahne değişiminde K.'yı gözlemleyenlerin sayısı artar. "Açık pencere" imgesi, hiçbir bağlamda özgürleştiren bir ışık kaynağı değil, aksine, bu tür saldırılara fırsat tanıyan, neredeyse yazgısal bir mekan özelliği. Kahraman her normal pencerede olması beklenen bir perdeyi çekerek korumaz kendini. Gözlemcilerin küstahlığına sözlerle ve parmakla işaret ederek, yani sosyal iletişimsel bir koda dayanarak karşı çıksa da, bu girişimler karşılık bulamaz, daha çok bir kendi kendine konuşmayı andırır. Her sahne değişimi (K.'nın odası, Frau Grubach ve Fräulein Bürstner'in odaları) bu tür bir mekân kurar:

<sup>13</sup> Kafka, Franz, *Der Proce*, Originalfassung. Kritische Ausgabe, Malcolm Parsley (Hrsg.), S. Fischer V., Frankfurt a. M. 1990, s. 9-25.

Evin hiçbir tarafında dış dünyadan korunmak mümkün değildir. Kapılar bilinmez kanunlara riayet eder sanki, açıklanmayan sebeplerle açılıp kapanmaktadırlar sürekli, K.'nın burada da söz hakkı yok gibi. "Tutuklama"nın mekânı, gerçek bir odanın mimetik betimlemesiyle değil, nesnelere izlekteki işlevlerine göre belirleniyor ağırlıklı olarak; işte tam da bu nedenle odanın kendisi somut bir mekân/resim halini alamıyor, farklı ve karışık duyguların yaşantısıyla somutlaşan bir odanın "düşüncesi/imesi" haline geliyor: Bu oda dar, sınırlı, ama korunaklı değil, aksine tüm sınırlılığı ile sahibinin çıplaklığını dış dünyaya sunan bir tuzak adetâ.

Kafkaesk duygunun bileşenlerinden yalnızca biridir bu daralma. Zaman, sabit bir ölçütten yoksun: "Birileri Josef K. hakkında asılsız bir iftira atmış olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmamış olduğu halde, bir sabah tutuklandı" diye giriyoruz olaya; belirsiz, sınırlanmamış bir zaman dilimine ayak basıyoruz, neredeyse bir masal parodisini andırır bir giriş. Ama hemen sonra, aslında düzenli bir günlük hayatın varolmuş olduğunu da öğreniriz; "her sabah saat sekizde" getirilen kahvaltıyı çingirakla çağırması üzerine, K.'nın odasına bir adam girer ki bu, "hiçbir zaman olmamıştı", ve "hemen" yatağı üzerinde dik pozisyona geçmeye çalışır K., ve bundan sonra K.'nin eylemleri "hemen", "hızlıca", "aceleyle", "ancak yetişerek" gerçekleşirken, kafasından geçenlerin izleği çok daha uzun bir anlatma zamanı gerektirecektir. Uzam, olay ve mekânı birbirine bağlayan çerçeve bir sessiz film gibi kesik kesik bir izlenim bırakır. Bunu kuru ve neredeyse yorucu Präteritum (Türkçede, bağlama göre hem geniş veya şimdiki zamanın hikâyesine, hem de di'li geçmiş zamana karşılık gelen tek biçim) ile açıklamak mümkün, cümleye esnek, betimleyici bir genişlik kazandıran tek bir partizip-yapı (ortaç) bile yok: "geldi...bekledi...girdi....oturdu...dedi.." v.s. Figürlerin hareketleri de zamanı belirleyen bir ölçüt haline gelemez, mekanikliği ile bıkıtıran Präteritum'a bir de hareketlerin mekanikliği eklenir, masadaki nesnelere oradan oraya itilir, dizler oğuşturulur, etrafa bakınılır. Bu döngüsellik ve mekaniklik bir anlamda zamanı durdurur, zaman kendisinin imgesi haline gelir. Ölçülemez, belirlenemez sınırlarıyla değişken, huzursuzluğa boğan düşsel bir zamana dönüşür.

'Kafkaesk' formülünde, artık Kafka söylemi içerisinde tartışılmayanlar arasında (tanımlanamamış başkaları yanında) hemen akla gelen birkaç 'bileşen' daha: Olay gelişiminin kendi içinde kapalı nedenselliği, K. gibi bir figürle özdeşleştiği anda aynı işkenceleri çeken, ona hangi perspektiften yaklaşacağını bilemeyen, ama başka sabit nokta da bulamayan okur. Okur 'ben'inin inanmakla inanmamak, yalanla hiçlik arasında gidip gelişi; ki K. figürü ayrıca bir de böyle çetrefil bir ikili ilişkinin imgesi haline geliyor.

'Kafkaesk'liği "korku, güvensizlik, hayalkırıklığı, yabancılaşma, bürokratik bir şekilde organize olmuş bilinmez güçlere karşı acz, terör, dehşet, karamsarlık, suçluluk, çaresizlik, yargılanmak, çözümsüzlük, anlamsızlık ve absürdite" gibi, özellikle 50'li yılların ruh haline de uygun cevap veren içsel bir takım yaşantıların tümü için yalnızca bir üstbaşlık, bir toplama kavram olarak düşünmek, eserin özgün sanatsal niteliğine haksızlık olurdu. Bu tür bir ayırıştırılmadan sonra da "kafkaesk" olan, her okurun yeniden ve farklı biçimlerde keşfettiği, idrâk ettiği bir 'imge' olarak kalıyor.

Flaubert ve Kafka imgeleri, "Bovarizm" ve "kafkaesklik", 'erlebte Rede' kanalıyla ulaştırıldıkları için özellikle değişken ve süregelen bir imge bütünü.

Her ikisi de, aslında yalnızca edebî boyutta sürüp gidecek bir biçimi, her zaman yeniden tazelenen bir imgeyi koparıp almışlardır dilden. Çünkü genellemeye giden kavramsal düşünce, sözcüğü hor kullansa da, günlük ağız onu tüketse de, sözcükle gelen "imge", her yaşanışında yeniden uyanacaktır.

### **Kaynakça**

- Binder, Hartmut, *Die produktive Phase von 1914-1915*, Binder, Hartmut (Hrsg.), Kafka Handbuch, Bd. 1. Der Mensch und seine Zeit, Stuttgart 1979.
- Binder, Hartmut, *Lektüre-Studium (1901-1907)*, Binder, Hartmut (Hrsg.), Kafka Handbuch, Bd. 1. Der Mensch und seine Zeit, Stuttgart 1979.
- Feynman, Richard, P., *What do you care what other people think*, N.Y. London, 1988.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, (Çev. Hans Reisiger), Zürich, 1967.
- Gide, Andre, *Tagebuch 1939-1942*, München oJ.
- Kafka, Franz, *Der Procefi*, Originalfassung. Kritische Ausgabe, Malcolm Parsley (Hrsg.), Frankfurt a. M., 1990.
- Killy, Walter, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 1958.
- Korte, Hermann, *Bild und Literatur*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München, 1997.
- Müller, Michael, *"So viele Meinungen! Ausdruck der Verzweiflung? Zur Kafka-Forschung"*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Text und Kritik, Sonderband Franz Kafka, VII/94.
- Neff, Kurt, *Wortmünze und Weltmodell. Kafkaesk*, Binder, Hartmut (Hrsg.), Kafka-Handbuch, Bd. 2, Stuttgart 1979.