

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**KAFKAESK MEKAN:
FRANZ KAFKA EDEBİYATI ÜZERİNDEN MEKAN
OKUMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Burçe GÜRSEL**

**Mimarlık Anabilim Dalı
Mimari Tasarım Sorunları Programı**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Deniz İNCEDAYI

MAYIS 2010

Burçe GÜRSEL tarafından hazırlanan, ‘KAFKAESK MEKAN: FRANZ KAFKA EDEBİYATI ÜZERİNDEN MEKAN OKUMALARI’ adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Deniz İNCEDAYI

Tez Yöneticisi

Bu alışma, jürimiz tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında Mimari Tasarım Sorunları Programı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

ÖNSÖZ

Dil, insanoğlunun en geniş kapsamlı, en güçlü anlatım ve iletişim aracıdır. En üst düzeyde, en karmaşık, en soyut fikirler bile, dil aracılığıyla düşünülebilmekte, açıklanabilmekte, yorumlanabilmekte ve bir başkasına iletilebilmektedir. İnsan-mekân ilişkilerinin anlaşılmasında, açıklanıp yorumlanmasında da dilden yararlanılması çok doğaldır. Bu çalışma da, işte bu doğrultuda bir örnektir. Mekânı ve insan-mekân ilişkilerini, Kafka'nın yazılı yapıtlarını inceleyerek ve onun tarzıyla dilsel biçime sokulmuş mekân kurgusunu yorumlayarak açıklamaya çalıştık.

Bu süreçte, Kafkaesk mekân, adeta, Kafka hikayelerinin, kendilerini neredeyse Escher'in imkansız spirallerinden birinin formuna sokarcasına eğip bükten kahramanlarının asi yaratıklar haline gelmeleri gibi değişti, dönüştü. Öyle ki, bir zaman insan ve böcek, benzer şekilde, kendilerini büyük kentsel mutasyonun kurbanları olarak buldular. İnsan yuvalarından oluşan yığınların endişe verici kenti oluşturması gibi, günışığı girmeyen yeraltı tünellerinin karanlık geçitleri, bu mekândaki yolculuğumuzun son durağı, adeta kaderi olacaktı.

Kafka'nın kopamadığı kenti Prag sokaklarında ve en nihayetinde olağanüstü mekân yaratısını anlayabilmek ve yorumlayabilmek aşkıyla gezindiğim romanlarının bitmek bilmeyen dehlizlerinde sürdürdüğüm bu serüven sırasında, sabrı ve desteğiyle bana eşlik eden sayın hocam Prof. Dr. Deniz İncedayı'ya ve benden aldıkları ve bana verdikleriyle, kişiliğimin ve hayat tecrübemin gelişmesini sağlayan ailem dahil çevremdeki herkese teşekkür ederim. Onlar olmasalardı ben dönüşemezdim. İyi ya da kötü olarak yorumlanamayacak, kendine özgü bir yöne doğru şekil değiştiren hücrendeki Kafka'nın böceği gibi adeta...

Mayıs, 2010

Burçe Gürsel

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	4
ÖZET	4
SUMMARY	4
1. GİRİŞ	1
2. AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM	2
2.1. Amaç ve Gerekçe: Mekân Tasarımında Kavramsal Bir Esin Kaynağı Olarak Edebiyat ve Potansiyellerinin Tartışılması	2
2.2. Kapsam: Mimarlık Metin İlişkisinin Vurgulanması, Yazıdan Mimarlığa Yansımalar, Yazında Mekân Kavramı, Hayali Mekân ve Diğer Yazarların Yaklaşımlarından Örnekler	5
2.2.1. Edebiyatta Mekân Kavramı	9
2.2.2. Edebiyatta Mekân Örnekleri	13
2.3. Tezin Yöntemi: Kavramsal/Kuramsal Çerçevenin Belirlenmesi Bağlamında, Mimarlık Edebiyat İlişkisinin Tartışılması, Araştırılan Kafka Edebiyatı ve Mekan Betimlemeleri ile İlgili Kaynaklar Üzerine Yoğunlaşılması	20
3. FRANZ KAFKA, KİŞİLİĞİ VE EDEBİYATI	23
3.1. Kafka'nın Yaşam Öyküsü	23
3.1.1. Çocukluk Dönemi ve Ailesinin Kendisinde Bıraktığı İzler	23
3.1.2. Lise ve Gençlik Yılları	26
3.1.3. Üniversite Yılları ve Prag Çevresi	29
3.1.4. İş Çevresi ve Max Brod	32
3.1.5. Nişanlılık Dönemi	35
3.1.6. Yazarın Dünya Çapında Tanınması	37
3.1.7. K.'nın Şehri: Kafka ve Prag, Kentin Kafka Üzerindeki Etkisi ve Yazarın Edebiyatına Yansıması	39
3.2. Yazarın Edebi Kişiliği: Metinlerinde Yapı ve Dil Özellikleri, Mekan Hayalini Etkileyen Unsurlar ve Kişilik Yansımaları	47
3.3. Bölüm Değerlendirmesi	57
4. KAFKA EDEBİYATINDA MEKAN VE ZAMANA DAİR KURGULAR, ÖZNE, NESNE, MEKAN İLİŞKİLERİ	58
4.1. Kafka Edebiyatında Mekan Kurgusu, Mekanı Algılayış Özellikleri ve Çözümlemeleri, Kafkaesk Mekan, Özne (Kahramanlar), Nesne, Mekan (Coğrafya ve Mimari Unsurlar) İlişkileri	58
4.2. Kafka Dilinde 'Zaman'ın Kullanımı, Zaman ve Zamansızlık	72
4.3. Bölüm Değerlendirmesi	81
5. KAFKAESK MEKAN KURGUSUNDA MİMARİ İRDELEMELER VE ÖRNEKLER	83
5.1. Dava	83
5.2. Şato	118
5.3. Dönüşüm	188

5.4. Yuva	252
5.5. Bölüm Değerlendirmesi	283
6. MİMARİ TASARIM SÜRECİNDE EDEBİYAT İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ	286
7. SONUÇLAR	288
KAYNAKLAR	292
ÖZGEÇMİŞ	301

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 5.1	:	191
Şekil 5.2	:	192
Şekil 5.3	:	192
Şekil 5.4	:	193
Şekil 5.5	:	194
Şekil 5.6	:	194
Şekil 5.7	:	195
Şekil 5.8	:	195
Şekil 5.9	:	196
Şekil 5.10	:	196
Şekil 5.11	:	197
Şekil 5.12	:	197
Şekil 5.13	:	199
Şekil 5.14	:	199
Şekil 5.15	:	200
Şekil 5.16	:	201
Şekil 5.17	:	202
Şekil 5.18	:	202
Şekil 5.19	:	203
Şekil 5.20	:	203
Şekil 5.21	:	204
Şekil 5.22	:	204
Şekil 5.23	:	205
Şekil 5.24	:	205
Şekil 5.25	:	206
Şekil 5.26	:	206
Şekil 5.27	:	207
Şekil 5.28	:	208
Şekil 5.29	:	216
Şekil 5.30	:	216
Şekil 5.31	:	217
Şekil 5.32	:	217
Şekil 5.33	:	219
Şekil 5.34	:	220
Şekil 5.35	:	220
Şekil 5.36	:	221
Şekil 5.37	:	221
Şekil 5.38	:	222
Şekil 5.39	:	222
Şekil 5.40	:	223
Şekil 5.41	:	223
Şekil 5.42	:	224
Şekil 5.43	:	225
Şekil 5.44	:	226
Şekil 5.45	:	226
Şekil 5.46	:	228
Şekil 5.47	:	228
Şekil 5.48	:	229

Şekil 5.49	:	229
Şekil 5.50	:	230
Şekil 5.51	:	233
Şekil 5.52	:	234
Şekil 5.53	:	234
Şekil 5.54	:	235
Şekil 5.55	:	236
Şekil 5.56	:	237
Şekil 5.57	:	238
Şekil 5.58	:	239
Şekil 5.59	:	239
Şekil 5.60	:	240
Şekil 5.61	:	240
Şekil 5.62	:	242
Şekil 5.63	:	242
Şekil 5.64	:	243
Şekil 5.65	:	244
Şekil 5.66	:	244
Şekil 5.67	:	245
Şekil 5.68	:	245
Şekil 5.69	:	246
Şekil 5.70	:	247
Şekil 5.71	:	248
Şekil 5.72	:	248
Şekil 5.73	:	249
Şekil 5.74	:	249
Şekil 5.75	:	250
Şekil 5.76	:	250
Şekil 5.77	:	251

Boyna dolanmış bir iple zemin kattaki bir evin penceresinden içeri çekilmek ve adeta dikkatsiz biri tarafından, kaba ve hoyrat, üzerinde kanlar akarak ve lime lime edilerek evdeki bütün odaların tavanlarından, mobilyalardan, duvarlardan ve tavanaralarından çekilip yukarlara alınmak; son kalıntılarını da çatı kiremitlerini delip geçerken yitiren ilmiğin nihayet çatı üzerinde boş durumda boy göstermesi...

Franz Kafka, Günlükler

KAFKAESK MEKAN: FRANZ KAFKA EDEBİYATI ÜZERİNDEN MEKAN OKUMALARI

ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı, mekân tasarımında kavramsal ve ufuk açıcı bir esin kaynağı olarak edebiyatı ve bu anlamdaki potansiyellerini incelemektir. Seçilen temsil alanı olarak edebiyat fikrini desteklemek amacı ile ortaya konması gereken, mimarlık ve metin arasındaki ilişkidir. Romandaki olayların sahnesi konumunda olan mekân, romanın dokusunu oluşturan en önemli öğedir. Çünkü, yazın ve yazma eylemiyle yaratılmaya başlayan mekân birlikte, bir etkileşim sürecinde birbirlerini tekrar tekrar kurgularlar. Bu kurgulama bir yönüyle yazarın ve okurun deneyimlerine dayanır. Yazın kendi içinde mekânlar yaratır ve anlatılar bu mekânlarla birlikte var olurlar.

Mekân, hem insan kişiliğini etkiler, hem kişinin ruh hallerini yansıtır. Hayat, tüm yönleriyle mekâna yansır. Ayrıca kültürel çeşitliliklerin oluşumunda mekânların önemli bir yeri vardır. Hayatın hiçbir yönü kesinlikle mekândan bağımsız olarak düşünülemez. Mekân, aynı zaman da olay, kişi ve zaman öğeleriyle de bir bütün oluşturduğu için romanı anlamada ve incelemede önemli bir yere sahiptir. Mekân anlatımları, yazınla bütünleşir ve mekânsal kurgular, yazının ilettiği mesajı oluşturan dokunun parçası olurlar.

Okur, mekânı deneyimler, onun ortamında yaşar. Metni okuyan her bireyde metnin ortak deneyimleri fark edilmekle birlikte, tekrar oluşturulmasında değişime uğrar. Yeni tasarım, içinde okuyan bireyin geçmiş deneyimlerini de barındırmaktadır. Bu nedenle, edebi metinlerle oluşturulmuş olan mekânlar, her okurun zihninde farklı yaratımlara sebep olurlar. Metin, hareketli bir strüktürü olan, eklentilere yer açabilecek, eski eklentilere sahip, hiç bitmeyen ve herkesçe farklı biçimde somutlaştırılabilecek bir objeye benzetilebilir. Metinde oluşturulan mekânlar da aynı hareketli yapıyla biçimleneceklerdir. Her okunuşta ya da yorumlanışta yeni ekler ve çıkarımlara sahip olacaklar, sınırsız mekân tasarımları gerçekleştirecektir.

Peki Kafka'nın romanlarında yaşananlar nasıl mekânlarda geçer? Anlatılanların bir tiyatro sahnesinde ortaya konduğunu düşünürsek, bu dekorların nasıl özellikleri

vardır? Kafka, özellikle seçtiği ve hatta kurguladığı mekânları neden o şekilde yaratır? Bu mekânları seçerken veya var ederken nelerden etkilenmiştir? Bu sorulara yanıt vermeye çalışmak, hele ki konu Franz Kafka'nın yapıtlarıysa oldukça heyecan verici bir serüven. Tezde ortaya konmaya çalışılan bu edebiyat ve mimarlık ilişkisi, Kafka'nın romanlarının içinde, o mekânlarda dolaşmak kadar meşakatli ve bir o kadar da sürprizlere açık. Bu kasvetli, girdaplı ve labirentimsi mekânlarda kaybolmak her an mümkündü. Belki de tezin sonunda varacağımız nokta da bu olacak: Kafka'nın yarattığı mekânlar insanı içine çeker, insana yolunu şaşırtır ve bir de bakarsınız ki, elinizde bir roman olduğunu unutup, kapıların ardında, duvarların ötesinde, oralarda bir yerlerde kaybolup gitmişsiniz...

KAFKAESQUE SPACE: SPACE READINGS USING FRANZ KAFKA'S LITERATURE

SUMMARY

The purpose of this study is to investigate literature as an conceptual and inspiring tool in space design. To support literature as a tool in this regard, one should study the relationship between architecture and text. The space as the stage for all events in a novel is one of the most important elements of its texture. The act of writing and the space as a created object interacts with each other throughout the whole process of writing. This interactive process finds its roots in the experiences of the author and reader. The text hosts various spaces in it and all the events take part in these spaces.

The space affects the human being and reflects his/her state of mind. Life, with all its aspects, can be found in space. Space plays a very important role in the presence of cultural diversities. None of the aspects of life is independent of space. Space is an integrity with elements including events, persons and time and therefore is very important in understanding and investigating the novel. Space becomes integrated with the text and thus all its elements grow as essential parts of the message of the text.

Reader experiences the space. Different readers share the common experiences of it but, also recreate them. The newly created text includes the previous experiences of the reader. Thus, space as a creation of literature causes different concepts in minds of different readers. Text can be perceived as a never-ending object which has a moving structure, potential place for add-ons, and already existing add-ons. It can be realized differently by different reader, all the spaces of the text will be shaped with the same moving structure, as well. These spaces will have different add-ons and interferences and so never-ending space designs will be realized.

What about Kafka's spaces? Knowing that all the events belong to a stage, what features do these decors have? How does Kafka create all these spaces like exactly they are? What are his motives in creating them? Trying to answer all these questions related to Kafka is a marvelous adventure: The interaction of literature and architecture that is investigated in this thesis, is as much inspiring as running through the labryinths of Kafka's novels. It was possible to get lost in these labryinths. Probably we will have a conclusion like this: Kafka's spaces swallow people, make them lose their way and let them feel lost somewhere behind the doors and walls not remembering holding a novel in their hands...

1. GİRİŞ

Mekân, açık veya şifreli mesajlar gönderir. Kullanıcının bunları okumasını bekler. Burada mekânla kullanıcının kurduğu bir iletişim söz konusudur. Bazı mekânlarda kendimizi mutlu hissederken tedirginlik duygularıyla bazılarından kaçmak isteriz. Çünkü mevcut mekânın deneyimlettiği bir gerçeklik vardır. Mekân uçmaz, yerçekimiyle sınırlıdır, ancak kullanıcıya uçuyormuş hissi verebilir. Mekân kendiliğinden dalgalanmaz, eğrilip bükülmez ya da şekil değiştirmez, dokunduğumuzda titreşip yok olmaz; ancak kullanıcı bunların hepsini deneyimleyebilir.

Fakat, bir mekânın gerçekliği sadece bu fiziksel durumlarla sınırlı değildir. Bir de, kişinin bu durumları deneyimlediği, aynı mevcut gerçeklik olmayıp bir anlamda zahiri olan bir boyuttan söz edebiliriz. Bu, metinde oluşturulan, bireyin kendi verileriyle anlatının verilerini farklı yöntemlerle birleştirebilmesiyle kugulanan mekandır. Bu noktada deneyimlenen mekan; fiziksel mekanın varlığıyla örtüşmeyebilir veya gerçekliği ile taban tabana zıt olabilir. Fiziksel mekan-bütünlüğü veya parçalanmışlığıyla- somut varlığı ile deneyimlenen mekan arasında bir ara yüz olarak düşünülebilir. Varmaya çalıştığımız nokta ise, bu köprüden geçip okuyarak ve yorumlayarak deneyimlenen mekana ulaşmaktır.

Bu şekilde deneyimlenen mekan, mevcut durumdan farklı bir gerçeklik önerir. Şartları, fiziksel veya beş duyu ile algılananların ötesindedir. Mekanın sundukları, kişinin-okurun algısına göre değişir, şekillenir. Bu mekan, fiziksel olanla değil, fizikötesi olanla ilişki kurar. Yaşamla değil yaşıntıyla ilişkilidir. Bu çalışmada da, metin-mimarlık ilişkisinden yola çıkılarak bu karşılıklı iletişim incelenecek, metinlerden seçilen verilerle böyle bir dil oluşturulmaya çalışılacak ve bu dilin yarattığı mekan değerlendirilecektir. Bu amaçla incelenmek üzere kaynak-yazar olarak ise, 20. yüzyılın önde gelen yazarlarından Franz Kafka seçilmiştir. Böyle bir seçimin nedeni, yazarın karmaşık ve ilginç kişiliği dolayısıyla, konuyu da daha ilginç, daha çarpıcı ve daha belirgin bir biçimde ortaya koymamızı sağlayabileceği inancıdır. Çünkü, yazarın son derece karmaşık bir duygu dünyası içinde bulunması eserlerine yansımış; onun kişiliği, üslubu ve yazarlığı edebiyatçılar tarafından en ince detaylarına kadar araştırılmaya çalışılmıştır. Günümüzde oldukça geniş bir okuyucu kitlesine hitap eden Franz Kafka'ya göre, insana başka gözler kazandırmak ve

böylece gerçekliği değiştirmek söz konusudur. Onun üstü kapalı ve ayrıntılarla dolu ifadelerini basit olarak anlayabilmek zorluğu vardır.

Çalışmaya kaynak olmak üzere yazarın, ‘Dava’, ‘Şato’, ve ‘Dönüşüm’ romanları ile ‘Yuva’ adlı öyküsü seçilmiştir. Bu yapıtların seçilmiş olmalarının nedenleri ise şöyle özetlenebilir: Özellikle ‘Dava’, ‘Şato’ ve ‘Dönüşüm’, yazarın en tanınmış romanlarıdır. Yazar kendini roman kahramanlarıyla özdeşleştirmiştir. ‘Dava’ ve ‘Şato’ ile ‘Dönüşüm’ ve ‘Yuva’, ele alınan konuların, hem öz, hem de biçim açısından benzemeleri nedeniyle bir bütün, bir süreklilik oluşturmaktadırlar. Ayrıca, incelenen konuyu çok yalın, doğrudan ve belirgin bir biçimde yansıtmaktadırlar.

Mekânı bu denli önemseyen, ona karşı bu denli duyarlı olan bir yazarın, yapıtlarında sözcüklerle oluşturduğu, betimlediği mekânların özelliklerini yakından incelemek ve tanımak, bu mekânları çözümlemeye çalışmak, Kafka’yı daha iyi tanıtmakla kalmayacak, aynı zamanda, duyarlı bir insanın, mekanla ilişkilerini anlamamızı sağlayacaktır. Mimar olarak, ilk bakışta çok dolaylı, çok özel bir durum gibi görünse de, böyle bir bilginin yararının yadsınamayacak kadar büyük olacağı inancındayız.

2. AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

2.1. Amaç ve Gerekçe: Mekân Tasarımında Kavramsal Bir Esin Kaynağı Olarak Edebiyat ve Potansiyellerinin Tartışılması

‘Kapı tokmağı, bir evin ileri doğru uzanmış elidir’

José Saramago, Körlük

Bu çalışmanın amacı, disiplinlerarası bir yapısı olan, bilim ve sanatın pek çok alanından gerek kurumsal gerekse pratik düzlemde faydalanan mimarlık için, yeni ve üzerinde detaylıca durulmamış bir alan olarak genelde edebiyatı tartışmak, tezin özellikle ilgilendiği alan olarak ise, geleceğin mimarlığında ve mimarlık eğitiminde ufuk açıcı ve düş gücünü artırıcı potansiyeli bakımından Kafka edebiyatını incelemektir. Eserlerinin konuları ve biçimleri bakımından edebiyat tarihinin

herhangi bir ekolüne yerleştirilmesi güç olan, ünü ülke sınırlarını aşmış, Prag'lı Alman yazar Franz Kafka'nın hayatında, yaratıcı öfke ve mutlak bir titizliğin egemenliği gözlenmektedir. Yaşamında da buhranlı dönemler geçiren Kafka'nın duygusal açıdan karmaşık bir insan olduğu genel anlamda kabul gören bir gerçektir. Kafka'nın romanlarındaki tiplerin bir ölçüde kendi ruhsal yapısını yansıttığı varsayılarak, roman karakterlerinin duygusal dünyaları ve onların mekanla olan ilişkileri bu çalışma ile resmedilmeye çalışılmıştır.

Mimarlık bilgisi, disiplinlerarası bir bilgidir. Matematik, sosyoloji, teknoloji gibi bir çok bilginin içeriğini kullanır, işler ve bir ürüne dönüştürür. Dönüştürülen bilgi – mekan- içeriğinden ayrı bir duruş ifade etse de bunlardan bağımsız değildir. Bilginin mekana dönüşümünde kullanılan bu zemini zenginleştirerek yeni bir dil önermek ve mimarlığı zenginleştirmek mümkün olabilir. Derrida'ya göre mimarlık, yazmanın bir biçimi, dolayısıyla da, yaşamın bir biçimidir. Çünkü, deneyimlenen mekanın özelliklerinin hepsi, aynı zamanda mekan tasarımında ele alınan verilerdir. Amaç, bu ve benzeri verileri kullanarak somutlaşmamış bir mekan kurgulamaktır. Bu somutlaşmamış mekan için yeni ifadeler, yeni bir dil bulabilmek önemlidir.

Çalışmanın en kritik noktalarından biri işte bu dil sorunu üzerinden ortaya konacaktır. Dili, konuşup anlaşmamızı sağlayan birincil amacı dışında, kavramların birbirine dönüşmesi, birbirlerine tercüme edilmeleri için bir ortam ve aynı zamanda bu ortamın katalizörü olarak düşünmek de mümkündür. Bu çalışmada, bu dönüştürücü ortam edebiyat ürünü olarak ele alınmış, bir yazar/yaratıcı tarafından verilen bir ürün, tasarlanan bir ortam bir başka yaratı alanının, mimarlığın, mimari tasarım sürecinin girdilerinden biri olması düşünülmüştür. Bu tercüme ise, dil/yazın tarafından yapılacaktır.

Mimarının bir diğer çıkarımı gerek metnin içeriği gerekse biçimi üzerinden farklı tür bir yaratıcılığın ve yaratının aktarılması, tercüme edilmesi olabilir. Bu aktarım, doğrudan somut öğeler üzerinden algılanabileceği gibi tamamen metaforik bir doğaya da sahip olabilir. Özellikle bu metaforlar üzerinden düşünüldüğünde, fiziksel bağlamdan arınmışlığıyla edebiyat, resim ve heykel gibi görsel sanatlardan daha özgür bir altyapı sunacaktır. Stevick'e göre, *“Roman canlı bir organizmadır; pek çok unsurun oluşturduğu yaşayan bir bütündür. Romanın birbiriyle orantılı her parçasında öteki parçalara benzeyen bir şey vardır”* (Tekin, 2002, s. 18).

Aynı olguya, mimarının kendisini edebiyat üzerinden tekrar okuması gibi başka bir perspektiften yaklaşmak da mümkündür. Bu yine somut bir bilginin aktarımı olabileceği gibi aynı zamanda, mimarının kağıt üzerinde ifade edilen iki boyutlu çizgisinden öte, mekanın sunduğu yaşantıya dair kavramların ifadesi olarak da düşünülebilir. Edward Hall, *‘edebiyatı, insanın mekanı nasıl algıladığını öğrenmeye yardım eden bir anahtar olarak görür’* (Tümer, 1982). Stendhal’a göre; *‘Roman sokakta gezdirilen bir aynadır’*. (Tekin, 2002).

Mimarın yarattığı matematiksel mekanlar içinde, kişiliksizleşen ve ruhunu yitiren insanlar olduğumuz için mutsuzuz. Yapı bir düşün geleceğe dönüşünün öyküsüdür. Sınırları belirsiz, flu bir görüntünün mekanla somutlaşmış halidir. Mimar ise, bir anlamda öykücüdür. Önemli bir sanat dalı olan mimarlık gittikçe edebiyattan uzaklaştığı ve mimarı okumayan, mimari söylem yaratamadan salt çizen, durmadan bina yapan mimarlara sahip bir ulus olduğumuz için yetersiziz. Oysa edebiyat ve mimarlık içiçe olmalı, birbirinden beslenmeli, durmadan birbirinin zenginliklerinden ‘çalmalı’. Mimar, yazar Leyla Ruhan Okyay’a göre, *‘Mimarlıkta da, edebiyatta da düş gücü var... Yapıtınızın merkezinde ‘insan’ var. Mimarlıkta meselenizi çizgi ile anlatırsınız, edebiyatta sözcüklerle’*. (Yavuz, 2008). Yazarın zengin düş gücünü kullanarak ve romanda kurguladığı eşsiz mekan tasarımlarından yararlanarak mimarın ‘özgürlük’ ve yaratı alanını genişletmeye çalışmak amaç olmalı. Bunun için yazının okunup yorumlanmasını desteklemek ve mimarın hayal gücüyle yazarın hayal gücünün sentezinden oluşan yeni mekan kavramları yaratmak için yazını daha fazla *‘didiklemek’* mimarlığın sadece akademik ortamda değil, mekan yaratırken de gelişmesini sağlayacaktır. Bu, aynı zamanda mimarlık ve mimarlık eğitimi alanlarında yeni düşünce biçimlerinin gelişmesi açısından önem taşımaktadır.

Bu düşünceden hareketle, disiplinlerarası etkileşim ve disiplinler bilginin üretimi doğrultusunda, mimarlık söylemine koşut olarak ortaya konabilecek yazınsal söylem alanının¹, *‘özetlenmiş bir parçası’* olan yazınsal metin, bu anlamda, mimarlık disiplininin etkileşim kurma potansiyeli olan ve bilgisini bu kanaldan zenginleştireceği bir kaynak olarak görülmektedir (Ultav, 2008, s.35).

¹Yazınsal alanın söylemsel özelliğini vurgulayan Downing, bu önermesini, yazının edebiyatın pragmatik perspektifler için uygun olduğu ve böylelikle sosyal bir görüngü konumuna taşındığı önermesiyle güçlendirmektedir (Ultav, 2008, s.35).

Disiplinlerarası bir düzlemde yazınsal söylem ile mimarlık söylemi arasında kurulabilecek ilişki olasılıklarını irdelemek bağlamında, böylesi bir etkileşimin, mimarlığın bilgi alanına yeni bir açılım getireceği ve zenginleştireceği düşüncesinden hareket edebiliriz. Yazınsal alana yaklaşması önerilen mekan yaratma sanatında yeni açılımlar arayışına ise, Çek yazar Franz Kafka'nın, yapıtlarında mimari ipuçlarının fazla yer alması nedeniyle kaynaklık etmesi uygundur.

2.2. Kapsam: Mimarlık Metin İlişkisinin Vurgulanması, Yazıdan Mimarlığa Yansımalar, Yazında Mekân Kavramı, Hayali Mekân ve Diğer Yazarların Yaklaşımlarından Örnekler

'... Kişi gözünü kapayıp romanı bir bütün olarak düşündüğünde, sayısız basitleştirme ve çarpıtmaları olmakla birlikte onun, yaşamın aynadaki görüntüsüne sahip bir yapıt olduğunu görebilir. Her durumda romanın, insanın aklında belirli bir biçimin görüntüsünü, bir an için kareler, bir an sonra Uzak Doğu tapınakları, bir an için dışarıya uzanan payanda ve kemerleri, yine bir an sonra İstanbul'daki Ayasofya Kilisesi'nin kubbelerini ve sağlam yoğunluğunu canlandıran bir yapısı vardır'

Virginia Woolf, Kendine Ait Bir Oda

Bir sanat dalı olarak edebiyatın, mimarlık için neler önerebileceğini incelemek, bu çalışmanın hem sorunsalı hem de sonuçları açısından ilk ve en hayati aşamalarından biridir. Yazılı her türlü kaynak, insanlığın küresel ve yerel düzeyde, tarihine, kültürüne ışık tutması bakımından en önemli referanslar arasında yer almaktadır. Bu tür bir bilgi aktarımı, diğer bilim dalları kadar mimariyi de birinci dereceden ilgilendirir.

Almanca 'varolma', 'varlık' anlamına gelen 'dasein' kelimesi, aynı zamanda, bir yerde olmak, orada olmak anlamına da gelir. Bu kavram, varlığın yer ile olan ilişkisini, söz ile ifade eder. Mimarlık da, insanın bir yerde olması, bir yeri sahiplenmesi ve kendisini de oraya ait kılması ile çevresi üzerinden oluşturduğu bir dildir. İlkçağ insanının mağaraların duvarlarına yaptığı resimler, Mısır hiyeroglifleri, taş yazıtlar, dil, yazı ve mimarlık arasında mevcut bulunan bu kavramsal ilişkinin ilk temsillerine örnek teşkil ederler. İnsanın kendisini, çevresini, zamanı ve özellikle kendi geçiciliğini algılamaya başlamasıyla birlikte bu ilk izler belirir. Bu izler,

insanlığın, insanın biyolojik, sosyal, kültürel, tarihsel, ırk, din ve dil gibi kimliklerinin toplamını oluşturan üst kimliğine ait evrensel dilin ilk sözcükleridir. İnsan, ilk yazısını taşa yazar. Hem bu taşı şekillendirerek yazar, hem üzerine işledikleriyle. Bunu belki de en iyi şekilde ifade eden söz '*verba volant scripta manent*'tir (Söz uçar, yazı kalır. Lat.). İnsanın konuştuğu sözcükler ve bu sözcükleri kağıda döktüğü yazı gibi, taşı şekillendirerek yarattığı mimarlık da birer dile dönüşür. Bu her iki dil de, insanlık geliştikçe şekillenecek, gelişecek ve çeşitlilik kazanacaktır.

Dil ve mimarlık, insanın kendini ortaya koyuşu, mevcudiyetini ilan etmesi bakımından, '*Ben buyum, buradayım*' demesi ile insanlığın kendisi kadar eski iki olgudur. Söz, ilk insanın ağzından dökülen ilk hece ile birlikte hem şu anki zamana, hem de gelecek zamana işaret eden bir iletişim şekli, mimarlık ise, insanın ilk barınağı olarak ve sonrasında şekillendirdiği çevresi ile, dünya ile kurduğu iletişimin bir şeklidir. Her ikisi de insanın, birey olma ama aynı zamanda insanlık olma durumunda rol oynarlar. Her ikisi de aktaran, tercüme eden doğaları ile gerek yerel, gerekse küresel anlamda insanlığın tarihini, kültürünü inşa ederler.

Her dilin mimarisi, her mimarinin de bir dili vardır. Fransız filozof Jaques Derrida'ya göre, '*yazı öksüzdür*'. Yazının olduğu yerde yazar yoktur ve yazı her okuyucu tarafından farklı yorumlanacaktır. Mimarlık da, insanın yine sembolik olarak adlandırabileceğimiz bir dille varlığını, varlığının mekanını şekillendirme, kalıcı kılma sanatıdır. Kişinin kimliği, oluşturduğu ve yaşadığı mekana birebir yansır. Mimarlık, insanın kimlik arayışının, insanın kendi yüzünün aynasıdır. Erzsébet Berta bunu; '*insan kendi yansımasını yapısında görür, tanrısını bir yapı ile tarif eder*' sözleriyle anlatmaktadır (Berta, 2003). Yazı da mimari de kurgusal tasarımlardır. Her ikisinin de bir yapısı, bir iskeleti vardır. Belirli ya da değişken, kimi somut kimi soyut öğelerden meydana gelir, inşa edilirler. Her ikisinin de çevresinde oluşan durum, bir içeriğin, bir anlamın aktarılması ancak bu esnada her okuyucu ile yeni anlamlar oluşmasıdır. Best ve Kellner'e göre, pasif bir tüketim olarak okumanın yerini, okuyucunun performansı alır (Cevizci, 2005). Gerek yazıyı gerek mimariyi okuyarak tarihte geçmişe gitmek kadar geleceğe dair varsayımlarda bulunmak da mümkündür.

Mimarlığın yazı ile olan ilişkisi, birbirinden farklı ancak yine de birbirleriyle ilişkili alt yapılardan oluşur. Bunlardan en basit anlamda üzerinde durulabilecek olanı, bir

metnin mimari tasarım sürecini ne şekilde etkileyebileceğidir. Her ne kadar bu süreci diğer öğelerden soyutlamak imkansız olsa da yaratının en temel ifade alanlarından biri olan yazının mimari sürecin içine, bir tür ilham kaynağı olarak sızması tasavvur edilebilir.

Derrida ise daha da ileri giderek, dilin bir uzam tanımladığından bahseder ve onu bu yolla özdeşleştirir; *‘Mimarinin öz kaygısı, yere dairdir’* der, *‘mekanda, yer teşkil etmeye’*. Bu yol, dilin yoludur. Felsefe ve edebiyat okumalarında kullanılmak üzere önerilmiş metinsel analiz şekli olarak tarif edilebilecek yapıbozum kavramı, metnin tutarlı bir bütün olduğu, metinde hiçbir şeyin tesadüfi olmadığı anlayışına karşı çıkar ve bunun yerine metinde esas olanın çelişkiler, tutarsızlıklar ve gizlenenler olduğunu savunur; *‘kavramsal ya da teorik açıdan gizli tutulan yapıların, saklı ayrıcalıkların üzerindeki esrar perdesini aralayıp onu tümünden aşma çabası’* esas olandır. Yapıbozuma göre, anlam, yoruma dayalıdır ve sürekli olarak değişmektedir (Cevizci, 2005). Yapı bozumu, mimari metaforlar kullanan, yapının taşlarını teker teker söken bir yıkım deneyi olarak ifade eder.

Derrida, dilden yola çıkarak aynı metaforu yazı için de kullanır. Yazının uzamsallığı, bir yol olarak ifade edilebilirliği, nereye varacağının bilinmezliği, bu ilişkiyi kuran temel öğelerdir. Başının ve sonunun olmaması nedeni ile onu bir labirente benzetir. Bu tanımı getirirken de yine mimariyi kullanmış olur (Derrida, 1998).

Mimari söyleme ve mimarlığın nesnesine yeni bir bakış açısı getiren göstergebilim kuramı ile kentin işaretler üzerinden okunabilir ve deşifre edilebilir olması da, aynı şekilde, Roland Barthes’ın mimariden yazıya, yazıdan tekrar mimarlık söyleminin içine dahil olan okumalar/metinler üretmesini sağlamıştır. Barthes’e göre, *‘şehir, bir söylemdir ve söylem de başlı başına bir dildir. Şehir, içinde yaşayanlarla konuşur. Biz de şehirle, içinde yaşayarak, dolaşarak, bakarak konuşuruz’* (Barthes, 1998).

Barthes, şehrin dili üzerine yapılan çalışmayı, *‘okuma’* olarak adlandırır ve çalışmayı yapan da *‘okuyucu’*dur. Amaç fonksiyonel çalışmaların sayısını değil kent okumalarının sayısını arttırmak olmalıdır. Bu konuda şimdiye kadar sadece yazarların bazı örnekler vermiş olduğunu söyler (Barthes, 1998).

Barthes’e göre şehir ve göstergeler üzerine yazan pek çok yazar arasından bu ilişkiyi en iyi kuran Notre-Dame de Paris’i ile Victor Hugo’dur. Hugo, adını bu binadan alan ünlü romanında şunları yazar: *‘Ona sanki kilise sallanıyormuş, canlanıyormuş, yaşıyormuş gibi geliyordu ve her kolon, sanki koskocaman bir ayak oluyordu. Ve*

sanki dev katedral, ayakları olan kolonlarla yürüyen, iki kulenin hortumu olduğu bir çeşit olağanüstü filden başka birşey değildi' (Tümer, 2004). Barthes, Hugo'nun 'Bu, onu öldürecek' ifadesini, bu-kitap, o-anıt anlamında okur. Hugo'nun bu ifade ile anıtı ve kenti, insanın kent üzerine, kent üzerinde bir kitabesi olarak ifade ettiği ve bunun da yazının rekabet halindeki iki farklı türüne güçlü bir vurgu teşkil ettiği üzerinde durur; '... taşta yazmak, kağıda yazmak'. Bu tema üzerinden Jacques Derrida'nın yazı üzerine söylemi ile de paralellik kurar (Barthes, 1998).

1843'de yayınlanan 'The Builder' adlı dergide, mimarlıkla dil arasındaki benzerlik, 'Yepyeni ve bağımsız bir mimari biçem (stil) yaratmak, yepyeni ve bağımsız bir dil yaratmak kadar zordur' denerek ifade edilir. Dilin gelişimi, kültürün gelişimine bağlanır (Tümer, 1982)

Ortak bir tek dil, ne kadar ütöpik bir yaklaşımsa ortak bir tek mimari dil de o kadar ütöpik bir idealdir. Elbette, çizgi mimarlığa ait sembolik bir dildir, ancak mimarlık gibi karmaşık, disiplinler arası ilişkiler üzerine kurulu bir kavramın tek dili olarak yeterli olmayacaktır. Nasıl mimarlık, kendini ifade etmek için giderek başka araçlarla birlikte dili ve yazıyı daha çok kullanıyorsa, aynı şekilde dilden ve yazıdan faydalanması da onu zenginleştirecek, katmanları arasındaki ilişkileri güçlendirecektir.

Gürhan Tümer, 'Mimarlık Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme/Aragon'un Paris Köylüsü Adlı Yapıtı Üzerine Bir Örnekleme' isimli çalışmasında, mimarının yazarların yazınsal yapıtlarından yararlanmaları gerektiği tezini savunur. Bunu yaparken, mimarlığın dil ile doğrudan ilişki içinde olduğu ve yine kendisine ait bir dili bulunduğu, dili kullanmaya ve gözlemlerini aktarmaya en yatkın kişilerin yazarlar olduğu önermelerinde bulunur. Toplumbilim ve tarih gibi başka bir çok bilimin edebiyattan faydalandığı gibi mimarlığın da bu alana eğilmesi gerektiğini öne sürer.

Marshall Berman (Berman, 2002); 'Kurduklarımız ve başardıklarımız arasında en yaratıcı olanları bile, eğer hayat devam edecekse, bizim ya da çocuklarımızın onlardan kaçmayı ya da onları dönüştürmeyi isteyeceğimiz hapisanelere ya da kabirlere dönecektir' derken, böyle bir döngünün çarklarından mimarlığın da kaçamamış olduğuna işaret etmektedir. O halde, mimarın gerek edebiyat gerekse de sanatın diğer dallarından etkilenecek zihnini ve tasarımlarını dönüştürmesi, yeni

söylemler yaratması ve varolan söylemlerden sürekli yeni ufuklara ulaşması gereklidir.

Bilgisayar teknolojisinin tasarıma engin ufuklar açtığı, inşa teknolojisinin neredeyse tüm tasarımları gerçekleştirilebilir kıldığı, mekansal örgütlenmedeki sınırların eridiği, yapısal unsurlar arasındaki ayrımların yokolduğu, yer duygusunun çözüldüğü, sanal mekanların varolduğu bir dünyada, mimar, arayıp durduğu özgürlüğe ne kadar kavuşmuştur? (Kayın, Emel, 2008). Tümer, mimarlığın interdisipliner yapısı çerçevesinde, mekanın ‘fizikötesi gizemsellik’, ‘düşsellik’ gibi bazı niteliklerinin ancak dile bağlı olarak yetkin bir tasvirinin yapılmasının mümkün olduğunu, mimarlığın böyle bir dilden faydalanmasının ‘yeni bir boyut’ önereceğini hatta böyle bir kaynağın değerlendirilmemesinin ‘savurganlık’ olacağını etkileyici bir heyecanla savunur. Belki de, mimar arayıp durduğu özgürlüğe, edebiyatın mekan yaratmadaki bu ‘fizikötesi gizemsellik’ ve ‘düşsellik’ özellikleri sayesinde kavuşacaktır.

2.2.1. Edebiyatta Mekân Kavramı

‘İkamet ettiğimiz mimari mekan çeşitleri önemlidir –iktidarlılardır. İnsan ırkının bütün üyeleri yok olacak da olsa, diğer gezegendeki ardılarımız mimarlık yoluyla bu gezegendeki insanların psikolojisini yeniden kuracaklardır’

Ballard, J.G., Interview by Graeme Revell

Mekân, ‘kevn’ yani ‘olmak’ kökünden türemiş bir kelimedir (Yılmaz, 2007). Yani mekân bir bakıma var olmaktır. Somuttan soyuta çok geniş anlamda düşünülebilecek bu varoluş, fizikî ve ruhsal yönleriyle insan için de geçerlidir. Mekânla birlikte anlam kazanan insan da, mekânla bir bütün oluşturur. Romanda ise mekân, olayların geçtiği yer, kişilerin içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Yani mekân, romanda anlatılan ‘*olayların sahnesi*’dir. Şaban Sağlık, mekân konusunda şöyle bir tanımlama yapar: ‘*Roman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları ortamlar; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini gerçekleştirdikleri bütün ortamlar ve yerler, romanda ‘mekân’ olarak adlandırılır. Diğer romanlık unsurlar gibi romanda ‘mekân’ da kurmacadır*’ (Sağlık, 2002).

Mehmet Tekin’e göre ise; ‘*En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddî ve manevî değerler*

manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı bu değerleri “tasvir” ve “tanım” prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz toplumu toplum yapan dinamiklerdir’ (Tekin, 2002).

Yazar, romanında, mevcut dünyadan/gerçeklikten bir kesit alabilir, onu farklılaştırabilir, bambaşka bir mekan yaratabilir, bu mekanı tarihin herhangi bir zaman kesitinden çekip çıkarabileceği gibi olmayan bir zamana ışınlatabilir veya alışlagelmiş bir benzetme ile romanın ya da yazının zaten başlı başına bir mekan olduğunu önerebilir. Bizler için oldukça sıradan ve gündelik olan mekanlar, yazarın hayal gücüyle kurgulanınca baş döndürücü, şaşkınlık verici ve ‘saçma’ bir kılığa bürünmektedir. Bütünüyle özümsemiğimiz ve kanıksadığımız modern deneyimlerin ‘saçma’ mekanları, yazın gücüyle eleştirildiğinde ortaya son derece zengin metinler ve belki de söylemler çıkmaktadır.

Edebî eserlerde mekân unsurunun önemli işlevleri vardır. Anlatı kurgusundaki ağırlığından dolayı yazarlar, mekânın çeşitli işlevlerinden faydalanmışlar ve eserlerinde bu öğeyi titizlikle kullanmışlardır. Romandaki diğer unsurlarla genellikle paralellik oluşturan mekân unsuru, romanda olup bitenleri kavramada da bize yardımcı olur. Çünkü mekân olmadan kişileri ve zamanı da tam olarak çözümleyemeyiz. M. Tekin bu konuyu şöyle ifade eder: ‘*Mekân, romanın diğer unsurlarına etki eder, onlara güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar*’ (Gümüüş, 1989).

Mekân, kişilerin içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ve ekonomik durumlarını ve kişiliklerini açıklama yolunda önemli fırsatlar sunabilir; ‘*Tabiatla insane kaynaşır, kahraman ondan etkilenir, bazen de onu kendi psikolojisi ile aynı bulur*’ (Törenek, 1999, s. 241). Ayrıca mekândaki hareketlerinin, kişinin davranışlarına ve olaya kattığı değişiklikleri de gözden uzak tutmamak gerekir. İster gerçek, ister hayâli olsun mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır (Törenek, 1999). Yani romandaki mekân ögesi, olay örgüsünden ve roman kişilerinden ayrı, bağımsız şekilde düşünülemez; ‘*İnsanı tanımada epey yol almış, insan sarrafi olmuş denilen büyükler, mekân – insan ilişkisi konusundaki deneyimlerini özetleyerek, insanın yaşadığı yere benzediğini ya da yaşadığı yeri kendine benzettiğini söylerler.*

Hangisinden başlarsanız sizi diğerine götüren bu ilişkide önce insan yaşadığı yere, o yerin havasına, suyuna, taşına, toprağına benziyor. Sonra havasını, suyunu, taşını toprağını kendine benzetiyor’ (Göka, 2001).

İnsan analiz edilirse mekân; mekân analiz edilirse insan hakkında önemli ipuçlarına ulaşılabilir. Mekânla kişi arasındaki ilişkiye değinirken, mekânın kişinin psikolojisine ve bulunduğu konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre değişeceğini söyleyebiliriz. Mehmet Narlı’ya göre; *‘Mekân, olayın bir ögesi olarak aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına da etki eder. Bazı mekânlar şahısları ‘engelleyen’ veya onlara ‘yardım eden’ bir görev alabilirler. Bir köprü, şahsın hedef objeye ulaşmasını sağlarken; bir nehir engelleyebilir. Mekânın sembolik bir işlevi de olabilir. Tekrarların, mecazların böyle bir görev üstlendikleri görülmüştür. Hatta mekânın bir özne kadar yönlendirici, yol gösterici olduğu romanlar da vardır’* (Narlı, 2004).

Roman kurgusunda önemli bir ağırlığa sahip olan mekân unsuru, hayatın gerçeklerini yansıtır, onları değiştirir, gerçeği sezdirir, roman kahramanlarının davranışlarını çizer ve atmosfer yaratır. Romanda sahne, olaylar dizisini ve karakteri etkileyen bütünün bir parçasıdır. Mekândaki değişmeler, mekân tasvirleri ve mekân tercihleri belli amaçlara göre yapılır. Mekân ögesinin, zaman, kişiler dünyası ve olay örgüsü gibi romanın diğer önemli öğeleriyle bağlantısı daha sağlam, canlı ve dinamik tutulmaya çalışılır. Çünkü olaylar, mutlaka bir ‘yer’de cereyan eder. Kişiler mutlaka bir yerlerde doğar, büyür ve gelişirler. Roman da, o yerin kokusunu ve rengini taşır; *‘Mekânları anlamlı kılan, onlarla birlikte yaşayan, onlarla duygusal bağlar kuran insanlardır. Anılara bağlanmayan her cadde, her sokak, ‘iki yanı evlerle çevrili bir toprak parçası’ndan başka bir şey değildir’* (Gündüz, 2003).

Mekânın anlaşılması roman incelemesinde çok önemlidir. Çünkü, mekândaki dekoratif unsurlar, değişmeler, mekân tercihleri, kahramanların mekânda yüklendikleri anlam ve fonksiyonlar, roman kişilerinin veya anlatıcının mekâna bakış açıları kişiye o dönem hakkında ve roman incelemesinde önemli ipuçları verir.

Mekânı daha iyi kavramada ipucu olabilecek öğelerden birisi de mekân tasvirleridir. Mekânı tasvir etmek aynı zaman da mekân unsurunun kelimelerle resminin çizilmesi anlamına da gelir. Tasvir, *‘... romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür*

kılmaktır” (Şaban, 2002, s. 130-163). Kişilerin ruh hallerini yansıtan tasvir, aynı zaman da romanın okuyucu zihninde daha iyi canlanmasına yardım eder. Çünkü kahraman, çevreden, zamandan ayrı bir varlık değildir. Bunlarla bir bütündür; *‘Tasvir, yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde bir konuda bilgisi olan kişiden, bilgisi olmayan kişiye haber verme görevini üstlenir’* (Narlı, 2004, s.471-472). Yazarın tasvirlerle ulaşmak istediği noktayı H. Gümüş şöyle belirtir; *‘Mekân tasviri, romancının dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini gösterir: Bakış, ya tasvir edilen obje üzerinde kalır ya da daha ötelere kadar gider. Tasvir, romanda insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile olan ilişkilerindeki önemi ifade eder: Romancı bu dış dünyadan kaçır, yerine başka bir dünya getirir, bu dış dünyayı tanımaya, anlamaya ve değiştirmeye koyulur’* (Gümüş, 1989, s.114).

Romanda mekân, ister açık mekân olsun; ister kapalı mekân gelişi güzel bir şekilde değil; mutlaka bir amaç doğrultusunda seçilir ve kullanılır. Bazen kahramanın ruh dünyasını yansıtır; bazen de romandaki sosyo-kültürel hayat hakkında bilgi verir. Bazen bir karakter gibi anlatılan, romanın unsurlarından biri olan mekân; bazen de daha silik, daha arka plânda kalabilir. Romanda özellikleri verilen yerle gerçek yerin özellikleri birbirini tamamlayabilir. Yazar, mekânla ilgili hiçbir göndermede bulunmayabilir. Sanki olaylar hiçbir yerde geçmemiş, şahıslar hiçbir yerde yaşamamışlardır. Romanın mekânları gerçekte var olsun veya olmasın *‘kurmaca’*dır (Narlı, 2004, s.470).

Yazarın mekân tercihleri bize romanın diğer unsurları hakkında da bilgi verir. Kahramanın daha çok hangi mekânlarda bulunduğu, mekânın olay kişilerinin psikolojilerine etkileri ve ayrıca zaman-mekân uyumu için hangi mekânların tercih edildiği gibi sorular bu açıdan önemlidir. Ayrıca mekânla kişilik arasında veya o andaki ruh hali arasında paralellik kurulabilir. Yine de şunu hiçbir zaman unutmamak gerekir ki, mekân hayatın tümünü kapsar; *‘Mekânlar içlerinde, üzerlerinde süren yaşamlarla mahiyet kazanır. Yani mekânlar ayrıntılı anlamıyla düşünsel, kültürel, ekonomik, psikolojik, dinsel hâsılı tüm yönleriyle yaşamsal mekânlardır. Kültürel çeşitlilikler büyük ölçüde mekânsal ilişkilerle oluşur’* (Evcı, 2006).

2.2.2. Edebiyatta Mekân Örnekleri

‘Kule’nin (Eiffel), ilk anlatımını edebiyat alanında bulmuş olan bir düşü somutlaştırdığını söyleyebiliriz. Kitapların işlevi, ileride tekniğin gerçekleştirmekten öteye gitmeyeceği şeyi önceden yerine getirmektir çoğunlukla’

Barthes, Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi

Absürd Tiyatronun kurucularından Eugene Ionesco, yazma ediminin gerekçesini *‘bir başka yer’* arayışına ve bu özlemi aktarma çabasına bağlar. Yazım ediminden bahsederken Ionesco’nun sözünü ettiği, bir anlamda arakesitinde kendisinin/yazarın durduğu, biri mevcut, öteki ise yazarın peşinde olduğu içiçe geçmiş iki mekandır. Ionesco’nun kastettiği mekan, somut-fiziksel bir mekandan ziyade metafizik bir mekan olarak tanımlanabilir. Aradığı ve büyük ihtimalle asla bulamayacağı bu *‘başka-yer’*in peşinde, bir anlamda buradaki kendini de arar ve ancak, bu *‘ben’* gerçekliğini kabullenerek, *‘ben buradayım’* diyerek arayışını sürdürebilecektir. Buradaki varlığına yüklediği anlam ise, mevcut uzamın farkındalığına gönderdiği işaretidir. Arayış yolunun ise, hem nesnesi hem de öznesi yazının kendisidir. Ancak yazarak arayışına devam edebilecektir. Mekan ve yazı arasındaki ilişki açısından bu oldukça güçlü bir ifadedir (Somer, 2006).

Friedrich Dürrenmatt’ın, *‘Gözlemcileri Gözlemleyen Gözlemi’* adlı, kısa ve yoğun, soluk kesici ve keskin bir anlatımla sunulan metafizik nitelikli öyküsü, düşüncelerden oluşan bir yapı, iyi tasarlanmış bir müzik parçası gibidir. Öykünün kahramanı F.’nin bir adrese gelmesi, burada bir ressamın atölyesiyle karşılaşması ve bu gizemli atölyede gördükleri üzerine yaşadığı şaşkınlığa tanık oluruz. Metnin sürekli ve bölünmeyen yapısıyla, kahramanın içinde dolaştığı koridorlar ve her an kilitsiz bir geçitle başka bir mekana açılacakmış hissi veren atölyenin mekansal yapısı benzerlik göstermektedir. Böyle bir dizginin ritmik ancak monoton, sonsuz bir mekanda ilerlemek gibi bir his yarattığı düşünülebilir. Üstelik yazarın, öykünün başlıca konusu olarak, her gözlemleyen de gözlendiğine, hepimizin iç içe geçmiş vizörler gibi sıralandığımıza işaret etmesiyle, her bir yan cümle, koridorda atılan bir adıma dönüşür. Sanki bir yanınız sağır, sürekli bir duvarken, öbür yanınızda bir belirip bir kaybolan açıklıklar, bu okuma serüvenine eşlik eder. Metnin içeriğindeki eşik ise, biçimindeki eşığe dönüşür, masif duvar eriyerek yok olurken, diğer duvar da

bir anda kesilip açık alanla son bulur; gözlemleme, gözlemci, gözlemlenen ve gözlemleyen sözcükleriyle adeta dama taşı gibi oynayarak, yirmidört bölümde tekrarlanan bu mekan deneyiminden sonra, okuyucu, mekanı terk eder; *‘Sabahleyin, yaz mevsimiymiş gibi boğucu bir sıcak vardı, ama F... Cabriolett’in üstünü henüz kapattığı sırada bastıran sağanak yağmur, kentin eski kesiminden eski çarşıya inerken ona eşlik etti... Güncenin bir kenarına alelacele çiziktirilmiş adres,... ressamın,... atölyesinin adresiydi,... bina öyle perişan ve yıkılmaya yüz tutmuş bir durumdaydı ki,... kapı kolaylıkla açılsa da, (F.) hiç değişmemiş koridora varıncaya kadar sıırıslık olmuştı, yukarıya çıkan kapının da kilitli olmayışına şaşırdı, merdiven yukarıda karanlıkta gözden yitiyordu, boş yere bir ışık düğmesi aradı, elleriyle gittiği yeri yoklayarak yukarı çıktı, bir kapı duyumsadı ve kendini atölyede buldu, atölye de onu şaşkınlığa düşürecek bir biçimde, iki pencereden içeri düşen soluk renkli yağmur ışığında olduğu gibi kalmış bir halde duruyordu, uzun ve dar mekan, bu kentten yıllar önce ayrılan ressamın büyük boyutlu resimleriyle doluydu... küçük boyutlu başka resimler de,... bir tramvayı, helaları, tavaları, hurda otomobilleri, bisikletleri, şemsiyeleri sergiliyorlardı,... atölyedeki düzensizlik müthişti, yarı yarıya yırtılmış iri bir deri koltuğun önünde bir sandık, sandığın üzerinde Graubünden usulü tuzlama et dolu bir tepsi, yerde Chianti şişeleri ve yarısı şarap dolu bir bardak, gazeteler, yumurta kabukları, dört bir yanda boya tüpleri,... fırçalar, paletler, neftyağı ve gazyağı şişeleri vardı, yalnızca bir resim sehpası eksikti, yağmur atölyenin uzun kenarındaki iki pencerede şakırdıyordu...’* (Dürrenmatt, 2000).

Tümer, mimari tasarıma ait somut öğeler dışında, mekanın sözü edilen metafizik olgusunun o mekanı yaratmada, yaşanır kılmada vazgeçilmez olduğunu öne sürer ve *‘Paris Köylüsü’*nü böyle bir anlayışla ele alır. Aragon’un metninin, mekanın tam da bu özelliğinin altını çizdiğini, onu tasvir ettiğini vurgular ve böyle bir metni okuyan bir mimarın bu metafizik özellikten etkileneceğini öne sürer. Bu kavramı, Aragon’un *‘Çağdaş Efesler’* olarak adlandırdığı, *‘Opera Geçidi’* bölümü ile örnekler; *‘Yazara göre, bu fizikötesi öge, eskiden olduğu gibi, dinsel mekanlarda, kutsal yerlerde değil, bambaşka mekanlarda, bambaşka yerlerde aranmalıdır. Aragon’un, ‘Çağdaş Efesler’ olarak adlandırdığı bu mekanlar, tanrılara adanmış, tanrılarca kutsanmış özel yerler değil, günlük, sıradan mekanlardır... Aragon’a göre, yeni tanrı, ‘şiir tanrısıdır’... Ve ‘Opera Geçidi’ de, işte bunlardan biridir’* (Tümer, 1982).

Kimi söylemler, mimari şeyleri sözcüklerle varederler. Kafdağı'nın ardındaki görkemli saray, şeyler dünyasında yoktur, ama söylemler dünyasında varolabilir. Benzer biçimde Thomas More'un 'Utopia' adlı kitabındaki o ada, o ülkenin başkenti Amaurote ve diğer kentleri, o kentlerdeki evler, varoluşlarını More'un sözcüklerine, yani o kitabı aracılığıyla ortaya koyduğu söyleme borçludurlar; *'Amaurote alçak bir tepenin tatlı yamacında ve dört köşemsi bir biçimde kurulmuştur. Şehir, tam tepenin biraz altından başlar ve Anydra ırmağının kıyılarına kadar iki mil uzar, nehre yaklaştıkça da genişler... Denizle şehir arasında, şehrin altı mil kadar yukarısında ırmak suları, günde altı saat yükselip alçalır... Andyra'nın iki kıyısı bir taş köprüyle birleşir. Muhteşem kemerler üstünden geçer bu köprü... Gemiler bu köprünün altından kolayca geçebilirler. Şehirde bundan daha küçük bir ırmak da vardır... Şehir çepeçevre yüksek ve kalın duvarlarla çevrilidir. Yer yer de kuleler ve kalelerle donatılmıştır. Surların üç yanında derin, geniş ama çitler, dikenli çalılarla dolu susuz hendekler vardır... Evlerin arkasında, geniş bahçeler vardır. Her evin bir kapısı sokağa, bir kapısı bahçeye açılır. Her iki kapı da bir dokunuşta açılacak kadar hafiftir. Kilitler, anahtarlar yoktur... evler üç katlı taş ya da tuğla duvarlı, derli toplu ve içten sıvalıdır. Tavanlar düzdür, ucuz, yanmaz ve yağmura karşı kurşundan daha dayanıklı bir madde ile kaplıdır. Rüzgara karşı camlı pencereler vardır. Çünkü Utopia'da cam çok kullanılır. Bazı yerlerde cam yerine amber ya da yağla saydamlaştırılmış ince bezler kullanıldığı olur. Böylece ev hem rüzgardan korunmuş, hem de daha fazla ışıklanmış olur'* (More, 1997).

Edebiyatın mimarlık, mimarlık söylemi ile ilişkisini kurarken göz ardı edilemeyecek bir eserdir Italo Calvino'nun Görünmez Kentleri. Amacı, bir hikayeyi aktarırken mevcut ya da kurgulanmış bir kent planını dekor olarak alıp onun üzerinde oyununu oynamak değil, olası bir kentin peşinde, kendi kurguladığı kentlere baş rol oynatmaktır. Ona göre gerçeği kavramak, algılamak ancak böyle bir kurgu üzerinden olası olacaktır. Görünmez Kentlerini hem kurgular hem de çözümlerken kendine özgü bir dizge yaratır. Marco Polo'nun ağzından Kubilay Han'a her biri birer kadın adı taşıyan, Marco Polo'nun kafası dışında var olmayan ancak dünyanın herhangi bir köşesinde var olması olası kentleri anlatırken, onu bu kentleri kurgulamaya iten, bir ütopya ve beraberinde de bir tür kent gerçeği arayışıdır. 'Üçüncü Bir Kent' olarak adlandırdığı bu kent, ütopyadan da fazlasıdır onun gözünde. Kendi kendini inşa edecek, içinde yaşayanlara kendisini yarattırarak güce sahip bir kent. Düşünce

gücüyle, hayal gücüyle, bütün detayları düşünülmüş, bildiğimiz bütün kentlerin ve ütopyanın ötesinde yeni bir kent olacaktır bu (Saatçioğlu, 2007).

Calvino'ya göre, evren ve felsefe, bir labirent yapısı ile anlaşılabilir ve bir labirenti yıkabilecek tek şey onun içinde 'yeni bir plan' çizmektir. Çünkü, 'onu boydan boya geçen biri için labirent yoktur' ve bu 'yeni labirentin tek güvenilir mimarı da edebiyattır' (Saatçioğlu, 2007). İşte Calvino, anılar, arzular, göstergeler, takas, gözler, adlar, ölümler ve gökyüzü mikro modelleriyle bu labirenti planlar, görünmez kentleri hem kurgular hem de bir anlamda tekrar okur. Calvino, bir kentin ne olduğunu şöyle anlatır:

'Yüksek burçlarıyla Zaira'yı boşuna anlatmata çalışacağım sana gönlü yüce Kubilay. Merdivenli yollarının kaç basamaktan oluştuğundan, kemer kavislerinin aç derinliğinden, çatıların hangi kurşun levhalarla kaplandığından söz edebilirim sana; ama şimdiden biliyorumhiçbir şey söylememiş olacağım sonunda. Zira, bir kenti kent yapan şey bunlar değil, kapladığı alanın ölçüleri ile geçmişinde olup bitenler arasındaki ilişkidir: bir sokak lambasının yerden yüksekliği ve orada idam edilen zorbanın sallanan ayakları ile yer arasındaki uzaklıktır; o lambadan karşı parmaklığa gerilen ip ve kraliçenin düğün alayının geçeceği güzergahı donatan süslemelerdir; parmaklığın yüksekliği ve şafakta onun üzerinden atlayıp kaçan gizli sevgilinin sıçrayışıdır; bir saçağın eğimi ve aynı pencereye süzülen bir kedinin o saçak üzerinde kayarcasına yürüyüşüdür; burnun arkasından birden çıkıveren harp gemisinin toplarıyla çizdiği silüet ve saçağı yok eden bombadır; balık ağlarındaki yırtıklar ve ağlarını yamamak üzere iskeleye oturmuş, kraliçenin gayrı meşru oğlu olduğu ve kundağıyla, oraya, iskeleye bırakıldığı rivayet edilen zorbanın harp gemisinin hikayesini yüzüncü kez birbirlerine anlatan o üç yaşlı adamdır' (Calvino, 2007, s.62).

Paul Auster ise, 'Cam Kent', 'Hayaletler' ve 'Kilitli Oda' adlarını taşıyan 'New York Üçlemesi'nde, çözümlenmesi neredeyse imkansız bir kenti okumaya girişmiş ya da en azından okuyucusunu bu yanılgıya/tuzağa düşürerek onu kendi kurguladığı New York'unda bir oraya bir buraya gezdirip, iyice yolunu kaybettirdikten sonra, kentin ara bir sokağında, kim olduğunu bilmez bir şekilde bırakmıştır. Bunu yaparken okuyucu ile kedi fare ile oynarmışçasına oynamış ancak tam da bu şekilde, New York'un, kendisini çözmeye niyetlenen ile nasıl hesaplaşacağını kurgulamış ve bir anlamda kendi yarattığı şehir ile kendi uzlaşma yolunu bulmuştur (Özdemir, 2005).

İlknur Özdemir, Auster'ın New York'unu 'yok-yer' olarak tanımlar, milyonlarca insanın aynı anda sadece geçicilikleriyle ve birbirlerinden habersizlikleri, birbirleri ve çevreleriyle ilişkisizlikleri ile içinde/üzerinde bulundukları, ait olmadıkları ve sahiplenmedikleri, bireyin bu kalabalığın içinde eridiği, kurgulanmış bir 'yok-yer'; *'New York gezmekle bitecek bir kent değildi, sonu gelmez bir dolambaçtı; (Quinn) ne kadar uzaklara giderse gitsin, kentin semtlerini ve sokaklarını ne kadar iyi tanırsa tanısın, kaybolmuş olma duygusundan kurtulamıyordu. Yalnızca kentte değil, kendi içinde de kayboluyordu... kendini sokaklardaki harekete teslim etmekle,... düşünmekten kurtuluyordu ve bu da ona öncelikle bir nebze huzur veriyor, içinde sağlıklı bir boşluk yaratıyordu... Hiçbir yerde olmadığını hissettiği yürüyüşleri, en iyi yürüyüşleriydi. Ve bu da onun çevresinden istediği tek şeydi aslında: hiçbir yerde olmamak. New York, onun kendi çevresinde ördüğü hiçbir yerdi...' (Auster, 2004).*

J.G.Ballard'ın, peyzaja verdiği önemi, Ballard'ın kendi ifadesiyle, *'Peyzaj, mekan ve zamanın biçimlendirilmesidir ve dış peyzaj aklın içsel durumlarını doğrudan yansıtmaktadır'* sözünde bulmak olanaklıdır (Taylor, 2002). Ballard'ın çevre ve insan psikolojisiyle kurduğu bu doğrudan ilişki, onun çevresel verilere verdiği önemi göstermektedir. Ballard'ın bu ilgisi *'yapılı çevreye karşı değişen insan özneliliği'* olarak tanımlanmaktadır (Ultav, 2008). Öyle ki, *'Ballardian'* sözcüğü, *'J.G.Ballard'ın roman ve öykülerinde betimlenen koşullara –özellikle distopyen modernite, iç karartıcı insan yapımı çevreler ve teknolojik, sosyal ya da çevresel gelişmelerin psikolojik etkileri- benzeyen veya bu koşulları öneren'* anlamlarına gelmektedir (Ultav, 2008).

Ballard'ın *'Beton Ada'sı'*, ana temayı oluşturan otoyol programının artık parçası denebilecek ve *'olmayan mekan'* (*non-place*) olarak tanımlanabilecek arsa parçasıdır. Roman, mimar Robert Maitland'ın arabasının otoyol engellerine çarparak, kendini otoyollar arasındaki adada bulmasıyla başlar. Romana sahne olan *'ada'nın, 'beton'* sıfatıyla tariflenerek romana adını verecek kadar güçlü vurgulanması, modern kentleşmenin *'beton'* niteliğinin temsilidir. Konforlu hayatından beklemediği bir anda mahrum kalan mimar kahraman, gerçek benliğini bu peyzajda bulur, *'ben adayım'* diyerek onunla özdeşleşir ve ayrıca otoyolun altındaki diğer yaşamlarla yüzleşir (Ultav, 2008); *'... Otoban sistemiyle kıyaslandığında, adanın onu çevreleyen bölgeden çok daha eski olduğunu gördü; bu ıssız toprak parçası sanki eşsiz bir kurnazlık ve inatla ayakta kalmış, otobanlar toprağa karıştıktan çok sonra da*

bilinmeden ve önemsenmeden varlığını sürdürecektir gibiydi. Adanın bazı bölümleri İkinci Dünya Savaşı'nın çok öncesinden kalmaydı. Üstgeçidin altındaki doğu ucu, kilise bahçesi ve Edward dönemine ait teraslı evlere giden toprak yollarıyla adanın en eski bölümüydü. Hurdalığı ve enkaz haline gelen arabaları, hâlâ seçilebilen bu sokaklar ve ara yolların üzerine yerleşmişti. Adanın ortasında, aralarında oturduğu hava saldırısı korunakları duruyordu... Maitland korunaktan aşağı doğru süründü... Atık lastik ve aşınmış çelik kablo kümeleriyle yarı yarıya gizlenmiş bir alçak duvar dizisini geçti... Adayla özdeşleşirken hurdalıktaki arabalara, tel örgüye ve arkasındaki beton yola bakıyordu...' (Ballard, 2004).

Charles Baudelaire'in, *'Paris Kasveti'*nde yer alan şiirlerin ana ekseninde Paris vardır. Kent, modernlik deneyiminin insan ruhunda yol açtığı sakınımsız devinim ve trajik başkalaşımın birebir temsilidir; *'Külrengi, engin bir gök altında, yolsuz, çimensiz, dikensiz, ısırgansız, geniş, tozlu bir ovada, birçok insana rastladım, iki büküm yürüyorlardı. Her biri bir un, bir kömür çuvalı kadar, Romalı bir piyadenin donatımı kadar ağır, kocaman bir Düş taşıyordu sırtında...' (Baudelaire, 1992).* Zamanın ve insanların ortaklaşa biçimlendirdiği eski kentin yıkıntıları üstünde yükselen bu yeni kent, simetrik, steril ve parlaktır. Bir yaşam biçimi olarak dayatır kendini ve kent sakinlerini göz alıcı ışıklarıyla kendine çağırır. Bütünüyle tersine işleyen bir süreç: O güne dek insan yaşamının akışına ve temel dinamiklerine göre var olan, büyüyen, değişen kent, *'bilir kişilerce'* tasarlanan, uygulanan ve mevcut yaşama köktenci bir biçimde entegre edilen bir projedir artık. *'Paris Kasveti'*nde Baudelaire, bu yeni deneyim karşısında büyülenmiş ve yabancılaşmış insanın durumunu ve ruhunun çizdiği eğrileri anlatır; *'Kent, baştan ayağa politik bir uzamdır artık...' (Oğuz, 2008); '... Akşam,... halâ molozlarla dolu olan, tamamlanmamış parıltılarını şimdiden şarla gösteren, yeni bir bulvarın köşesindeki yeni bir kahvenin önüne oturmak istediniz. Kahve ısıltı ısıldı. Havagazı da bir başlangıcın bütün canlılığını gösteriyor, aklıyla gözleri kör eden duvarları, gözler kamaştıran, geniş aynaları, çubukların, kornişlerin yıldızlarını,... başlarının üstünde meyveler, yemekler, av etleri taşıyan tanrıçaları, peri kızlarını,... sorguçu aynaların iki renkli dikili taşıma, kısacası, pisboğazların buyruğuna verilmiş bütün tarihi, bütün söylenbilimi var gücüyle aydınlatıyordu...' (Baudelaire, 1992).*

Baudelaire'den farklı olarak Hugo, 1482 yılının Paris'ini anlatırken, zamanının siyasal kişilerini değil, kendi kurguladığı karakterleri kullanmıştır. *'... üstelik bu*

kahramanların da, Notre Dame katedralinin görkemi karşısında neredeyse silik kalmış figürler olarak belirmesine izin verir; tüm Ortaçağı özetleyen katedral, romanın baş kişisi olur... Romanda katedral merkeze yerleştirilmiş ve tüm Paris bu merkezin çevresinde birbirine eklemlenen parçalardan oluşturulmuş bir yapı içinde betimlenmiştir’ Paris kitabına yazdığı önsözde ise, kentleri ‘taştan yapılmış inciller’ olarak tasvir eder (Öztokat, 2005).

İrlanda’lı yazar James Joyce’un 2 Şubat 1922’de Paris’te yayımlanan ve içeriğinin yanı sıra dili nedeniyle de olay yaratan yapıtı Ulysses ile ilgili şu sözleri son derece ilginçtir; ‘... Dublin, bu kentin görüntüsü, bir gün yeryüzünden silindiğinde, bir rehber kitap gibi Ulysses’e bakarak, yeniden, eksiksiz bir biçimde kurulsun istiyorum’ (Tümer, 2008).

İlhan Berk de, Galata adlı yapıtını basılmak üzere Mehmet Fuat’a gönderirken, ona yazdığı mektubun bir yerinde hemen hemen aynı şeyleri söyler: ‘Galata bir gün yıkılırsa hiç kuşkun olmasın, bu kitapla yeniden kurulabilecektir’ (Tümer, 2008).

Orhan Duru, ‘Küp’ adlı öykü kitabının ‘Dubai ve Dümbelek’ adlı hikayesinde ise, keskin bir gözlem ve ironi ile betimlediği Dubai kentini ve bu kenti şekillendiren devasa gökdelenleri kişileştirerek, hem tüketim toplumunun simgesi ‘alışveriş kente’ bir eleştiri getirir, hem de Dali’nin insan-kule resimlerini hatırlatan bir yazın-mekan kurgusuyla dikkat çeker, öyle ki, yazarın mekan içindeki ironik kısılmışlık ve çaresizlik duygularını hissederiz. Dört bir yandan kuşatılmış mekanda, kişiliği de mekanla birlikte sınırlandırılmış ve canlı-mekan tarafından sürekli izlenen insanın, oradan oraya devinmesi duyumsanır. Anlaşılamaz ve akıl erdirilemez bir dünya karşısında hissedilen umutsuzluk ile bu umutsuzluğa rağmen yaşamda kalma isteği kendisini hikayenin şu paragrafında belli eder:

‘... Dubai kulelerinin içinde önce gökyüzüne yükseldim hızla, sessizce çalışan asansörde. Önce yukarı fırladım, sonra eksilere basarak geri döndüm aşağı yüreğimi ve ciğerlerimi ne yapacağımı şaşırarak. Bu gökdelen kendi içinde, kendi kendine işleyerek peşimde koşmaya başladı. Asansör kapısı yakalamaya çalıştı korkunç bir saldırıya geçerek beni. Kendimi yangın merdivenlerine attım. Gökdelen birden canlıymış gibi soluk almaya başladı, ben ise cep telefonumla ulaşmaya çalıştım kendimi hiç belli etmeden doğru zemin katına inerek. Böylece zemin ve zamana göre kendimi kurtarmaya çalıştım. Ama gökdelen beni kısıtlayarak yakalamaya çalışıyordu

benim ardımdan koşarak ve bir yandan kapıları açıp kapayarak. Bu arada büyük gümbürtüler ve gürültüler çıkararak. Ben ise, bir yandan korkuyla titreyerek tuvaletlere saklanarak kendimi korumaya çalışıyordum. En sonunda gürültüler azaldı ben de gökdelenden kurtulduğumu düşünmeye çalıştım. Çabalarım boşuna. Gökdelenin güvenlik güçleri bu kez çevremi sardı. Acayip silahlarını üzerime doğrulttular. Korku içinde kendimi yeniden asansöre attım. Ama kurtulamadım. Bir güvenlik görevlisi bana acıyarak şunları söyledi: □Alışveriş kültürünü geliştirmek için kurslara giderseniz o zaman belki kurtulursunuz□...’ (Duru, 2008).

2.3. Tezin Yöntemi: Kavramsal/Kuramsal Çerçevenin Belirlenmesi Bağlamında, Mimarlık Edebiyat İlişkisinin Tartışılması, Araştırılan Kafka Edebiyatı ve Mekan Betimlemeleri ile İlgili Kaynaklar Üzerine Yoğunlaşılması

‘Okuduğumuz kitap, bir yumruk gibi tepemize inip bizi uyandırmadıktan sonra neye yarar. İyi bir roman içimizdeki donmuş denizin buzlarını kırıp parçalayacak bir balta olmalıdır’

F. Kafka

Yetkin bir mimarlık arayışındaki mimar, felsefe ve edebiyat alanındaki yaklaşımlardan da yararlanarak, zihinde başlayan, çizim ortamında süren ve mekanda somutlaşan bir eylem olan mimarlığı gerçekleştirirken, ötekilerle kendi mimarlığı arasındaki ilişkiyi sorgulamanın yanısıra, kendisini özgürleştirmek ihtiyacındadır. Ancak bu özgürlük sayesinde yeni mekan anlayışına ulaşabilecek cesareti kendisinde bulacaktır. Bu fikri desteklemek amacıyla, çalışmada yöntem olarak, öncelikle ‘disiplinlerarası’ kavramının anlamı üzerinde düşünmek, buradan yola çıkarak mimarlıkla kavramın ilişkisini kurmak ve bunu örneklerle desteklemek yoluna gidilmiştir. Disiplinlerarası çalışmanın veri tabanı olarak ise edebiyat seçilmiştir. Öyle ki, bir döneme ait edebiyat eserleri incelendiğinde, çalışmanın türü ister tarihi ister kurgusal olsun, o dönemin önemli olaylarından siyasi ve kültürel haritasına, aile yaşantısından görgü kurallarına, beslenme alışkanlıklarından mimari üsluplarına kadar pek çok alana dair bilgi edinilebilir. Tarihi gerçekleri aktarma kaygısı olmayan kurgusal bir roman dahi, döneminin gerçekliğini yansıtacak bilgiyi barındırır.

Dostoyevski'nin romanlarından, insanın hafızasında kare kare belirip yok olan görkemli ve metruk Rus evleri, sefalet içindeki ara sokaklar, üst üste yığılmış yoksul insanlarıyla pislik ve acı kokan hapisaneler, tam da 19.yy'ın ortasındaki Rusya'dan, onun kelimelerinin gücüyle günümüze ve geleceğe yansılar. Aynı gerekçe ile, Antik Yunan Mimarisi'ne dair en önemli kaynaklardan biri Homeros'un destanlarıdır. Kafka edebiyatında da, yazarın yaşadığı dönemden, 20. yy.'dan izler bulmak mümkündür.

Çünkü, metin temeldir. Dali, Dante'nin '*İlahi Komedya*' adlı eserinin her bölümünü görselleştirmiş, kendi yorumuyla, kendi zihninde gördüğü şekliyle betimlemiştir. Tıpkı film senaryosunu sinemaya aktaran bir yönetmen gibi, yazıyı, edebi metni, görsel bir şölene, hayal edilir olandan, gözle görülür olana, somut gerçekliğe çevirmiştir. Elbette sinema, mekanı görselleştirir, bir anlamda maddeleştirir. Oysa edebiyat betimler ancak bunu katı bir sonuca bağlamaz. Dali'nin resimlerinde ise, ressamın yorumunun canlı kanıtı vardır. Üstelik, görsel olarak da açık ve kesindirler. Bu açıdan edebiyat inşa edilemeyen, katılaşamayanın izinde daha zengin bir içerik sunar. Eğer tasarlanmaya çalışılan maddeden bağımsız bir mekansa, veri tabanı da sadece bu maddenin kendisine değil –sonsuz sayıda dahi olsa- olasılığına dair bilgi içermelidir. Her bir olasılık farklı bir durumu temsil edecek, bu durumlar mekânın önerdiği deneyimi oluşturacaktır. Bu açıdan, neden mimar da yorumuyla, yazından bir sahne, bir film yaratan yönetmen gibi, kitap illüstrasyonlarına benzer görsel ve şiirsel bir çevre, elle tutulur mimari bir yapıt üretmesin?

Bu düşünceyle, bu yeni beslenme alanını oluşturmak (aramak), bunun mimarlığı, daha sınırlı bir ifade ile mekanı nasıl etkileyeceğini, nasıl şekillendireceğini görmek, çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Burada kurgulanmaya çalışılan mekân, tanımlı bir hacimden çok, soyut anlamıyla –algıya hitabeden- mekân olacaktır. Bu mekânı tasarlamak için ise, kurgusal bir veri tabanı gerekecektir. Böyle bir bilgiyi düş gücü sonsuz Kafka edebiyatında aramak doğru bir yaklaşım olacaktır. Amaçlanan, Kafka edebiyatını kullanarak, yorumlanan hayali-edebi mekân kurgusunun nasıl bir mekâna dönüşeceğini irdelemektir.

Bu çalışmada önerilen, analitik bir çıkarımdan çok elle tutulmayan, mimari ve belki de bilimsel olarak adlandırılabilir diğer alanların gözden kaçırıldığı bir durumu, anı, bir tutkuyu yakalamak, onu kullanmaktır. Mimarın bu bilgi ile ne yapacağı, onu algı süzgecinden nasıl geçireceği ve yaratusında nasıl şekillendireceği, tamamen

özneldir. Bu öznellik, mimari bilginin diğer bilimler gibi formüle edilebilmesini engelleyen, mimariyi sanatın bir ürünü kılan en önemli etkenlerden biridir. Bu da sanatın bir diğer temsil alanı ile ilişkisini kuvvetlendirir. Ancak yine bu gerekçelerle, bu ilişkinin doğasını kavramak son derece güç, onu en basit şekliyle iki bilinmeyenli bir fonksiyona çevirmek ise imkansızdır. Dolayısıyla yöntem, bu ilişkiye, ilişkinin bileşenlerine gerek tekil bütünlükleri açısından ele alarak, gerek birlikte oluşturdukları durum açısından, gerekse arada kurulan bağlar açısından inceleyerek yaklaşmak şeklinde olacaktır. Bu çalışmada amaç, öncelikle, metin-mimarlık ilişkisini ele alarak, bu iki temsil alanının kesiştiği ortak paydaları, birbirleri ile olan etkileşimlerini ve birbirlerinden özellikle, mimarlığın metinden/edebiyattan neler edinebileceğini ortaya koymak, ardından bu edininin Kafka edebiyatı üzerinden, yazarın düş gücünü ve mekan kurgusu açısından sınırsızlığını ortaya koyarak, güncel ve geleceğe bakan bir mimarlık için neler ifade edebileceğini irdelemektir.

Burada önemli olan aktarım düşüncesi, dönüşümü ve yorumu yani tercümedir, mimarinin yeni bir düzen arayışı içinde, saf mimarlık söylemi dışında kalan ‘söz’ü ihraç etmesi ve onu kullanarak yeni, farklı, daha iyi olanı arama girişimidir. Kafka edebiyatının mimarlık için neler önerebileceği, bu çalışmanın özellikle üzerinde duracağı nokta olarak ileriki bölümlerde ele alınacaktır.

Yapılan çalışmada Kafka’nın literatür taraması yöntemiyle ‘Dava’, ‘Şato’, ve ‘Dönüşüm’ adlı romanları ile ‘Yuva’ adlı öyküsü ele alınmıştır. Değerlendirilen yapıtlar, mimari bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Buna, ‘mimari yorum’, daha doğrusu ‘mekansal yorum’ adını verebiliriz. Yazarın çalışmalarının bütünü ve okuyucuya sunmuş olduğu kişiliklerin genelini kapsayan yorumlar, psikolojik bakış açılarını içeren değerlendirmeler ve özellikle Kafkaesk mekan özelliklerini saptayan açıklamalar, çeşitli yazarların araştırmalarına dayanılarak verilmiştir. Öyle ki, bu araştırmalar, yapılan Kafka yorumları, yazarın kişisel yaşantısı, dili ve çağını yansıtan diğer yönleri, ancak onun mekanla ilişkilerine yansydıkları, romanlarında ya da öykülerinde mekansal bir biçime büründükleri, yazarın, giderek de insanın mekanla ilişkilerini anlamamıza yardımcı oldukları oranda çalışmayı ilgilendirmektedir.

3. FRANZ KAFKA, KİŞİLİĞİ VE EDEBİYATI

‘Kafka, başka bir şekilde yazmanın da mümkün olduğunu gösterdi’

Gabriel Garcia Marquez

3.1. Kafka’nın Yaşam Öyküsü

3.1.1. Çocukluk Dönemi ve Ailesinin Kendisinde Bıraktığı İzler

İki kolumla tutunuyorum sana

Bir gemici gibi tıpkı kayalara tutunan

Gemisinin çarpıp parçalanacağı kayalara

Goethe, Tasso

Kafka, 3 Temmuz 1883 yılında Çekoslovakya’nın başkenti olan Prag’ın, her iki kesiminin tam birbiriyle kavuştuğu yerde, St. Nikolaus cemaat alanı içinde kalan 1/27 numaralı ‘*Zum Turm*’ isimli evde dünyaya gelmiştir. Kafka’nın anne ve babasının geldiği aileler arasındaki büyük ayrım, Çek-Yahudi taşra emekçi sınıfına mensup Hermann Kafka’nın, Prag’da da uzun zamandan beri açık tutulan, yirmi yıl sonra kesinlikle yıkılacak olan Getto’nun kenar mahallelerinde oturması; varlıklı ve okumuş Alman-Yahudi kentsoylu bir aileden gelen Julie Löwy’nin ise, Altstadt Bulvarı’nın en görkemli evlerinden biri ‘*Smetana Apartmanı*’nda yaşamasında açığa vurur kendini.

Kafka’nın babası Hermann, 1852’de Güney Bohemya’da küçük bir köy olan Wossek’te dünyaya gelmiş, ilkel yaşam koşullarında büyümüştü. Kasap olan babası Jacob Kafka oldukça ileri bir yaşta komşu kızı olan Franziska Platowski’yle evlenmiş ve köyde kalan son Yahudi olarak ölmüştür. Jacob Kafka’nın altı çocuğu vardır. Hemen hepsi de daha çok küçük yaşlarda iken, sabahleyin erkenden, yaz, kış, çocukluk yalın ayak, civardaki köylere et götürmek zorunda kalmışlardır. Yaşam koşulları son derece mütevazıdır. Bohemya’da sık rastlanıp bir adam boyunu geçmeyen, kulübelerin birinde, alçak tavanlı bir yer odasında sekiz nüfuslu aile barındırılmıştı. Hermann Kafka ve kardeşleri, artık o zamanki Yahudi cemaatinin koşullarına göre vasatın üzerinde bir eğitim almışlardır. Kafka’nın babası Hermann

Kafka'nın ana dili Çekçe olmasına rağmen bu Yahudi okulunda Almanca okumayı ve yazmayı öğrenmiştir. Fakat bu öğrenim oldukça sınırlıdır.

Hermann Kafka daha 14 yaşındayken Wossek'ten ayrılmış, şansını gezgin bir satıcı olarak denemiş ve bunda da başarılı olmuştur. Askerliğini de yaptıktan sonra Prag'a yerleşmiş, birkaç yıl sonra da, bir bira fabrikası sahibinin kızı olan nişanlısı Julie Löwy'nin bir miktar parasıyla kendisine bir tuhafiye mağazası açmıştır. Hermann Kafka, gençliğinde çekmiş olduğu çetin sıkıntıları sık sık çocuklarına anlatmıştır. O kendisinin hiç de kolay bir ortamdan gelmediğini her vesileyle baskıcı bir şekilde çocuklarına karşı dile getirmiştir. Ona göre, toplumun takdirini kazanmaya çalışmak, çaba harcanmaya değer bir amaçtır. Bu amaca varabilmek için de, eski Avusturya başkentinde üst tabaka Alman azınlığın üzerinden geçecek bir yol izlenmesi gerekiyordu. Fakat, Hermann Kafka'nın, Çek taşrasından gelip Prag'a yerleştiği ilk yıllar kendini bir Çek gibi duyumsaması ve kendisine bir Çek gözüyle bakması nedeniyle, mensup olduğu toplumsal sınıf bakımından bu, *'dolambaçlı bir yol'*du. Daha sonra ise, Alman toplumunun bir parçası olma yolundaki kararlı çabalarının en açık belgesi, çocukların okul eğitimi olmuştur. Kafka ailesinin tüm çocukları sadece Alman okullarında okumuşlardır. Kafka, Çekçe'yi de adeta kusursuzca konuşup, yazar ve, Altstadt'ın (Eski Kent) göbeğinde, o zamanlar henüz mimari bir bütün olarak varlığını sürdüren Getto bölgesinin sınırları içinde büyümüştür. Böylelikle Çek halkıyla arasındaki bağı hiçbir şekilde kaybetmemiştir. Kafka çocukluğunu geçirdiği gettonun atmosferini hiçbir vakit aklından çıkarmamıştır.

Prag'daki ilk zamanlar Kafka ailesi mütevazı şartlarda hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Mağazanın açılmasından sonra geçen yedi yıl içinde daracık konutlarda oturmuşlardır. Ailenin sonradan taşındığı bir orta çağ evi olan Minuta'daki ev ise ilk geniş konuttu ve dört katlıydı. 1889 güzünde et pazarındaki erkek çocukların okuduğu Alman okuluna da o ilk kez Minuta adlı evden gitmiştir. Milena'ya yazdığı bir mektupta, çocukluk anılarının belleğinde ne kadar güçlü bir şekilde varlığını koruduğunu anlatmaktadır. Bu mektupta, kendisini her sabah okula götüren, ufak tefek, kara kuru, sivri burunlu, avurtları çökük, sağlam yapılı, kendini beğenmiş bir aşçı kadından bahsetmektedir. Bu kadın onu bir yıl boyunca et pazarı sokağından, kemerli kapılar altından geçerek okula götürmüştür. Kafka yine bu mektupta, o zamanlar pek yaramaz olmamakla birlikte, dik başlı, haylaz, melankolik, kötü bir çocuk olduğunu, bu yüzden aşçı kadının da kendisini öğretmenine şikâyet

edeceğini, ancak bundan her seferinde vazgeçtiğinden bahseder. Bu kadına Kafka inanmamakla birlikte ona kendisini öğretmene şikâyet etmemesi için yalvardığını, ondan af dilediğini, onun da buna her seferinde güldüğünden bahsetmektedir. Bu yalvarmalar sırasında da okula geç kalmaktan korktuğunu ve koşmak zorunda kaldığını yazmaktadır. Fakat aşçı kadın asla onu şikâyet etmemiştir. Ama bu şikâyet fırsatını da hep elinde tutmuştur.

Kafka'nın çocukluk resimlerinde karşılaşılan 'ürkekliği ve ölü gözü ciddiliği'nin nedenleri, anne ve babasının eğitiminde saklıdır. O zamanlar, anne ve babalar çocuklarının eğitimini kendilerine pek dert etmemişlerdir. Durum Kafka ailesinde de böyleydi. Dolayısıyla Kafka, aşçı kadının ve kendisine küçük hanım diye çağrılan Çek hizmetçi Marie Werner'in gözetiminde büyümüştür. Aşçı kadın sert, hizmetçi ise sevimli ve güler yüzlü bir mizaca sahip olmakla birlikte, Hermann Kafka'dan hep çekinmişlerdir. Kafka'nın bir de Fransız mürebbiyesi olmuştur. Babasının gittikçe büyüyen mağazasını kendisine yurt edinmesinden dolayı ve annesinin de kocasına sürekli yardım etmesi neticesinde, Kafka anne ve babasıyla çok seyrek görüşmek zorunda kalmıştır. Kafka'nın ve kardeşlerinin eğitim işi, annenin sofrada vermiş olduğu direktiflerden öteye geçmemekteydi. Zira Kafka'nın annesi, kocasıyla akşamları sofranın etrafında iskambil oynar, bağırır, çağırır ve gülmeleriyle babaya eşlik ederdi. Kafka, *'Güzelce döşenmiş salonun bu bunaltıcı, zehir kusan, çocukları yiyip bitiren havası'*nda büyüdü. Babasının Kafka'ya vermiş olduğu direktifler, Kafka'nın bir türlü akıl erdiremediği, kendisinde güvensizlik duymasına neden olan bir bilmece gibiydi. Kafka bunu *Babaya Mektup*'ta anlatır; *'Sen bir çocuğa ancak kendi yaradılışına uygun olarak davranabilirsin, güçle, bağırıp çağırarak, birden kızıp parlamalarla; beri yandan, bu da tam senin aradığın bir davranıştı, çünkü beni güçlü ve cesur bir çocuk olarak yetiştirmek istiyordun'*

Hermann Kafka böylelikle, oğlunun gözünde her şeyin ölçüsü olmuştur. Bu ölçü, *uysal, sakın mizaçlı ve uslu* bir çocuk olan Kafka'nın hiçbir zaman ulaşamayacağı ve asla karşı koyamayacağı bir ölçüdür. Anne tarafından almış olduğu hassasiyet ve babası tarafından edindiği sebat onun ruhunda bütünleşmiş; onun daima bir öz eleştiri yapmasına ve kendini muhakeme etme yetisine sebep olmuştur. Babasıyla mukayese edilince her hareket, her düşünce ona şüpheli ve yanlış görünmüştür. Kafka bu eğilimini daima dışa vurmuştur. Zira bu hal kendisinde ister istemez bir tetikte olma hali meydana getirmiştir. Babası ve çevre ona göre onun kendi varlığını

ya da yokluğunu tayin edebilecek güçteydi. Bilmece gibi yasalar karşısında, anlaşılmaz bir muhitte ve herhangi bir görüşü ve fikri olmayan bir ailede yetişen Kafka için tek çare kendini dışa kapamak olmuştur.

Kafka, annesinin ve babasının daha önce kendilerinde olan, nefret ederek yenmek isteyip bir türlü yenemedikleri kötü huylarını, onların kendi çocuklarında gördüklerini, bu yüzden onların bu hareketlere karşı saldırgan olduklarını beyan eder. Bu yüzden çocuğa söz geçirmeye çalışır, zira çocuk onların karşısında güçsüzdür. Kafka bu durumun doğal olmadığını, annesinin ve babasının adeta kırıp dökerek sözlerini zorla kendisine geçirmek istediklerini, bunu başardıklarını, ancak bunun karşısında kendisini kaybettiklerini belirtir. Kendisi adeta kafasına vurula vurula kırılıp dökülmüştür, ona sadece sevilmesi gereken bir varlık gözüyle bakmışlar, onu yiyip bitirmişlerdir. Kafka'ya göre bu hareketler çocukların eğitiminde ebeveynlerin uyguladıkları bencillikten öteye geçmeyen yöntemlerdendir. Zorbalık ve köleleştirmedir bunun adı.

3.1.2. Lise ve Gençlik Yılları

'Kimseye bir kötülükte bulunmadım, kimse de bana bir kötülükte bulunmadı, ama kimse de bana yardım etmek istemiyor, bitip tükenmeyen kimseler...'

F.Kafka, Bir Savaşın Tasviri

Ailesinde görmüş olduğu yarar nitelik taşıyan soyut eğitim, kuşkusuz Kafka'nın yalnızlaşmasına, içe kapanmasına yol açmıştır. Zira Kafka gibi çok özel bir yaratılışı ve mizacı olan bir çocuğun eğitiminin üstesinden gelmek, hiç zamanı ve eğitsel kabiliyeti olmayan bir babanın altından kalkabileceği şey değildir. Zamanın toplumu da Kafka'nın, babasıyla özdeşleşmesinden uzak bir yapıya sahiptir. Bunun en önemli göstergesi, Kafka'nın henüz on yaşındayken Eski Avusturya Hümanist lisesine verildiği zamandır. Lise, barok bir yapı olan Kinsky-Palais'te eğitim vermektedir. Okul aynı zamanda Kafka'ların oturduğu eve de çok yakındır. Kafka'nın babası okulla ilgili seçimini bilinçli bir şekilde yapmıştır, onu bir Alman okuluna değil de, Avusturya monarşisinin memur ihtiyacını karşılayan humanist liseye göndermiştir. Altstadt Bulvarı'ndaki bina oldukça vakur görünümlüdür. Dolayısıyla bu eğitim kurumunda hâkim olan havayı da aslında yakından yansıtmaktadır. Okuldaki kurallar

öğretmen-öğrenci arasındaki iletişimi imkansız kılmakta, öğrencilerden saygı beklemekte, onların şahsi eğilimlerini nazari dikkate almayan anlamsız ve baskıcı bir eğitim faaliyetini devam ettirmektedir. Kafka, kendisini sekiz yıl dışlıleri arasında öğüten bu okuldan bir çağrışım malzemesi bile elde edememiştir.

Okulda ders saatlerinin yarısı iki klasik dile ayrılmakta, tarih dersinde eski çağ tarihi anlatılmakta, Almanca dersi ise haftada üç saatlik bir kurstan ileriye geçmemektedir. Okulun ders programında söylenen şey, Latince ve Yunanca'nın öğrenilmesiyle antik dünyanın ruhunun kapısından içeri girilebileceğidir. Ayrıca bu antik ruh kavranılmaksızın çağdaş kültürün öğrenilmesinin de imkansız olduğu ileri sürülmektedir. Bu dili Kafka'nın içinde bulunduğu kırk kişilik sınıfta ancak üç, dört kişi çevirebilmektedir. Diğer öğrenciler ise, olgunluk sınavını her ne kadar başarıyla geçmişlerse de, eski dillerin öğretilmesinde eğitici sopalardan başka bir şey görmemişlerdir. Kafka bu okula ve antik ruha sürekli yabancı kalmıştır. Hatta onun günlük ve mektuplarında antik yazar ismine pek nadiren rastlanır. Her gün kafaya zorla sokulmaya çalışılan Yunan ve Latin edebiyatı sadece gramer öğrenme açısından işine yaramaktadır. Peşin yargılardan çok uzak bir öğrenci olan Kafka, çevresinde olup bitenlerle yapaysallığı bir türlü kavrayamamış ve bağdaştıramamıştır. Şüphesiz bu da Kafka'nın '*eleştirisinin*' ön şartlarından birini oluşturmaktadır. Bu yüzden Kafka, zamanının toplumuna acımasız olarak bakmıştır.

Lisede Kafka'nın görmüş olduğu Almanca dersleri bir değerden yoksundur. Hatta klasik yazarların öğretime temel alınan eserlerinin içeriğindeki ahlaki ve siyasi kısımlar tamamen sakıncalı görüldüğü için, eserler bu gibi konulardan arındırılmıştır. Sadece Goethe, pek geniş kapsamlı olarak ele alınmıştır ve Kafka sadece onu kayda değer görmüştür. Okuma kitaplarında ise ezberlenecek zorunlu parçalar yer almaktadır. Bunlar Goethe'den Geibel'e kadar uzanan çeşitli yazarların parçalarıdır. Din dersi ise her ne kadar değişik bir mimariyi içeriyorsa da sonuçları diğerlerinden farklı değildir. Hatta, Kafka bu okulda babasından öğrendiği Yahudilikle ilgili dini bilgileri bile tatmin edici bulamamıştır. İbranice konusunda köklü bir bilgisi yoktur. Fakat Kafka yirmi beş yıl sonra köklü bir İbranice öğrenimine koyulmuştur. Lisenin son yıllarında okurken dine karşı daha da bir yadsımayla bakmıştır. Hatta sınıf arkadaşı olan Bergmann'la Tanrı'yı ve Tanrı'nın var olup olamayacağı sorununu da tartışmıştır.

Kafka on altı yaşında iken bir dernek olan 'özgür okul'un amaçlarını benimsemiş, doğa bilgisi öğretmeni Gottwald'ın etkisi altında Darwin'in yazılarını ve Haeckel'in 'Dünya Bilmecesi' kitabını okumuştur. Diğer yandan Kafka'ya ev ve okuldan yana bir yardım gelmeyişi, onun bir dünya görüşü edinme konusunda karşılaştığı problemleri önemli kılmaktadır. Bu nedenle bir güven duygusu elde edememiştir. Savsaklığı ve kaba davranışları kendisine maske yapan iç güvensizlik, Kafka'da ters bir doğrultu izlemiş, göze çarpmayan sade bir giyim tarzı ve çevreyle arasındaki ürkek bir uzaklıkla kendini açığa vurmuştur. Kendisinde dikkat çekici hiçbir şey yoktur. O her zaman temiz, tertipli ve asla dikkat çekmeyen, güvenilir birisidir. Okula her zaman üstesinden gelinmesi gereken bir iş gözüyle bakmıştır. Sınıfında sevilen, takdir edilen, lakin hiçbir zaman kimseyle senli benli olmayan, insanlara karşı camdan duvar örerek, kendisini sarıp kuşatan birisidir. Sessiz, sevimli gülümsemesiyle çevresindeki dünyanın kapılarını aralamakta, ancak kapısını bu dünyaya kapamaktadır. Kafka, kendisine bir yol gösterenin olmayışından duyduğu eksiklikten günlüğünde şöyle bahseder; *'... gerek okulda, gerek evimizde kendine özgülük yok edilmeye çalışılıyordu... örneğin akşamleyin heyecanlı bir kitabı okumaya dalmışken, başkaları için söz konusu olmayan birtakım nedenler öne sürülerek kendisinden okumayı bırakıp yatmaya gitmesi bir çocuğun kafasına asla sokulamaz... bu benim kendime özgülüğümdü. Kendime özgülüğümü baskı altına almak isteyerek gaz lambasını söndürüp beni ışıksız bırakıyor, davranışları için de şöyle bir neden ileri sürüyorlardı: Baksana, herkes uyumaya gidiyor, sen de uyuyacaksın herhalde...'*

Kafka, hayatında gençliğinin önem ve ağırlığını hiçbir zaman yadsımamıştır. Max Brod'a gönderdiği bir mektupta erkeklik çağının ormanlarında bir çocuk gibi şaşkın şaşkın dolaştığını belirtir. Eğitiminin ise; *'aşırı soğuk ya da aşırı sıcak bir çocukluk yatağında gerçekleştiği'*ni dile getirir. Kafka, okulda ortanın üstünde bir başarı sağlamıştır. Kafka ise, bunun tersi bir durumun olduğunu ileri sürerek; liseye giriş sınavını kazanamayacağım diye düşündüğünü, ama kazandığını, sonra birinci sınıfta kalırım diye düşündüğünü, ama kalmadığını ve başarılarının birbirini izlediğini, ancak bundan bir güven duygusunun çıkmadığını, elde ettiği başarılar arttıkça işin sonunun kötüye varacağını belirtmiştir. Kafka 1897/98 döneminde yazmaya başlamıştır. Okulda bazen okuma saatlerine katılmakta, ancak kendi yazdığı şeylerden okumaya asla yanaşmamakta, hatta yazdığı şeyleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Kafka, lise dönemindeki çevresi içinde yalnız ve yalnızlık içinde bir orta nokta, sallantılı, gevşek bir konumdadır. Kafka, on altı yaşındayken gençler kulübüne katılmış, burada Herzen'in, Kropotkin'in, Bezruk'un yazılarını okumuş ve onların pek çok sözlerini okuyarak sosyalizme yönelmiştir. Onu sosyalizmle tanıştıran sınıf arkadaşı Rudolf Illowy'dir. Çok geçmeden bilinmeyen sebeplerden dolayı bu arkadaşı okuldan ayrılmış, sınıfta tek sosyalist olarak kalan Kafka, üzerindeki ürkekliğini bir yana bırakıp düşünce ve inancını geleneksel kırmızı karanfille açık seçik sergilemekten çekinmemiştir. Lisenin büyük öğrencilerinin Alman-Nasyonal derneklerinden biri olan aday üniversiteliler derneğine topluca kabul edildiği bir davette, Moldav Irmağı kıyısındaki toplantı esnasında 'Ren'de Nöbet' şarkısının söylenmesine, bunun da ayakta gerçekleştirilmesine karar verildiğinde, Kafka sessiz bir protestoyla yerinden kalkmamış, sonuçta dernekten kapı dışarı edilmiştir. Olgunluk sınavından iki yıl sonra en yakın ve güvenilir arkadaşı olan Oscar Pollak'la tanışmıştır. Pollak artık onun, şiirlerini ve yazılarını dahi okuttuğu bir arkadaş durumundadır. Kafka için kesinlikle 'tutunacak bir kol' olan Pollak üniversite yıllarında ise kendisinden kopmuştur.

3.1.3. Üniversite Yılları ve Prag Çevresi

'Sınavlara birkaç ay kala sınırlarımı enikonu yıpratan, düşünsel bakımdan bayağı talaş tozuyla beslenmemdi, üstelik öyle bir toz ki, benden önce binlerce ağızda çiğnenip durmuştu'

F. Kafka, Taşrada Düşün Hazırlıkları

Kafka, olgunluk sınavını 1901 Temmuz ayında verdikten sonra, birkaç haftalığına Norderney ve Helgoland'a gitmiştir. Lisenin bunaltıcı atmosferinden kendini kurtarmış, sonradan kavuştuğu özgürlüğü kuşkuyla karşılamış, ancak bu birkaç haftalık gezintiden yararlanmayı düşünmüştür. Bitirme sınavlarından hemen önce ise, babasına seçtiği mesleğin felsefe olduğunu açıklamış, ancak babası onun bu yaklaşımına şiddetle karşı çıkmıştır. Kafka, üniversite öğrenimine, çok samimi olduğu ve etkisi altında kaldığı arkadaş Pollak'la kimya okumakla başlamış, ancak iki hafta sonra babasının aşırı derecede zorlamasıyla hukuk eğitimine devam etmek zorunda kalmıştır. Başlangıçta Roma Hukuku hakkında dinlediği dersler kendisine hiç cazip gelmemiş ve ilgisini çekmemiştir. Bu nedenle, yeniden fakülte değiştirerek

Hollanda resim sanatı, Hristiyan heykeltıraşlığı adı altında sanat tarihi ve August Sauer'den Germanistik okumuştur. August Sauer'in, milliyetçilik kavgasında önde gelen bir rol oynaması ve uluslar ve ırkların edebiyattaki ağırlığını kanıtlamaya yönelik çalışmalar içinde olmasından dolayı Kafka, ona yabancı kalmış ve ona yönelik sert eleştirilerini Oscar Pollak'a yazdığı mektuplarda dile getirmiştir. Bu yüzden Germanistik eğitimini Prag'ta sürdürmek istememiş, bu eğitimi Münih Üniversitesi'nde sürdürmeyi düşünerek, Münih'e gitmiştir. Babası bunu yararsız bir girişim olarak görmüş ve ona bu girişim için para vermeye yanaşmamış, bu yüzden Kafka tekrar Prag'ta kalarak hukuk öğrenimine kaldığı yerden devam etmek zorunda kalmıştır. Fakat hukuk öğrenimi onun kayıtsız davranmasına imkan tanımıştır. Roma Medeni Hukuku, Pandekten II, Borçlar Hukuku, Taşınmazlarda Cebri İcra derslerini dinlerken çektiği sıkıntıdan dolayı, ders notlarının kenarlarına bir takım şekiller çizerek tepkisini ve hoşnutsuzluğunu dışa vurmuştur.

Onun hukuk öğrenimi yapması, aslında annesine ve babasına karşı borcunu ödemesidir. Zira sadece zorunlu dersleri dinleyip, öğrenim için ön görülen en az sekiz yarıyıldan sonra tüm sınavları geçerek hukuk doktorası ünvanını almıştır. Bu ise, kendisine diğer uğraşları için görece bir serbestlik sağlamıştır. Bu yıllar zarfında çevresini tanıma imkanı bulmuş ve sonradan memurları arasında yer alacağı işin patronunun oğlu olan Pribram aracılığı ile, sanayi devlerinin, profesörlerin, ve yüksek soyluların dünyasıyla yakından tanışmıştır.

Bu arada Kafka, yarıyıl tatillerinde sık sık gezilere çıkarak akrabalarını ziyaret etmiş, Liboch'a, Strakonitz'e, Moravya ve Triesch'e giderek bir köy hekimi olan ve kendisine saygı beslediği dayısını ziyaret etmiştir. Bu ziyaretiyle ilgili ayrıntılı notlarını ve dayısının yanında özgürce geçirdiği vakitleri Max Brod'a yazmıştır. Yarıyıl da yine Çek ya da Alman tiyatrosunda sergilenen oyunları, Alman Üniversiteleri Okuma ve Konuşma Kulübü tarafından tertiplenen konferansları ve yazarların okuma saatlerini kaçırmamıştır. Bu okuma saatlerinin birinde, 1902 Ekim'inde Schopenhauer hakkında konuşan, Nietzsche'yi sahtekar olarak nitelendiren ve sonradan samimi dostu olacak olan Max Brod'la tanışmıştır. Temelinde Oscar Pollak ve Kunstwart dergisine borçlu olduğu Nietzsche'ye duyduğu yakınlığı, daha sonra Max Brod'la sert tartışmalarında dile getirmiştir. 1903 sonunda Kafka, yapaylıktan uzak dile dönmüş ve böylece Pollak'tan kopuş süreci başlamıştır. Çünkü Pollak, Kafka ile dış dünya arasındaki görevinde başarısız olmuştur. Bu arada

Kafka, Hebbel'in, Amiel'in, Bayron'un Grilparzer'in günlüklerini, Eckermann'ın Goethe ile konuşmalarını, Goethe'nin, Grabbe'nin mektuplarını, Schopenhauer'in ve Dostoyevski'nin hayat hikayelerini okumuştur.

Üniversite öğrencisi Kafka, daima bir giz olarak olarak gördüğü nesnelerin yabancılığından şikayet etmekte, kendisini güçsüz ve mutsuz hissettiğini belirtmektedir. Bu yüzden, nesneleri görme çabasının katlanılmazlığından kaçmış ve onların betimlemelerine sığınmıştır. Yalnız bir daire içinde, yalnız bir orta nokta konumla beraber varolan naiflik, Kafka'da kaybolmadan varlığını sürdürmüştür. Walter Benjamin, Kafka'nın gençlik yıllarına ilişkin malzemeyi tanımaksızın, daha 1934 yılında söz konusu tutumu şu şekilde niteler: *'Gestus'u betimlemede yorulmak bilmez Kafka, ama ilgili davranışında hep hayret vardır. İnsanların tavırlarını geçmişten aktarıla gelmiş desteklerinden soyutlar, sonra da bu tavırları sonu gelmeyen düşünelere konu yapar. Kafka'da bu yıllarda katı ve amansız bir yargı gücü gelişip ortaya çıkmış ve kaybolmadan varlığını sürdürmüştür'*

Kafka üniversite öğreniminin ikinci yarısında bir dil profesörü olan Anton Marty'nin derslerine girmiş, sonra da sadece Brentano'nun felsefesinin konuşup tartışıldığı, yabancılara kapalı *'Louvre Derneği'*ndeki toplantıları asla kaçırmamıştır. Bu toplantılara katılmasının nedeni, toplantılarda onun kendi içindeki özlerin doğrulanması ve bunu orada görme olanağına kavuşmasıdır. Kafka o zamanlar, kendi kendisini çözümlemeye çağıran bir konum yaşamaktadır. Güven duygusunu insan sadece kendi içinde ele geçirebildiği için, Kafka'nın kendi üzerinde sürekli düşünmesi gerekmiştir. Bunun sonucunda, doğru sayılan ahlaksal davranışın yegâne temeli olarak yargının görülmesi, Kafka'da daha uzun süre varlığını korumuştur.

Kafka'nın hukuk öğrenimi, özellikle son yıllarda onu kahredip durmuştur. Zayıf bünyesi, ezberciliğe dayanan öğrenimin gerektirdiği çabalarla baş edecek gibi değildir. Dolayısıyla 1905 Temmuz ayı başında sanatoryuma yatmıştır. Burası Zugmantel'de orman ve göllerle çevrili bir yerdir. Prag'a döndükten sonra, onun için doktora sınavlarını önceleyen korkunç aylar başlar. Yanında doktora yapacağı kişi olarak, fakülte tarafından profesör ünvanıyla Prag'a çağrılan Alfred Weber belirlenmiştir. Ne yazık ki, Weber'in onun üzerindeki etkisi kolay belirlenecek gibi değildir. 18 Haziran 1906'da sınavı verip hukuk doktoru ünvanını alır. Kafka, seçtiği meslek karşısında önce kendini çaresizlik içinde bulur, önce bir avukatın yanında çalışır, daha sonra hukuk stajına başlar. Stajdan sonra çeşitli tasarılar Kafka'nın

kafasında birbirini kovalamıştır. İspanyolca öğrenmek, Viyana’da İhracat Akademisinde okumak, Güney Amerika’ya göçmen olarak gitmek bunlar arasındadır. Amaç, Prag’dan uzaklaşmaktır. Prag çevresi onun yalnızlaşmasına sebep olmuştur. Üniversite yılları ve mahkemedeki staj döneminde bu çevreyi tanımıştır. Dolayısıyla bu çevrenin karşısında olmuş, ancak bu çevre onun eserlerini gerek tema ve gerekse üslup bakımından etkilemiştir.

3.1.4. İş Çevresi ve Max Brod

‘Çokluk özgür olamayan ben, özgürlüğe karşı sonsuz bir istek duydum. Bağımsızlık, dört bir yanda özgürlük. Yurumdaki sürünün çevremde dönüp dolaşmasına ve bakışımı oyalamasına katlanmaktansa, gözüme meşin gözlük takar ve kendi yolumda en son noktaya kadar yürür giderim daha iyi’

F. Kafka, Günlükler

1907 Ekim ayında, meslek konusundaki nihai kararını verdikten birkaç gün sonra Kafka, bir mektubunda şöyle demektedir: *‘Hayatım, şu an her türlü düzenden yoksun. Çok az maaşlı seksen kronluk bir işim var. Sekizdokuz saat gibi epeyce uzun bir iş günü beni beklemekte. Büro dışındaki saatleri vahşi bir hayvan gibi yiyip bitiriyorum. Şu ana kadar günlük hayatımı altı saatle sınırlandırmaya alışık değilim.... Bataklıktan kalır yanı olmayan zamanın miskinliğinden yakınıyorum. Bürodaki vakti bölümlere ayırmayı başaramıyorum, yarım saatlik sürede bile sekiz saatin baskısını ilk saatteki gibi üzerimde hissediyorum... Kimseyi görmüyorum, aceleyle yaptığım günlük gezintilerimi dört sokak ve bir alanla sınırlandırdım...’*

Büroda geçen saatlerin baskısı, gözlerin, tüm etkinliğinin kendisine mal edildiği saate dikilmesi, Kafka’nın mesleğine bakışındaki ana perspektifi oluşturur. Çalıştığı özel sigorta kurumundaki iş kuralları oldukça sıkıdır. Sigortada çalışanlar, mesai saatleri haricinde de gerekirse herhangi bir ücret almaksızın çalışmakla yükümlüdürler. Onlar müdüriyetin yazılı bir izni olmadan herhangi bir yerde çalışamazlar ya da fahri bir görev de olsa kabul edemezler. Kafka ağır çalışma koşullarını kabul etmiştir. Bu durum onun için oldukça karakteristiktir. Bunu baba evinden kurtulma ve bir bağımsızlık adına kabullenmiştir ve bir yıllık stajının sona

ermesinden hemen sonra 'Assicurazioni Generali'de işe başlamıştır. Kendisi için de ilk kez burada görevle eğilim çatıştır.

Oscar Pollak'la ilişkisinin bozulmasından sonra, söz konusu dostluk vazifesini, giderek artan bir ölçüde Max Brod üstlenmiştir. Kafka onun sayesinde Prag'ın yakın çevresini tanımış, onunla Yukarı İtalya'ya, Paris'e, Weimar'a, İsviçre'ye geziler yapmıştır. Brod, Kafka'yı yanına alıp, gece kulüplerine, şarkılı lokallere ve kahvelere götürmüş, onu Prag'daki edebiyat hayatının kapısından içeri sokmuştur. Kafka'yı, kendi dostlarıyla, sevimli ve alaycı filozof ve siyonist Felix Weltsch'le, içine kapalı kör Oscar Baum'la tanıştırmıştır. Bu iki kişi ölene kadar Kafka'nın dostu olarak kalmışlardır. Brod, çekingen olan Kafka'yı cesaretlendirmiş, yazılarını bu çevreye okumaya yöneltmiş ve kendisine yeni çalışmalar için moral vermiştir. Brod, Kafka'nın yeteneğini herkesten önce sezinlemiştir. Zira Kafka'nın kişiliği de onu derinden etkilemiştir. 1911'de günlüğüne düştüğü bir notta, hemen tümüyle Max Brod'un etkisi altında bulunduğunu belirtmektedir. Onda hayranlık duyduğu şey sadece enerjisi değil, akıl almaz yazı kabiliyeti ve pek çok insanla düşüp kalkma yeteneğidir. Max Brod ise, dostu Kafka hakkında şöyle yazar: *'İnce, uzun boylu, biraz kamburumsu, bakışları cesur, gözleri çakmak çakmak ve gri, esmerce bir yüz, kabarık ve simsiyah saçlar, düzgün dişler, keskin hatlarla donanmış güzel yüzde dost ve nazik bir gülümseme, bazen de dalgın ve kasvetli bir ifade, doğrusu asla sarsılmayan bir moral; çokluk tamamen kendine hakim; seyrek anlarda (hastalığından önceki yıllarda ağırlıktaydı böyle anlar) gençlere özgü dış dünyaya açıklık, neşe, saflık, nüktedanlık; kendisinin de hemen sonradan esefle baktığı alay ve yanıltmacalara karşı temelde bir kötülük taşımayan bir eğilim; koyu gri ya da lacivert bir giysi, desensiz, düz, fazla bir zarafetten uzak; her vakit pek titiz ve zevk sahibi bir giyiniş; anlamlı, ama devinimlerinde tutumlu davranan narin ve uzun eller; ne başında bir bere, ne de arkada bir saç yelesi, kısaca ne carbonaro şapkası, ne de boynunda, şu sıra o günlere ilişkin anılarını gözden geçiren birinin ansızın ileri sürdüğü gibi Bayronvari bir papyon kravat; sade bir giysiyle, ama öyleyken prensler gibi şık, gözlerimin önünde dikilip duruyor dostum Kafka. Kendi içine kapanık, ama yine de yüreği sonsuz bir iyilik duygusuyla dolup taşan bir kimse. Yapıtlarında kendini sevgi yoksunluğuyla suçlayan, kendini kendine özgü katı ölçülere vurarak sevgi ateşiyle pek yeterince yanıp tutuşuyor görmeyen Kafka, gerçekte en candan bir dost ve en candan bir insandı'* (Brod, 2000, s.65-66).

Kafka, çalışmış olduğu Assicurazioni Generali'nde çok yorulmakta ve bu yüzden de yazıp çizmelerin arkası kesilmektedir. Bu nedenle, dokuz ay sonra çalıştığı yerden ayrılır, Bohemya Krallığı-İşçi Kaza Sigortası Kurumuna geçer ve emekliliğine kadar orada çalışır. Buradaki çalışma şartları kuşkusuz kendisi için diğer iş yerinden daha uygundur. Fakat yine de, düzensizliğin hiçbir şekilde birbirinden ayrılmayacak gibi iç içe girdiği kurumlardan biridir ve bu durum on beş yıldır kendini göstermektedir. 1908'de, Kafka önce yardımcı eleman olarak kuruma alınmış, daha sonra da memur kadrosuna geçirilmiş ve yazı taslaklarının hazırlanmasından sorumlu kılınmıştır. 1913'de sekreter yardımcılığına, 1920'de de sekreterliğe, 1922'de ise baş sekreterliğe terfi ettirilmiş ve çok geçmeden 1 Temmuz 1922'de vaktinden önce emekliye sevk edilmiştir.

Kafka, Çeklerin ağırlıkta olduğu personel tarafından el üstünde tutulmakta ve çalıştığı kurumun gözdesi durumundadır. Ayrıca bürodaki taslakların hazırlanmasında da yetenekli olduğunu ispat etmiştir. Ancak büroda bazı işler yolunda gitmemektedir; ödenmesi gereken primler ödenmemekte ve bu durum nedeniyle kurum kendi içinde reform çabalarına girişmekte, ancak bu girişimler sonuçsuz kalmaktadır. Kafka ileriki yıllarda, yetersiz makinelerle yaralanıp sakatlanan işçiler üzerinde çalışmıştır. Bu esnada gördükleri, çalıştığı kuruma karşı içinde bir kuşku uyandırmış ve kurumu, *'karanlık bürokratlar bürosu'* olarak nitelemiştir.

Kurumda karşılaştığı olaylar, Kafka'da varlığını sürdüren toplumsal ve siyasi ilgiyi, 1908 ve 1912 yılları arasında güçlendirir. Bu ilgi Kafka'yı, Prag'ta yaşayan Almanların görüş ve düşüncelerinden belirgin olarak ayırmıştır. Önemli Çek politikacılarının halka açık gösterilerine gitmiş, Masaryk tarafından çıkarılan günlük gazete *'Cas'*ta günlük politikayı izlemiş, toplumcu-devrimci *'Klub Mladych'*in toplantılarına katılmıştır. Örgüt savaş aleyhtarlığını, annelerin grevini, Paris Komünü'nün kırkıncı yıldönümünü, Paris'teki işçi lideri Liabouf'un ve 'Özgür Okul'un kurucusu Francisko Ferrer'in idamını konu alan toplantı ve konuşmalar düzenlemiştir. Hatta bu son konuşma polis tarafından dağıtılmış, Kafka da karakola götürülmüş, ancak o zamanki kanunlara göre yirmi dört saat hapis yatmamak için bir gulden ceza ödeyerek oradan ayrılmıştır.

Kafka, sosyal demokrat Dr. Kramar'ın, nasyonal sosyalist Klofac'ın konuşmalarını da dinlemiştir. Klofac'ın *'Almanların dürüst yoldan kazanılmamış servetinin*

gümleyip gideceği’ ve *‘ulusal barışın ancak bir uzlaşmanın ürünü olacağı*’ görüşüne kuşkusuz yakınlık duymuştur. 1 Haziran 1912’de onun Amerika’daki seçim sistemi üzerine yaptığı konuşma Amerika romanındaki seçim sahnesini etkilemiştir.

3.1.5. Nişanlılık Dönemi

Umutsuzluğa mı düştün?

Evet? Umutsuzluğa düştün?

Kaçıyor musun? Saklanacak mısın?

Kafka, Franz, Günlükler

Kafka, nişanlandığı ve birkaç ay sonra nişanını bozup 1917 yılında ikinci kez nişanlandığı Felice Bauer’i, yakın arkadaşı Brod sayesinde, 13 Ağustos 1912’de bir Paskalya tatilinde Berlin’de tanımıştır. Felice, Berlin’de bir Parlograf firmasında çalışmaktadır. Kafka onu ilk gördüğünde, onun bir masa başında oturduğunu, bir hizmetçi gibi alelade göründüğünü ve varlığını hemen kabul ettiğini belirtmektedir. Bu konuya ilişkin, *Günlükler*’de şöyle yazar Kafka: *‘Boşluğunu gizlemeksizin açıkta taşıyan kemikli bir yüz, çıplak bir boyun, acele sırta geçirilmiş bir bluz, tümüyle bir ev kıyafetine benziyordu giysisi, ama sonradan hiç de öyle olmadığı anlaşıldı, adeta kırık bir burun, sarışın, biraz sert, çekicilikten yoksun saçlar, iri bir çene, otururken bir kez daha baktım, oturduğumda ise kendisiyle ilgili sarsılmaz yargımı çoktan vermiş bulunuyordum.’*

Pantkot yortusundaki ikinci ziyaretinde Felice onu ailesiyle tanıştırmış ve Kafka, ileriki haftalarda resmen Felice’nin babasına başvurmaya ve kızıyla nişanlanmak istediğini bildirmeyi düşünmüştür. Ne var ki içindeki çılgınca yalnızlık isteği aynı gün Felice’nin babasına bir mektup göndermesine yol açmıştır. Mektubun cevabını büyük bir sabırsızlıkla bekleyen Kafka, henüz altı gün geçmesine rağmen ikinci bir mektup kaleme almış ve bu mektubunda kendisiyle ilgili tüm olumsuzlukları belirtmiş, ancak mektup Felice’nin babasının eline geçmemiştir. Zira bu mektup babasının eline geçseydi, onu sevindirmeyecekti. Çünkü mektupta müstakbel damadı, onun yanında kızının mutsuzluğa sürükleneceğini, çalıştığı işte kendisinin mahvolup gideceğini, tek ilgi duyduğu şeyin edebiyat olduğunu ve evliliğin hiçbir değişiklik yapamayacağını açıklamaktaydı. Kafka ile Felice arasındaki, beş yüz

mektup ve kartpostalı içeren yazışmalar, 1912 Ekim ayından başlayıp 1917'ye kadar devam etmiştir. Aralarındaki ilişkinin ilerleme sürecinde Felice'nin birlikte tatile çıkma planı, 1913 Eylül'ünde aralarının ilk kez bozulmasına sebep olmuş ve Kafka edebiyatı tercih etmiştir.

'Uluslararası Kurtarma ve Koruyucu Sağlık Kongresi'ne katılmak üzere sigorta kurumunun müdürüyle Viyana'ya giderek, bu olumsuz durumdan kendisini sıyırmış; ancak yine de Felice'ye birkaç kez yazmıştır. Daha sonra tek başına Viyana'dan ayrılıp Triyeste'ye, Venedik'e, Vero'na üzerinden de Riva'ya gidip bir sanatoryuma yerleşmiştir. Orada geçirdiği haftalar içinde on sekiz yaşındaki İsviçreli kız G.W.'yi tanımıştır. Geride kalmış sekiz yıllık Zugmantel yaşantısından sonra, sevilen bir kadınla ilişkideki tatlılığı ikinci kez yaşamaya başlamıştır. Hristiyan olan bu kızı anlama fırsatı eline geçmiş ve onun etki çemberi içinde yaşamıştır. Bu kez ilişki kurduğu kişi yarı çocuksudur ve Kafka'nın da aklı başında değildir. Hastalık iyiden iyiye ilerlemiştir.

Riva'dan döndükten sonra Felice ile yeniden mektuplaşmaya başlamış, kendisini gidip görmüştür. Kafka, 1914 Mayıs ayında Felice'yi Prag'a çağırması ve hemen bir ev tutmuştur. 1 Temmuz'da da nişan olayı gerçekleşmiştir. Ancak bu nişanlılıktan umduğunu bulamamıştır. Kendisini zincire vurularak bir köşeye atılmış gibi hisseder Kafka ve nişanı bozar. Ardından Baltık Denizinin yolunu tutar ve 16 Temmuz'da Avusturya'nın Sırbistan'a verdiği ultimatomdan üç gün sonra Prag'a döner. Nişanın bozulması, babasıyla arasındaki uzaklık ve Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi onu yalnızlığa itmiştir. Kafka için, yaşadığı bu olaylar sırasında yeni bir yaratma evresi başlar. Ağustos 1914'te *Dava*'yı kaleme alır. Felice'yle nişanı bozmak için Berlin'e gitmeye karar verir. 'Askanişer Hof' otelinde nişanın bozulması, *Günlük*'te 'Otelde Mahkeme' diye nitelenir. Bu sırada, Avusturya veliaht çiftinin katledilmesi, kendisi de bir Avusturya vatandaşı olan Kafka'nın, *Günlük*'te her iki olay arasında paralellik kurmasına sebep olur; 'Savaşa ilişkin düşünceler, değişik bakımdn beni yiyip bitiren o kahredici niteliğiyle F.'ye ilişkin eski taas ve kaygılara benziyor'.

Kafka bu arada, Grete Bloch'la da mektuplaşmıştır. Daha sonra tekrar Felice ile bir araya gelmiş, 1916'da Marienbad'da, Hotel Balmoral ile Obsorne'de onunla on gün beraber kalmış ve daha sonra Felice ile 1917'de Prag'da yeniden nişanlanmıştır. Bu nişan tekrar bozulmuş, 1919'da üçüncü kez Julie Wohryzek'le nişanlanmış, ancak bu

nişan 1919'da Viyana'da bozulmuştur. Kafka, üç nişandan da kendi kişiliğinden doğan sebeplerle kopmak zorunda kalmıştır. Milena ile ise ilişkileri 1920 yılında mektuplaşmalarla başlamış, ancak uzun sürmemiştir. 1923 yazında Dora Diamant'la tanışır. Onunla beraber Berlin'de bir ev tutarlar. Sonunda tüm engellere karşın Prag'tan çekip gitmenin üstesinden gelmiş, hiç beklenmedik bir zamanda içinde mutlu olduğu bir 'yuva'ya kavuşmuştur.

Ancak sonraki aylarda, iyi beslenememesi yüzünden hastalığı oldukça ilerlemiştir. 1924 Mart başında Kafka'nın durumu öylesine kötüleşir ki, kendisini Prag'a getirirler. Dora Diamant ve Robert Klopstock, kaldırıldığı sanatoryumda, gece gündüz başından ayrılmadılar ve 3 Haziran 1924'te, Kierling Sanatoryumu'nda hayata gözlerini yumdu Kafka. Prag'da, hem sevip hem nefret ettiği, boyuna terketmeyi düşündüğü, ama kendisine sınıksız sarılmış koyvermeyen, içindeki dünyayı, modern yabancılaşmanın bazı özelliklerini taşıyan yabancılığını ve netameli çok çeşitliliğini, geride durarak, ama titizlikle kayda geçirdiği bu kentte toprağa verildi. Kavafis'in şiirindeki gibi, '*hayatını bu köşede yıktığı için onu dünyanın her yerinde yıkmış*' sayılırdı (Gürsel, 2008).

3.1.6. Yazarın Dünya Çapında Tanınması

Ölüp giden düşünceleriyle ölmüyor kişi. Ölüp gitmek yalnızca iç dünyada gerçekleşen bir olaydır (topu topu bir düşünce bile olsa korur gene varlığını), herhangi bir olay gibi bir doğa olayıdır, ne sevindirici, ne acıklı...

Franz Kafka, Günlükler, s.575

Yirminci yüzyıl yazarlarına ilişkin bir sürü yaşamöyküsünün belirleyici özelliği olan sürekli değişim, Franz Kafka'nın yaşamında bulunmaz. Yer değiştirmelerine ve uzun süreli gezilere rastlanmaz Kafka'da. Zaten onun hayatı çok dar bir çerçeve içerisinde geçmiştir. Eserlerinde pek tabii bu dar çevreyi görmek ve onu bu atmosfere göre değerlendirmek gerekir. Kafka, eserlerinde hiçbir şekilde eğitici ve öğretici nitelermeleri yansıtmaz. O, bu yönüyle çağdaşlarından ayırdır. Adeta kendine özel bir prototiptir.

Kendini hiçbir şekilde ön plana çıkarmaz, sırf bu yüzden yapılan edebi toplantılara bile doğrudan doğruya katılmaz, fazla söze gerek kalmaksızın, kendini sürekli geri

tutarak, adeta bir dinleyici pozisyonundaymış gibi hareket ederek böyle toplantılara katılırdı. Kafka hiçbir şekilde kendi isteğiyle yazılarını yayınlamamış, yazdığı yazılarla ilgili birkaç arkadaşı haricinde kimseyle görüşmemiştir. Ancak, kendisinden istenmesi halinde yazılarını gerekli yerlere göndermiştir. Yapı itibarıyla Kafka tam bir taşralıydı. Bu yerel hal pek tabii eserlerine de yansımıştır. Yazar, doğup büyüdüğü kent olan Prag'dan seyrek olarak ve her seferinde kısa bir süre için ayrıldı; kırkbir yıl gibi uzun sayılmayacak bir ömürden sonra yine Prag'da Straschnitz gömütlüğünde toprağa verildi.

Onun, hayatında gönlünce meşgul olduğu tek şey, çalışma saatleri dışında, sadece gece yarısına kadar yazmış olduğu yazılarıdır. Bu yazılar, onun dünyaca ün kazanmasına sebep olmuştur. 1920'lerde Almanya'daki dar bir edebiyatçılar çevresinde tanınan yazar, ilkin Andre Breton'un çevresinde buluşan topluluğun, daha sonra Camus ve Sartre'ın destekleriyle özellikle Fransa'da ün yapmıştır. Bunu daha sonra Amerika ve İngiltere izlemiştir.

1950'li yıllarda Kafka'nın yapıtları Almanya'da 'yeniden' ilgi uyandırmış ve yazarın eserleri ilk kez toplu bir şekilde Almanca olarak basılmıştır. Yazarın edebiyat haritasında başkent aşamasına yücelttiği Prag'da, 1957'de sanatçının yazılarından Çekçe ilk çeviriler basıldı. 1963'te *Cezalılar Kolonisi* ilk kez Rusça'ya çevrildi. Kafka, ancak ölümünden sonra tüm dünyada meşhur olmuş ve kendine okuyucu kitlesi bulmuştur.

Kafka'nın yaşamı şimdiye kadar pek bilinmemiştir. Bu durum, söz konusu yaşamın göze çarpmaz biçimde yaşammasından değil, özellikle 1935–45 yılları arasındaki siyasal olaylardan kaynaklanmaktadır. Olaylar, ilkin yazarın yapıtlarını hedef almıştır kendine: 1930'ların başında Gestapo, Kafka'nın dostu Dora Diamant'ın Berlin'deki evine baskın yapmış, yazarın birçok manüskrisine el koymuş ve eserlerin ortadan kaybolmasına neden olmuştur. 1935'lerde yayınlanmaya başlanan Kafka Toplu Yapıtları yasaklanmıştır. Bu arada Naziler Çekoslovakya'ya girmiş, Kafka'nın üç kız kardeşi evlerinden alınarak toplama kampına gönderilmiş ve orada katledilmişlerdir. Ne yazık ki, yazarın pek çok akrabası ve tanıdıkları da aynı şekilde öldürülmüşlerdir. Kafka'ya ait olan arşivler yok edilmiş, belgeler, yazarın kitaplığıyla mektuplar kaybolmuş, Kafka'nın yaşamının tanıkları yok edilmiştir.

Brod, onun eserlerini ancak kendisinin ölümünden sonra yayınlatabilmiştir. Onun ünü o kadar yayılmıştır ki, edebiyatçılar, yorumcular onun eserlerini sosyolojik, felsefi, psikolojik, teolojik ve varoluşçuluk açısından incelemişlerdir. Ondaki ikna edici mantık ve açıklık ile gerçek olmama ve çaresizlik felsefesinin II. Dünya Savaşı felsefesi üzerine icra ettiği kuvvetli tesir, onun eserlerine duyulan büyük ilginin sonucudur. Eserleri tiyatro ve operalarda sahnelenmiş, filmleri çevrilmiş; edebiyat ölçülerini aşan zamanı ve geleceği kucaklayan kişiliği onun klasikleşmesine sebep olmuştur. Kafka sanki bunun böyle olacağını önceden sezercesine şöyle yazmıştır *Günlükler*'ine:

'Sonraki kuşakların bir kişi üzerinde verecekleri yargının, çağdaşlarının o kişi üzerindeki yargısından daha doğru olmasının nedeni ölümdür. Ancak öldüğü zaman kendince gelişebiliyor insan, ancak yalnız kaldığı zaman gelişebiliyor. Bir baca temizleyicisi için Cumartesi ne ise, ölmüş olmak da bir kişi için odur; Cumartesi günü baca temizleyicisi yıkanır, vücudunu tozdan ve kurumdan temizler. Çağdaşlarının mı ona, yoksa onun mu çağdaşlarına daha çok ziyanı dokunduğu, öldüğünde açığa çıkar kişinin. İkinci durumda büyük bir adam olduğu anlaşılır' (Kafka, 2003, *Günlükler*, s.574).

3.1.7. K.'nın Şehri: Kafka ve Prag, Kentin Kafka Üzerindeki Etkisi ve Yazarın Edebiyatına Yansıması

*yağmurlar içindeydi Prag
bir gölün dibinde gümüş kakma bir sandıktı
kapağını açtım
içinde genç bir kadın uyuyor camdan kuşların arasında
saçları saman sarısı kirpikleri mavi*

Nazım Hikmet

Bohemyalı bir Yahudi aileden gelen Franz Kafka'nın Alman dilinde yazdığını, Çeklerin gözünde bir Alman, Almanların gözünde bir Yahudi, Yahudilerin gözünde ise bir Çek olduğunu, bu nedenle herkes tarafından dışlandığını, babasının otoriter kişiliği altında ezildiğini, sürekli bir korku, bir endişe içinde yaşadığını biliyoruz (Gürsel, 2008). Bir kez tedirginliğe sürüklenen insan için yurdu, kendini ne kadar

aldatmak istese de yurtluktan pek uzak bir yerdir artık; anıların, hüznünlerin, dar görüşlülüklerin, utançların, baştan çıkmaların, güçleri kötüye kullanmaların yeridir (Brod, 2000, s.28). Bu korkunun, yabancılaşmanın, yalnızlık arayışının, derin umutsuzluğun izdüşümlerini yalnızca duygusal ilişkileriyle yapıtlarında değil, bir ölçüde yaşadığı kentte de bulmak mümkündür. Ne var ki, Kafka'nın yapıtlarında Prag'ın doğrudan değil, yazarın dünyasının bir alegorisi² olarak dolaylı bir biçimde yer aldığını söyleyebiliriz (Gürsel, 2008, s.35).

Gürsel'e göre Prag, *Bir Savaşın Tasviri* hariç, doğrudan yer almıyordu Kafka'nın yapıtında. Ama eski, dar sokakları, karanlık pencereleri, koridorları, ıslak dehlizleri, tavan araları, köstebek yuvasını andıran geçitleri, köprülerindeki kabartma heykelleri, meyhaneleri ve Şato'suyla neredeyse her cümleye sinmiş, her sözcüğün ardına saklanmış gibiydi (Gürsel, 2005). Çünkü, hemen kendine özgü bir dünya yaratıyordu yazar, hayal gücünün ürünü kendi peyzajına çekiyordu okuru, yalnızca karanlık bir ormanda değil, iç içe geçen değişik öykülerin arasında da yolunuzu yitiriyordunuz. Ne var ki, evin hizmetçisi tarafından '*gecenin içine salınan*' iki kafadarın Prag serüveninde, Kafka'nın kente bakışı tüm ayrıcalığıyla öne çıkıyordu: '*Düşüncelerim o anda birbirine karışıyordu, çünkü Moldau ile öte yakadaki semtler aynı karanlık içerisinde serilmiş yatıyordu. Karşıda birkaç ışık yanıyor ve kendilerinden tarafa bakan gözlerle oynuyordu. Aradaki yolu geçerek ırmak korkuluğuna vardık ve burada durduk. (...) Gece vakti bir ırmak başında dikilince, çokluk yapıldığı gibi durup dururken iç geçirdim, ama sonra yola devam edecek oldum. Ne var ki, Tanışım suya bakıyor ve kımıldamıyordu. Derken daha çok sokuldu korkuluğa, ayakları gelip demire dayandı. Dirseklerini korkuluğa yaslayıp, alnını ellerine gömdü. Peki sonra mı? Sonra ben üşüyordum, paltomun yakasını kaldırmadan yapamadım. Tanışım ansızın gerindi; sırtı, omuzları ve boynu hep birden katıldı gerinmeye; gergin kolları üzerinde dinlenen belden yukarısı korkuluktan ileri taşıtı.*' (Gürsel, 2008, s.35-36).

² Fr. *allégorie*: Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine.

Anlatıcının Tanış diye adlandırdığı, karlı Prag gecesinde yanından ayrılmayan, ay ışığında ince, uzun gölgesi 'sırık gibi' uzayan bu tuhaf kişi, yazarın benzeridir bir bakıma. İçinde taşıdığı, ona acı ve suçluluk duygusu veren cinidir. Ondan kaçmak, kurtulmak ister: *'Kaçacaktım ve bu pek kolay olacaktı. Az sonra sola, Karel Köprüsü'ne kıvrılırken, ben sağa Karel Sokağı'na atacaktım kendimi. Sokak eğri büğrüydü ve karanlık kapılar, henüz açık meyhaneler vardı burada.'* Öykünün sonuna doğru, tekrar kente döndüklerinde, *'Yukarıdaki tepede küçücük bir odada oturur gibi oturuyorduk,'* diye yazar Kafka; *'Yan yanaydık, ama birbirimizden hiç de hoşlanmıyorduk; ne var ki birbirimizden fazla da uzaklaşmazdık, çünkü kesin ve sağlam duvarlar vardı çevremizde'* (Gürsel, 2008, s.36).

İnsana en çok zarar verecek şey, yalnızlaşma başlıca Prag çevresinde yaşamının bir sonucuydu. Kafka, üniversite yıllarında ve mahkemedeki staj döneminde yeterince tanımişti bu çevreyi. Hemen her zaman karşısında yer almışsa da, yine de bu çevre Kafka'nın yapıtlarını gerek tema, gerek üslup bakımından kesinlikle etkilemiştir. Kafka'nın yapıtlarında rastlanan alışılmamış temalar, beri yandan serinkanlı ve açık seçik bir mimariyi içerip söz kalabalığına yer vermeyen dil, bu dildeki karakteristik (arıtım) pürizm Prag'sız düşünülemez. Bu temalar için, Almanların Prag'ta sanki bir adaya hapsedilmişler gibi dış dünyadan soyutlanmış yaşamaları –modern yabancılaşmanın bu ön biçimi- temel niteliktedir (Wagenbach, 2008, s.66).

'Bu kentin göz kamaştırıcı görüntüsünde mimarinin epik şiiri gizli'

Rainer Maria Rilke

Kafka; *'varoluşu bir kentle özdeşleşmiş yazarların başında gelir,'* der Gürsel, ve devam eder: *'Yazarın doğduğu ev, Jan Hus'un heykeline bakan eski Prag evlerindendi, kentin barok mimarisine de pek uygun düşmüyordu açıkçası. Çevredeki yapıların çoğu gibi yıkanıp arınmamış, ön cephesi bile onarılmamıştı. Fazla albenisi olmayan, kül rengi bir taş yapıydı diyeceğim, üç katlı ve kasvetliydi. Duvarda yazarın bir büstü vardı, 1883'te bu evde doğduğunu belirten ibarenin üzerinden yüzünü alana doğru çevirmiş, eski kentin dar sokaklarına bakıyordu, Kavafis'in ünlü şiirindeki gibi o sokakların labirentinde yolunu yitirmiş, o sokaklarda yaşlanmıştı sanki'* (Gürsel, 2008).

Kafka 1916/17 kışında, 'Oktav Defterleri' ile 'Bir Köy Hekimi', 'Galeride', 'Kardeş Katili' ve 'En Yakın Köy' öykülerini kaleme aldığı, kızkardeşi Ottla'nın, Hradschin'de, Alşimistler Sokağı'ndaki, ortaçağ sonlarında kale duvarlarının kemerleri içine muhafızlar için yapılmış, bir odadan oluşan küçük evi için şunları yazar; 'Başlangıçta pek çok kusuru içeriyordu... Bugün tam bana uygun bir yer. Her şeyden önce yukarılara çıkan o canım yol, yukarıdaki sessizlik... sonra eve dönüş yolundaki o güzellik: Çalışmayı bitirdikten sonra indiğim bu yol içimi ferahlatıyor. Ve yukarıdaki yaşam: insanın kendi evinin olması olağanüstü bir şey, dünyayı arkada bırakıp, odanın değil, dairenin değil, evinin kapısını kapamak; kapıdan çıkar çıkmaz da kendini doğruca sessiz sokağın karları içinde bulmak' (Wagenbach, 2008, s.136). Kafka bu dar evde, yüksek duvarları, kule ve pencereleriyle Prag'ın her yerinden görülen, görkemli, meçhul ve ezici Şato'dan ve onun ardında bir heyula gibi dikilen katedralden kaçarak aslında 'kendi içine açılıyordu'.

Kafka, 1917 Mart'ında ise, Schönborn-Palais'te iki odalı bir daire kiralar. On sekizinci yüzyıldan kalma, kontların oturduğu bir saray olan Schönborn-Palais, Prag'ın Kleinseite (Yeni Kent) tarafında, kalenin altında bulunur; Laurenzi Tepesi'ne kadar uzanan kocaman bir bahçesi vardır. Burada, *Çin Seddi'nin İnşasında* isimli kapsamlı öykü başlar. Kafka, bu öyküyü, Prag'ın görülmeye değer tarihi yapıtlarının birinden açıkça esinlenerek kaleme almıştır ve söz konusu yapıt, Laurenzi Tepesi'nin yakınındaki 'açlık duvarı'dır. Kafka'nın kaldığı evin hemen yanı başındaki duvar, çalışmakla yükümlü mahkûmlara belli bir amaç gözetilmeksizin inşa ettirilmiştir. Kafka'nın öyküsünde de Çin Seddi parça parça yaptırılır, her parçanın yapımından sonra işçiler yeni bir duvar parçasının inşası için ülkenin uzak bir köşesine yollanır, dolayısıyla dışarıdan bakan biri, *baştaki yöneticilerin seddin parça parça inşasını planladıklarını düşünür. Ne var ki, seddin parça parça inşası geçici bir önlemdi ve amaca uygun değildi. Bu durumda da, baştakilerin amaca uygun sayılmayacak bir şeyin yapılmasını istedikleri sonucunu çıkarmak kalıyor* (Wagenbach, 2008, s.136-138).

Gustav Janouch'la söyleşilerinde, Gustav Meyrink'in *Golem* adlı romanıyla ilgili olarak Kafka şunları söylüyor; 'Eski Prag Yahudi kentinin atmosferini harikulade bir ustalıkla yansıtıyor roman'. Ardından doğduğu kent Prag'ın, Yahudi Kafka için ne anlam ifade ettiğini şu sözlerle anlatıyor; 'O karanlık izbe köşeler, gizemsel dehlizler, koridorlar, yalancı perdeler, pis avlular, gürültülü meyhaneler, kapalı duran oteller

halâ içimizde yaşıyor. Şimdi ise yeni kurulan kendtin caddelerinde yürüyoruz, ama adımlarımızda ve bakışlarımızda bir güvensizlik var. Tıpkı sefalet yuvasının o eski sokaklarındaki gibi içten içe titreyip duruyoruz. Gerçekleştirilmiş temizlik işleminden yüreğimiz tümüyle habersiz henüz. İçimizdeki o sağlıklı Yahudi kenti, şimdi çevremizi saran sağlıklı yeni kentten çok daha gerçek. Uyanık durumda bir düşün içinden yürüyüp gidiyoruz, kendimiz de geçmiş zamanlardan hortlayıp çıkmış kişileriz' (Janouch, 2008, s.45). Dışa karşı kendilerini sürekli savunmak zorunda kalan bu kuşağın evlatları bir mirastan yoksundur; 'Prag. Dinler de insanlar gibi kayboluyor' diyen Kafka'nın yapıtlarında da teke indirgenme ve toplumdan soyutlanma gerçek boyutlarıyla kendini açığa vurur (Wagenbach, 2008, s.69). Bunu bir teslimiyet duygusuyla Günlük'te, 29 Ekim 1921 tarihli notunda şöyle ifade eder; 'Yalnızlıkla topluluk arasındaki bu sınır ülkeyi ancak alabildiğine seyrek durumlarda aşabilmiş, hatta söz konusu ülkeyi kendime daha çok yurt edinmiştim. Burasıyla karşılaştırıldı mı, Robinson'un adası ne kadar daha yaşam dolu ve güzel bir ülkedi' (Kafka, 2003, Günlükler, s.583).

Öte yandan, Gürsel'in; 'ırmağın sol yakasındaki Hradčany tepesine tüm görkemiyle çöreklenmiş, Başkanlık Sarayı da dahil sayısız pencereler ile yüksek duvarlı yapılardan oluşan, siyasal erkin odağı Şato, arduvaz çatıların ardında Svaty Vita Katedrali'nin gotik hayaleti ve önde ağaçlı teraslar; küf yeşili barok kubbelerin altına sığınmış gümüş kanatlı melekler ile sivri kuleler, kırmızı kiremitli çatılar, Malá Strana'nın yokuşları ile arka bahçeleri, kuytu avlular ve ırmak boyunun yalnız ağaçları... Karel Köprüsü'nü bekleyen heykeller, sıra sıra dizilmiş öbür köprülerin çelik putrelleri, eski kentte Belediye binasının duvarından çıkmaya hazır otomatlarıyla Hanus Usta'nın saati, evlerin açık sarı, pembe, vişne çürüğü cepheleri ve aşağıdaki tramway yolunun kaldırımı... ' şeklinde betimlediği, Kafka'nın deyimiyle, 'günbatımının kemirdiği kuleler' kenti, Kafka açısından 'pençeleri olan' bir çeşit canavardan farksızdır (Gürsel, 2005).

'Prag koyvermiyor beni. Bu nineciğin pençeleri var'

F. Kafka

Hastalığının kendisini sanatoryum sanatoryum dolaşmaya zorladığı son dönem dışında kalan tüm yaşamı boyunca, Kafka, Prag'ın Eski Kent kesiminin göbeğindeki

yerinden seyrek olarak ayrılmıştır. Ne kadar çekip gitmek istese de ondan kurtulamadığından, bu büyülu kentten bir türlü vazgeçemediğinden ve on dokuz yaşındayken Oskar Pollak’a yazdığı bir mektupta *‘kentin tırnaklarını etinde hissettiği’*nden söz eder. Bir gün, odasının penceresinden Eski Kent Meydanı’na bakarken, yanındaki İbranice öğretmeni Friedrich Thieberger’e şöyle der: *‘Şu bina benim okuduğum lise, yüzü bize dönük bina da üniversite, biraz ileride solda da benim çalıştığım büro var. Bütün yaşamım –parmağını oynatarak birkaç küçük daire çizdi- bu küçük daire içine hapsolmuş durumda’* (Wagenbach, 2008, s.22).

Bu dar mekana hapsolmuşluk, yaşanan mekândaki sınırlılık o vakitler pek de alışılmamış bir şey değildi. Ne var ki, Prag’taki ilk zamanlar Kafka ailesi, özellikle mütevazı koşullarda, daracık konutlarda yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmıştı. Konutların tümü de ya Altstadt’ın (Eski Kent) içinde ya da onun hemen yanı başında bulunmaktaydı. Ailenin 1889 Haziran’ında taşındığı dört katlı ortaçağ evi Minutá’daki ilk geniş konut da bunlardan biriydi; ev, küçük Altstadt Bulvarı’nı büyük Altstadt Bulvarı’ndan ayırıyor, arka cephesiyle belediye binasına yaslanıyordu. *‘Pavlatşe’* denen üstü açık balkonların çevrelediği o dar iç avlularıyla birinden ötekisine geçilen evleri, kentin parklarını ya da yakın çevredeki kimi yerlere yapılan az sayıdaki gezintileri saymazsak, Küçük Bulvar ve buradan sağa sola uzanan sokaklar, Kafka’nın çocukluğunda oynadığı mekânlardı. Et Pazarı’ndaki oğlan çocuklarının okuduğu Alman okuluna ilk kez Minutá isimli evden gitmişti Kafka. İlk çocukluk izlenimlerinin otuz yıl sonra bile belleğinde ne kadar güçlü bir şekilde varlığını koruduğu, Milena’ya yazdığı bir mektupta görülmektedir: *‘... bir kadın aşçımız vardı, beni okula götürürdü sabahları. İlk bulvarda yürür, sonra Tein Sokağı’na sapar, ardından bir çeşit kemerli kapıdan geçip Et Pazarı Sokağı’na gelir, buradan da Et Pazarı’na inerdik... her seferinde okul yolunun alabildiğine uzun olduğuna inanır, bu yolda neler olmaz diye düşünürdüm... Zaten okulun kendisi dehşet salardı içime, aşçı kadınıımız da durumu daha çok zorlaştırırdı... Sokakta bütün güç kendisindeydi, dükkânların, mağazaların kapılarına ve köşe taşlarına tutunur,... eteğine yapışıp onu geri geri çekmeye çalışırdım;... Vakit geç olur, derken Jacob Kilisesi’nin saati on’u vururdu... Okula geç kalmaktan ödüm kopardı...’* (Wagenbach, 2008, s.23-24).

Kafka Prag’tan kaçıp kurtulmak için askere gitmeyi bile göze almıştı. Felice’ye bu konuya ilişkin şöyle yazar: *‘Kuşkusuz savaştan sonra başka türlü kuracağım*

yaşamımı. Memurlara özgü o gelecek korkusuna karşın Berlin'e taşınacağım, çünkü burada artık yapamıyorum. Şimdiki durumumda olsa olsa bir hafta işe sarılabilecek, sonra gücü kesinlikle tükenecek birinden başka neyim! Nasıl bir gece bu! Nasıl bir gündüz! 1912'de çekip gitmeliydim buradan'. Prag'tan, bu 'kahrolası kentten' kurtulma çabası, Günlükler'de de kendini gösterir. 25 Aralık 1915 tarihli notunda bu isteği şöyle belirtir: 'Hep bu başlıca korku. Keşke 1912'de bütün güçlerime tastamam sahipken, aklım başımda, içimdeki yaşam dolu güçleri bastıracağım diye harcadığım çabalarla henüz hırpalanıp örselenmemişken çekip gitseydim!' (Kafka, 2003, Günlükler, s.509). İçinde hep; 'çok uzak ülkelerin koltuklarına günün birinde bizzat kurulacağı, büroların pencerelerinden şeker kamışı tarlalarını ve Müslüman gömütlüklerini seyredeceği' umudu vardır. Bu dönemde yazılmış bir mektupta ise yine umutsuzluğa gömülmüştür; 'İzlediğim yol hiç de iyi değil, çaresiz –bu kadarını görebiliyorum- bir köpek gibi geberip gideceğim' (Wagenbach, 2008, 66).

Kafka çocukluğunda bile ruhsal açıdan dikkat çekecek derecede soyutlanmış ve yalnız olsa da, toplumsal açıdan soyutlanmış değildi. Prag'ta pek çok tanıdığı vardı. Eski lise ve üniversite arkadaşları, toplantılarda tanıştığı kişiler, iş arkadaşları, ailesinin işyerinde çalışanlar, kafelerde dostluk kurduğu edebiyat çevresinden kişiler ve Max Brod'un tanıştırdığı pek çok Siyonist kişi. Bu arkadaşlarının çoğu, Prag'ın Almanca konuşulan kesiminde bulunduğu onlarla sürekli karşılaşılıyordu. Belki Kafka, doğduğu kenti bu yüzden dar ve boğucu buluyor, Berlin ve Paris gibi yabancı metropollerde tanınmamayı özgürlük olarak görüyordu (Özdemir, 2008).

'Prag'da nasıl yaşıyorum peki?' diye yazdı 1912'de. 'İnsanlara karşı duyduğum, gerçekleştiğinde ise korkuya dönüşen bu özlem ancak tatillerde korkunçluğunu yitiriyor' (Wagenbach, 2008, s.95). Kafka'nın, kısa süreli de olsa Prag'taki çevresinden uzaklara kaçıp, yalnızlığına sığındığı ve kentteki soyutlanmışlığını hafifletmeye yönelik gezilerinden birindeki yaşantısı, *Taşrada Düğün Hazırlıkları*'nın doğmasını sağlar. Prag'taki belli sınırlar içine hapsolmuş yaşamını, fragmanın başkişisi Raban'ın şahsında alaya alır: 'Kentte insan kendisine yararsız şeylerden el çekebilir pekâlâ. Böyle yapmadı mı doğacak kötü sonuçlardan yalnızca kendisini sorumlu tutabilir. Pişmanlık duyar yaptığından ve ileride nasıl davranacağını ancak o zaman pek açık seçik görebilir' (Wagenbach, 2008, s.64). Kafka'nın taşra yaşantısıyla ilgili olarak günlüğüne şu notu düşer Brod; 'Kente karşı taşra. Ama burada daha iyi, çünkü Zürau'da işi tembelliğe vurmuştu... Kendini tüm

pisliklerin üstünde tutmak istiyor' Kafka, temizliğin Prag'ta olanaksızlığını biliyordu, ama yine de sonraki yıllarda yazılan anlatıların hemen hepsinin, Kafka'nın Prag'da kaldığı dönemlerde doğmuş olması yeterince karakteristiktir (Wagenbach, 2008, s.149).

Babaya Mektup'ta yazdığı gibi, oturduğu koltuktan dünyaya hükmeden baba figüründe cisimleşen, yalnızca siyasi değil ataerkil aile otoritesini de simgeleyen *Şato*'dan kurtulmak pek kolay değildi yazar için. Belki lanetli bir kenti Prag, simyacıların, büyücülerin, karanlık bakışlı cellatların kentiydi. Hatta bu yüzden, başlarda bırakıp gitmek istemişti doğup büyüdüğü, ilk aşklarını yaşadığı, köprüleri ile kemerli geçitlerini, dar sokakları ile kasvetli avlularını, dumanlı kahvelerini, genelevlerini ezbere bildiği kenti. Ama Prag peşini bırakmamış, zayıf ve korunmasız bir bebek gibi onu kollarına almış, sarıp sarmalamış ve sonunda boğmuştu. (Gürsel, 2008, s.37).

Birlikte kentin altını üstüne getirdikten, kiliselerine girip çıktıktan, sokaklarını arşınlayıp köprülerini geçtikten, tepelerine tırmandıktan sonra Janouch, Kafka'ya şu sözleri atfediyor: *'Karel Köprüsü'nden Vltava'nın sol yakasına geçerek Mala Strana'nın kulelerinin gölgesinde dolaştık. Sonra Saksonlar Sokağı boyunca yürüyüp Büyük Manastır Meydanı'na geldik, oradan da, daracık Prokopska Sokağı'na saptık. Yumurta pazarının içinden geçip Bretislavova Sokağı'nı yürüyerek Aziz Jan tepesinin geniş basamaklı merdivenlerini tırmandık. Oradan da Nerudova boyunca dümdüz aşağıya, Mala Strana'daki tramvay durağına dek indik. Kafka köprüdeki heykeller hakkında bilgi verdi bana, ayrıntılarını gösterdi. Dükkânların tabelalarına varıncaya dek her şeyi biliyordu. Sonra bana dönerek şöyle dedi: 'Biliyor musunuz, bir kent değil burası, zamanın engebelerinde dalgalanan okyanus dibi. Gördüğünüz şu yuvarlak kayalar aslında tutkularımız ve soğumuş düşlerimiz. Bir sualtı dalgıcı gibi dolaşıyoruz aralarında. Belki çok ilginç ama, sonunda insan havasızlıktan boğulur gibi oluyor. Yukarıya çıkmazsa kan basıncından ciğerleri patlayabilir. Bir zaman ben de oturdum burada. Gitmeliydim. Olmadı'* (Gürsel, 2008, s.37).

3.2. Yazarın Edebi Kişiliği: Metinlerinde Yapı ve Dil Özellikleri, Mekan Hayalini Etkileyen Unsurlar ve Kişilik Yansımaları

‘Her insan kendi içinde bir oda taşır. Bu gerçek, işitme duyusuyla bile kanıtlanabilir. Diyelim gecenin bir vakti, dört bir yan sessizliğe bürünmüşken, biri hızlı adımlarla yürümektedir; kulak kabartan bir başkası, örneğin duvara iyice tutturulmuş bir aynanın takırdadığını işitebilir’

F. Kafka

Franz Kafka, kendi yazını için; *‘mikroskop gözlerle insana bakmak, mikroskop tarzı görmek’* ifadesini kullanır (Aytaç, 1990). Bu gerçekten hareketle, edebiyat dünyası onu ancak Kafkaesk tarzıyla nitelendirebilmiştir. Kafka’nın öykü ve romanları, bir defa okunup bırakılacak metinler değildir. Çünkü bu anlatıların büyüğü, adeta metinler defalarca okununca yenilenerek etkisini gösterir. Onun yapıtının bu özelliği, doğduğu kentin kendi üzerindeki tesirleri, birlikte olduğu aile ocağı, anne-babasıyla ve kardeşleriyle olan ilişkileri, sosyal çevresi, okul hayatı, gençlik yılları, çalıştığı ortam, sahip olduğu inanç, yaşamış olduğu devirdeki dünyanın sosyal, ekonomik ve manevi durumu ve ülkesinin içinde bulunduğu şartlar neticesinde ortaya çıkmıştır. Hakikaten Kafka, bu yönüyle inanılması güç, asla bir temele oturtulamayan ve çözümlenmesi çok zor edebi bir kişiliktir.

Kafka, yazılarında sık sık metaforlara, benzetmelere ve bir çırpıda anlamı çözülemeyen üstü kapalı simgesel anlatımlara başvurmuştur. Romanlarındaki mekan kurgusu ve betimlemesi zenginliğini de borçlu olduğumuz bu metaforlar konusuna ilişkin, 6 Aralık 1921 tarihli günlük notunda şöyle yazar: *‘Benzetmeler, beni yazma işinde umutsuzluğa düşüren pek çok nedenden biri. Yazmanın kendi başına buyruk olamayışı, sobayı yakan hizmetçiye, sobada ısınan kediye, hatta sobada ısınan zavallı yaşlı adama bağımlılığı. Bütün bu sayılanlar kendine özgü yasaları içeren bağımsız eylemlerdir; ancak, yazmanın perişandır durumu, bağımsız bir yeri yoktur, bir şaka, bir umutsuzluktur’* (Kafka, 2003, Günlükler, s.586). Kafka’nın kişiliği ve yazını metaforlara olan bu ‘bağımlılık’tan beslenir; onun metaforları, kendi dönüşümleri içerisinde kaybolup, korkutucu şekilde gerçeğin kendisi haline gelirler.

Kafka’nın yazını için *‘gizyazısı’* terimini kullanan Demir Özlü, bir makalesinde bu konuyla ilgili olarak şunları yazıyor: *‘... kuşkusuz çok-anlamli metinler bunlar, ama*

anlamları derin belirsizlikler taşıyor, onları simge ya da belli bir şeyin metaforu sanıp tanımlamak olası değil, düşte geçiyor sanki ama ne kadar da gerçek... Geceleri yazılmaktan mı geliyor bu fantastik atmosfer, yarı uykuda mı yazıldı bu metinler... Bütün bu sorular karşılıksız kalıyor... psikoanalitik, politik, metafizik yorumlar metnin yazınsal değerini çözümleyemiyor; tersine geri çekilmek zorunda kalıyor. Kendisi gündelikleşiyor, yalınlaşıyor, Kafka'nın metni gene kendi yazınsal parıltısı içinde kalıyor. Bilinen yazın eğilimlerinin hiçbirine doğrudan doğruya bağlanamıyor...' (Özlü, 2008, s.18).

Kafka, eserlerindeki 'anlamı', içinde yaşadığımız dünyanın koşullarıyla örtüştürerek yansıtmaz. Bu yönüyle yazar, okur tarafından hiçbir şekilde anlaşılamaz bir konum içerisinde. Eserlerindeki her türlü gerçek, adeta bir hayal âlemindeymiş gibi anlatılırken, konular çapraşık hale getirilir. Okur açısından eseri anlamak ve yorumlamak pek çok açıdan güçlükler barındırır. Zira kişi, Kafka'nın eserlerini okurken kendisini adeta yalnız ve boşlukta hisseder (Türkyılmaz, 1999). Çünkü Kafka, metaforlarla düşünür. İpuçlarına ve imalara güvenir.

Atayman'a göre Kafka anlatıları, genellikle anlatıcının aradan çekildiği bir teknikle sunulur: *'Kafka bizi o topacın üstüne mi oturtuyor? Onunla birlikte döndüğümüz için, elektronlaşmış, bağımsızlaşmış cümlelerle, ifadelerle, sözde açıklamalarla, sözde yorumlarla fır dönüp duruyoruz galiba... Ya da: Öykü, roman dönüp duruyor karşımızda, bir o yüzünü gösteriyor, bir bu yüzünü... Başın sonun olmadığı bir sonsuzluk durumu mudur bu anlatılanlar? 'Bütün' hakkında bilgi verebileceğini düşünen 'aydınlanmacı' anlatı geleneğinin ortadan kalktığı bu modernist uçta, yazar, metni sırf kendi canını kurtarmak için kurduğu bir özgürlük alanı olarak, hayatın ağırlığı karşısında bir son çare olarak işlevselleştirmiş olamaz mı?' (Atayman, 2003).*

Kafka, eserlerinde dünyayı kimsenin görmediği, fakat olan haliyle anlatabilmiş olduğu içindir ki, bir dünya edebiyatının da yaratıcısıdır. Bunu yapmak için zengin simgelere başvurmuş olması, onu *'fantastik'* ya da *'gerçeküstücü'* kılmaz. Kafka eserleriyle, yaşadığı gerçekliğin ne üstündedir ne de altındadır: O gerçekliğin ta kendisidir. Onun kullandığı simgeler, şifre dizileri değil, fakat hayata sadece bakmakla yetinmeyip, onu görmesini de bilen, bunu yapmak cesaretini gösterebilenler için öğrenilmesi hiç de zor olmayan bir alfabenin harfleridir. O harfler bir defa öğrenildikten sonra okunacak metinler, dünyanın aynadaki

görünümlerinden başka bir şey değildir (Cemal, 2008, s.40). Kafka, Janouch’la söyleşilerinde ona, Johannes R. Becher’in şiirleri ile ilgili şöyle der: ‘Öylesine gürültülü, öylesine bir sözcük kalabalığını içeren şeyler ki, insan kendi kendisinden kopup üzerlerine eğilemiyor bir türlü. Şiirlerdeki sözcükler birer köprü değil, yüksek ve aşılmaz duvarlar oluşturuyor. Biçim sürekli ayağına dolaşüyor insanın, içeriğin yanına bir türlü yaklaşılamıyor. Sözcükler bir yoğunluk kazanıp dil dediğimiz şeye dönüşemiyor asla. Bir yaygara, o kadar’ (Janouch, 2008, s.58).

Kafka, eserlerinde iç dünyasıyla ilgili sorunlarını, yirminci yüzyıl insanının ruhsal karanlığını, umutsuz halini, gergin duruşunu ve zamanın arasına sıkışmışlığını, kendi betimlediği dış dünya atmosferiyle özdeşleştirerek vurgular. Ussallık, görece kuruluk, sıfat kullanımında özen, şairanelikten kaçınma, soğukça betimleme gibi öğelerden oluşan Kafka’nın biçemi, geniş ve dar anlamda yasa ile uğraşan bir yazarın yasanın dilini ustaca kullanması, tam bir ironi örneğidir (Demiralp, 2008, s.31). Anlaman, zaman ve mekân boyutlarında metaforlar arasına yerleştirildiği eserlerinde, tuhaf ve acayip olaylar sanki gerçekmiş gibi gösterilir. Bu nedenle, Kafka’da okur, yoğun bir imge yumağıyla karşı karşıyadır (Balta, 2000).

Öte yandan Kafka, her duygulanım ve fikri, sanki zihninde ayrı bir yapı oluşturan ve ulaşması güç çekmecelerde tutar gibidir. Belki de bu yüzden, açık seçikliği ve kesin biçimsel vurguları, öykünün karabasanı içeriğiyle göz alıcı bir karşıtlık içindedir. Bu vurucu ve siyah üstüne beyaz öykü, şiirli benzetmelerle süslenmemiştir. Nabakov’a göre, Kafka’nın biçiminin berraklığı, düş dünyasının karanlık zenginliğiyle karşıtlık içindedir (Nabakov, 2008, s.19). Hem tematik hem de biçimsel anlamda bu fantastik öğeler, bireyci tutum ve düşsel/cinsellik yaklaşımları, varoluşçu felsefeyle ilişkilidir. Varoluşçuluktaki bireysel tutumlar, Kafka’daki bunalım ve düşsel yaklaşımlar, tüm saçma, bunaltıcı ve baskıcı otorite ile içinde yaşadığı zaman dilimi arasında bir örtüşmüşlük görülür.

‘Benim demirleyeceğim yer burası değil’

F.Kafka

Blanchot’a göre Kafka’nın anlatıları, yazında, saltık bir umutsuzluğa en çok perçinlenmiş olan en kara anlatılardır. Aynı zamanda umut, trajik biçimde köreltilmiştir; ‘umut mahkûm edildiği için değil, tersine, umut mahkûm edilmeye bir

türlü erişemediği için’ (Blanchot, 2008, s.25). Bu umutsuzluğun nedenini oluşturan, dünyada estiğini öne sürdüğü kötülük kasırgasının nedenini ise, şu şekilde açıklar Kafka: *‘Güç elde edilebilir görünen ahlaksal bir değer dururken, yakında bulunan cezbedici değersiz bir nesneyi seçmesi, insanoğlunun tüm suçluluğunun kökenini oluşturuyor*’ (Demiralp, 2008, s.32).

Buna karşılık, en yakın arkadaşı olan Max Brod, onun eserlerinde hüküm süren karamsar, ezici atmosferin tersine son derece neşeli ve rahat bir insan olduğunu açıklar (Gürsel, 1990, s.277). Brod, *‘her şeye karşın, Kafka’nın konumuyla, o amansız umutsuzluk arasında yer alan dar sınır bölgesinin varlığını kanıtlamak*’ istiyordu. Onun yapıtlarını bu umut arayışının kanıtları olarak görmekteydi. Ona göre, Kafka, Tanrı’nın koyu karanlıklara büründüğü günümüz ikliminden bir başka iklime, bir özgürlük ve düzen iklimine geçmeye uğraşır hep (Brod, 2000, s.6).

Bir şekilde çıkış sağlanır, bu ‘ölüm’ aracılığıyla da olsa, birey için onun umutsuz dünyasından kaçış vardır. Kafka’da en başta dile gelmez acı ve çileler motifinin, korku, sıkıntı ve özgürlükten yoksunluk motifinin hepsinden etkili biçimde ele alınıp işlendiği su götürmez bir gerçektir. Korkular, kabuslarla dolu, şeytansal güçlerin ve yargıç sözlerinin hüküm sürdüğü bir dünya Kafka’da serilip açılır önümüzde. Ama Kafka için karakteristik bir şey varsa, ona zorla kendisini kabul ettirmeye çalışan bu cehennemsi eksi değerler dünyasında eğleşmeyi düşünmemesi, bütün gücüyle bu dünyadan dışarı çıkmaya uğraşmasıdır. Kafka’nın yöneldiği yönü, adeta onun kendi sözleriyle anlatmak mümkündür: *‘Benim demirleyeceğim yer burası değil*’ (Brod, 2000, s. 13).

Bir büyük sanatçının tüm yapıtlarına ilişkin geometrik yerin yalnızca nerede bulunduğunu değil, onun bu geometrik yere varmak için mi, yoksa buradan uzaklaşmak için mi çaba harcadığını da araştırmak ve bilmek gerekir. Duygusuzca yoketmelerin, işkencelerin, kötü niyetli mahkemelerin, hileli adalet dağıtmaların ve yalnızlıkların dünyasına karşı çıkar Kafka. Bu dünya içinde kendini düpedüz rahatsız hisseder, onu kendisine alabildiğine yabancı görür. Bozulmuş dünyanın ötesinde özgür, saf ve temiz bir adacık ele geçirmeye çalışır, adil bir düzenin hüküm sürdüğü, herkes için iş olanağı bulunan bir adacık arar; böyle bir adacığı, *‘Amerika*’ romanının son bölümünde adeta çocuksu bir saflıkla düşlediği görülür (Brod, 2000, s. 15-16). Kafka’nın bu hayali *‘ada*’sı, *‘Dönüşüm*’ romanında ise, *‘oda*’ya dönüşür. Yaşamı sürekli bir varıştır. Onun kahramanı K., bu dünyanın ötesinde, dışında durmaktadır.

Gelmesi gereken kişi gene odur, o yabancıdır. Başyapıtı *şato*'daki ana düşünce de budur (Duru, 2008, s.54).

Kafka, dünyanın bu dehşet verici tablosunu, *Taşrada Düğün Hazırlıkları*'nda eşsiz bir cesaret ve açıklıkla dile getirip gözlerimizin önüne serer:, *'Karşımdaki kişinin önünde çaresizdim; sakın sakın masanın başında oturuyor, masanın yüzüne bakıyordu. Ben de onun çevresinde dolanıyor, onun beni boğmaya çalışan elini gırtladımda hissediyordum. Benim çevremde bir üçüncü kişi dolanıyor, o da benim kendisini boğmaya çalışan elimi gırtladımda hissediyordu. Üçüncüsünün çevresinde bir dördüncü dolanıyor, üçüncüsünün kendisini boğmaya çalışan elini gırtladımda hissediyordu. Ve yıldızların devinimlerine değin böylece sürüp gidiyordu bu, hatta onları da aşıyordu. Herkes kendisini boğmaya çalışan bir eli gırtladımda hissetmekteydi'* Tehlike; metaforik olarak *'gırtlada sarılmış el'*, varoluşun alabildiğine derinliklerinden kaynaklanmakta, buradan doğup ortaya çıkmaktadır; gırtlaklanmanın çekim gücüyle herkes bir ötekinin çevresinde bir çember çizmekte, *'yıldızların devinimlerine değin'* sürüp giden çemberler, onları da aşip öteye geçmektedir. Pisagor'un evrensel uyumu, yine *metaforik olarak* evrensel güce dönüşmüştür (Canetti, 2000, s.106).

Dış dünyaya karşı bu yabancılaşma duygusu, Kafka'nın eserlerine yalnızlık temasını getirir. Onu bu duygu yoğunluğuna iten sebeplerden biri de, içinde yaşamış olduğu dar dünyasıdır. Zira Kafka'nın babası kasap olmakla birlikte, dört oğlan ve iki kız kardeşiyle üst üste tasarılanmış kulübemsi bir evde yaşamışlardır (Aytaç, Gürsel, s.138). Bunun yanında, gittiğı okul, öğrenim gördüğü üniversite, çalışmış olduğu yerin küçük bir daire niteliğinde olması ve ailede gördüğü yarar amacına yönelik soyut eğitim, adeta ona bir yere mahkûm olmuşluk hissini vermiş ve Prag gibi dört bir yana *'bağlantı olanaklarını'* içeren bir çevrede, o bilmecemsi içe kapanışına neden olmuştur (Wagenbach, 2008, s.32); *'Evet, insan acınacak durumda; büyüyen kitleler ortasında günden güne daha çok yalnızlığa gömölüyor çünkü...'*

Dıştaki bu yabancılaşma tehlikesi ile ailedeki olumsuz özellikler, gittikçe geri çekilme ve yalnızlığa sığınmaya yol açar Kafka'da. Artık yalnızlık ihtiyacı o denli dayanılmazdır ki, ne kadar yalnız olsa da, bu olan hiçbir zaman yeterli gelmez; *'Çok uzaklara kadar yürüdüm, yaklaşık beş saat, yalnızlık içinde, ama yeterli sayılmayan bir yalnızlık, bomboş ovalarda, ama yeterince boş sayılmayan ovalar'* (Canetti, 2000, s.129). Nişanlısı Felice'yi bile, yalnızlığına bir tehlike olarak duyumsamaya

başladığında, kendisini buna karşı savunmak için bir başka mektubunda ona şöyle yazar; *‘Yaşam biçimim sadece yazıp çizmelerime göre düzenlenmiştir... Zaman kısa, eldeki güçler kırık dökük, büro bir kabus; ev gürültü patırtıdan geçilmiyor, güzel güzel, doğru dürüst yaşamak olanaksız, bu durumda birtakım hünerlerle işin içinden çıkmak gerekiyor’* (Canetti, 2000, s.30).

Sonu gelmez yalnızlık ihtiyacının yanında, onun edebi kişiliğinin oluşmasındaki en önemli sebeplerden biri de elindeki güçlerin az olmasıdır. 3 Ocak 1912 tarihli notunda, sırf yazabilmek uğruna gözden çıkarttığı şeyleri tek tek sayıp döker; *‘Yazmamın varlığımın en verimli yönü sayılacağı organizmamda açığa çıktıktan sonra, içimdeki tüm güçler o yana üşüştü ve cinselliğin, yeme içmenin, felsefi düşüncelerin, ama her şeyden çok müziğin hazlarına yönelik bütün öbür yeteneklerden yüz çevirdi; sözü geçen alanlarda yoksul duruma düştüm. Bu da zorunluydu benim için, çünkü elimdeki güçler öyle azaldı ki, ancak hepsi bir araya geldiği zaman yazma amacına yarı buçuk hizmet edebilirdi...’* (Canetti, 2000, s.32).

Kafka’nın ruh durumunun ve özellikle kadınlarla olan ilişkilerinin yazınına nasıl yansıdığını anlamak açısından baktığımızda, bu asla doyurulamayan yalnızlık eğilimini Freud’un şöyle açıkladığını görüyoruz; *‘İleride aşırı güçle öne çıkan bir içgüdü, kişinin daha ilk çocukluk yıllarında gelişip serpilmek için, cinsel içgüdülerin yardımına başvurmakta... Birey tutkulu bir teslimiyet göstererek kendini bilimsel çalışmalara adanmakta... cinsel içgüdülerindeki enerji yükünden azımsanmayacak kadar büyük miktarları mesleki çalışmalarına aktarmaktadır’* (Freud, 2007, s.28). Yazmak, bu anlamda Kafka için dirimsel bir gereksinimdir. *‘Kalemi yazarın bir uzvu olarak’* görmesi de, tam Freud’a göre bir benzetmedir. Kesin olan, Kafka’nın yazı/n/ın gücüne, büyüüne umutsuzca inandığıdır. Yazmak/yayımlamak onun için bir özgürlük etkinliği, insanların tinsel anayurtlarını yitirdiklerini düşündüğü yeryüzünde onun yapabileceği tek şeydir (Demiralp, 2008, s.33-34).

İç dünyada meydana gelen huzursuzluk ve mutsuzluk, bunun sonucunda dış dünya ile bir türlü iletişime girilememesi mecazi bir dokuyu oluşturmaktadır. Okuyucu Kafka’yı okurken hiçbir şekilde gülmez, çünkü Kafka’da grotesk yapı, düşüncenin metafizik boyutlarını taşımaktadır (Balta, s.13). Kafka’nın yalnızca kendisi, kendi odak noktasını, her zaman saldırılara açık odak noktasını oluşturabilir. Başı gibi bedeninin de saldırılara açıklığıdır ki, yazıp çizmelerinin asıl koşuludur. Çok vakit söz konusu incinebilirliğe karşı gerekli korunmuşluğa ve güvene kavuşmak için çaba

harcıyor gibi bir görünümü sergilerse de, bütün bu çabalar aldatıcıdır, Kafka *korunmuşluktan uzaklık* anlamında bir yalnızlığa gereksinim duyar (Canetti, 2000, s.89).

Kafka'nın zayıf, hastalıklı, ürkek ve ince bir tabiata sahip olması, bunun aksine babasının, azimli, çalışkan ve güçlü, kuvvetli yapısı, onun karşısında zavallı ve aciz kalmasına sebep olmuştur. 1919'da kaleme alınan *Babaya Mektup*'ta, cılızlığıyla ilgili düşüncenin ömrünün sonuna kadar Kafka'da etkinliğini sürdürüp tüm anılara damgasını vurduğunu görürüz; '*Örneğin, nasıl seninle bir kabinde soyunduğumuzu anımsıyorum. Ben cılız, güçsüz, ince uzun, sen ise güçlü, enine boyuna. Daha kabinde acınacak biri gözüyle bakardım kendime, hem de yalnız senin değil, bütün dünyanın karşısında, çünkü sen benim için her şeyin ölçüsüydün*'. (Canetti, 2000, s.34). Bu haliyle babası onun gözünde bir ölçü haline gelmiş, Bu ölçüye hiçbir zaman karşı koyamaması ve annesi tarafından edildiği hassasiyet, Kafka'nın ruhunda bir bütünleşmeye ve eleştirel olarak kendini yargılama yetisine neden olmuştur. 1920 yılında Milena'ya yazılmış mektupların birinde, bu konuda hepsinden etkileyici bir notla karşılaşırız; '*Birkaç yıl önce sık sık Moldav ırmağında Seelentränker'deydim, ırmaktan yukarı kürek çeker, sonra da kayığa uzanıp yatarak akıntıyla sürüklenmeye bıraktırdım kendimi, köprülerin altından geçerdim. Köprüden bakanlar sıksa vücudum dolayısıyla beni ne kadar komik bulmuştur kim bilir. Bir defasında bizim iş yerinde çalışan bir memur köprüden geçerken beni aşağıda görmüş, manzaranın komikliğini yeterince belirttikten sonra izlenimini şöyle özetlemişti: Sanki kıyamet kopmadan önceki bir manzaraydı. Tabutların kapaklarının açıldığı, ama içindeki ölülerin henüz kımıldamadan yattıkları an*' (Canetti, 2000, s.34).

Bu yargılama yetisi, her hareket ve fikre şüpheyile yaklaşmasını ve çevresine karşı hep tetikte olmasını getirmiştir. Eray'ın kaleminden Milena şöyle anlatır Kafka'yı: '*Bir yandan iyileşmeye çalıştıysa da, diğer yandan kafasında besledi, büyüttü, geliştirdi onu. Ürkek, çekingen, yumuşak ve iyicil biriydi ama acımasız ve acılı yapıtlar kaleme aldı. Dünyaya, korumasız insanı parçalayıp yok eden şeytanın kol gezdiği bir yer gözüyle baktı hep. Hayata tutunamayacak kadar duru görüşlü, savaşılamayacak kadar güçsüzdü. Yenilgilerinde kendini yeneni utandıran o soylu insanlar gibi güçsüz*' (Eray, 2008).

Bunun yanında Kafka, adeta çekingen bir saygılılıkla beraber, karar vermekte son derece ağır davranan ve varmak istediği amacına tam yaklaşacakken bin bir kuşkuyla ondan uzaklaşan bir mizaca sahipti. Kendisindeki değişmeler de, tıpkı eksiksiz ve titizlikle kurup çatılan bir ev gibi, nerdeyse her vakit pek yavaş bir süreç izler; ancak adım adım, bu sürecin gerçekleşmesinden sonra değiştiğine inanırdı (Canetti, 2000, s.14). Bu kararsızlığa ve bedensel yakınmalarına ilişkin bir mektubunda ise Felice'ye şöyle yazmıştır; '*... Sinir nöbetleri hiç dinmeyen bir yağmur gibi başıma yağıyor. Şu an istediğim şeyi, bir an sonra istemez oluyorum. Merdiveni çıktım diyelim, odadan içeri ayak attığımda ne durumda olacağımı hala bilmiyorum... Kararsızlığım... Bir defasında... yataktan kalkıp sizinle ilgili olarak kafamdan geçenleri not edeyim dedim. Ama hemen dönüp yatağa girdim sonra, çünkü –bu da benim ikinci hastalığım- aptalca bir tedirginliğe kapılmakla suçladım kendimi...*' (Canetti, 2000, s.15).

Bu çelişkili duygular ve gerilimlerle dolu olan Kafka, ömür boyu bütün aile çevresine borçlu kalma duygusu altında ezildi. Çünkü bunu ödeyemeyeceği bir borç olarak görüyordu. Pratik kararlar konusunda inatçılığını sürdürse de ve ailesinin uyarılarına genellikle serinkanlı karşılık verse de, onların olumsuz kararlarıyla karşılaşma korkusundan asla kurtulamadı (Özdemir, 2008, s.45). Bu nedenle yapıtlarında, hukuki çatışmalar, maddi ve manevi sıkıntı içerisindeki aile bireyleri, hayal kırıklıkları, aşırı güçlü otoriteye karşı direniş, suç ve ceza, hayatın iç ve dış emniyetinin yok olması, normal düzeninde işleyen bir dünyaya akıl dışı bir unsurun girmesi gibi konuları işlemiştir. Örneğin, '*Hüküm*' ve '*Dönüşüm*', bir oğulun kendi ana-babası tarafından mahvedilişi üzerinedir. Bunun yanında, karşı cinsle olan sorunlu ilişkileri, bu tür ilişkilerde reddedilme korkusu, aldatma, yanlış anlama ve bağımsızlık dürtüsü gibi temaları da ele almıştır. (Andrea, s.101).

Kafka, insanın temel duygularına ve öz varlığına soruyla yönelmemizi sağlayan yazarlardan biridir. Onu çağdaşlarından ayıran en temel özellik ise, yaşadıklarını bize veriş biçimidir (Aytaç, 1991, s.143). Örneğin; Kafka'nın yaşamında kesin önem taşıyan iki olay olan, 1 Temmuz günü Bauer ailesinin evindeki resmi '*nişanlanma*'daki ve altı hafta sonra, 12 Temmuz 1914'te Askanischer Hof'ta nişanın bozulmasıyla sonuçlanan '*mahkeme*'deki duygusal içeriğin, ağustosta yazılmaya başlanan '*Dava*' romanının kapsamında yer aldığı kanıtlanamayacak gibi değildir. Romanda '*nişanlanma*', birinci bölümdeki tutuklanmayla, '*mahkeme*' ise, son

bölümdeki infaz olayıyla yansıtılır (Canetti, 2000, s.77). Kafka'nın eserlerinde, metafizik mutlağın kaybı, fert olarak kişide güvenin sarsılması, insan bilgisine olan şüphe, ben çağrışımı, ferdin çevresini yadırgaması ve zamanla ilgili negatif bağıntılar özellikle dikkat çeker (Andrea, s.101).

Gerçekten de Kafka romanlarında gerçeğin kasıtlı olarak çarpıtılması, sinir bozucu durumların uygunsuz şekilde insanın peşini bırakmaması ve kolay elde edilemeyen özgürlüklerin sürekli yakalanmaya çalışılması durumlarıyla karşılaşırız. Kafka'nın nasıl bir kişi olduğunun araştırılması, yapıtını daha iyi anlamak için gereklidir. Çünkü, güncelerinin ortaya koyduğu özel yaşamı ile yapıtı arasındaki yoğun ilişki açıktır. Sanki Kafka'nın güçlü kalemini güden etmen, yazdığı dilin ötesinde bir anayurt arayışı gibidir (Demiralp, 2008, s.30-31).

'Ben edebiyattan ibaretim, başka hiçbir şey değilim, olamam'

F. Kafka

Ormanlara karşı sevgisi, sessizlik ve tenhaliğe düşkünlüğü, kapalı ve rüzgarlı hava, gerek canlı, gerek cansız tüm nesnelerin insana kucak açışı, Taoizm ve Çin ülkesi. (Canetti, 2000, s.118-119). Onun dünyaca ün kazanmış eserlerinin bu kadar çok yönlü oluşu, belki de onun bu kadar gözlemci ve titiz olmasından kaynaklanıyordu. Bu da Kafka okuyucusunun çıkmaza girmesine sebep olmuştur. Bu çıkmazı aşmak isteyen araştırmacılar, bu yüzden Kafka çalışmalarına yoğun bir şekilde yönelmekte ve onun eserlerinde karşılaştıkları paradoksal yapıyı anlamak ve çözmek istemektedirler. Kafka'nın yoruma meydan okuyan olağandışı simgesel kurgusu yaşama çok benzeşir. Onun bize sağladığı, bütün yorumların kuşkuyla karşılandığı bir ortamda, deneyimin nasıl görüldüğünün bir yansımasıdır (Thorlby, 2008 s.53).

Kafka, içine doğduğu, yaşamakta olduğu dünyayı daha erken yaşlarından itibaren eleştirel bir tutumla sorgularken, görünen ve o dönemde yaşanan dünya diye nitelendirilen dünyanın, gerçek dünya ile ya da yaşanmakta olan dünyanın gerçek hali ile asla örtüşmediğinin bilincine varmıştı. Kafka'nın doğrudan bu bilinç durumundan kaynaklanan yazma eylemi, bu nedenle aslında bütün örtüleri kaldırmaya, bütün perdeleri açmaya yönelik bir eylemdi. Aslında var olanın yerine *'fantastik'* diye nitelendirilmesi gereken bir dünyayı kurgulamadı, fakat olan dünyayı olabildiğince nasıl ise, öyle temize çekmeye çalıştı –ve bunu başardı. Gelgelelim

bütün o '*fantastik*' denilen, '*hezeyan*' diye nitelendirilen '*kurmacalar*', Kafka'nın ölümünden en geç yirmi, otuz yıl sonra insanlığın karşısına gerçek dünyanın ta kendisi olarak çıkmıştır. (Cemal, 2008, s.39). Öyle ki, Kafka'nın geleceğe gönderme yapan birçok metni arasında *Şato*'da ve *Dava*'da geçen olaylar, 20. yüzyılda yaşananlara koştur olarak düşünülebilir. Anlattığı olaylar ve bu olaylarda yer alan kişiler, yıllar sonra da geçerli olacaktır. Çünkü, Kafka'nın geçmişte yazdıkları, günümüzde değerlendirildiğinde derin anlamlar içerirler (Dumayet, 2008, s.47-48).

Bu nedenle, Kafka karşısında güç durumda kalanlar, onu bir takım dini ve ruhani kalıplara sokmuşlardır. Toplumun bu günkü anlayışını Kafka'ya rasgele tatbik etmek imkânsızdır. Bunun tek çaresi: metne sürekli bir yaklaşım içinde, anlatılmak istenilenin iç yüzünü kavramaktır. Herhangi bir güçlkle karşılaşacak olunursa, o zaman metinlerin kendilerine has özellikleri olduğunu düşünerek ve sürekli olarak üstü kapatılarak anlatılmak istenilen şeyleri izah ederek, tek yönlü anlamlardan kaçınmaktır (Emrich, 1992).

Kafka, doğduğu kentten ayrılmadan çağcıl (modern) yazını kurmuştur. Kafka'nın çağını kavraması için gezgin olması gerekmezdi. Çünkü, düzen, en kuytu köşelerde de aynı düzendir. Düzen her yerden önce içimizde kurulur. Kafka bunu ayımsamıştır. Kurduğu yazının, daha doğrusu kendi yazınının amacı, çağcılığa uslu, cici bir katkı yapmak değil, onu sarsmak, yönünü değiştirmektir. Kafka bugün evrensel kültürün bir parçası olmuş, '*kafkaesk*' sözcüğü günlük dile girmiştir ama değişen bir şey olmadığı ortadadır (Demiralp, 2008, s.34). Günümüzde halen geçerli olan çark, insanı ezen, '*dişlileri kendi içinde birbirine geçmiş dünya akışı*', Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* öyküsüne ilişkin çağrışımlar uyandırır. Brod'a göre; Kafka'nın dünyası, '*süreklilik taşıyan bir kıyamettir*' (Brod, 2000, s.59). Onun kurtuluşu, bir sürü küçük öyküyle üç büyük romanında, bütün o işkencelerle dolup taşan labirentliği içerisinde sert çizgilerle anlatılan dünyanın ön plandaki akışına uygunluk gösterir. Herkes için anlam dünyasına açılan bir '*kapı*' belirlenmiştir önceden, kendisi bunu bilme ve bilmeyişinin kurbanı olarak korkutmalara kapılıp ömür boyu söz konusu kapıdan içeri adım atamasa bile yine vardır bu '*kapı*' (Brod, 2000, s.61).

3.3. Bölüm Değerlendirmesi

Yaratıcılıkla neredeyse eş anlama gelen sanatçılığın yaşam alanı, somuttan çok aşkın bir düzlemde gerçekleşir. Sanatçının bu metafizik özelliğini kimliğinde en çok yansıtan yazarlardan biri de kuşkusuz Franz Kafka'dır; '*Ben edebiyattan ibaretim*' diyerek, edebiyatla olan ilişkisinin derecesini ortaya koymuştur. Onu okuyanlar, Kafka'nın bu somut dünyada değil de bir düş düzleminde yaşayan biri olduğu izlenimini edinirler. Kafka'nın eserleri bir tür otobiyografi ile kurgu karışımıdır, denilebilir. Mektupları, günlükleri, roman ve öyküleri, hep kendi yaşadıkları ve gördüklerinin yansımalarıdır.

Kafkanın günlüklerinde ele aldığı yaşantıları, başına gelen olaylar, onun tasarımının, yapıtının ana öğeleri, ilham kaynakları olmuştur. Bu anlamda düşünüldüğünde günlükler, Kafka'nın eskizleri olarak, mekan yaratmasının kaynakları, ön koşulları ve belki de tanıkları olarak önem kazanır. Öyle ki, geçmiş'i –ve hal'i bir yük gibi sırtında taşır Kafka, *Günlükler*'i sanki asıl edebi yapıtlarının bir ön '*eskizini yapar gibi*' kaleme almıştır. '*Kısa edebi eskizleri*' içeren müsveddelerden adeta rastlantı sonucu gelişip çıkar, ama ansızın kendine özgü bir önem kazanır. Günlüklerinde özyaşamsal notlarla edebi metinler birbirine karışmıştır. Kafka'nın yaşadığı olayların, edebi yapıtlarının doğuşunu nasıl etkilediği, günlük notlarında açıkça belli eder kendini. '*Günlükler*', gerek yazar Kafka'nın '*atölyesine*', gerek onun kişisel düşünce dünyasına bir göz atabilmemizi sağlaması açısından oldukça önemlidir (Kafka, 2003, *Günlükler*, s.774).

Kafka, tüm eserlerinde derin bir zayıflık, itilmişlik, güçsüzlük ve çaresizlik tavrını bir elbise gibi başkahramanlarına adeta giydirebilir. Kafka'nın çizdiği tipler, felsefi ve psikolojik bir tartışmanın aktörleridir. Kafka yapıtında, insanoğlunun içinde doğduğu toplumun, tüm kurumlarıyla birlikte bireyin iradesini nasıl törpülediğini ve onu esir ettiğini vurgular.

Bu romanların diğer bir özelliği ise, anlatılanların gerçek yaşam ve rüyayla iç içe girmiş olaylar silsilesinin bir ifadesi olduğudur. Derrida'nın anlatımıyla, metnin dışında bir şey olmadığı gibi, metnin dışı diye bir şey de yoktur. Bu anlamda şeyler dünyası diye bir şeyden söz edilemez ve diğerleri de metnin içeriğine ait olmadığı için metinden soyutlanabilir. Bu yaklaşım tarzı, bir kaosa neden olabileceken,

sadece Kafka'da, yapıdaki kurulumun bir başlangıcını teşkil etmektedir. Kafka'nın romanları, adeta 'yazarın bilinçaltına giden yol'dur.

4. KAFKA EDEBİYATINDA MEKAN VE ZAMANA DAİR KURGULAR, ÖZNE, NESNE, MEKAN İLİŞKİLERİ

4.1. Kafka Edebiyatında Mekan Kurgusu, Mekanı Algılayış Özellikleri ve Çözümlemeleri, Kafkaesk Mekan, Özne (Kahramanlar), Nesne, Mekan (Coğrafya ve Mimari Unsurlar) İlişkileri

'Bu korkunç, uzun ve dar çatlaktan bir kez daha çekilip götürüldüm. Doğrusu ancak düşte üstesinden gelinebilecek bir yarık. Uyanık durumda, insanın kendi iradesiyle başa çıkacağı bir şey değil'

F. Kafka, 2003, Günlükler, s.562

Türkçeye 'Kafkaesk' olarak çevrilebilecek 'Kafkaesque' sözcüğü, 'Franz Kafka'ya veya onun yapıtlarına ilişkin' ya da Kafka'nın yapıtlarını anımsatan fikirler, koşullar ve konseptleri betimlemek için kullanılır. Terim, mantıksız, kafa karıştırıcı, sıklıkla tehditkar bir karmaşıklık ile gerçeküstü çarpıtma ve sıklıkla olması yakın bir tehlike duygusu olarak tanımlanır. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Kafkaesque>, 2008). Kundera'ya göre, Kafkaesk'in ilk niteliği şudur: '[Kişiler] kurtulamadıkları ve anlayamadıkları tek ve dev bir labirentsi kurumdan başka bir şey olmayan bir dünyadadırlar'. İkincisi; '[Kişiler] için olası başka hiçbir dünya olmadığına göre onların bütün varlığı bir hatadan ibarettir'. Üçüncüsü ise; 'Cezalandırılan cezanın nedenini bilmez. Cezanın saçmalığı öylesine katlanılmazdır ki, suçlanan kişi huzura kavuşabilmek için cezasına bir doğrulama bulmak ister: Ceza suçu arar'. Ve dördüncüsü; 'Kafkaesk dünyada komik trajiği güçlendirmek için değil, onu anlamsız kılmak için kullanılmıştır' (Türkeş, 2006).

Kafka, bazı Batılı yorumcuların 'sayrıl imgelem' (morbid imagination) ürünü dedikleri bir yapıntı dünyası kurmuştur. Kafka, algılayıp duyumsadıklarını saklar

içinde, ama bunların kuşkusuz bilincindedir, sık sık düşünür bunları, böyle bir davranışı aslında bilinçdışına itmenin tersi olarak nitelemek gerekir. Picasso'nun resim sanatı hakkında Janouch'a söylediği kendi yazın sanatı için de geçerlidir: *'Kendilerine yol bulup bilincimizden içeri sızmamış deformasyonları resme geçiriyor yalnızca. Sanat bir saat gibi önde giden bir aynadır –bazen'* (Demiralp, 2008, s.34).

İçte alıkonulan şey, duyumsadıkları, emosyonlardan soyutlanmış bağımsız bir yapı gibi varlığını sürdürür (Canetti, 2000, s.104). Bunu, belki de romanlarında sık sık rastladığımız mekan içinde mekan, kapı üstüne kapı, dolap içinde dolap gibi mekânsal yapılara benzetebiliriz. Sanki Kafka'nın duygulanımları da, *Dava*'daki üzeri etiketlenmiş dosya dolaplarından oluşan sonu gelmez duvarlar gibi, beyninin içinde kutulanmış ve kendisinden ayrı, fakat ihtiyaç duyduğunda alıp kullanabileceği dosyalara dönüşmüştür. Bu emosyonları yanına yaklaştırmamakla da Kafka, güç denilen şeyin uzağında tutar kendisini. Her ne kadar, sürekli kendi güçsüzlüğünden yakınsa da, hiçbir zaman gözü yaşlı biri olarak kalmamıştır. Bu enerjiyi bir şekilde yapıtlarına yansıtmayı başarmıştır. Sanki yaşadığı kötü olayları bir çeşit besin gibi kullanıp onları sindirerek bundan yeni ve yapıcı bir enerji ortaya çıkaran kusursuz bir mekanizma gibidir Kafka'nın yaratıcılığı. Kafka'nın yazışını yapan salt yazınsal öğeler, -ona gelinceye kadarki- edebiyat dünyasının bildiği öğelerin hiçbirine ve bütününe uygun düşmez. Bazı yaklaşımlar sunulsa da Kafka'nın yazınının iç büyüüne girilemez.

Kafka edebiyatında, onun yaşadığı çağda dışavurumculuğun gelişmesine paralel olarak yazarın yaşadığı politik ve duygusal çalkantılar ile, sosyal ve mekansal olarak kendi deneyimleri ve tabiki buna bağlı olarak yarattığı karakterlerin duygu durumları mekana yansır. İnsanın gerçeklikten soyutlanmış, edilgen ve çaresizliğini yansıtan türden edebiyat eserlerinin yazıldığı bir dönemdir bu. Erotizmin, bunalımın, hastalığın, ölümün ve gerçekliğin yerine, hayal dünyasının ağır bastığı soyutlamalarla kendini anlatmaya çalışan sanatçıların çokluğu kaçınılmaz olmuştur (<http://www.halksahnesi.org>, 2008).

Yusuf Atılgan; *'... Yapıtlarını gerçek dışı öğelerden de yararlanarak yapanlar içinde 'duygusal-düşünsel-simgesel-nesnel' bütünlüğü, bu organik bütünlüğü sağlayabilen, kendi evrenini yaratan bir tek sanatçı var hala: Kafka'* diyerek, Kafka'nın, bu bütünlüğü kapı, pencere, kanepeler, mobilyalar, oda, resim gibi birçok topografik

simgeye sembolik anlamlar yükleyerek sağladığını, nesne ve mekan özelliklerini metaforik öğeler olarak kullandığını belirtir (Atılğan, Y.).

Gilles Deleuze ile Félix Guattari, Kafka okumaları çalışmalarının '*Bloklar, Diziler, Yoğunluklar*' adlı bölümünde, Kafka'nın, '*Çin Seddi*', '*Dava*', '*Amerika*' ve '*Şato*' gibi hikayelerindeki mekân kurgusu ile yazınsal kurgu arasındaki ilişkiyi irdeler ve bunları şematik bir şekilde ortaya koyarlar. Buna göre, '*Çin Seddi*' hikayesinin fragmanlar halindeki anlatım tarzından söz ederken bunu, aynı zamanda hikayede geçen inşaatın da süreksiz seyri ile ilişkilendirirler. Aynı şekilde, '*Dava*', '*Amerika*' ve '*Şato*' hikayelerinde ise, mantık dışı da olsa bir süreklilik mevcuttur. Dildeki süreklilik, hikayelerdeki geçitlerde de kendini gösterir. Hikayenin gidişatı doğrultusunda, mekanlar birbirine açılan kapılarla ayrılmıştır. Fiziksel bir kurguda mümkün olmayan bir düzen, Kafka'nın hikaye kurgusunda mimari olarak tasvir edilir (Deleuze, Guattari, 2008). Aynı zamanda, Kafka'nın romanlarında '*kapı*', kendi hayatında ve odasında yaşamış olduğu yalnızlığın karşısında duran, gürültülü ve gıcırtilı bir mimari öğedir. Belki olmasını istediği, çünkü onu, otoriter babasından ve ailesinden ayıran, bir taraftan da, kendine ait odasında ona koranak sağlayan, ama aslında yokluğundan korktuğu bir metafordur.

Nesnelerle olan bu metaforik ilişkilere sadece yapıtlarında değil, mektuplarında da rastlıyoruz. Kafka Felice'ye yazdığı bir mektupta, o anki yaşananlar karşısındaki ruh durumunu, olayı mekansallaştırarak ve ip metaforunu kullanarak anlatır; '*... sağlam bir ip bizi birbirimize bağlıyor... bu durumda sevgili Felice, Profesör Bernhardi'yi görmeye gittin mi o varlığı kuşkusuz iple beni de çekip götürmüş olursun yanında; dolayısıyla ikimiz de, Schnitzler'e başlıca temsilcisi gözüyle baktığım pespaye bir edebiyatın kucağına yuvarlanırsınız*'. Mektubu okuduğumuzda ikisinin bir iple bağlı olarak, seyirciler arasından bir tiyatro sahnesine (*pespaye bir edebiyat*) paldır küldür yuvarlandığı gözümüzün önüne gelir sanki. Yine aynı yazarın yapıtları için kıskançlıkla, şu somut mekansal betimlemeyi kullanır; '*...büyük oyunları ile büyük düzyazıları bana göre alabildiğine iğrenç çiziktirmelerden şap şup çalkalanıp duran bir kitle oluşturuyor. Bu kitleyi ne kadar bastırıp derinlere gömmek isterseniz yine azdır...*' (Canetti, 2000, s.26).

Felice'ye yazdığı bir diğer mektupta, '*Prag'taki bir memur evinin döşenmesi için*' gerekli mobilyayı almak üzere, onunla çarşıya çıkışlarıyla ilgili yaşadığı bir dehşetten söz açar. Onun absürd-saçma mizah anlayışının, kendini birebir mekana

yansıttığını görürüz; *‘Bir kez belli bir yere yerleştirildiler mi, artık yerlerinden pek oynatılacak gibi görünmeyen ağır mobilyalar. Özellikle sağlamlıklarını beğenmiştin sen. Büfe tüm ağırlığıyla göğsüme bastırıp beni bunaltmıştı, tastamam bir mozeleydi adeta ya da Prag’daki memur yaşamını simgeleyen bir anıttı. Biz mobilyaları gözden geçirirken mağazanın uzak bir köşesinden bir ölüm haberini duyuran küçük bir çan sesi kulağımıza gelse doğrusu şaşılacak bir şey olmazdı’* (Canetti, 2000, s.72).

Prag’a katlanamaz Kafka, Prag’taki bürosunda *‘kapana kısılmış bir fare gibi umutsuz’* durumdadır. Felice’yi adeta *‘burjuvalıktan soyutlamayı’*, kendisi için burjuva evliliğindeki korkunçluğu ve tiksindiriciliği simgeleyen mobilyaları Felice’nin kafasından uzaklaştırmayı ister (Canetti, 2000, s.115-127). Kafka için mekanın ve kişilerin mekanla kurduğu ilişkinin özel bir önemi vardır. Ondan yapmasını istediği şeyi gerçekleştirip, Viyana Müzesi’ne giden ve Grillparzer Odası’nı gören Grete Bloch’a yazdığı bir mektubunda ona şu cümlelerle teşekkür eder: *‘Ne iyi ettiniz de gittiniz müzeye, Grete... Grillparzer Odası’nı gördüğünüzü bilmek gerekliydi benim için, böylece benimle oda arasında fizik bir ilişki kurulmuş oldu’* (Canetti, 2000, s.69-70).

Kafka, yazma yöntemi, dolayısıyla yarattığı mekanları kurgulama yöntemiyle ilgili olarak şunları söyler: *‘Karanlık bir tünel içerisine yazar gibi yazmak gerekiyor, karanlık içerisine yazar gibi, kişilerin ileride nasıl gelişeceklerini bilmeden’* (Brod, 2000, s.46). Sanki gerçek bir mekan yaratma sürecindeymiş gibi sürprizlere açık ve devingen bir eylemden söz eder. Sanki mekânın, yaratıcısından (mimarından) bağımsız olarak canlanması ve kendi kurgusunu bağımsız bir yöne giderek yapması gibidir onun yazma eylemi: *‘Gerçek bir sanatçının yapıtlarındaki kişiler giderek kendilerini yazardan bağımsız kılar, yaşama güçlerini kendi içlerinden alır, kendi içlerinden gelen bir güçle devinimlerde bulunur ve kimi zaman bu kişilerin yazgıları yaratıcılarını şaşırtan eğriler çizer’* (Brod, 2000, s.46).

Sanki mekan, onunla birlikte yalnızlaşmalıdır yazarken. Kafka yalnızlığını da mekana yansıtır. Geceleri yazı yazan biridir o. Gün biter, karanlık çöker, Kafka’nın masasının başına oturmasıyla o tuhaflıklarla dolu imgelem dünyasının kapıları açılır (Demiralp, 2008, s.30). Sesler boğulur, düşünceler yükselir. Hegel’den alıntı yaparken; *‘Minerva’nın baykuşu yalnızca karanlık çökünce havalanır,’* diye belirtir Walter Benjamin. Bu da, uyanmakla uyku arasında dünyanın rahatlıkla yeni baştan hayal edilebildiği o âna yakın sanki. Öyküler, belki gecenin hayali görüntülerle

gammaz düşlere aşına olması nedeniyle güneş battıktan sonra daha da canlanırlar (Munguel, 2008). Kafka, Felice'ye yazdığı bir mektubunda geceleyin yazıp çizmelerinin ve yalnızlığının önemine değinir; *'... bir şey yazarken insan ne çok yalnız kalsa yine azdır, yazarken insanın çevresi ne kadar sessiz olsa yine yeterince sessiz sayılmaz, gece yeterince gece olmaktan çıkar, bu yüzden insanın elinin altında ne çok zaman olsa yine yetmez, çünkü yol uzundur ve şaşırıp kolayca yoldan sapabilir insan... yazı gereçleriyle ve bir lambayla kapısı kilitli geniş bir bodrumun en dip köşesinde bir odaya kapanmanın benim için en iyi yaşam biçimi sayılacağını sık sık kafamdan geçirmişimdir. Üzerimde pijamayla, mahzenin tüm kemerli dehlizlerinin içinden geçerek yemeğimi alıp gelmek, benim için tek gezinti olurdu böyle bir yerde. Ardından yine dönüp odama gelir, usul usul ve özenle yemeğimi yer, hemen yine yazmaya koyulurdum. Ne dipsiz derinliklerden çıkarıp alırdım yazacaklarımı!'* Handan İnci, Benjamin'den yaptığı alıntıda, *"İç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler iç mekânda vurgulanır"* diyerek Kafka'nın yazıp çizmelerine sahne olan kapalı mekânın, yazarı *'muhafaza etme'* özelliğine değinir (Elçi, 2003). Dünyanın tüm fildişi kulelerinin bu mahzen sakini karşısında yıkılıp gittiği görülür ve olur olmaz ağza alınıp zamanla içi boşalmış *'yazarın yalnızlığı'* sözü yeniden önem ve ağırlık kazanır ansızın. (Canetti, 2000, s.49).

Yalnızlık arayışındaki Kafka'nın, gürültüye karşı duyarlılığı ve bunu bir tehlike işareti olarak görüp, kendini savunmaya çalışması yapıtlarındaki mekana da yansır. Odası koruyucu bir işlev görür, bir dış beden rolünü oynar, ön-beden olarak da nitelendirilebilir belki; *'Tek başıma bir odada uyumam gerekiyor... Korkudan yalnızca ve korku şöyle der: Nasıl yerde uzanmış yatan biri için düşme tehlikesi diye bir şey söz konusu değilse, tek başına olan birinin de başına bir kötülük gelemes'*. (Canetti, 2000, s.37). Bachelard, evin insan için öneminden bahsederken; *'Doğduğumuz ve büyüdüğümüz ev, başka hiçbir mekânla kıyaslanmayacak kadar derinden etkiler insanı. Çünkü doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran çatıdır. O evin bir girintisi, vaktiyle bir düş kurma köşesi olmuştur. Orada özel düşler kurma alışkanlığı edinmişizdir'* der. *'İnsanlığın ilk evreni olan ev'* içinde yaşayan insanı ve çevresini olduğu gibi yansıtır (Bachelard, 1996, s.35-43). Oda kavramı, Kafka açısından da, onun iç dünyasına doğru yolculuğa başladığı en küçük mekândır (Türkyılmaz, s.16). Her insan yalnızlığı ilk

olarak ‘oda’da tanır. Odanın, insanın kendi başına kaldığı; kendini değerlendirdiği; kendine dönüp kendini sorguladığı ve ‘dönüştüğü’ bir liman, bir ‘in, mağara’ olduğunu kendi yaşam deneyimlerimizden yola çıkarak rahatlıkla söyleyebiliriz. Dışarının yıpratıcılığından kaçan insan, sükûneti bulduğu odalarda yalnızlığı tepeden tırnağa yaşar ve tedavi olmuş şekilde yaşama geri döner. Kafka’da odanın yalıtıcı yönü daha ağır basar. Dolayısıyla, başkalarıyla kendi odasında görüşüp konuşmayı katlanılmaz bulur Kafka, ailesiyle aynı evde yaşamayı bile bir işkence olarak duyumsar; *‘İnsanlarla birarada yaşamak olanaksız. Tüm akrabalarımın kesinlikle nefret ediyorum, kötü insanlar oldukları için değil hani... tek nedeni, hemen yanı başımda yaşamlarını sürdürmeleridir’* (Canetti, 2000, s.37).

Buna karşılık yine de, *‘Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar’* sözünü doğrularcasına (Elçi, 2003), tanımadığı mekanlarda, tanımadığı insanlar arasında olmaya da katlanamaz ve Felice’ye mektuplarında, o anki ruh halini mekânı kişileştirerek verir; *‘... yabancı bir evdeysem, tanımadığım ya da kendime yabancı hissettiğim pek çok kimse varsa çevremde, sanki bütün oda göğsüme bastırıyormuş gibi bir duyguya kapılıyor, elim böğrümde kala kalıyorum’*. Kafka bu mektuplarda, lanetlenmiş, dolayısıyla yuvasına yaklaşmaktan alıkonulan, bu tümüyle boş yuvanın çevresinde dolanıp duran ve onu asla gözden kaçırmayan bir kuşa benzetir kendisini (Canetti, 2000, s.44-45). Bu boş yuva, her ne kadar yazar için geçici bir özgürlük sunsa da, aslında kişinin toplumun dışına itilişine ve topluma yabancılaşmasına ev sahipliği yapan bir mekân özelliği gösterir.

Çünkü, içerisinde güvenli hissedilen mekan bile, kolayca konturlarını ya da insana ‘yer’, güven sunma işlevini yitirebilir. ‘Dava’da, avluların etrafına yayılmış yoksul evlerinden birinin içinde, K.’nın karşısına duruşma salonu çıkar. ‘Dönüşüm’de Gregor’un bildik odasında, Gregor bir böcek olarak uyanır. Mekan artık eski boyutlarında görünmez ona. Odanın eşyası, bu yeni varoluş haline destek olmaktan çok, engeller çıkarır. ‘Yuva’ adlı öyküde, mekan toprak altıdır. ‘Ceza Sömürgesi’nde eski komutanın mezarı, bir çayevinde, duvarın hemen dibindeki bir masanın altındadır. Koruyucu yuva-mekan gitmiş, yerine tekinsiz güçlerin kol gezdiği, iktidarın, gücün keyfine göre değiştirebildiği tuhaf bir tiyatro sahnesi gelmiştir (Atayman, 2003).

Kafka için tek çare, gözden kaybolmaktır. Bedensel olarak küçülmesiyle 'güç'ün elinden yakasını kurtarır. Gözden kaybolmaya karşı eğilim, Kafka'nın ismiyle ilişkisinde de belli eder kendini; romanlarının ikisinde, 'Dava' ile 'Şato'da ismini küçültüp K.'ya indirger, Felice'ye yazılan mektuplarda ismin giderek küçülüp sonunda büsbütün kaybolduğu görülür (Canetti, 2000, s.108-109). Kafka, küçülerek kendini tehdit eden tehlikenin görüş alanından çıkar ve bu büzülüp küçülme, güce başvurmada akla gelebilecek tüm aşağılık çarelerden özgür kılar onu. Bir mektubunda Felice'ye şöyle yazar: *'Geçenlerde... nerdeyse yol kenarındaki hendeğin içinde uzanmış yatıyordum (bu yıl hendekteki otlar da hayli boy atmış durumda ve gür), baktım iş gereği bazen kendisiyle konuşup görüştüğümüz oldukça kibar bir bay iki atlı arabayla daha da kibar bir şölene gidiyor. Uzanıp gerindim, kendimi alçalmış görmenin kıvancını yaşadım'*. (Canetti, 2000, s.129).

'Küçük'ün kendisi için ne anlama geldiğini bizzat Kafka özetler: *'İki olanak: kendini sonsuz derecede küçültmek ya da küçük olmak. İkincisi mükemmellik, yani eylemsizliktir. Birincisi başlangıç, yani Tao'* Yazılarını da küçük ve sessiz evlerde kaleme almayı sever Kafka. Kızkardeşi Ota'nın ufak ve mütevazi evindeki kadar hiçbir yerde rahat hissetmemiştir kendini: *'Bu dar sokakta yıldızların ışığı altında evinin kapısını kapayıp kilitlemek tuhaf bir duyguyla dolduruyor insanın içini... Orada oturmak güzel bir şey, gece yarısına doğru eski saray merdiveninden kente inip evin yolunu tutmak güzel bir şey'*. Ota'nın evinde *Bir Köy Hekimi, Yeni Avukat, Galeride, Çakallar ve Araplar* ile *En Yakın Köy* öyküleri kaleme alınır. Yine aynı evde *Köprü, Avcı Gracchus, Kovalı Süvari* öyküleri yazılır. Tek kişinin zor sığacağı *küçücük, daracık bir evde* yazdığı bu öykülerin ortak yanını, mekansal genişlik, dönüşüm (küçük nesnelere dönüşüm değildir bu) ve devingenlik oluşturur (Canetti, 2000, s.134).

Böyle göze çarpan eğilimlere başvuran yazarın romanlarında gördüğümüz mekan da, kuşkusuz, 'güç'le şekillenip giderek küçülecek, zamanla dehlizlere dönüşecek, kararacak ve zifiri karanlıkta bir delikte yaşayan bir böceğin evine indirgenecektir. Kafka, 'güç'ten nefret ettiği, ama kendini onu alt edecek durumda da görmediği için giderek küçülerek, otorite ile ilişkilendirilen mekânla ve güçlüyle arasındaki uzaklığı büyütme yoluna gider. Bu olguyu özellikle 'Şato' romanında görürüz. 'Şato' (güç), giderek ondan uzaklaşırken, roman kişinin kendisi küçülür. Şato asla ulaşılamayan,

ulaşılması mümkün olmayan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Mekanlar arasındaki mesafe artar, mekanlar arası ulaşım güçlenir.

Kafka'nın yazılarındaki genel zaman-mekan problemi farklı açılardan düşünülebilir. En önemlisi, mesafe konusunda sorulara neden olan ve mekansallığın diğer öğelerinin hiçbir rol oynamadığı öyküler ve parabollerdir. Kafka, irtifa, istikamet, çevreleme ve yön bulma sorunlarının göz ardı edildiği veya bir kenara itildiği, tek-boyutlu mekanlara meyillidir. Örneğin, *'bir sonraki köy'*n nerede olduğu hakkında bir fikir yoktur, ilk köyün nerede olduğu da belli değildir. Birinden diğerine herhangi bir yn veya bir rotanın tarifi söz konusu değildir. Yolculuktaki kişilerin yollarını kaybedebilecekleri ifade edilmez. Bütün sorunların, *'en yakın köy'*n varlığı tarafından ortadan kaldırıldığına inanmaya zorlanırız. Yn tamamen yok sayılır. Herhangi bir yol yoktur, yalnızca *'karlı bir alan'* ve kar yığınlarıyla dolu *'açık bir mekan'* vardır. Açık mekan, etkin bir biçimde, bir yürüyüş yolu veya düz bir hat olarak ele alınır. Mekan, sözde düzene konmuş ve onların mesafeleri olarak adlandırılan tek bir *'özgürlük derecesi'* ile (fizikçilerin deyimiyle) tanımlanan, görülebilen noktalar tarafından doğrusallaştırılmıştır (Steinsaltz, 1992).

Kafka kişisi, sabit bir başlangıç noktasına olan mesafenin tek boyutundan ziyade, mekansal ayrımları gözlemeyi reddetmezse bu mantıksal açıdan saçma olur. Çünkü sonuçta, biz de, birçok amaçla dünyamızın dikey boyutunu baskılarız. İki boyutlu haritalar çizer, onları takip ederiz. Bu yöntem neredeyse kimseyi rahatsız etmez, çünkü, dünyanın iki-boyutlu yüzeyinde –genellikle imkansız olan- aşağı-yukarı hareket etme potansiyelini yok saymaya koşullanmışızdır. Her ne kadar dünyamız üç-boyutlu olsa da, hareketlerimizin çoğunda, *'iki dereceli (basamaklı) zgrlk'*e sahibizdir: ileri geri, sağa sola ya da bunların arasında herhangi bir yöne doğry yürüyebiliriz; bağımsız bir yön olduğu için değil, sadece zemin eğimli olduğu için yukarı veya aşağı yrrz. (Diğer yandan mimarlar, sıklıkla üç-boyutlu haritalar ve diyagramlar oluşturmaya ihtiyaç duyarlar). Kafka yklerindeyse, mekanın tek bir boyuta, hatta tek bir çizgiye indirgenmesiyle, büyük bir sınırlama ve özgürlük kaybı mevcuttur (Steinsaltz, 1992).

‘İnsanlar bana gelip, onlar için bir şehir inşa etmemi istiyorlar’

F. Kafka, Defterler

Kafka kişinin mekanı, bildik mimari ve fiziksel özellikleri kolayca kaybedebilen ya da temsil etmeyen bir ‘varoluş durumudur’. Çünkü, ‘sahne’ de sonuçta bir durumdur. Zaman-mekan sahneleşip bir kıyamet ortamı kurmuşlardır. Sahne, kahraman için bir ‘sınav, öğrenme, olgunlaşma evresi ve düzenin bozulmak üzere olduğu aşama’nın kendisidir. Yabancılaşmışlığın oyununun sergilendiği yer de denebilir buna. Ama, bu evre’ye sadece giriş vardır, oradan çıkış yoktur. Öyleyse ‘yabancılaşma’ bir kıyamet durumudur; tarih dışı, zaman üstü, hiç değişmeyecek bir durum (Atayman, 2003). Her an değişken psikolojiye sahip, dönek, inişli-çıkışlı davranışları olan, yabancılaşan birey ve insanla olan ilişkisinde ‘yer’e özgü özellikler barındırmayan, kaygan bir mimarlık söylemine olan eleştiriyi bugünün kapitalist toplum ve mimarlık düzeni için de, Kafkaesk terimini kullanarak rahatlıkla dile getirebilirdik. Zaten Kafka’nın o çağda yeni yeni başlamakta olan bu sistem eleştirisi (Kayıp) ‘Amerika’ romanında özellikle öne çıkmaktadır.

Kafka’nın yapıtında, üst üste binmiş zamanların ya da genleşmiş, yayılmış bir zamansal boşluğun içine fırlatılmış kişi, kendini gene bir ‘durum’ olarak tanımlayabileceğimiz *Çıkışı Olmayan* bir mekanın ya da mimarinin içinde bulur (Açlık cambazının kafesi; tropikal, kıraç, ama coğrafi bölgesi belirsiz, bir tür *territorium incognito*’da (bilinmeyen bölgede) suçunu mahkumun bedenine kazıyan bir infaz makinesi; ünlü *Trapez Cambazı* öyküsünde hayatın biricik mekanına dönüşmüş ip vb...) (Canetti, 2000, s.56). Mekan labirentleşmiş, kudretlilerin, iktidarın kişiye kapalı ‘yüksek mimarisi’ ile alttakilerin hareket ettikleri labirent olmak üzere, güç ilişkisine göre ikiye bölünmüştür; ‘Şato’da, güçlüler, şatonun içindedirler. ‘Dava’da locadakiler, aşağıdaki Joseph K.’ya tepeden bakarlar. Yasa önündeki bekçi ayakta dururken, taşradan gelen adam bir iskemleye çöker. Aynı mekanda bile bir üst-alt ilişkisi kurulur. Yasa’nın yayıldığı yüksek mekân sınırsız gibidir (Tanrı imgesi gibi); kapıların kapıları izlediğini öğreniriz kapı bekçisinden. ‘Hüküm’de babanın, arkadaki odasında yatağın içinde dikilip bir eliyle tavana tutunarak dengelendiğini okuruz; karanlık, izbe arka odada, gücün temsilcisi baba, devleşip oğluna üstten bakar. Oğulun yani Kafka’nın gerçek doğası ise, ‘ufalmayı,

yavaş yavaş sessizleşmeyi, üzerinden ağırlıkları atıp en sonunda görünmez olmayı' amaçlar.

Mülkiyet ve güç durumlarının fiziki küçüklük ve büyüklükle anlatılması, güçsüzlüğün küçüklükle dile getirilmesi, Kafka'nın romanlarında olduğu gibi Felice'ye olan mektuplarında da görülür. Bauer ailesine mensup bireyler devcileyin büyüklük ve güçlülükleriyle anlatılır; *'Kendimi işte öylesine küçülmüş hissettim ve herkesin yüzünde sıkıntılı bir ifade, çevremde devcileyin dikilmiş duruyordu... sana sahipti onlar ve bu yüzden büyüktüler, oysa benim için böyle bir şey söz konusu değildi, bu yüzden küçüktüm ben...'* (Canetti, 2000, s.56-57).

Felice'ye yazdığı bir diğer mektupta *'dik durmanın korkusundan'* söz açarak insanı şaşırtır Kafka. Felice'nin kendisine anlattığı bir düşü yorumlar: *'Buna karşılık senin düşünüy yorumlamak isterim. Yere, hayvanların arasına uzanıp yatmasaydın yıldızlarıyla gökyüzünü de göremez, büyü bozulup sen de kurtulamazdın. Belki de ayakta dimdik durmanın korkusuyla canından olurdun'*. Büyünün bozulup esenliğe çıkılabilmesi için hayvanların arasına uzanılıp yatılması gerekmektedir. Ayakta dikilip durmak, insanın hayvanlar üzerindeki gücünü simgeler; ne var ki, gücünü böyle açıkça sergileyen insan, tehlikelerle karşı karşıya bırakır kendisini, çevreden görülebilir, saldırılara açık bir konumda bulunur. Çünkü söz konusu güç aynı zamanda bir suçtur ve ancak yerde hayvanlar arasına uzanıp yattı mı, o korkunç gücün elinden kendisini kurtaracak yıldızları görebilir insan (Canetti, 2000, s.107). Kafka'nın romanlarındaki basık tavanlı, bir insanın dik durarak zor ilerleyebileceği, içerisinde her defasında ancak eğilerek ve emekleyerek hareket edilebilen, karanlık ve dar mekânları göz önüne getirildiğinde, o kurguların böyle bir düşünüş sonucu ortaya çıkmış olduğu anlaşılabilir.

Kafka'nın küçülerek, zararsız küçük hayvanlara dönüşmeyi yeğlediğini ve henüz 21 yaşındayken Max Brod'a yazdığı bir mektupta, Yuva öyküsünün belki de ilk düşüncelerinin sahnede boy gösterdiğini görürüz: *'Köstebek gibi kumların altını üstüne getiriyor, yerin altındaki üstü kubbeli mahzenimizden siyaha boyanmış, kadifemsi saçlarla, bıçare kırmızı ayakçıklarımız sevecen merhamet duyguları dilenerek yukarı uzatılmış, çıkıyoruz'*. (Canetti, 2000, s.109).

Durmaksızın küçülmek için uğraşan Kafka'nın romanlarındaki ana temalarından biri de kuşkusuz aşağılanma olacaktır. *'Yargı'*da birbiriyle ilişkili iki aşağılanma söz

konusudur; babanın ve oğulun aşağılanması. Baba, oğlunun sözde çevirdiği entrikalar dolayısıyla kendisini tehlikede görür, oğluna suçlamalar yöneltirken yatağın üzerine çıkıp dikilir; öyle ki, boyu oğluyla kıyaslandığında başlangıçtakinden çok daha uzundur şimdi, bu durumda kendi aşağılamasını tersine çevirerek oğlunun aşağılanmasına dönüştürür, onu suda boğularak ölmeye mahkum eder. Bunu da mekandaki kişinin büyüklük ifadesiyle verir. ‘*Değişim*’de aşağılanma, onu yaşayan insanın bedeni üzerinde yoğunlaşır. Aşağılama eylemi duraksayarak başlar, ama genişleyip yayılmak ve giderek güçlenmek için yeterince zaman bırakılır kendisine. ‘*Amerika*’ romanı aşağılamalardan yana zengindir. Kitabın ismini oluşturan kıtaya ilişkin tasarımın içinde hepsi vardır. Yeni ülkedeki yaşam koşullarının çetinliği, toplum yaşamındaki devingenlikle dengelenir. (Canetti, 2000, s.97-98).

‘*Dava*’da aşağılama, yüce bir makamdan kaynaklanır. Çünkü bürokrasi, Kafka için asla aşılabilen, aşılması mümkün olmayan bir sistemin adıdır. İktidar onun için bu dünyaya has ve dünyevi gücü temsil eden bir olgudur. Bu güç, bunaltıcı bir baskı atmosferi oluşturur. (Türkyılmaz, s.16). ‘*Değişim*’deki aileden çok daha karmaşık nitelik taşır bu makam. Bir kez sesini duyuran mahkeme, sonradan kendini geriye çekerek aşağılama işlevini yerine getirir (burada mahkeme kişileştirilmiştir), hiçbir çabayla ele geçirilemeyecek bir giz perdesine bürünür. Perdeyi aralamaya yönelik çabalar üzerinde inatla direnişte bu yoldaki girişim, tüm anlamsızlığıyla açığa vurur kendini. Takip edilen izlerden her biri sonunda hedefinden sapar.

‘*Mahkeme*’nin gerçek varoluş nedeni olan suç ve suçsuzluk sorunu önemini yitirir, hatta suç, mahkemeye ulaşmak için durup dinlenmeden çaba harcamanın sonucu olarak doğup ortaya çıkar. Öyle ki, mahkeme imgesi Kafka için bir belirsizliğin sembolüdür. Bu karanlıkta Kafka adeta yolunu yitirmiş, çıkmaza sürüklenmiş bir konumdadır. Aralık 1914’te, ‘*Dava*’ romanındaki *Katedral* bölümünü yazıp bitirir. Kilise imgesi onun için tanrıya ulaşılan, ancak içi boşaltılmış bir kavramdır. Kilise, manevi büyüklüğüne karşın, onun açısından karanlığı ifade etmektedir. Bu dönemdeki yaşadıklarına bakarsak, Kafka’nın Bauer ailesini felakete sürükleyen (Felice’nin babasının ölümünden ve bu dönemde onu yalnız ve desteksiz bırakmasından dolayı mutsuzluk duyar) biri olarak kendisine suçlamalar yönelten, fakat bu felaketin büyüklüğü içinde tüm ayrıntıların silinip gitmesiyle ve tüm enerjisini romana vermesiyle yatışan bir ruh hali içerisinde olduğunu görürüz. Bu ruh hali de elbette romanın sözü edilen bölümüne yansımıştır.

Kafka’da insanlar mekansal düzene karşı son derece duyarlıdırlar, çünkü içinde yaşanılan mekanlar onlar için kayıtsız kalınacak bir şey değildir. Çünkü mekânlar, kahramanların ruhsal durumlarını da yansıtan ve iletişim vazifesi gören yerlerdir (Balta, s.13). İnsanla insan arasında gerçekleşen aşağılanma, ‘Dava’nın değişik epizotlarında değişik kılıklara bürünür. Aynen, Kafka kişilerinin bildik insan tepkileri göstermeleri bakımından psikolojik, karakter belirleyici boyuttan da yoksun oluşları gibi, burada da bir tepkisizlik söz konusudur. Daha doğrusu, kişiler, tıpkı gerçek hayattaki Kafka gibi, içlerinde bulundukları duruma tepkiler veren kuklalar gibidirler. Ne iyi, ne kötü, ne ahlaklı ne de ahlaksız nitelemesini yakıştırabiliriz onlara (Atayman, 2003). Ressam Titorelli’nin atölyesindeki sahne, küçük kızların insanın aklını karıştıran alaylarıyla başlar; Titorelli tarafından, önüne biri ötekini benzeri resimler çıkarılıp bunları satın alan K., aşağılanmış kişinin ruh halini mekana yansıtırçasına, *elinden hiçbir şey gelmeyerek kısılp kaldığı* daracık atölyede kendini adeta havasızlıktan boğulacak gibi hisseder (Canetti, 2000, s.98-99).

Bu anlamda, Kafka’da, mekanın atmosferi de en az koruyuculuğu kadar önemlidir. Örneğin, kötü hava sakıncalıdır. ‘Dava’da, tavan arasındaki mahkeme bürolarında veya Ressam Titorelli’nin aşırı derecede ısıtılmış atölyesindeki kötü hava uğursuzluk belirtisidir, felaketlerin eşiğine kadar çekip götürebilir insanı. Kasvetli, puslu ve soğuk kış mevsiminin, özellikle ‘Şato’ romanında, mekân ve kişiler üzerindeki olumsuz etkisi gözler önüne serilmiştir. Kafka’nın ‘Gezi Günlükleri’ temiz hava kültürle doludur. 1911 yılında Max Brod ile yaptıkları Zürih, Lugano, Milano, Paris gezisine ilişkin notlarında, Weimar’daki Goethe eviyle ilgili şu günlük nota rastlarız: ‘*Oturma odaları güzel, ama çalışma odası karanlık (ağaçlar daha alçaktı kuşkusuz bir zaman), yatak odasıysa acınacak derecede havasız ve dar*’. (Brod, 2000, s.72). Kafka, çalışma ve yatak odasının ışık ve havalandırma durumunun iyi olmasına da adeta kılı kırk yararcasına önem verir. En soğuk kışlarda bile pencere açık yatar hep. Sıcaklığın odadaki temiz havayı harcayıp tükettiğini düşünür, dolayısıyla ısıtılmamış odalarda kaleme alır yazılarını.

Kafka, vücudunu temiz havaya sunar. Ne var ki, gerçek temiz hava kent dışında, taşradadır; çok sevdiği kızkardeşi Otlar’a özendirmeye çalıştığı taşra yaşamını, daha sonraları aylar boyu kendisi yaşar (Canetti, 2000, s.38). Froylayn Grete B.’ye yazdığı bir mektupta iyi bir uyku için sağlıklı bir ortamın ve kendisinin de tercih ettiği karanlık ve sakin bir odanın nasıl olması gerektiği hakkında titizlikle önerilerde bile

bulunur: *‘Yarı aydınlık bir odada uyumanın ne anlamı var?... Işık da ne oluyor?... Işık uykunuzu kaçırmaz mı ya da en azından uyumanızı olumsuz yönde etkilemez mi? Hele lamba da anlaşılan gaz lambasıysa. Bu durumda pencere geceleyin nasıl biraz açık tutulabilir, ki tutulması da gerek...’* (Brod, 2000, s.32). Gerçek hayatta çalışmak için temiz havaya ve aydınlık bir ortama duyduğu açlığa karşın, Kafka’nın eserleri karamsar, ezici ve karmaşıktır. Bu eserlerde karanlık loş ışıklar, mekanların darlığı ve bunaltıcı atmosfer; mahkeme, kilise, iktidar, yağmur gibi imgeler ön plandadır. Eserlerindeki kapılar, pencereler onun dış dünyasını yansıtan imgeler iken, karanlık, loş ışıklar, mekânların darlığı onun sürekli baskıcı ve bunaltıcı bir atmosferde bulunduğu izlenimini verir.

Yalnızca gerçekliğin durmamacasına kabuslar ürettiğini düşünen Kafka, dehşeti metninin merkezine yerleştirir. Makinelerin ve kanunların dişlileri arasında ezilmiş, parçalanmış, organları kopmuş işçilerdir dairede gördüğü; evindeyse etleri dişleriyle ayıran, her şeyi öğüterek dışkıya çeviren Gargantua suretindeki babasıyla, *‘bir süre avında, av hayvanlarını avcılarının önüne süren’* çoban rolündeki annesidir kaçamadığı. İşyeri de evi de bedeni de cezanın mekanıdır (Öğüt, 2008, s.51). Bu nedenle, romanlarındaki kişiler de özgür olamazlar bir türlü. Kafka romanında sahne, figürlerin biricik özgürlük imkanını temsil eder. Özgürlüğün gerçekleşebileceği biricik yer, bir ipin üstü, bir kafesin içidir. Sanki bu, hep acı veren ama onsuz da olunamayacak bir özgürlüktür. Kafka’nın her gün gitmekle yükümlü olduğu, orada harcandığı azap verici her saati yazmakla daha verimli geçireceği zamanların acı kaybı olarak gördüğü fakat, baba evinden bağımsızlığının da biricik koşulu olan işi sebebiyle, hayat boyu hissetmek durumunda kaldığı ölümcül yorgunluk, tükenmişlik ve nefret duygularının ifadesi mahkeme, şato, kilise mekanlarında somutlaşır. Merdiven, iç dünya ile dış dünya arasındaki gidip-gelmeler ve aynı zamanda aydınlığın ve karanlığın arasında gelip giden insanın zamanla olan bağlantısı niteliğindedir. Geceleri, yazmak üzere masasının başında geçirdiği o kasvetli fakat huzur saatlerde yarattığı bu tedirgin, huzursuz ve sıkıntılı kişilerin ilişkide olduğu mekanlar da karanlık ve insana ölümü hatırlatan yerlerdi. Çünkü onun da sessizlikten başka isteği yoktu. Kendisinin en büyük özgürlüğü ise, *‘kendi iç dünyasına yönelen koridorlar’* yaratarak, rahatsız edilmeden, sessizlikte yazmaktı.

Kafka bu şekilde, varoluşunu kendi bildiği yoldan gerçekleştirmektir. Ne var ki, *‘kendinde’* bir özgürlük değildir bu, hep bağımlıdır; öteki, dış olmadan kendi başına

anlamını kaybeden bir varoluş hali vardır karşımızda. Kafka'nın yaşamak için bağımlı olduğu hayat ve kişiler düşünüldüğünde bu '*bağımlılık*' ilişkisinin mekana yansımalarının kaçınılmazlığı açıktır. Özgürlük, gerçekliğin bildik bütün bağlarından kopuk, öznel-sınırlı bir bilinç durumu olarak, ama sadece geçici bir durum olarak vardır (Atayman, 2003). Çünkü, gerçek hayattaki görece maddi bağımsızlık, aslında Kafka'ya çok zorlayıcı yükümlülükler getiriyordu. Gecenin birkaç saatinde bağımsız kalabilmek için uzun gündüz hapislerine katlanmak zorundaydı. '*Dönüşüm*'e baktığımızda, benzer şekilde Kafka'nın, kimsenin önemsemediği böcek kimliğindeki Gregor'u kendi odasına kilitlediğini görürüz. '*Açlık cambazı*', aç kalışına ne anlam verirse versin, dış dünya ona kendi kaba gerçekliğinden bakar; ortadan kaldırılan özgürlüğü (varoluş anlamı), kendisini içine hapsedtiği kafeste somutlaşır. '*Hüküm*'de, baba, oğlunun Petersburg'taki arkadaşının varoluşunun göbeğine bomba atar sanki, arkadaşı Rusya'ya dağılır, silinir, dükkanı yağmalanır, malları parçalanır, gaz muslukları havalarda uçuşur; kendi varoluşunu (özgürlüğünü) bu yansımasıyla birlikte ayakta tutan oğula ölmek kalır sadece (Atayman, V., 2003). Gerçek hayatta ise, babadan her ne pahasına olursa olsun kaçmak için büyük bağımlılıkları göze almanın izleri görülmektedir bu hikayede. Ancak baba her seferinde oğlunun özgürlüğüne darbe indirmektedir. '*Ceza Sömürgesi*'nde, infaz subayı varoluşunu (özgürlüğünü) infaz makinesine endekslemiştir. Bu bağımlılık ilişkisinde makine itibar görmeyince, onun da varoluş nedeni ortadan kalkar.

Hayal kırıklığı, özgürlük için ödenen tüketici bedeller ve baskı altında bağımsızlığını elde etmeye çalışırken çöküş, Kafka kişilerinin tipik psikolojisidir ve mekan kurgusunu oluşturan bütün bu duygulanımlar, gerçekte kendi yaşamının yansımalarıdır. Kafka'da karakter, her daim duygusal, her daim kendine göre, öznel kararlar verir. Varoluşunu, özgürlüğünü, gerçekliğin çok sınırlı, ayrıntısal bir parçası üzerine kurup orada tanımlamaya çalışır. Kendini mi, müfettişi mi, yoksa okuru mu aldattığı belli olmayan bir sonuç cümlesinde, '*açlık cambazı*', tadı hoşuna gidecek, beğenebileceği bir yiyecek bulamadığı için bu yolu seçtiğini söyleyecektir. Aynı cümleyi, '*Ben varoluşumu (özgürlüğümü) ancak bu yoldan gerçekleştirebileceğimi düşündüm.*' cümlesiyle de değiştirebiliriz sanırım. Öyle ki, yine metaforlara başvurup, tadı hoş giden yiyeceklerle, haz veren ama geçici özgürlüğü ilintilendirir. Sonuçta elde edilen özgürlük duygusunun geçici olacağını ve sırf bunu hissetmek için büyük bedeller ödemenin gereksizliğini, acı vericiliğini anlatmak istemektedir.

Çünkü, Dostoyevski'nin, Karamazof Kardeşler'de ifade ettiği gibi, ele geçen özgürlük sonunda hayal kırıklığına gebedir; *'Şimdi bak, bugün insanlar hiçbir zaman olmadıkları kadar özgür olduklarına inandılar ama özgürlüklerini bize getirdiler ve onu tevazuyla ayaklarımızın altına attılar'*. (Dostoyevski, 2005).

Bu anlamda, açlık cambazının kahramanıyla Kafka sanki kendisini özdeşleştirmiştir. Vücuduyla ilgili her şeye karşı aşırı duyarlı olan yazar, bu vücutta eksik olan şeyleri önemsemeye giderek alışmıştır. Gözlem konusu bir nesne yapmıştır vücudunu ve bu nesneyi bir daha elinden çıkarmamıştır. Kendi vücuduna düşman güçlerin sızmasından korkar Kafka, bunu önlemek için söz konusu güçlerin izleyebileceği yolu göz altında tutar hep. Sonunda organlarından her biri ayrı bir gözlem konusu oluşturur (Canetti, 2000, s.35-36). Korkudan beslenen bu kuşkulu gözlemler, hastalık hastalığı, ağrı ve sızılar, belki de artık onun varoluşunu hissettiren asıl unsurları oluştururlar. Kendini gözleme, açlık cambazında kafesteki kişiyi gözlemeye dönüşmüştür. Bu şekilde, Kafka'nın bu güçlü duyguları ve büyük tutkuları, yazınındaki somut mekanlarda vücut bulmuş olurlar.

4.2. Kafka Dilinde 'Zaman'ın Kullanımı, Zaman ve Zamansızlık

'Mekân zamanın büzüşmesi, zaman ise mekânın genişlemesidir'

Henri Bergson

Kant, gerçekliğin, doğrudan duyularca sağlanamayan yönleri olduğunu söyler. Bunlara 'önsel' (a priori) der. Önsel bilgiye bir örnek 'zaman'dır. Zamanı göremezsiniz. Üstelik işitemez, kokusunu alamaz, tadamaz ya da dokunamazsınız. Alımlanan duyu verilerinde zaman yoktur. Kant'a göre; zaman, zihnin duyu verilerini alırken sağlamak zorunda olduğu bir 'sezgi'dir. Uzak (mekân) için de aynı şey geçerlidir. Algıladığımız izlenimlere, uzak (mekan) ve zaman kavramlarını uygulamadığımız sürece dünya kavranabilir birşey olamaz; renklerin, biçimlerin, gürültülerin, kokuların, acıların ve tatların anlamsız bir kaleidoskopik karmaşasıdır yalnızca. Uzak (mekan) ve zaman gibi önsel sezgileri uyguladığımız için, nesneleri belli bir tarzda duyarız, ama saf idealist felsefecilerin savunduğu gibi bu nesneleri imgelemimizle de yaratmayız.

Fiziksel bilimler ve sanat arasındaki etkileşimi araştıran Sanford Kwinter, fiziksel bilimlerin kapalı, kontrollü ve mekanik dünyasının, hem bilimsel hem de metafiziksel bir açıklama modeli olarak, biyolojinin yaklaşık, etkin ve nitel dünyasına yol verdiğini söyler. Aynı zamanda, Einstein'ın görecelik teorisinde zaman ve mekan kavramını inceler ve bu fikirlerin, Kafka'nın anlatılarında nasıl yansıtıldığını gösterir. Kafka'nın yapıtı, yalnızca onun temelini oluşturan sürekli bir zamansal akış ile ilişkilendirilerek anlaşılabilen tutarlı bir kozmolojiyi (evren) açıkça gösterir (Kwinter, 2002).

Kafka'da 'durumlar' (olaylar), zamansal bir düzenden ayrılamaz; farklılığın veya olağandışı anların sürekli arttığı ve her zaman kompleks ve çoğul olan bir '*daima yenilenebilir şimdi*'yi ima ederler. Gerçekten de, bir '*şimdi*' ve '*burada*'nın her yeni karışımı, tam bir tuhaflık yaratmaya yeterli olmaktadır. Bu nedenle dünya, daima, kendilerini dengeli ve sonsuz biçimler içinde anlamaktan ziyade, anların/ilişkilerin blokları ve yoğunlukları içerisinde gerçekleştiren bireylerin ebedi üretim mekânı olarak gözler önüne serilir (Kwinter, 2002, s.109).

Kafka'nın eserlerindeki belirsizlik o kadar had safhadadır ki, yazar kendine özgü özel bir zaman-mekân boyutu oluşturarak dış dünyanın sınırlarını zorlar, mekânın sert duvarlarının ötesine geçer, duvarları düşle aşar, zamanın akrep ve yelkovanı ile oynar, giderek onları yerinden eder, çerçevenin kapalı yapısını kırmayı amaçlar (Türkyılmaz, s.14). Kafka'nın genel bir eğilimi öykülerini, geleneksel romanının zamandizimsel art ardılığı içinde anlatıyormuş gibi yaparken, metnin timeline yerleştirdiği grotesk mantıkla, yapıyı içten, anlam düzleminde bozması burada da görülür (Ecevit, 2002).

Kafka'da olaylar, birbirini takip eden dizinin mantığına uymaz; sebeplerden kaynaklandığı söylenebilecek sonuçlar olarak düzenli şekilde sıralanmaz, birbirini takip etmez ya da birbiri arasından akmazlar. Nesneler (yazınsal nesneler; karakterler, mekanlar, olaylar gibi), '*soyut zamanın*' akışı içinde, artık ne ihtiyaç duydukları bağlantıları ne de yönlerini bulabilirler. Örneğin, karakterler, geçmişe veya geleceğe ait, çok az bir zaman ve yer kavramına (oryantasyon) sahiptirler ve bunların hiçbirinin, kesinlikle '*gerçeklik*' ile ilişkisi yoktur. Dahası, Kafka'nın yapıtları, neredeyse tuhaf şekilde geleneksel anlamda '*olaylar*'dan mahrumdur (Kwinter, 2002, s.111).

Bu ‘*soyut zaman*’, Bergsonsal anlamda saf ve plastik ‘*süreç*’e karşılık, lineer (doğrusal), homojen ya da nümerik zamandır (Kwinter, 2002, s.111); Bergson, bir akışı ifade eden ‘*süre*’ kavramını kullanır. Sezgi yolu ile bilinebilen, tanınan süre, benliğin bilinci, yani bellektir. Geçmiş ile şimdinin bir arada olabilmesi bellek sayesinde. Anımsanan şeylerin bellekte yaşaması, şimdi ile geçmişi bir araya getirir. Şimdi, geçmiş ile geleceğin birleşimidir. Böylece zaman ve bellek bir arada kavranan bir bütüne dönüşür. Zaman nitelikseldir ve parçalara ayrılamaz. Geçmiş, zihnimizde bir düşünce olmaktan çıkar, yaşanan ana, şimdiye dahil olur. Mimari mekân, insanın geçmiş deneyimlerinin bir sahnesi olarak bellekte edindiği yer ile, geçmişe dair bilgilerin bellekten çağrılması için bir araçtır. Geçmişi yeniden okumak, yaşamak, hatırlamak bu bellek sayesinde gerçekleşirken, zaman Bergson’un ifade ettiği gibi, yaşanan an olmaktan çıkarak, geçmiş ve şimdinin eş zamanlı olarak insan belleğinde bütünleştiği bir kavrama dönüşür. Zaman algısı, insan belleğinin aracısız hatırlayabileceği kısılıktan, bir ömür boyuna varan uzunluğa erişir. Bunu, mekânın zamanı üretmesi olarak ifade etmek yanlış olmaz (Kahvecioğlu, 2008, s.146-148). *Soyut zaman*, ölçülebilir, doğası veya türünde *değişme olmaksızın* bölünebilen, mekânsal zamandır. Bergson bunu, ‘*saf olmayan bileşim*’ olarak adlandırır. Bu, saatin (mekansal) zamanıdır, olayların meydana gelme sürecinde gerçekleşen bir akış değil, *ortaya çıkan olaylara karşı* sabit, dış zemindir (Kwinter, 2002, s.111).

Kafka evreni, meşru bir şekilde, daha önce meydana gelmiş ‘*olay*’ olarak adlandırılabilir. Bu ‘*olay*’, onun şüpheli ve mesafeli gayesi olarak öyküyü takip eder veya sonsuz ve sersemletici bir derin anlam içerisinde, daimi oluşun eşiğinde kapana kısılr. Aslında, olaylar hiçbir zaman gerçekten *öykü zamanı içerisinde* meydana gelmez, uygun şekilde, bir *öncesi* veya *sonrası* olarak söylenir. Bir çeşit zamandı, sanal mekân içerisinde var olurlar. Daha öncesinde ise, fenomene dahil olmuşlardır ve yine daha önce ‘*gerçeğin içerisinde*’ katılmışlar ve o ‘*gerçek*’ten gelişip gözler önüne serilmişlerdir. Bir şeyin ‘*ötesi*’ kavramı, Kafka’da, daima bir mesafede yer alır, hatta sonsuza uzaklaşmıştır. Onun derinliklerinden yüzeye hiçbir mesaj ulaşmayacaktır. Kafka’nın tüm yapıtları, bir ‘*öte dünya*’dan gelecek mesajı bekleyiş içerisinde takılıp kalmıştır (Kwinter, 2002, s.112).

Kafka’nın yazın evreninde ‘*mantıklı*’ (süregiden, homojen, vs.) bir zaman-mekan ilişkisinin yokluğu dikkati çeker. Kafka’nın bakış açısı ‘*mikroskopik*’, aşırı derecede yakın, önemsiz ve hatta içerikten yoksun detaylara odaklanmaya meyillidir. Bu

mikroskopik bakış açısı, ‘zamansal perspektif’i azaltmada rol oynar; öyle ki, olaylardan ortaya çıkan gerçek ‘dünler’ ya da ‘yarınlar’, zamansal derinlikler ya da arka planlar yoktur; yalnızca yoğun ve bağımsız bir ‘şimdiki zaman’ vardır. Herşey, belirsiz bir ön plana itilmiş gibi gösterilir; öyle ki, karakterler, her gün yeniden doğuyormuş gibi görünürler (Kwint, 2002, s.117).

Kafka anlatılarında kişiler, durmadan, sözde bir zamanlar varolmuş bir düzene atıflar yapıp özlemini çekseler de, biz, o düzenin nasıl bozulduğunu veya niçin özlemediğini anlayamayız. ‘Eskiden’, ‘bir zamanlar’ durumu şimdiki durum değildir. Açlık cambazının gösterisine ilginin çok büyük, eski komutan döneminde infaza duyulan merakın sınırsız olması anlamında, şimdi artık olmayan bir şeyin olduğu bir durumdur ‘eski düzen’ (Atayman, 2003).

Kafka en önemli eserleri olan *Şato ve Dava*’da ‘K’ sembolünü kullanmıştır. ‘K’nın hiçbir şekilde kimliği belli değildir, adı yoktur, o yalın bir dünyada yaşar. Kendisi asla varolamamıştır. Kendisinde bitip tükenmeyen bir belirsizlik söz konusudur. Onun zaman ve mekândaki varlığı ve yokluğu adeta sessiz bir çılgılık niteliğindedir. Zamanın başlangıcı ve bitişi izafidir, kesin bir art ardalık söz konusu olmamakla beraber, olaylarda bir kronolojik akış da yoktur. Bazen de Kafka kesin bir saat vererek zaman düzleminde bir yabancılaştırma sağlar (Türkyılmaz, s.14).

‘*Dönüşüm*’ün ilk bölümü bir saatlik bir süreyi kaplar; sabahın altı buçuğundan başlar ve yedi buçukta biter. Gregor’un tedirgin düşlerinden uyanmasıyla başlayan bu bölümde saatin gerginliği artırıcı bir işlevinin olduğu söylenebilir. İkinci bölümde Gregor, baygınlığa benzer derin bir uykudan uyanır. Bu bölümde zaman su gibi akıp geçer. Birinde Gregor’un dönüşümünün üzerinden bir ay geçmiştir. Bir iki paragraf sonra Gregor, ‘*bu iki ay içindeki*’ tekdüze yaşamın aklını başından almış olmasından korkar. Dönüşümden önceki planlı programlı çalışma temposunun yerini beyhude geçip giden zaman almıştır. Üçüncü bölümde Gregor’un elmayla yaralanmasının üzerinden bir ayı aşkın bir süre geçmiştir. Gregor geceleri ve gündüzleri gözünü kırpmadan geçirir. En sonunda kulenin saati üçü gösterinceye değin düşünüp durduğu bir gecenin sonunda günün ilk ışıklarıyla birlikte ölür. Tarih Mart ayının sonlarına tekabül eder: ‘*Şimdiden mart sonu gelmişti*’

‘*Amerika*’ romanının, ‘*pratik-ölçülebilir*’den çok metafiziğe yönelik’ son bölümü bir ‘vizyon’dur, romanın kahramanı Rossmann gerçekten ‘öldürülmüştür’ yazar

tarafından ve buradaki olayların zamanı (zaman ve mekânın sözü edilebilirse artık) bir zamansızlık, bir başı ve sonu olmayıştır, ama elbet bu dünyadaki yaşam açısından; yani herkese gerçekten bir yer bulunan, herkesin bir işe yarayabileceği öbür dünya ve kendine özgü bir ara ülkedir burası. Rossmann, Karl Jaspers'in şu sözlerle dile getirdiği bir transandantal'a kaymıştır: *'Varoluşu içerisinde tek olarak insan... transandantal Tanrıya olan bağlılığında ve bu bağlılık sayesinde bütün dünyaya karşı bağımsız konumdadır'* (Brod, 2000, s.46-47).

Kafka'nın romanlarında hep bir paralel evrene kaçış vardır. Ruh her an gidebilir, bu dünyaya bağlı değildir ve özgürlüğü, ölüm yoluyla da olsa her an kaçabilmesinden gelir. Buradaki zamansızlık ve mekansızlık hissi, Kafka'nın yazınında, özgürlüğü ve tanrısal bir yurdu içine alan, bu dünyaya ait olmaktan uzak bir varoluşu gösteren işaretler bulunması sayesinde. Örneğin, Amerika romanında kullanılan *'cennet'* sözü ile anlatılan mekânın yer küresinde belli bir köşe olmadığı ortadadır ve *'bilmecemi'* deyişi, Kafka üslubunun ve özel bildirimlerinin bütün o çift anlamlılığı, o kesinlikten uzak niteliği açıkça görülebilmektedir. Rossmann'ın bir varoluş biçiminden çıkıp çağdaş insana özgü *'saçma'*nın, *'korkunç'*un, *'kovalanmışlık'*ın bundan böyle bulunmadığı bir varoluş biçimine geçmesi, romana bir yumuşaklık kazandırır (Brod, 2000, s.47-48).

*'Ceza Sömürgesi'*nde ve *'Açlık Cambazı'*nda ise zaman, art arda gelen zincirleme sekansların oluşturduğu bir süreçten çok, bir *'durum'*dur. İnfaza ve cambazın aç kalmasına duyulan ilginin azalması ilişkisinde, bir *'bir zamanlar'* ve *'şimdi'* durumu oluşur. Ama gerçek bir geçmiş ve şimdi süreci, bir zaman duygusu yaşamayız bu öykülerde ve öteki anlatılarda (Atayman, 2003).

Kafka, hayatı, insan için ana rahmine düştükten itibaren sonlanmış olarak düşünür. Bu fikir özellikle yuva öyküsünde kendini açıkça belli eder. Onun için gelecek, doğumla birlikte artık *'geçmiş'* olmuş bir *'an'*dır. Bu fikir, Heidegger'in vurguladığı *'gelecekte (var) olmak'* ve *'Dasein'* kavramıyla benzerlik gösterir. Böylece zaman söz konusu ise bunun anlamı şundan ibarettir; zamanın zeminindeki görüngü gelecektir. Geleceği planladığı *'an'*da, hatta doğum anında kişi sona doğru yaklaşır ve onun geleceği artık kafasında geçmiş haline gelmiştir. Hayat koca bir *'an'*dır. Geçmiş, şimdi ve gelecek bir bütünleşmiş *'an'* olarak kişinin aklında yer eder.

Kafka'da 'zaman', 'yasanın önünde' bekleyen taşralı adamı yaşlandırır, ama kapıda bekleyen bekçide en ufak bir değişiklikten söz edilmez. Kafka'da taşralı adamı kuşatan bir durumdur zaman; gerektiğinde getirdiği sonuçlar vardır (ilginin azalması, taşralı adamın yaşlanması, 'Hüküm'de babanın ağzında diş kalmaması), ama kendisi yoktur. Pazar günü öğle öncesi, bir ilkbahar, o gün öğleden sonra, çok sonraları, yıllar sonra gibi ifadeler, hemen hep zamanın süreçleri içinden kopartılmış durumlara işaret ederler. Bu nedenle olacak, sonsuz bir zamana yayılmış gibidir Kafka anlatıları. Zaman iyice genişip 'süreç' olma özelliğini yitirmiştir. Belki şöyle de söylenebilir; Kafka figürleri (kişileri) aynı durumda (anda) farklı zaman düzlemlerinde yaşadıkları için (de), ortaya hayaletimsi bir dünya çıkmaktadır. Zamanın bu oyunu, Kafka çevirilerine de güçlük çıkarmaktadır: Açlık Cambazı'nda, tekrarları anlatan, 'ederdi, yapardı, olurdu, derdi...' cümlelerinden, di'li geçmiş zamana -'etti, yaptı, oldu, dedi...' geçişlerde, çevirmenin zorlanmaları söz konusudur (Atayman, 2003).

Kafka anlatılarında belki de bu nedenle, 'geçmişin', o 'şimdi'ye (olayların geçtiği döneme) göre, öykünün figürünce yeğlenir, tercih edilir ya da özlenir hali söz konusudur. Kişi, algıladığı, ama pek anlam veremediği ya da kolay anlaşılamayacak nedenlerle yeğlemez görüldüğü, ama içinde örümcek ağına takılmış gibi debelendiği bir 'duruma' sürüklenmiştir. Anlatının kendi kurgusunun mantığında tercih edilir bir önceki durumdur bu; böyle bir 'özlenebilir' durumun olmadığını, 'Hüküm' öyküsünün girişindeki o yüzeysel, ahenkli, mutlu atmosfer betimlemesinden de çıkartabiliriz: En güzel ilkbaharlardan birinde, güzelim bir pazar günü öğle öncesinden söz edilir. Öylesine abartılı bir huzurdur ki bu, tıpkı cennet gibi düşsel ya da zaten imkansız. 'Hüküm' öyküsünün girişindeki bu düşsel huzur ortamı da, çok geçmeden silinip gidecektir (Atayman, 2003).

Kafka'nın kurgusunda çok sayıda yolculuk; fakat çok az varış mevcuttur. 'Şimdiki zaman'a ani geçişler, devam eden hikayenin artık geçtiğini fakat yolculuğun şimdiki zamanda sürdüğünü ifade eder. Bu olgu, olayın gerçekten sonsuz olduğu izlenimini güçlendirir. Nihayet, daha önce seyahat edilen 'sadece bir an'lık mesafe, aynı 'on mil'lik mesafedir. Bu paradoks, sembolik veya mistik olarak yorumlanarak göz ardı edilebilir. Fakat, bu, Kafka'nın yazımının yoğun fiziksel gerçekliğini reddetmesi açısından pek tatmin edici değildir. Onun öyküleri, keşfettikleri ve ayrıntılarıyla

anlattıkları, fantezinin temelini oluşturan alternatif bir mesafe geometrisi ile sıradışıdır (Steinsaltz, 1992).

Kafka'da mekânsal durum, basit bir mesafe sorunsalına indirgenir. Aynı zamanda, mesafenin özgün bir problem olduğu anlaşılır. Çünkü, mesafelerin bazı özellikleri olmalıdır: örneğin, gerçekten aynı noktada iseler, iki nokta arasındaki uzaklığın sıfır olması gibi sınırlı sayılar belirtmelidirler. Zamansal olarak değişmez olmalıdırlar (örneğin; New York'tan Londra'ya olan mesafenin geçen hafta olduğu gibi bu hafta da aynı olması). Olgunun tersi de kullanılabilir (örneğin; New York'tan Londra'ya olan mesafe ile Londra'dan New York'a olan mesafe aynıdır). Fakat, Kafka'nın hikayelerinde mekanlar arasındaki uzaklıklar, bütün bu kuralları yıkarlar. Mesafeler yalnızca istikrarsız değildir, aynı zamanda, anbean değişirler. Sonluluk durumuna bile meydan okurlar: bir süre (aralık), neredeyse hiçliğe indirgenebilir, bir anda geçilen bir mesafe, hemen sonrasında, sonsuz bir uzunluğa, asla makul şekilde aşılamayacak olan bir mesafeye doğru genişler. Bu olgular, bir yöne doğru giderken bir anda sonsuz olan, diğer yöne doğru giderken sınıra ulaşıncasına kısalan bir rota ile ilişkilidir. Burada, geçilemeyen, sonsuz mesafenin üç farklı çeşidinden söz edilebilir; 'Ufuk', 'Zeno'nun Parkuru' ve 'Nehir'. Bunların tamamlayıcıları olan kaçış (kayboluş) mesafeleri ise, 'Fare Kapanı' ve 'Köprü' kavramlarıdır (Steinsaltz, 1992).

Kafka'nın karakteristiği ise *Ufuk/Fare Kapanı* olgusudur. *Ufuk*, ona doğru ilerlediğimiz an durmaksızın geri çekilmesi nedeniyle, hiçbir zaman ulaşamadığımız, bizi boşuna umutlandıran ve korkutucu bir manzaradır. *Fare kapanı*, içinde nesneyi *Ufuk*'tan ayırıcı duvarlar olan, hapsedici ve sınırlayıcı bir durumdur. Duvarlar, bir fare kapanında olduğu gibi hareketsizleştiricidir. Öyle ki kurban, ensesinden yakalanır ve kafasını bile hareket ettiremez duruma getirilir. İronik olarak, *Ufuk*, duvarların konforlu kısıtlayıcılığı tarafından engellenen, korku verici bir unsur olarak sunulur. Küçük fare (Kafka kişisi), gerçek *Ufuk* kadar, yapay duvarların da, ona özgürlüğünü sağlayacağını farz eder. Fakat, doğal olarak, her sonlu mesafe tamamlanmak zorundadır. Farenin (kişinin) dünyası, sonuncu odada, kendisi ve fare kapanı arasında hiç mesafe kalmayınca dek, yavaş yavaş büyür. Farenin evreni, tek-boyuta indirgenir ve kedi, onu yutarak, yönünü değiştirip tuzaktan uzak kalmasını sağlar (Steinsaltz, 1992).

Kafka, 17 Aralık 1910 tarihli günlük notunda *Zeno'nun Paradoksları*'ndan bahseder ve şöyle yazar; '*Dünyada durağan bir şeyin olup olmadığını ısrarla sormaları üzerine şöyle yanıt veriyor Zeno; 'Evet var: Havada uçan ok'* (Kafka, 2003, Günlükler, s.91). Zeno'nun paradoksları, çoğulluk ve değişimin, algılarımızın tersine, var olmadığını ve özellikle de hareketin sadece bir illüzyondan ibaret olduğu desteklemek amacıyla Elealı Zeno tarafından ortaya atılmış paradokslardır. Yaydan çıkmış, ilerleyen bir ok hayal edelim. Zaman içindeki her anda, ok belirli bir konumdadır. Eğer an belirli, tek bir nokta ise o anda okun hareket etmeye zamanı yoktur ve durağandır. Bu nedenle gelecek anların hepsinde de durağan yani hareket etmeyen şekilde olması gerektir. Böylece ok her zaman durağandır ve hareket etmez; hareket imkânsızdır. Bu yüzden aslında hareket de bir illüzyondur (<http://tr.wikipedia.org>). Günlük notlarında Zeno ve felsefesinden bahsedildiğine göre Kafka muhtemelen bundan etkilenmiştir. Çünkü, Kafka'nın mekanları da zamanda donmuş gibidir. Mekan ve hareket birbirinden bağımsız düşünülemez; '*Trene bakanlar, tren önlerinden geçip giderken kaskatı kesiliyor*' (Kafka, 2003, Günlükler, s. 7). Trenin yol alırken bulunduğu '*an*' içinde donması, hareketsiz kalması gibi, trenin devinimi de mekanı etkiler. Kafka'nın kurguladığı mekanlar da, zamanın o anda durmuş olduğu hissini verdikleri içindir ki; bu paradigmlarla paralellik gösterirler. Çünkü Zeno, devinime ilişkin aporilerinde [çıkamazlıklar], uzam [mekan] ile devinimin birbirinden ayrı şeyler olarak görülmesinin bir çelişki olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Aynı şekilde, Kafka hikayelerinde de, yol üzerinde aşılması gereken sonsuz sayıda nokta nedeniyle mesafe '*geçilemezdir*'. Bu bize, '*Dava*'daki sonsuz hiyerarşiyi hatırlatır. Yolculuğun tamamlanması ise, mantıksal olarak imkansızdır. Zeno'nun Paradokslarını'nı karakterize eden noktasal ilerlemenin canlı sembolleri, sonu gelmeyen basamaklar, avlular, evler ve kalabalıklardır. Kişiler, bu sonu gelmeyen bir dolu engelle mücadele ederler. Durmadan, bir başka kişi bir kenara itilir, bir diğer avlu geçilir, başka bir dizi merdiven tırmanılır. En sonunda ise kişi, bin yıl bile geçse, bu geçişleri tamamlayamayacağını anlar. Bu nedenle, bir ömür süresi, bizim eş zamanlı ve sonsuzca '*şu an*' olarak gördüğümüz fiziksel mesafenin en küçük bölümünün bile aşılmasına yeterli gelmez. Zeno'ya göre süregiden mekan hareketle doldurulamaz, Kafka hikayelerinde ise (Çin Seddi'nin İnşası'nı hatırlarsak), kesintisiz mekanın bir duvarla doldurulması imkansızdır. Duvarda daima boşluklar

kalacaktır. En sonunda duvarın boşluklara rağmen tamamlandığı ilan edilse bile, inşaat sürer. Çünkü, inşaat bitse de, boşlukların olduğu düşünülür. Bunu kimse bilemez. Duvarın tamamlandığını test etmenin tek yolu ise, tek tek herkesin, duvar boyunca bütün noktaları algılamasıdır, ki bu da imkansızdır (Steinsaltz, 1992).

Kafka için ‘mekansallaştırma’, bir çözüm değil, problemin odak noktasıdır. Kafka’da ‘akıl yürütme’, bütün kelime yapıları gibi, adeta bir dış sınır çizgisi çizen ve birbirinin içine geçen bir boş çerçeve ve aralıklı kafestir. Bir grafik kağıdının üzerindeki ızgara çizgileri gibi sonsuza uzanırlar. Bütün Kafka hikayeleri, bu beyhude sonsuzluk sorunsalını işlerler. Kafka kurguları, bizi, bilinmeyen bir görünümünden, dünyayı yeniden inşa etmeye davet eder. Kadastrocu gibi, Kafka da, gerçek dünyayla ilgili olara gördüklerini bozar; onu kelimelere ve mantıksal fikirlere doğru ‘dümdüz eder’ (Steinsaltz, 1992).

Kafka’nın eserlerinde 1916 sonlarına doğru garip bir değişiklik görülmektedir. Bunu hem yazınsal verilerinde hem de otobiyografik metinlerinde incelemek olasıdır. Artık bundan böyle belli bir anlamda zaman olgusu işlenmekte, ‘zaman yorumu’ yapılmaktadır. Ama bu uygulanırken de otobiyografik öğeler ne arka plana itilmekte, ne de tümüyle ortadan kalkmaktadır. Kafka, kendi yaşamını, kendi kişisel durumunu zaman kapsamı içinde yansıtmaktadır (Cshillemelt, 1984, s.209). Öyle ki Kafka, Günlükler’de, 16 Ocak 1922 tarihli notunda, içteki ve dıştaki saatinin birbiriyle çatıştığından ve bu nedenle bir ‘yıkılış’ halinde olduğundan söz ederek şöyle der: ‘... Saatler birbirini tutmuyor; içteki saat, şeytani ya da iblisçe veya en azından insanlıkla bağdaşmaz biçimde koşturuyor, dıştaki ise herhangi bir olağanüstülüğü içermeyen duraksamalı bir seyir izliyor. Böyle olunca, bu iki değişik dünyanın birbirinden ayrılmasından başka ne beklenebilir? Ve ayrılıyorlar birbirinden ya da en azından korkunç biçimde birbirini çekip duruyorlar. İçteki saatin çalışmasındaki aşırılık değişik nedenlerden kaynaklanabilir; bunların arasında en somutu da gözlemdir, öyle ki, hiçbir düşünceyi rahat bırakmaz,... o hızlı koşunun yolu benim içimden geçiyor ve beni parçalara bölüyor... "Koşturma" bir benzetidir yalnız, bunun yerine "dünyevi son sınıra karşı saldırı" da diyebilirdim...’ (Kafka, 2003, Günlükler, s.588).

4.3. Bölüm Değerlendirmesi

Kafka, roman beklentilerinin sıradan kategorilerini ardında bıraktığı için, onun yapıtı *nevi şahsına münhasır* olan titiz bir kelime haznesini gerektirir: farklı bir çevre, farklı bir yaklaşım talep eder. Kafka'nın kendine ait yöntemleri, kendine ait mekan-zaman kararları, kendine ait mitleri ve insan-mekan ilişkileri vardır. Kendini yansıtan simgeler, ayna yansımaları, gerçeğin çarpıtılması, deliklere ve odalara doğru kaçmak; -Kafka'nın yazınında bunların hepsi kapalılığı akla getirirler. Kafka'da kapalılık, en yüksek yaratıcı noktasına ulaşır. Bu tipik Kafka umutsuzluğudur: derinde kent, uygarlık ve insani değerlerle tamamen ilişkili, bir hayvanın pis sığınağından farklı olmayan, insanlığın ilerlemesi ve modernleşmesine olan nefretiyle dopdolu. Ne ışık ne mekan ne de genişleyen zaman bu alana girebilir.

Kafka, bize asla gerçek bir mekan hissi vermez. Zamansal-mekansal kavramların tuhaf oyunu içerisinde, odalardan oluşan bir labirent, bir yuva olarak, dar köşeler, küçük odalar ve ufacık sahnelerle somutlaştırılan, oldukça geniş, görünüşte duraksamayan kurumlarla karşılaşırız. Çift kapılar, açıklıklar, girişler, çıkışlar, labirentler, geçitler, yollar ve bunların özellikleri mekan kurgusuna hakimdir. Mekanın sonsuzluğu ve zamanın akışı, kapalı mekansallık ve kısıtlanmış geçicilik haline gelir. Bu ise, boşlukla tıka basa doldurulmuş bir labirent veya sınırsız bir kabuktur. Kafka, sonsuz mekansallığın, kapalı ve boğucu bir mekan kadar klostrofobik olabileceğini gösterir.

Onun yapıtının neredeyse her tavrında, bizim genel dünyevi-uzamsal beklentilerimizden uzaklaşan zaman ve mekan faktörleri, tıkanıklık ve boğulma hissi, karakter ve sahne kurgusunda bir sür-realizm, Hades (Yunan mitolojisinde ölülere hükmeden yeraltı tanrısı), cehennem, Lucifer, ve cennetin hatırlatılması, değişim, gelişim ve ilerlemeye karşı gelen bir durumun zaafından yararlanmaya çalışan birey duygusu, bir sanatçı figürünün sunumu –havasız bir tavan arasında yaşayan bir manzara ressamı, baş kahramanın kapana kısılmışlık özelliği ve beyhude çalışan bir memur gibi unsurlar vardır.

Zaman ve mekan faktörleri daima ima yollu anlatılır. Kafka'nın yapıtı içinde hissettiğimiz boğulma, uzaklık ve olayları olduğundan küçük göstermek gibi özellikler, adeta her yere ve hiç bir yere giden noktalar arasında esneyen hayatın bir felsefesidir. Belirsiz boyutlarda kapana kısılmış olmak, düşünsel aktivitesine rağmen,

her Kafka baş kişinin deneyimlediği korkunç yalnızlığı ve tecriti güçlendirir. Zaman ve mekan onun beklentilerinden oldukça farklıdır; rengin, dokunun ve etkinin eksik olduğu bir dünyanın patikalarında yürür. Bir Kafka romanının peyzajı, basamaklar, binalar ve tavan araları olsa bile, kesinlikle düzdür.

Bazen de Kafka mekanı, özel bir müziğe uymak için, genişleyen ve daralan, devcileyin bir akordeon gibi açılır ve kapanır, kapanır ve açılır. Kafka'nın kurgusunda genel olarak, böylesine kararsızlık, sıkışık mekanlara kişilerinin bağlılığının ve onun bilinmeyene olan korkusunun bir parçasıdır. Tipik bir Kafka baş kişisi, Kafka'nın mekansal-zamansal boyutlarının dengesizliğine işaret edercesine kendisini küçültecek olan yegane şeyi takıntılı ve inatçı bir şekilde sımsıkı tutar. Her Kafka kurgusunda ima edilen kaygı ve ızdırap, sadece labirentin kendi doğasından değil, ayrıca, bu labirentin herhangi bir parçasını kaybetmemesi gereken baş kahramanın çılgınca arzusundan da gelir. Bu kendini sis, duman ve kar içinde gizlenmiş, bilinmeyen mekansal ve zamansal öğelere sıkıştırma ihtiyacı, Kafka'nın, sanatını icra etmeyi deneyen ısrarlı kahraman-sanatçı temasına bağlanır. Bu labirent, yeraltında veya yerüstünde olabilir. Karmaşık yapı, nereye yönelirse yönlensin, bununla beraber, kendi mekansal ve zamansal boyutlarını içerir, ve bu yolda seyahat eden adam, sanatın ve sanatçının doğası ile anlaşmaya varmak zorundadır. Kafka, bizi sanatçının kendisini aradan kesip çıkarttığı –nerdeyse Joycevari terimlerle- bu oyuna çok iyi hazırlar, ve sonrasında, mekansal ve zamansal kavramların asla tatmin edici bir bütünlük oluşturamayacağı yerde, o, kademelerle onun kesin ifadelerine dönüşen şeyi kavrayamaz. Labirent, onu, içerisindeki katıksız hayret, korku ve merak uyandırma duygusu ile 'şaşırtacak'tır. Buna göre, mekan, zaman gibi, açılır ve kapanır, Kafka'nın metafiziksel prensibi olan labirentvari yol haline gelir.

'An', bir zamansal boyut olarak, 'ötesinde', bir mekansal boyut olarak önemlidir. Kafkasal zaman-mekan yanılsamaları ve hayalleriyle, Kafka'nın baş karakterleri daima kendi durumlarını 'görüş hatası' ve 'yanlış zamanlama' yaparlar. Hepsi sanat için çabalarlar, ve Prometheus gibi reddedilirler ya da çürümeye terkedilirler ve bireyleri bir köşeye fırlatan bir kaderin üstesinden gelmek için uğraşırlar. Zaman ve mekan içerisinde çalışırken, Kafka'nın kişileri, zaman ve mekanın bitmek bilmeyen sürüklenmesine karşı kaybedilmiş bir mücadeleyle yüzleşirler.

Kafka'nın dünyası aynalarla var olur: sonsuzluk sıkışık mekanı yansıtır ve ebedilik sınırlı bir zaman dilimi olarak geri gelir. Çarpıklık anahtardır, bu nedenle, yansıma,

kırılma ve optik yanılsamalar –Proust’daki gibi- daima içeriğin doğasını değiştirir, ‘hiç bir yer’e ulaşmayan bu öfkeli eylemin monoton etkisini yaratırlar. Üzerimizdeki etki, normal mekansal beklentileri yıkıcıdır, öyle ki, dış mekanda ortaya çıkan bir sahnede bile, Kafka’nın, çarpıtılmış ve abartılmış mekan dünyasının içine, içbükey mekanlara ve boşluklara düşeriz.

5. KAFKAESK MEKAN KURGUSUNDA MİMARİ İRDELEMELER VE ÖRNEKLER

‘Görünen dünyadan görünmeyen dünyaya geçeceksiniz. Kafka’nın hikâyeleri birer alegoridir’

Cemil Meriç, Kırk Ambar, s. 277

5.1. Dava

‘İşte öylesine umutlarla başlamıştım yazmaya, oysa üç öykü tarafından da geriye püskürtüldüm ve bugün hepsinden kötü oldu püskürtülüşüm... Besbelli salt mekanik bir hayal gücüne dayanan bu gülünç umutla yine Dava’yı yazmaya koyuluyorum. – Girişiminin büsbütün sonuçsuz kaldığı da söylenemez’.

Franz Kafka, Günlükler, 21 Ağustos 1914 tarihli notu, s.435

Kafka’nın yeteneğinin tek bir açıklaması vardır: Derin acısı. Açıkça çözilemeyen başka bir özelliğiye, acı çeken Kafka ve kendiyle uzlaşmaya çalışan Kafka’dır. Bu acıyı mektuplarında değil yalnızca yapıtlarında görebiliriz. ‘Dava’, yalnızca bu acının içinde geçer. Acı, karla kaplı kayak pisti gibidir. Kendinizi düşmekten alıkoyamayacağınız bembeyaz ve kaygan bir eğim vardır ayaklarınızın altında. Dava’da tüm raporlar acı doludur ve acı çeken insanların birbirleriyle hiçbir ilişkisi yoktur (Dumayet, 2008, s.48-49).

Dava’ya ilişkin, Kafka’nın 8 Aralık 1914 tarihli günlük notu şöyledir: ‘Dün uzun süredir ilk kez kendimde kuşkuya yer bırakmayacak gibi doğru dürüst bir çalışma

gücünün varlığını hissettim. Ama yine de "Anne (romanda -Anneye Gidiş-bölümünün baş kısmı kastediliyor)" bölümünün ilk sayfasından fazla bir şey yazamadım, iki gecedir gözümde hemen hiç uyku girmemişti, daha sabahleyin başım tutmuş, bir sonraki günü düşündükçe üzerime alabildiğine bir korku çullanmıştı. Gecenin büyük bir bölümünde ya da bütün gece oturulup yazılmayan, ancak bölük pörçük kalem alınan şeylerin pek değerli nitelik taşıyamayacağını ve benim de, yaşam koşullarımdan ötürü böyle değersiz şeyler yazmaya yükümlü olduğumu bir kez daha anladım' (Kafka, 2003, Günlükler, s.457).

31 Aralık 1914'te yazmış olduğu günlük notunda ise tüm engellere rağmen biraz daha umutlu bir çabalamanın izlerini görürüz: 'Ağustostan beri çalışıyorum, genelde az bir çalışma değil, nitelikçe de fena sayılmaz; ama ne bu, ne öbür bakımdan yeteneğimin sınırlarına ulaştığım söylenemez; oysa bunun başarılması, hele yeteneğimin ortadaki tüm belirtilere göre (uykusuzluk, baş ağrısı, kalp yetmezliği) uzun süre varlığını koruyamayacağı düşünülürse, bunun haydi haydi üstesinden gelinmesi gerekirdi. Başlanan, ama bitirelemeyen yapıtlar: Dava, Kalda Hattını Anımsayış, Köy Öğretmeni, Savcı Yardımcısı ve başlangıç bölümleriyle diğer küçük şeyler... Neden bu dökümü yapıyorum bilmem; benden hiç beklenecek bir davranış değil' (Kafka, 2003, Günlükler, s.462-463). 6 Ocak 1915 tarihine gelindiğinde Kafka, 'Dava'yı sürdürme gücünü adeta kendimde bulamıyorum' diyerek, 'yakından bakmayı göze alamadığı' ve 'ebedi yaşam umutlarından farksız' olarak gördüğü mutluluk vaatlerini bir tarafa bırakır (Kafka, 2003, Günlükler, s.463).

Kafka, bir türlü bitmek bilmeyen, bittiğini, bittiğini sandığımız anda yeniden başlayan bir yargılama sürecini anlatır sanki. Kimdir yargılayan? Yargılanan kimdir? Kafka'nın anlattıklarının görünürdeki anlamına bakılırsa, arkasında Kafka'nın kendisini gördüğümüz ortak öznedir yargılanan. Çağımızın dizge karşısında silik, güçsüz bireyidir. Buna karşılık, Kafka'nın yapıtlarında Tutunamayanlar'ın düşünün gerçekleştiğini, o günahkar öznenin yargıçları yargıladığını söyleyenler de vardır (Demiralp, 2008, s.34). Şavkar Altınel'in bahsettiği gibi; 'Tanrı'nın çok üstü kapalı ve belirsiz bir biçimde, sözgelimi esrarengiz bir 'Yüksek Mahkeme'nin kimsenin bulamadığı yargıcı' olarak algılandığı bir 'İlahi Komedi' midir Dava? (Altınel, 2008, s.42).

‘Suçtan asla şüphe duyulamaz’

F.Kafka, Ceza Kolonisi

Josef K., bir başına ve soğuk, yaşar; ama bu arada doğru olanı, yakışık alanı yaptığına da inanır düpedüz. İşte bu da onun hatasıdır: *Kendini haklı görme. Soğuk kalp ve kendini haklı görme*; ikisi birden ağı örer ve Josef K. da yakalanır bu ağı. Dava ve hemen romanın başındaki simgesel tutuklama doğrusu ağı germemiş, tersine kara bulutları dağıtan bir şimşek gibi onu parçalamıştır. Gelgelelim Josef K., ilkin suçluluğunu kabule yanaşmaz; herkesi, her şeyi suçlamaya bakar. Mahkemeyi, aleyhindeki koğuşturma ve soruşturmayı, üst yargıçları ve yürütme organlarını suçlu, *yalnızca kendini* suçsuz bilir. Dört bir yanda kusurlar, gülünçlükler, hatta pislikler saptar, yalnız kendi kendisinde görmez bunları. Ancak ağır ağır ve giderek, ne kötü ruhlu bir yaratık olduğunu kavramaya başlar. Dava, arınıp paklanması, gözünün açılması, kendi gerçeğini öğrenmesi olur aynı zamanda. Geriye dönüş için vakit çok geçtir, ama yine de romanın bitim monologunda *ima yollu* söz açılır *nedametten (pişmanlık)*. Romanın orasına burasına serpiştirilmiş tek tük cümlelerde buna değinilir; örneğin suçluların koğuşturma ve soruşturma sırasında *giderek güzelleştiklerini* açıklayan, o alabildiğine duygulandırıcı sözlerde bu nedametden dem vurulur, besbelli suçlunun arınması ve tövbedir anlatılmak istenen (Brod, 2000, s.51).

Kafka, ‘Dava’da okurla yaptığı kurgusal anlaşmasını bozar. Romanın başındaki tutuklanma olayıyla bunun gerçekçi bir metin olduğunu düşünmemizi sağlar, sonra ise kitabı dışavurumcu bir kabusa dönüştürür. Bu şekilde beklentilerimiz boşa çıkar. Bu, nasıl bir dünyada yaşadığımıza ilişkin gerçek bir belirsizliği çağırıştır.

Aslında yaşadığımız bir kurumlar dünyasıdır ve kurumların yapısı, amaçları iyi de görünse kötü de, birbirine benzer. Hapishaneler, manastırlar, akıl hastaneleri ve kamplar hep toplu kurumlardır. Kişi toplu bir kuruma girerken, Erving Goffman’ın ‘küçük düşürme’ diye adlandırdığı çeşitli durumlara maruz kalır. Dış dünyadan, oradaki rolünden ve o rolün getirdiği her şeyden fiziksel olarak koparılır. Eşyalarının bir kısmı ya da tamamı alınan kişi, kurumsal kıyafetler giymek zorunda kalır; yeni bir isimle ya da kendininkine çok benzeyen bir isimle anılır. Orada çalışanlara sadece konuşurken seçtikleri sözcüklerle değil, duruşlarıyla da saygı göstermeleri, keyfi aşağılamalara katlanmaları ve geçmişlerindeki –özellikle de utanç verici- olayların

herkes tarafından bilinmesine boyun eğmeleri gerekir. Üzerlerinde güç sahibi olanlardan kötü muamele gördüklerinde başvurabilecekleri hiçbir merci yok gibidir.

Bunların çoğu, tutuklandığında Josef K.'nın da başına gelir. Gardiyanlardan biri odasını basar; ona emirler yağdırır, bağırır, onunla alay eder. Gardiyanlar kendisine vurduğunda Josef K.'nın fiziksel alanı ihlal edilmiş olur; iç çamaşırlarına el koyulur ve gelecekte çok daha eski püskü bir gece kıyafeti giymesi gerekeceği söylenir; Müfettiş'in karşısına çıkmak için siyah bir ceket giymesi söylenir; ve sokağın karşısındaki komşuları tarafından gözetlenir (Robertson, 2007, s.124-125):

'Josef K. iftiraya uğramış olmalıydı, çünkü kötü birşey yapmadığı halde bir sabah tutuklandı. Her sabah saat sekizde kendisine kahvaltı getiren ev sahibesinin aşçısı, o gün görünmedi... K. bir süre daha bekledi, başını yastıktan kaldırmadan karşı evde oturan ve onu olağandışı bir merakla gözetleyen yaşlı kadını seyretti,... Aynı anda kapı vuruldu ve o evde daha önce hiç görmediği bir adam girdi içeri. İnce, ama sağlam yapılı biriydi, bedenini saran siyah bir takım elbise vardı üzerinde, ne işe yaradıkları anlaşılamasa da takıma son derece kullanışlı bir görünüm veren bir kemer, çeşitli katlar, cepler, tokalar, düğmelerle donatılmıştı. 'kimsiniz?' diye sordu K., yatağının üzerinde doğrularak.... Ve kendisinden uzakta duran iki adamdan kurtulmak istercesine bir hareket yapıp yoluna devam etmeye çalıştı. 'Hayır!', dedi pencerenin yanındaki adam... 'Çıkamazsınız, tutuklusunuz'... Kendisinden bir baş uzun olan diğer adam omzuna vurup duruyordu. İkisi de geceliğine bakıyorlardı; üzerine daha kötü bir şey giymesi gerektiğini, bunu ve diğer çamaşırlarını özenle saklayacaklarını ve dava iyi sonuçlanacak olursa geri vereceklerini bildirdiler...' (Kafka, 2004, Dava, s.5-6-7).

Kafka'nın günlüklerindeki bazı yerler, Dava romanının birinci bölümündeki tutuklanmanın kendi 'nişan'ıyla ve son bölümdeki infaz olayının ise, bu nişanın bozulmasını sağlayan 'mahkeme' ile ilişkilendirildiğine büyük bir açıklık getirir. Kafka'nın romanları, konu, kişi ve mekanlar açısından sanki gerçekte yaşadıklarının teatral bir anlatımıdır. Kendisiyle ve hayatındaki diğer kişilerle özdeşleştirdiği roman karakterlerinin yaşadıkları, kendi iç ve dış dünyasında olup bitenlerin birer sentezidirler.

Kafka, içindeki kişisel olaylara küçümsemeyle bakmaz. Bu konuda Canetti; *'Her kim iç dünyasını dış dünyadan ayırabilmek gibi bir yetenekle donatıldığını sanıyorsa, bir başka şeyin kendisinden ayrılacağı bir iç dünyası yok demektir'* der (Canetti, 2000,

s.76). Kafka içinse, herhangi bir 'kişisel' durum, romanda metaforik simgelere dönüşür. Bu anlamda oldukça somutturlar. Yazarın bu 'içsel daralma'sı, çoğu kez, mekânların bir sürü eşyayla tıklım tıklım dolu olmasıyla yansıtılır:

'... Bayan Grubach'ın salonuydu burası; mobilyalar, danteller, porselenler ve fotoğraflarla tıka basa dolu olan odadaki boş alan, sanki her zamankinden fazlaydı, ancak içeri girerken fark edilmiyordu bu, zaten başlıca değişiklik açık pencerenin önünde oturan ve Josef K.'nın içeri girdiğini görünce gözlerini elindeki kitaptan ayıran bir adamın varlığıydı...' (Kafka, 2004, Dava, s.6).

Mekana girip çıkma konusunda 'Dava'nın bir özelliği vardır. Bu romanda, kişilerin bir mekana yalnızca girmeleri değil, çıkmaları da bir sorun olmuştur (Tümer, 1984, s.47). 'Şato'daki durumun aksine bu kez, onu karşı binanın penceresinden izleyen meraklı gözlerin hakimiyeti altında olduğu halde, K.'nın odasından çıkması yasaklanmaktadır. Roman boyunca, bir utanç kaynağı olarak verilen karakterin, sonunda gerçekleşecek ölümünün penceredeki biri tarafından gözlenmesi gibi, tutuklanması da komşusu tarafından 'gözlenmektedir':

'... Odanızda kalmalıydınız, Franz size söylemedi mi bunu?... Açık pencereden, olup bitenleri kaçırmamak için tam anlamıyla ihtiyarlara özgü bir merakla bakan yaşlı kadın görünüyordu; bu kez tam karşıdaki pencereye geçmişti... Ve kendisinden uzakta duran iki adamdan kurtulmak istercesine bir hareket yapıp yoluna devam etmeye çalıştı. 'Hayır', dedi pencerenin kenarındaki adam. kitabını bir sehpanın üzerine atıp ayağa kalktı. 'Çıkamazsınız, tutuklusunuz'...' (Kafka, 2004, Dava, s.6).

Josef K., kendisine hiç de yabancı sayılmayan bir evde tutuklanır. Tutuklandığında henüz yatağında, herkesin en çok aşinası olduğu böyle bir yerde yatmaktadır. Ne var ki, tutuklanma haberi bir kesinliği içermez henüz, usul ve kaidesine göre gerçek tutuklanma Froylayn Bürstner'in odasındaki şefin önünde gerçekleşir. K. da içinde olmak üzere oradakilerden hiçbirinin işi yoktur Froylayn Bürstner'in odasında. Odada şef ve iki görevli dışında üç genç adam daha vardır. Karşı evde oturan yabancı kimseler odada olup bitenleri izlemektedir. K., kendi tanıdık mekanından zorbaca alınarak, tanımadığı bir mekana ve tanımadığı insanların arasına götürülür.

Kafka'nın nişanı sırasında içinde bulunduğu karmaşık ve nerdeyse çözümsüz konum, kendisi tarafından Dava'nın birinci bölümünde büyüleyici bir açık seçiklikle sergilenir. Tıpkı mektuplarında anlattığı nişanından bir sahne gibidir romanın bu

bölümü. Nişanda hazır bulunan kişiler bile birebir romana yansıtılmıştır. O zaman da Kafka'nın içinde, olup bitenlerin kendisiyle hiç ilgisi bulunmadığı duygusu uyanmış, kendisini yabancı insanlar arasında 'zincire vurulmuş' gibi hissetmiştir. *Günlük*'te bununla ilgili olarak şöyle yazar: '*Bir katil gibi zincire vurulmuştum adeta. Beni gerçekten zincire vurarak bir köşeye oturtsalar, başıma da jandarmalar dikerek çevremde olup bitenleri ancak bu durumda izlememe izin verseler, yine de böyle kötü olmazdı. Bu da işte nişanlanmamdı benim...*' Romana da yansıtıldığı gibi, her iki olaydaki çirkin taraf, bunun başkalarının gözü önünde gerçekleşmesidir. Sanki Kafka buradan yola çıkarak, kendi yaşadığını senaryolaştırıp sahneye koymuştur. Bir tiyatro sahnesinde rol yapan oyuncular izler gibi kendi kendisiyle yalnız kalmıştır. Ama bütün bunlardan daha önemlisi, tutuklanmanın gerçekleştiği yer, yani Froylayn Bürstner'in odasıdır. Bu isim Felice Bauer'in soyadı gibi B harfiyle başlar, aynı zamanda Grete Bloch'un soyadının da baş harfidir bu (Canetti, 2000, s.79-80).

İnsanların, zaten karanlık, dar ve sıkışık olan mekanlar arasındaki hareketlerinin, kısıtlı, zor, yasak ve sakıncalı olduğu Kafka'da, kapı aralıklarından, başka bir deyişle, mekanın, olabildiği kadar az bir bölümünden ilişki kurmak önemli bir yer tutar (Tümer, 1984, s.52):

'... Ne de olsa, pansiyonun temiz kalması bütün kiracıların çıkarınadır!... 'Temizmiş!' diye atıldı K.; kapı aralığından...kendi odasındaymış gibi gürültü yaparak, holde dört dönüyordu. Yukarı çıkıldığını duyunca, boş bulundu ve kapısının arkasına sığındı... Ne yazık ki, odasında ışık yakmayı unutmuştu. Bu karanlık odadan çıkacak olursa, genç kızın üzerine atılivercek bir serseri gibi görünür, kuşkusuz onu alabildiğine korkuturdu... kapı aralığından alçak sesle, 'Bayan Bürstner', diye seslendi...' (Kafka, 2004, Dava, s.23-24).

Kendisinden habersiz Froylayn Bürstner'in odasına girilmesi, K.'nın zihnini meşgul eder, odada bir düzensizliğe yol açılmış olduğu düşüncesi bir türlü yakasını koyvermez. K., odasını işgal ettiği için Froylayn Bürstner'den özür dilemek istediğini belirtir. Onunla sorguya çekilme olayını da konuşmak istemektedir. Bayan Grubach yatıştırır K.'yı, kendisine Froylayn Bürstner'in odasını gösterir; oda tastamam derlenip toplanmıştır yeniden; '*Bluz da pencerenin kolundan kaldırılmıştı*'. Fakat Kafka'da insanlar mekana, mekansal düzene karşı son derece duyarlıdır. Çünkü onlar için (ve bütün insanlar için) içinde yaşanılan mekansal düzen, kayıtsız

kalınacak birşey değildir. O nedenle de, Bayan Bürstner büyük bir tepki göstermektedir K.'nın odasını bozma isteğine (Tümer, 1984, s.21):

'... 'Gece masasını yatağınızın yanından uzaklaştırabilir miyim?' 'Bu da ne demek!' dedi Bayan Bürstner. 'Asla olmaz!...' (Kafka, 2004, Dava, s.28).

Kafka, gerçek hayatta Grete Bloch'un nişanda hazır bulunmasını çok istemiş ve onun nişanda giyeceği giysiyle bizzat ilgilenmiştir. Giysi, Froylayn Bürstner'in odasında asılı beyaz bluzaya dönüşmüştür. Tutuklanma sırasında da odada bir kadın bulunmaz, ama bluz kadının ilginç bir simgesidir. Odanın duvarlarını aile fotoğrafları süslemektedir (Canetti, 2000, s.81). K., sorgulama olayını Bayan Bürstner'e anlatmak istemektedir. Fakat, olayda yer alan kişileri mekan içindeki yerlerine oturtmadan, başka bir deyişle, onların mekansal ilişkilerini kurmadan olayı canlandıramamakta ve başkasına anlatamamaktadır. Bu nedenle, Bayan Bürstner'in sözleri üzerine şu konuşmalar yapılır (Tümer, 1984, s.22):

'... Öyleyse size hiçbir şey gösteremem', dedi K. kendisine onulmaz bir haksızlık yapılmış gibi yerinden sıçrayarak. 'Açıklamanıza yarayacaksa, gece masasını çekin bakalım', dedi Bayan Bürstner. Bir süre sonra daha alçak bir sesle, 'Bu akşam öyle yorgunum ki, gerekenden fazlasına izin veriyorum', diye ekledi. K. küçük mobilyayı odanın ortasına çekip arkasına oturdu. 'Oyuncuların konumunu tam olarak gözünüzde canlandırmalısınız; bu çok ilginç. Ben, polis şefi rolündeyim, orada bavulun üzerinde iki gözcü oturuyor ve üç genç adam fotoğrafların karşısında ayakta duruyorlar. Pencerenin kulpunda beyaz bir bluz asılı, bunu sırf belleğimi tazelemek için söylüyorum. İşte şimdi başlıyor. Ah! Az kalsın kendimi unutuyordum, oysa en önemli kişi benim! Burada, gece masasının karşısında ayaktayım. Polis şefi son derece rahat oturmuş, bacak bacak üstüne atmış, kolları aynen böyle iskemlesinin sırtından sarkıyor,...' (Kafka, 2004, Dava, s.28).

K., bir ara sesini o denli yükseltir ki, bitişik odada birinin birkaç kez hızlı hızlı duvara vurduğu duyulur. Bu mekansal eylem, Froylayn Bürstner'in kendini el aleme karşı rezil edilmiş hissetmesine neden olur. Duvarın ardındaki insanların vuruşu ile verilmek istenen, Kafka'nın onu ilkinde terketmesi, ikincisinde ise nişanın bozulması yüzünden, Felice'nin hissettiği *'el aleme karşı utanç duygusu'*dur belki de. Felice'yle o işkence dolu nişan olayındaki tutuklanmanın yeri, Froylayn Bürstner'in odasına aktarılmıştır. K., kendisini teselli etmek ister gibi alnından öper üzgün Froylayn

Bürstner'i. Pansiyonun sahibi Bayan Grubach'a karşı tüm sorumluluğu üstleneceği konusunda ona söz verir, ama Froylayn Bürstner böyle bir şeyi asla duymak istemez, K.'yı ite kaka hole çıkartır (Canetti, 2000, s.81).

Josef K.'nın işinin ve gündelik yaşamının gereği birarada kimselerle arası açıktır, olsa olsa gölge kişiler gözüyle bakar, umursamaz bunları, hatta şiddetle arzuladığı Froylayn Bürstner bile onun için bu gölge kişilikten kurtulamaz. Ona karşı duyulan yakınlığın da, romanda yer yer çakıp parıldadığı görülen, ama aforozlanmışlık ve hayaletimsilik ülkesini bütünüyle terkedip insaniliğin ışığına asla kavuşamayan o bir dizi şehvet dolu arzudan pek farkı yoktur (Brod, 2000, s.50). Öğleden önce kendisini henüz bir suç işlemiş olarak görmeyen K., geceleyin Froylayn Bürstner'in odasına yaptığı baskından sonra suçlu duruma düşmüştür:

'... K. hemen yatıp çabucak uykuya daldı. Dalmadan önce de davranışı hakkında düşündü biraz. Bundan hoşnuttu, ama daha fazla hoşnut olmadığı için şaşkındı' (Kafka, 2004, Dava, s.31).

Mekanlar arasında gizli saklı ve kısıtlı yollarla ilişki kurulmasının bir örneği de kişilerin birbirlerini günün her saatinde kapı arkalarından gözetlemeleridir:

'... Sabah erkenden, anahtar deliğinden baktığında, holde özel bir hareketlilik gördü ve durum az sonra açıklığa kavuştu...' (Kafka, 2004, Dava, s.32).

Kafka'nın mekanları da hayatı gibi 'iyi çözülmemiş, karmaşık'tır. Mobilyalar mekanları daraltır; insanlar mekanlar içerisinde hareket edemezler. K.'nın kaldığı pansiyonda bir de Bayan Montag adında, *'Fransızca öğretmeni bir Alman kız'* kalmaktadır. Onun odası ise:

'... upuzun ve dar, tek pencereliydi. Kapının her iki yanına birer dolabı çaprazlamasına yerleştirecek kadar yer vardı, geride kalan alanın tümünü, kapı girişinden başlayıp erişilmez hale gelmiş büyük pencerenin önüne kadar uzanan büyük bir masa kaplıyordu. Pazar günü tüm kiracılar orada yemek yedikleri için, kalabalık bir sofraya kurulmuştu...' (Kafka, 2004, Dava, s.36).

Birileri K.'ya telefon etmiş ve Pazar günü *'küçük çapta bir sorgunun yapılacağını'* söylemiştir. Soruşturmanın yapılacağı evin adresi de verilmiştir kendisine ve mutlaka gelmesi gerektiği söylenmiştir. Oysa bu saçma bir soruşturmadır. K. hangi suçtan kovuşturmaya uğradığını bilememektedir. İşte böyle bir ruhsal durum içinde yola çıkar ve sorgulamanın yapılacağı evi aramaya başlar. Burada da Kafka,

kahramanının ruhsal durumunu, hemen mekana yansıtır. Evin bulunduğu yöredeki sokaklar ve yapılar bir curcuna içindedir (Tümer, 1984, s.22-23):

‘Ne olduğunu henüz hiç bilmediği bir işaret taşıyan, ya da kapısının önünde belli bir hareketlilik olan evi uzaktan tanıyacağını düşünmüştü. Ama binanın bulunduğu Julius sokağının her iki kenarında, art arda dizili, gri renkli ve hepsi birbirinin aynı, yoksullara kiralanmış dairelerden oluşan yüksek binalardan başka bir şey görünmüyordu. K. sokak girişinde bir süre durdu. Bu Pazar sabahı, pencerelerin çoğunda insanlar vardı. Gömlekli erkekler orada durmuş sigara tütürüyor, pencerelerin pervazına dayanmış küçük çocukları dikkat ve şefkatle koruyorlardı. Diğer pencerelerde yatak, çarşaf, yorgan asılıydı; bunların üzerinden arada bir dağınık saçlı bir kadın başı görölüyordu. İnsanlar sokağın bir tarafından diğerine seslenip şakalaşıyorlardı. K. hakkında yapılan bir şaka, gülüşmelere neden oldu. Art arda uzanan evler arasında, belli aralıklarla, sokak düzeyinin biraz aşağısında kalan küçük bakkal, manav, kasap dükkanları vardı. Birkaç basamakla iniliyordu bunlara. Kadınlar gidip geliyor, bazıları da merdiven üzerinde çene çalıyordu. Pencerelerdeki insanlara mallarını övmek için bağırarak bir sokak satıcısı, el arabasıyla az kalsın K.’yı yere deviriyordu. Tam o sırada, daha zengin semtlerde kullanılmaktan eskimiş bir gramofon kulak delercesine çalmaya koyuldu’ (Kafka, 2004, Dava, s.42-43).

Kafka yalnızca ‘Dava’da değil, her zaman bir bunalım içinde bulunduğundan, yaptığı mekan betimlemelerinin hemen hepsinde hep böyle bir özellik göze çarpar. Aynı karışıklık evin avlusundan girilince de görülür (Tümer, 1984, s.23-24):

‘K. zamanı bolmuş ya da sorgu yargıcı kendisini pencereden görüp geldiğini anlamış gibi, sokakta ağır ağır ilerledi. Saat dokuzu biraz geçiyordu. Bina oldukça uzaktaydı. Alabildiğine uzun bir cephesi ve kocaman bir giriş kapısı vardı. Avluyu çepeçevre saran çeşitli depolara mal taşıyan arabaların geçebilmesi için bu kadar yüksek tutulmuş olmalıydı. Depo kapıları kapalıydı ve bazı tabelalardaki firma adlarını K. banka aracılığıyla tanıyordu. Âdeti olmadığı halde, ayrıntılarla teker teker ilgilendi, hatta bir süre avlunun girişinde durdu. Hemen yakınında, bir sandık üzerinde oturan çıplak ayaklı bir adam gazete okuyordu. İki delikanlı, bir el arabasının iki kenarında sallanıyordu. Bir pompanın önünde, gecelikli sıksa bir kız ayakta durmuş K.’ya bakıyordu. Bir köşede, iki pencere arasındaki bir ipe çamaşır asılıyordu; aşağıda duran bir adam, komutlar yağdırarak işi yönlendiriyordu’ (Kafka, 2004, Dava, s.43).

Davası K.'yı tamamen yutmaya başlar, onu kişiliksizleştirir, yapay bir suçluluk duygusu içerisine iter ve onu gülünç bir duruma sokar. Her yerde, oldukça geniş ve zengin bir dünyaya açılan pencereler görülür; öyle ki bunlar, K.'nın ilk sorgusunun izini sürdüğü, zaman ve mekanın belirsiz bırakıldığı bir sokak sahnesine açılmaktadırlar. Az ve öz, görsel olarak oldukça zengin, hiçbir klişeye yer vermeyen tanımlamalar gösterir ki, K., gerçekliğe susamıştır ve davası hakkında ne kadar endişeye kapılsa da, içinde bulunduğu dünyayı canlılıkla içer. Bu nedenle nerede olduğu kesin olarak belirtilmeyen sorgu mekanını her şeye rağmen bulma kaygısı içerisinde, tahminler yaparak, adeta 'el yordamıyla' ilerler (Low, 1998):

'K. merdivene doğru ilerlerken birden durdu. Üç merdiven daha görmüştü, ayrıca herhalde ikinci bir avluya açılan küçük geçit de vardı. Gideceği yerin kendisine kesin olarak belirtilmediğini anlayınca tedirgin oldu. Gerçekten de bu insanların davranışlarında garip bir ihmal ya da kayıtsızlık vardı. Bunu onlara yüksek sesle ve kararlı bir biçimde belirtecekti. Sonuçta ilk merdiveni çıkarken, gözcü Willem'in, "yargı, suçun çekim gücüne kapılır" deyişi geçiyordu aklından. Bundan, aradığı odanın, rastgele seçtiği merdivenin bitiminde bulunması gerektiği sonucunu çıkarıyordu' (Kafka, 2004, Dava, s.43).

'Dava'daki, mahkeme salonu, kişiler arasındaki gerçek mücadele hissini güçlendirir. Galerideki parmaklıklar, mekânı dolduran ve dar alanda üst üste yığılan insanların 'iki büklüm' durmalarına neden olur (Bassoff, 1983). O kadar basık, sıkışık bir yerdir ki burası, zavallı insanlar sırtları dik bir şekilde ayakta bile duramamaktadırlar. Sanki yargının gücü karşısında çaresiz kalan ve kaderlerine razı olan, sırtlarındaki yükü ömürleri boyunca taşımak zorunda kalacak insanları simgelemektedir bu mahkeme sahnesi:

'K., bir toplantı odasına girdiğini düşündü. Çeşitli insanlardan oluşan bir kalabalık, iki pencere odaya doluşmuştu. Tavana yakın bir galeri odayı çepeçevre sarıyordu. Burada bulunan çok sayıda izleyici, başları ve sırtları tavana değerek iki büklüm duruyordu...' (Kafka, 2004, Dava, s.45).

Kafka, Askanischer Hof'taki mahkeme sırasında kendini savunmayarak susar. Tıpkı Dava'daki Josef K. gibi, kendisini yargılamaya yetkili görmez mahkemeyi, bunu da susmasıyla açığa vurur. Kafka, kendi kendisini yargılayan mahkemedir ve oturumları hiç bitmez bu mahkemenin. Oysa Josef K., o gizemli mahkemede ne için

cezalandırılır? Öyle bir mahkeme ki, en üst kademesi karanlıklar içindedir, yanına varılamaz, hatta pek çok kez akıl erdirilemeyen yersiz davranışlarda bulunur (Brod, 2000, s.49):

‘Odanın öbür ucuna götürüldü. Salonun her yerinde olduğu gibi yine insan kaynayan alçak bir set üzerine, enlemesine küçük bir masa yerleştirilmişti. Setin kenarına yakın duran bu masanın arkasında, kısa boylu, şişman, soluk soluğa bir adam, gürültülü kahkahalar arasından, arkasında ayakta duran biriyle konuşuyordu... K.’yı getiren kişi görevini yerine getirmekte zorlanıyordu. İki kez ayak ucunda yükselip konuğun geldiğini bildirmeye çalıştığı halde, kısa boylu adamın gözüne çarpmayı başaramamıştı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.46).

Kafka, metaforlarla düşünür, metaforlarla yazar. Örneğin, mahkeme salonunda K. ve sorgu yargıcı arasında duran masa, ikisi arasındaki mücadeleyi simgeleyen objedir. K.’yı yargılayan sorgu yargıcı, yoksul insanların yaşadığı bir bölgede bulunan bir binanın tepesindeki apartman katında yapılan ‘sözde’ mahkeme sırasında, çürümüş ve kaygısız yargı sistemini simgeleyen yıpranmış bir okul defterini açarak, ona; *‘Duvar boyacısı mısınız?’* diye sorar. Bu terim sembolik olarak, K.’nın (ve dolayısıyla yazarın) hayatını temizleme ihtiyacı içerisinde olduğu şeklinde yorumlanabilir (Brown, 1988). Öyle ki K., akvaryumdaki bir balık gibi, kendini kendi hayatının şakası içine kısıtılıp kalmış bulur; bu hiç de komik değildir. Gerçekten de, bir şaka ancak akvaryumun *karşısında* olanlar için komiktir; buna karşılık, *Kafkaesk* bizi içerilere götürür, bir şakanın derinliklerine, *komığın korkunçluğuna* götürür (Kundera, 2005, s.119):

‘... sorgu yargıcı hiç tedirgin değildi, iskemlesinde rahat rahat oturuyordu... bir sicil defterini açtı; masadaki tek eşya buydu. Sayfaları çevrile çevrile yıpranmış bir okul defterini andırıyordu... ‘Duvar boyacısı mısınız?’ diye sordu. ‘Hayır’, dedi K., ‘Büyük bir bankanın yetkili şefiyim’. Bu yanıt sağ tarafta öylesine içten kahkahalarla karşılandı ki, K. da onlara katılmaktan kendini alamadı. İnsanlar ellerini dizlerine dayamış, korkunç bir öksürük nöbetine tutulmuş gibi sarsılarak gülüyorlardı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.47).

Kişinin izole olma duygusu, yalnızlığı, çaresizliği ve harekete geçmekteki beceriksizliği, renksiz ve monoton tasvirlerle çizilen mahkeme salonunun mekansal özellikleri, gürültülü kalabalığın ve K.’nın yargılanıyor olmasının verdiği hareket ve

heyecan atmosferinin etkisiyle zıtlık oluşturur. Öyle ki, mekânın puslu ve boğucu havasını daha yoğun şekilde hissederiz (Reschke, 1976):

‘Salondaki hareketlilik uğursuz bir pus yaratıyordu. Uzaktaki insanların görülmesini bile engelliyordu. Özellikle de galerideki izleyicileri rahatsız ediyor olmalıydı. Olup bitenleri anlayabilmek için aşağıdakilere soru sormak zorunda kalıyorlardı, bunu ise sorgu yargıcının bulunduğu yere doğru tedirgin bir bakış fırlattıktan sonra, alçak sesle yapıyorlardı. Yanıtlar da, eller ağızlara yaklaştırılarak, yine alçak bir sesle veriliyordu... ’ (Kafka, 2004, Dava, s.51).

Yalnızca bir konutun karşılayabileceği ‘mahrem’ birtakım işlevlerin, daha çok insana açık, genel mekanlarda yer alması, ‘Dava’da da karşımıza çıkmaktadır. Burada konut, kamusal bir mekanda, bir mahkeme salonunda yer alır. Böylesine bir çokişlevlilik, yalnızca Kafka’nın düşünebileceği bir çokişlevliliktir (Tümer, 1984, s.62). Çünkü, her zaman kendi ruhunda ve davranışlarında oluşan sürekli değişime inanan Kafka’nın, özellikle ‘Dava’yı yazarken yaşamış olduğu olayları gözönüne alırsak, bu değişim olgusunu nasıl net bir şekilde mekâna yansıttığını görebiliriz. Onun romanlarındaki mekân da kendi zihni gibi durmadan dönüşür:

‘... Kimseye yol sormasına gerek kalmadan varacağı kapıyı buldu ve vurur vurmaz açıldı. Kapıyı açan ve girişte duran kadına –geçen seferki kadındı bu- bakmakla zaman yitirmeden tam yan odaya geçmek üzereydi ki, şu sözleri duydu: ‘Bugün duruşma yok’ ‘Niye yokmuş?’, diye sordu inanamadan. Ancak kadın, salonun kapısını açarak onu ikna etti. Salon gerçekten de boştu ve boş hali, geçen pazarkinden daha sefil görünüyordu. Hâlâ setin üzerinde duran masada birkaç kalın kitap bulunuyordu... Geçen Pazar yalnızca bir çamaşır leğeninin bulunduğu bu holün, dayalı döşeli bir oturma odasına dönüşmüş olduğunu ancak o an fark etmişti. Şaşırdığını gören kadın, ‘Evet’, dedi, ‘burada bedava oturuyoruz, ama duruşma günleri taşınmak zorunda kalıyoruz...’ (Kafka, 2004, Dava, s.55-56).

Yüzlerce kişilik bir mahkeme salonunu ev olarak kullanmak, ya da kişinin evinin mahkeme salonu olarak kullanılması oldukça çarpık bir çokişlevliliktir (Tümer, G., 1984, s.62). Yeni bir duruşma ümidiyle mahkeme salonuna (mübaşirin evi olarak da kullanılan) bir kez daha giden K., salonun boş olmasından dolayı büyük bir hayal kırıklığı içine düşer. Davası hakkında merakla bilgi toplamaya da çalışmaktadır. Oldukça sefil bir durumda gördüğü ve mahkemenin arşiv odası olarak kullanılan

tavan arasındayken, bu umutsuzluk yerini kendini beğenmişliğe bırakır. Kendisinin büyük ve konforlu ofisiyle kıyaslanınca, kendisini yargılayan kurumun mimari yapısı acınacak bir durumdadır. Bir dolu işe yaramaz nesneyle tıklım tıklı sık duran bir yazı masası çekmesi adeta bir merdiven holüne dönüşmüştür. Onun yukarıdaki tavanarası ise, ‘*pisliğin içeriden dışarıya taşıdığı*’ ve ‘*hurda eşyaların fırlatılıp atıldığı*’ kaba ve pis bir ardiye odası olmuştur. Dava’da sık sık, roman karakterlerinin kibir, aşağılanma ve utanç duygularının mekân özellikleri kullanılarak ifade edildiğini görürüz:

‘... Kapının hemen karşısında, tavan arasına çıkıyor olabilecek dar bir ahşap merdiven göze çarpıyordu. Merdiven dönemeci, bittiği yerin görülmesini engelliyordu... Hemen yakında küçük bir tabela fark eden K. koşup baktı. Beceriksiz bir çocuk yazısıyla şu kayıt düşülmüştü: ‘Mahkeme arşivlerine çıkar’. Mahkeme arşivleri demek ki bu kiralık evin çatı katındaydı. Burası pek saygın bir yer sayılmazdı ve bir sanık için, arşivlerini en yoksul kiracıların hurda eşyalarını fırlatıp attıkları bir yerde tutan bu mahkemenin parasızlığından daha rahatlatıcı bir şey olamazdı... Şimdi anlıyordu ki, ilk sorgulama için sanığı bir tavan arasına getirtmekten utanç duyan mahkeme, onu kendi evinde taciz etmeyi yeğlemişti. K. bir tavan arasına yerleştirilen şu yargıçtan çok daha üstün konumda değil miydi? Onun bankada, kentin en canlı meydanına açılan kocaman bir penceresi ve bir de bekleme odası olan büyük bir bürosu vardı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.63-64).

Bir davanın uzun vadedeki etkilerini, K.’nın bir Pazar günü Mahkeme bürolarında beklerken karşılaştığı sanıklar aracılığıyla görürüz: Kendi çalışma hayatında da sıklıkla şikayet ettiği boğucu iş yeri atmosferini ve birlikte çalışmaktan son derece rahatsız olduğu sıkıcı ve sıradan memur tiplerini ‘Dava’da öyle bir betimlemiştir ki Kafka, neredeyse anlattığı mekanlar içerisinde havasızlıktan boğulur gibi oluruz. Koridorlarda kaybolur, birbiri ardına açılan kapılar arkasından karınca sürüsü gibi çıkıveren insanlar karşısında tedirginlik ve korkuya sürükleniriz. Normalden alçak olan tavanlar yüzünden iki büküm hareket eden insanlar, daha ‘normal’ ölçülerdeki mekanlarda da bir türlü rahat edemezler, aşağılayıcı şekilde, kambur sırtları ve kırık dizleriyle sürekli eğilip bükülmek durumunda kalırlar. Birbirinden ahşap kafeslerle ayrılan çalışma ve bekleme odalarında bulunan insanlar, bir hayvanat bahçesindeki hayvanlar gibi adeta bu mekânlara zorla ‘*tıklımışlardır*’. Bu insanlar, belli ki orta ve üst sınıf mensubu olmalarına rağmen çok kötü giyimlidirler ve sokaktaki dilencilere

benzemektedirler. Fiziksel eziyet olmasa bile, yargılanıyor olmanın getirdiği manevi baskının onları çok yıprattığını söylememiz yanlış olmaz:

‘Kaba yapılı kapıları tavan arasının çeşitli bölmelerine açılan uzun bir koridordu burası. Gün ışığı doğrudan içeri girmediği halde, ortalık tamamen karanlık değildi, çünkü bu taraftaki çalışma odalarının birçoğu koridordan iç duvarlarla değil, gün ışığını az da olsa geçiren ahşap bir kafesle ayrılmışlardı ve bu kafesin arkasında, sıralarının üstünde yazı yazan, ya da kafes parmaklıklarına dayanmış, gelip geçen insanları seyreterek ayakta duran memurlar görölüyordu. Pazar günü olduğu için, bekleme odasında çok az insan vardı. Çok gösterişsiz kişilerdi bunlar. Koridorun her iki kenarına yerleştirilmiş banklara neredeyse belli aralıklarla oturmuşlardı... Askılık bulunmadığı için, herhalde birbirlerini örnek alarak, şapkalarını bankların altına bırakmışlardı. K. ile mübaşirin geldiğini görünce, kapıya yakın duranlar ona selam vermek için yerlerinden kalktılar... Hiçbiri tamamen doğrulmuyordu, sırtları eğik, dizleri de bükük kalıyordu. Bu halleriyle sokak dilencilerini andırıyorlardı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.67).

K., ucsuz bucaksız, görünmeyen bir labirent karakterindeki iktidarla karşı karşıya gelmiştir. Sonu gelmeyen dehlizlerden çıkışa ulaşmayı asla başaramayacak ve o uğursuz kader hükmünü kimin verdiğini asla öğrenemeyecektir. Yani, mahkemenin karşısındaki Joseph K., kurtulmayı başaramayacağı ve anlayamayacağı, labirente benzeyen tek bir kurumdan ibaret olan bir dünyanın ortasındadır (Kundera, 2005, s.115). Roman boyunca hissettiği bu sıkıntısı geçitler boyunca ayağına dolanan ağır bir pranga gibi onu takip eder. Sanki, soğuk hapisane koridorlarında, ona eşlik eden gardiyanıyla birlikte, bu ağır yükü taşıyarak ilerleyen ve ölüme giden bir idam mahkumu gibidir. Kafka’nın, ailesini model olarak edindiği hiyerarşik kurum anlayışı onun, bir dereceye kadar her kurumda var olan, kurumlar bütünlüğe eriştikçe daha belirgin hale gelen ve nihayetinde şiddetle desteklenen zulüm ve itaat etme seyrini ortaya serer:

‘... K., koridorun ortalarında, sağa sapan bir geçit bulunduğunu fark etmişti. Mübaşire, doğru yolun orası mı olduğunu sordu, o da başıyla evet işareti yaptı. Bunun üzerine K. geçide girdi. Sürekli yol arkadaşının birkaç adım önünde yürümek zorunda kalması ona ağır geliyordu, çünkü bu yürüyüş tarzı yüzünden, en azından burada, yargıca götürülen bir suçlu sanabilirlerdi kendisini. Bu sıkıntıdan kurtulmak istedi...’ (Kafka, 2004, Dava, s.69-70).

Mimari bir öge olan kapı, Kafka için gerçekten önemlidir. Bu önem, daha çok simgesel bir önemdir. İki mekânı birbirine bağlayan ya da birbirinden ayıran bu mimari öge, 'Dava'da iyice soyut birtakım fizikötesi kavramları anlatmaya yarayan simgesel bir imgedir. Çünkü Kafka, o inceleyegeldiğimiz mekansallaştırma eğilimi, daha doğrusu tutkusuyla, evreni yöneten o büyük, genel, *Tanrısal Yasa'yı* da bir mekân olarak görür. İnsan oraya, o Yasa'nın içine, tıpkı bir apartmana, bir odaya girermiş gibi girer. Onun için de, bu Yasa'nın, yine tıpkı bir apartmanda, bir odada, kısaca bir mekanda olduğu gibi bir kapıcısı vardır. Bu kapıcı, insanları içeri bırakır ya da bırakmaz. 'İçerisi', 'girmek' gibi sözcükler mekân içindeki ilişkileri, mekân içinde yer alan eylemleri betimleyen, anlatan sözcüklerdir (Tümer, 1984, s.96-97):

'Burayı yeterince gördüm, artık gitmek istiyorum', dedi... 'Yolunuzu kaybetmediniz ya?' diye sordu mübaşir şaşırarak. 'Şu köşeden dönün ve kapıya varıncaya kadar koridoru izleyin'. 'Benimle gelin', dedi K. 'Bana yolu gösterin, yoksa yanılıbilirim. Öyle çok yol var ki!...' Henüz bulunduğu yeri inceleyecek zamanı olmamıştı. Çevresindeki çok sayıdaki ahşap kapılardan birinin açıldığını görünce, ancak ortalığa bakınabildi... uzaklarda, karanlıkta ilerleyen bir adam görölüyordu... mahkemenin içinin de dışı kadar iğrenç olduğunu görmek istemişti. Yanılmadığını hissediyordu... ' (Kafka, 2004, Dava, s.70-71).

K.'nın hikayesinin her noktasında özel hayatın çiğnenmesi söz konusudur. Kendini hiçbir yerde tam anlamıyla yalnız hissedemez. Mahkeme onu izler, gözler ve onunla konuşmaya çalışır. Peşinden ayrılmayan meçhul bir örgüt tarafından yutulan özel hayatı yavaş yavaş yok olacaktır. Kafka'nın takıntısı, yalnızlığın laneti değil, *tecavüze uğrayan yalnızlıktır!* Sürekli olarak bunun buhranını yaşar. İnsanlar tarafından durmadan rahatsız edilmek onda boğucu bir etki yaratır. Bu boğulma hissi mekana yansır ve K., adaleti aradığı mekânda kendisini hasta hissettiğinde bile rahat yüzü göremez:

'... Buraya ilk kez ayak basan herkes neredeyse her zaman bu tür bir bunalım geçirir... Güneş çatıyı yakıp kavuruyor, kirişler de aşırı ısınıyor. Havayı böylesine ağır ve boğucu hale getiren de bu. Burası işyerleri için pek de uygun bir yer değil, ama bunu dışında elverişli olmayan yanları da var. Büyük duruşmaların yapıldığı bazı günler –ki bu, sık sık olur- insan soluk almakta zorlanıyor. Üstelik herkesin çamaşırlarını burada kuruttuğu düşünülürse –kiracılara bunu yasaklamak mümkün değil- küçük bir rahatsızlık geçirmenizde şaşılacak bir şey yok. Ama insan sonunda

bu havaya alışıyor... K.'nın, fenalık geçirip şu insanların eline düştüğü için çok canı sıkılmıştı... kendini daha da zayıf hissediyordu. Genç kız bunu hemen fark etti. Onu biraz rahatlatmak için, duvara dayalı duran zıpkını kapıp K.'nın hemen üstündeki çatı penceresini açtı. Ancak içeri yağın kurumlar yüzünden, çabucak kapatıp mendiliyle K.'nın ellerini temizlemek zorunda kaldı; kendisi yapamayacak kadar yorgundu çünkü...' (Kafka, 2004, Dava, s.71-72).

Tıpkı katedraldeki ufak vaaz kürsüsü ve mahkeme odasındaki galeri gibi, ardiye odası da insanların içerisinde dik duramadıkları bir mekândır. Kafka'nın günlüklerinden aşına olduğumuz *'dik durma korkusu'* ve *'küçülerek, eğilip bükülerek yok olma isteği'*, *'Dava'*nın her satırında tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bu, dış dünyadan duyulan korkunun ufalarak savılmak istenmesi ve tehlikelere karşı dik durmalardan kaçınılarak eğilmeye ihtiyaç duyma dürtüsü, romanda giderek daralan ve dağınık bir ardiyeye dönüşen, oldukça karanlık ve hatta ürkütücü mekânlarda da kendini bize hissettirmektedir. Kırbaqlama olayı, aşağılanma ve çözümü olmayan suçluluk duygularıyla istila edilmiş bir mekânda geçer. Mahkemedeki sorgulamanın adeta sonsuza dek sürecekmış izlenimi vermesi gibi, ardiyedeki cezalandırma da, K.'nın kapıyı açıp içeri girmesinden itibaren hiç bitmeyecekmiş gibidir. Büyük suçluluk duygusu sonsuza dek sürecektir:

'... K. çalışma odasını ana merdivenden ayıran koridorun geçerken, hep basit bir ardiye zannettiği odanın kapısının ardından inlemeler duydu... Durdu ve yanılmadığından emin olabilmek için bir kez daha dinledi. Bir an sessizlik oldu, sonra inlemeler yeniden başladı... Düşündüğü gibi, bir ardiyeydi burası. Eşik, işe yaramaz basılı kağıtlar, yerde ters duran içi boş eski toprak mürekkep hokkalarıyla doluydu. Ama odanın ortasında, tavanın basıklığı yüzünden hafif iki büküm duran üç adam vardı. Raf üstüne yerleştirilmiş bir mum aydınlatıyordu onları... 'Orada ne işiniz var?' diye sordu K., heyecandan hızlı hızlı, ama alçak bir sesle konuşarak... 'Bayım! Sorgu yargıcına bizi şikayet ettiğin için dayak yememiz gerekiyormuş'...' (Kafka, 2004, Dava, s.77).

İç mekânlar gibi, dış mekânlar ve avlular da karanlıktır:

'... Aşağıdaki avlu, küçük, kare şeklinde ve bürolarla çevriliydi. Bütün pencereler karanlıktı, yüksekliklere ise hafif bir ay ışığı vuruyordu. K. karanlık bir köşede,

birbirinin üzerine geçirilmiş el arabalarını seçmeye çalışıyordu... (Kafka, 2004, Dava, s.81).

Kafka, kimi zaman, her insan gibi bir gevşemeye, bir aldırmaazlığa, bir boşluğa kaptırır kendini. ‘Dava’da, yeğeninin yargılanmakta olduğunu öğrenen işgüzar, şamatacı amca, K.’yı görmeye gelir ve onu ardı arkası kesilmeyen sorularla rahatsız eder. Oysa K., zaten bıkmıştır bu işten. Amcasının üstelemeleri karşısında kayıtsız kalır (Tümer, 1984, s.24):

‘K. susuyordu. Arkadan ne geleceğini biliyordu, ama yorucu bir çalışmadan birdenbire kurtulunca, ister istemez hoş bir uyuşukluğa kapılıp pencereden sokağın karşı tarafına bakmaya başlamıştı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.85).

Bu, ruhbilimcilerin pek iyi bildikleri bir savunma, aynı zamanda da bir tepki durumudur. Bu ruh durumu, Kafka’da hemen mekânsal, mimari bir imgeye yansımıştır. Kahramanı karmaşık ve karışık bir ruhsal konum içinde bulunduğu, yazar, önceki örneklerdeki gibi, karışık ve karmaşık bir mimari çevre betimlemektedir. Oysa, gevşeyen, uyuşan K., ‘*pencereden yolun karşı yakasını seyre*’ koyulduğunda içindeki boşluğu hissettiren son derece basit ve sade bir mimari yapı parçası görür (Tümer, 1984, s.25):

‘... Oturduğu yerden yalnızca üçgen bir bölüm, iki mağaza vitrini arasındaki boş bir duvar parçası görünüyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.85).

Gerçekten de K., o anda sorunlarının sınırlarını iyice daraltmıştır. Bomboştur kafası. K.’nın o andaki ruhsal konumu, karşısındaki mimari görünümle yüzde yüz çakışmaktadır. İnsanla mimarinin, o andaki nitelikleri aynıdır (Tümer, 1984, s.25):

‘Amcacığım!’ dedi K. dalgın halinden kurtularak, ‘Benden ne istediğini hiç anlayamıyorum’...’ (Kafka, 2004, Dava, s.85).

Kafka’da ‘karanlık oda’ neredeyse bir tutku halindedir. K.’nın amcasının tanıdığı olan tuhaf avukatın odası da karanlıktır:

‘... (Avukat), ‘Şu anda da benim için çok değerli olan biri var şurada’. Eliyle karanlık bir köşeyi gösteriyordu. ‘Hani nerede?’ diye sordu K. şaşkınlıktan neredeyse terbiyesizlik edercesine. Sersem sersem çevresine bakındı. Küçük mumun ışığı karşı duvara yansımıyordu. Ama gerçekten de, köşede bir şey kıpırdamaya başladı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.96).

Kafka için ağır mobilyalar sanki yerinden kaldırılması imkansız mezar taşları, lahitler gibidir. Günlüklerinde ağır mobilyalarla ilgili notlarından, bu nesnelerin ona ölümü, mezarlıkları ve insanın kayboluşunu hatırlattıklarını biliyoruz. *Dava*'da da yazarın, metaforik olarak, karamsarlığı ve iç sıkıntısını anlatmak için bu mobilya imgesine sıkça başvurduğunu görürüz:

'Burası herhalde avukatın çalışma odasıydı. İki büyük pencerenin önündeki küçük bir dikdörtgen alanı aydınlatan ay ışığında seçildiği kadarıyla bu oda eski ağır mobilyalarla döşenmişti. 'Oraya', dedi kız, oyma arkalı karanlık ahşap bir sandığı göstererek.... Yoksulların avukatına gelen müşteriler, bu yüksek tavanlı odanın ortasında kendilerini herhalde kaybolmuş hissediyorlardı. Müvekkillerin kocaman çalışma masasına küçük adımlarla yaklaştıklarını görür gibi oldu...' (Kafka, 2004, Dava, s.98).

Aynı melankolik ruh halini yansıtırçasına, avukatın evindeki sofa da karanlıktır:

'... kırılan bir porselen sesi herkesin kulak kabartmasına neden oldu. 'gidip ne olduğuna bakayım' dedi K. ve kendisini engellemelerine olanak tanırçasına yavaşça dışarı çıktı. Gözlerini karanlığa alıştırmaya çalışarak hole çıktığı anda, kapı kolunu hâlâ sımsıkı tutan elinin üstüne kendisinininkinden çok daha küçük bir el yapıştı...' (Kafka, 2004, Dava, s.98).

Kafka, gerçekçiliğe karşı mesafelidir. Görme olayı şüpheli bir hal almıştır. Artık ortada gerçekçi metnin pencere açmayı önereceği kalıcı bir gerçeklik değil, yetersiz ya da yanlış olan gerçeklik versiyonları vardır ve hikaye kahramanın bilincine ve dünyaya anlam verme çabalarına yoğunlaşır. Kafka taklitçi gerçekliğe olan uzaklığını resim ve fotoğraflara karşı sergilediği yaklaşımıyla gösterir. Josef K., tahtından onu uyarmak istermişçesine kalkmakta olan, çalı kaşlı, güçlü bir hakim portresini görür; ama sonra bu portrenin sadece gelenekler gereği yapıldığını ve gerçek hakim üzerine keçe serilmiş bir mutfak sandalyesinde oturan ufak tefek bir adam olduğunu anlar. Burada otoritenin, otorite uygulanmasından ve kurbanın kabullenişinden kaynaklandığına ilişkin bir ipucu vardır (Robertson, 2007, s.51-52-115):

'... Gözleri artık odanın karanlığına alıştığı için, birtakım ayrıntıları seçebiliyordu. Özellikle de kapının sağ tarafında asılı duran büyük bir tuval dikkatini çekti ve daha iyi görebilmek için öne eğildi. Tabloya ışıltılı bir hava veren taht gibi yaldızlık bir

yüksek koltuğa oturmuş yargıç cüppeli bir adamın resmiydi bu. Portreyi ilginç kılan, yargıcın tavrıydı. Soylu bir ağırbaşlılıkla oturmak yerine, sol kolu koltuğun sırtına ve yanına sımsıkı dayalı duruyordu, sağ kolu ise tamamen serbestti. Koltuk kenarındaki tek eliyle, çok önemli bir şey söylemek ya da yargı kararını açıklamak üzere yerinden fırlayacakmış gibi duruyordu. Sanık, üst basamakları sarı bir halıyla kaplı olan merdivenin dibinde olmalıydı... ‘Onu tanırım’, dedi Leni, kendisi de resme bakarak. ‘... ama aralarında en ufak bir benzerlik yok, çünkü gerçek yargıç son derece kısa boyludur. Yine de kendini dev gibi göstermek istemiş, çünkü buradaki herkes gibi, o da kendini beğenmiş biridir... Aslında, dörde katlanmış eski bir örtüyle kaplı bir mutfak iskemlesinde oturur’...’ (Kafka, 2004, Dava, s.99-100).

Kafka hikayelerindeki bedenler cinsiyet sınırlarını aşar. Bazı kadınlar, tehditkar kişiler olarak erkeksileştirilirler. Erkekler de tam tersine dişileştirilir ve pasif bir itaatkarlığa indirgenirler. ‘Dava’da ise, kahramanın erkeksiliği bedensel bir sürtünmeyle daha acımasız bir şekilde aşındırılır: Josef K. davasının peşinden giderken, gitgide artan bir bitkinliğe teslim olur. Josef K.’nın bezginliği el kol hareketleriyle ifade edilmektedir. Öne eğilmiş baş, aynı Josef K.’nın daha önce başka davacıları bir sırada başları önünde, sırtları bükük halde otururken gördüğü zamanki gibi, teslimiyetin ifadesidir. Hatta davasının peşinden gitmeme konusunda kolayca baştan çıkar (Robertson, 2007, s.77-78):

‘... Ancak çalışacak yerde, koltuğunda dönüp duruyor, masasının üzerindeki eşyaların yerini değiştiriyordu. Sonunda farkında olmaksızın kolunu masaya uzattı, başı önünde hareketsiz kaldı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.104).

K.’yı yargılayacak olan mahkeme tuhaf bir mahkemedir. Tuhaf bir takım kurallar geçerlidir orada. Bu kuralların neden, ne zaman, kimin tarafından konulduğu belli değildir. Örneğin, avukatlara karşı bu tuhaf tutumlardan biri takınılmıştır (Tümer, 1984, s.25):

‘... yasa, savunmaya pek izin vermiyordu. Hoşgörü göstermekle yetiniyordu ve hoşgörü gösterir gibi görünen yasa maddesinin gerçekten hoşgörülü olup olmadığı bile tartışmalıydı. Doğruyu söylemek gerekirse, ceza mahkemesi avukatları tanıımıyordu, savunmacı olarak ortaya çıkanların tümü aslında kuşkulu avukatlardı. Bu elbette, kurumun bütününü küçük düşüren bir olguydu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.106).

Mekân da, tıpkı öteki ‘ikramlar’ ya da ‘esirgemeler’ gibi, birtakım duygu ve düşüncelerin iletilmesinde rol oynar. Mekân, bir iletişim aracıdır. Karşınızdakine beslediğiniz duyguları, yalnızca ona sunduğunuz yiyecek ve içeceklerin değil, mekânın niteliği de yansıtır. İşte Kafka, bunun bilincinde görünmektedir. Mahkemenin avukatlara karşı takındığı tutum, verilen önem mekâna yansımaktadır. Onlar, önem verilmeyen insanlar oldukları için, değersiz ve uygunsuz mekânlara atılmışlardır (Tümer, 1984, s.26). İnsanların küçülmesi, mekânların küçülmesi, yazarın kendi mesleği de olan memurluğun aşağılanması, yine her zamanki Kafka tarzıyla, metaforik olarak, daracık ofis, delinmiş tavan ve ulaşılması zor çatı katı betimlemeleri ile ifade edilir. Sözde daha yüksek mevkide olan avukatların bacakları, tavandaki delikten bir tehdit gibi aşağıya sarkarak, zaten aşağılanmış kişiler olan sanıkların başlarında Demokles’in kılıcı gibi sallanır:

‘... Mahkeme kalemlerine gittiğinde, K.’nin avukatlara ayrılmış salona bir göz atması yeterliydi, orada bulunan topluluğu görünce büyük olasılıkla korkudan irkilecekti. Binada kendilerine ayrılan ufacık yer, o insanların ne kadar küçük görüldüğünü göstermeye yeterliydi. Gün ışığı odaya küçük bir tavan penceresinden giriyordu; bu da o kadar yüksekteydi ki –komşu damın bacasından çıkan dumanı soluyup yüzünü ise bulayarak- dışarı bakmak için ilk önce sizi sırtına alacak bir meslektaş bulmanız gerekirdi. Üstelik, bir yıldan uzun süredir tabanında –bunu berbat durumu hakkında fikir versin diye söylüyordu- bir adamın değilse de, bir bacağın rahatça içeri girebileceği büyüklükte bir delik bulunuyordu. Ayrıca avukatların odası çatının ikinci katındaydı. Dolayısıyla adamlardan biri deliğe düşerse, bacağı birinci kata, sanıkların beklediği koridorun tam ortasına sarkıyordu. Demek ki avukatlar bu durumun utanç verici olduğunu söylerken abartmıyorlardı. Hiçbir başvuru işe yaramıyordu. Ayrıca masraflarını ödeyerek değişiklik yapmak da yasaktı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.106).

Kafka, kurumlara hayrandı. ‘Kurum’ sözcüğü genel anlamından çıkıp, özellikle insanların sözde kendi iyilikleri için ve çoğunlukla kendi arzularının dışında hapsedikleri yaşlılar evi, akıl hastanesi ve hapisane gibi kurumları ifade ederek daha özel bir anlama kayma eğilimindedir. Kafka bunu çalıştığı organizasyona (Bohemya Krallığı İşçi Kazaları Sigortası Kurumu) gönderme yapmak için kullanır ama farklı bağlamlarda eğitim kurumu ya da tımarhane anlamlarına da gelebilir. Kafka’nın çalışması kurumlarla ilgili derinden hissedilen, duyarlı bir şekilde sunulan

bir analiz içerir. Yazar bu kurumların içinde yer alanların bedenlerini ve akıllarını nasıl baskı altına aldıklarını göstermekle kalmamış, eserlerinde direniş ve kaçış olasılıklarını da araştırmıştır (Robertson, 2007, s.95-96). Örneğin, ‘Dava’da, ciddi bir mahkeme kurumunda mı, yoksa bir akıl hastanesinde mi geçtiği belli olmayan, ilginç bir sahneye rastlarız:

‘... gerçeğe uygun görünen bir hikaye anlatılıyordu: Sakin ve kendi halinde yaşlı bir memur –bunlar çok çalışkan olurlardı- avukatların dilekçeleriyle iyice içinden çıkılmaz hale gelmiş bir dava üzerinde gecesini gündüzüne katarak çalışmıştı. Yirmi dört saatlik nankör bir çalışmadan sonra da, sabah kapının arkasında pusu kurup içeri girmek isteyen bütün avukatları merdivenden aşağı yuvarlamıştı. Avukatlar, katlanmak zorunda kaldıkları bu tavrı tartışmak için, alt katlardan birinde bir araya gelmişlerdi. Bir yandan, içeri girme haklarının olmaması, memura karşı herhangi bir yasal girişimde bulunmalarını engelliyordu, zaten çıkarları gereği durumu idare etmeleri de gerekiyordu. Ama öte yandan, mahkemede geçirmedikleri günü kayıp saydıklarından, salona girmek için can atıyorlardı. Sonunda, yaşlı adamı yorgun düşürmeye karar vermişlerdi. Sırayla merdiveni tırmanmışlar; yukarı vardıklarında, pasif bir direnmeden sonra da kendilerini kovdurmuşlardı. Meslektaşları, kazazedeyi merdivenin dibinden toplamışlardı. Bu iş, yaklaşık bir saat sürmüş, sonunda, gece boyu çalıştığı için zaten yorgun olan yaşlı adam, kendini gerçekten bitkin hissedip bürosuna çekilmişti. Aşağıdakiler önce buna inanmak istememişler, salonun boş olup olmadığını anlaması için birini görevlendirmişlerdi...’ (Kafka, 2004, Dava, s.109).

Kafka’nın yapıtında birçok simgesel nesne vardır. Bunlardan biri olan çalışma masası, K. ve yardımcı müdür arasındaki çekişmeyi ifade eder. Yardımcı müdüre karşı kendisini savunmaya çalışan K., sinirli bir şekilde parmaklarıyla masaya vurur, masasından güç alırcasına yanında dikilir ya da üzerine otoriter bir şekilde eğilir (Bassoff, 1983):

‘... Çalışma masasının önünde ayakta duran K., soğuk ama dikkatli bir tavırla kendisini dinleyen genç adama çeşitli evraklar göstererek, yokluğunda yapılması gereken işleri alçak sesle açıkladı... Sıradan bir memur gibi iki eliyle masaya dayanıp öne doğru eğilerek, gözlerinin önünde evrakları masadan alıp konuşmalarını sürdüren iki adamı yönetim odasında gözden kayboluncaya kadar izledi...’ (Kafka, 2004, Dava, s.87-118).

K., ressam Titorelli'nin evine geldiğinde, adeta sessiz filmlere eşlik eden metinler gibi bir sahneyle karşılaşır, kahramanın şaşkınlığını paylaşıyoruz. Yetersiz aidiyet duygusu, eziklik, tatsız bir deneyim, küçümsemeler ve sıkıntılı modern insanların manevi yıkımı gibi olgular, aslında bu mekân betimlemesiyle yaratılan ruhsal bir durumdur. Kafka'nın derdi hikaye anlatmaktansa zaten yaşadığı çağda varolan belirsizliğe öyküsel bir karşılık bulmaktır. Bu nedenle, Kafka, temelde yatan gerçekleri göstermek için güçlü imgelere başvurur ve genelde paradokslar kullanarak betimlemeye gider. Örneğin, sözde 'çok üstün bir kurum' olan mahkemenin duruşmalarının yapıldığı mekân, sefil bir mahallede bakımsız bir apartmanın çatı katıyken, mahkeme ressamı olan ve yine o sözde 'yüce kuruma' ait olan ressam Titorelli'nin evi de benzer şekilde pis bir kenar mahalledeki karanlık yüzlü binanın zorlukla ulaşılan çatı katıdır. Yargılayan, güçlü kurumlar ve bunların bulunduğu yoksul, pis, ve bakımsız mekânlar birbirleriyle büyük bir tezat oluştururlar:

'Bir arabaya atlayıp, mahkeme salonlarının bulunduğu yerin tam ters yönündeki bir kenar mahallede oturan ressamın evine gitti. Mahkemenin bulunduğu bölgeden çok daha yoksul bir yerdi burası. Evler daha da karanlık yüzlüydü, sokaklar ise eriyen karı karartan bir çamurla kaplıydı. Ressamın oturduğu evin büyük kapısının tek bir kanadı açıktı. Diğer kanat tarafında, duvara bir delik açılmıştı. K. yaklaşırken, bu delikten dumanı tüten iğrenç bir sarı sıvının fışkırdığını ve bu nedenle bir sıçanın hemen yan taraftaki lağıma doğru kaçtığını gördü...' (Kafka, 2004, Dava, s.125).

Hayatın tekerleğine sıkışmış, kendi çemberinden bir türlü kurtulamayan, sıkıntılı insanları hep çatı katında yaşatır Kafka. Daracık çatı katları, yüksekte olduğundan ulaşılması zor, insanın o kadar merdiveni çıkarken nefesinin kesildiği, insanın penceresinden baktığında rahatça sokağı görebilmesine olanak vermeyen, sadece gökyüzüne bakan çatı pencereleri olan, bu yüzden de insana yalnızlık, korku ve bu dünyada tek başına kalmışlık hissi veren mekânlardır. Üstelik, penceresiz merdiven boşlukları da havasız ve karanlıktır. K., bu karmaşık mekânlarda yolunu bulmakta zorluklarla karşılaşır:

'... Üçüncü katta soluğu kesilince, biraz yavaşlamak zorunda kaldı. Katlar gibi merdiven de aşırı yüksekti ve ressam çatı katında oturuyordu. Hava bunaltıcıydı. En üst kısmında birbirinden uzak küçük pencereler bulunan kocaman duvarlar arasında sıkışmış olan merdiven boşluğunda hava sahanlığı yoktu... Kendisine kalsa dümdüz çıkacaktı. Oysa kız, Titorelli'ye gitmek için yan tarafa sarması gerektiğini

işaret etti. Oraya çıkan merdiven tümüyle görülebiliyordu: daracık, upuzun, dimdikti ve tam kapının önünde son buluyordu. Küçük ve eğri bir çatı penceresinden gün ışığı aldığı için diğerlerine oranla çok daha aydınlık olan bu boyasız ahşap kapının üstünde, kalın fırça darbeleriyle kırmızı renkte Titorelli adı yazılıydı...’ (Kafka, 2004, Dava, s.126-127).

Kendisini yargılayan yüce kuruma ait olan ressam Titorelli’nin çatı katındaki odası da bulunduğu semt ve odaya çıkan merdiven boşluğundan farklı değildir. Neden yargılandığını umutsuzca aramakta olan K., davasıyla en az ilgisiz insanlarla görüşmek ve biraz bilgi toplayabilmek amacıyla bu küçük, yoksul, havasız, boğucu mekanlarda kendini tüketmektedir:

‘... Bu arada K. odayı inceliyordu. Bu sefil ve ufak odaya atölye denebileceği hiç aklına gelmezdi. Enine ya da boyuna, iki adımdan fazlasını atmak olanaksızdı. Duvarlar, taban ve tavan, her şey ahşaptı. Lambriler arasında ince ışıklar dolaşıyordu. Yatak K.’nın karşısında duvara dayalıydı. Örtü, yastık ve çeşitli renklerde battaniyelerle doluydu. Odanın ortasında resim sehpasının üzerinde duran bir tuval, kolları yere sarkan bir gömlekle örtülmüştü. Pencere K.’nın arkasındaydı; ama sis yüzünden, karlarla kaplı komşu damdan ötesi görülemiyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.129).

K., sürekli gözetlenmektedir. Ressam Titorelli ile konuşurken, içeri giremeyen kızlar, K.’nın bulunduğu mekânla anahtar deliklerinden ve ‘kapı tahtaları arasındaki yarıklardan’ ilişki kurmaya çalışırlar (Tümer, 1984, s.52):

‘Kapının ardındaki kızlardan biri yine sordu: ‘Titorelli! O hala girmiyor mu?’. Anlaşılan anahtar deliğinin başında itişip kakışıyorlardı. Ama belki kapı tahtaları arasındaki yarıklardan da görülebiliyordu içerisi.’ (Kafka, 2004, Dava, s.133).

Ressam dışarı çıkar ve kızları yüksek merdivenlerden aşağı atmakla tehdit ederek azarlar:

‘Susun!’ diye bağırdı ressam kapıya doğru... Sessiz durmazsanız, hepinizi merdivenden aşağı atarım... Şu basamaklara oturun ve öylece kalın’... Ardından ortalık sessizleşti...’ (Kafka, 2004, Dava, s.133-134).

Kızlar ressamın odasına alınmamışlardır. O mekânın dışında bırakılmışlardır. Kafka için, bir mekâna girememe ve biraz da bunun sonucu olarak, o mekâna girme

isteğinin bir tutku olduğunu biliyoruz. O nedenle kızlar, giremedikleri odayı gözetlemekten kolay kolay vazgeçmeyeceklerdir (Tümer, 1984, s.53):

‘Bu konuşmanın başından beri K. ceketini çıkarıp çıkarmamayı düşünüyordu. Sonunda, bu işi hemen yapmazsa daha fazla dayanamayacağını fark etti ve çıkardı, ancak görüşme bittiğinde hemen giyebilmek için dizlerinin üzerine koydu. Gömleğiyle kaldığı anda, kızlardan biri çığlığı bastı: ‘Ceketini çıkardı bile!’ Ardından bütün kızların görüntüyü kendi gözleriyle görmek için kapı yarıklarına üşüşükleri duyuldu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.139).

K., durmaksızın hem gerçeküstü hem de gülünç görünen birtakım engellemelerle karşılaşır. Titorelli’yle olan konuşması bitince dışarı çıkmak ister. O tuhaf kızlar bu kez de dışarı çıkmasını engellemektedirler (Tümer, 1984, s.48):

‘Açsanıza kapıyı’, dedi K., herhalde kızlar tuttuğu için direnen kapının koluna asılarak. ‘Merdiven boyunca kızların sizi rahatsız etmelerini mi istiyorsunuz?’ diye sordu Titorelli. ‘Buradan geçin, daha iyi’, yatağın arkasındaki kapıyı gösteriyordu. Bu fıkirden çok hoşlanan K., yatağa doğru hızla ilerledi...’ (Kafka, 2004, Dava, s.145).

Ama Kafka’da bir mekâna girip çıkma o kadar kolay bir iş değildir. Onun için de, ressamın gösterdiği kapı öyle sıradan bir kapı değildir. Oradan çıkabilmek için, birtakım cambazlıklar yapmak gerekmektedir (Tümer, 1984, s.48):

‘... yatağın üzerinden eğilip kapıyı açtı. ‘Şiltenin üzerine çıkmaktan hiç çekinmeyin’, dedi, ‘herkes içeri böyle giriyor’ Bu sözleri söylemese de, K. kaygı duymaksızın geçip gidecekti. Hatta bir ayağını şiltenin üzerine atmıştı bile...’ (Kafka, 2004, Dava, s.146).

Fakat, aşmak zorunda olduğu karmaşık ve labirentimsi mekanlar onu hiç rahat bırakmamaktadır. K., açtığı kapının ardında gördüklerinden dolayı şaşkına düşer. Titorelli’nin çatı katındaki dairesi mahkeme kalemlerine açılmaktadır. Ressam, tanımadığı insanlarla dolu mahkeme ofisleriyle evinin arasında sadece bir kapı olduğu halde yaşamaktadır. Bu mekânlar ve içindeki insanların davranışları da, K.’nın daha önce gördüklerinden farksızdır. Kişilerin kendilerine özel mekânları yani evleriyle, resmi kurumlar yani mahkemeye ait ofisler birbirine karışmış, adeta birbirinin içine ‘geçmişlerdir’. Resmi kurumun otoritesinin kişinin özel hayatına zorla sızması dehşet vericidir. K., sürekli tetikte olmak durumundadır. Sanki

mahkeme onu, her gittiği yerde, upuzun koridorlu mekânlar aracılığıyla ‘izlemektedir’. Davadan kaçış yoktur:

‘... Tam o sırada açık kapıdan dışarı baktı ve irkilerek geri çekildi. ‘Bu da ne?’ diye sordu. ‘Neye şaşırdınız?’ diye sordu, en az onun kadar şaşkın görünen ressam. Bunlar mahkeme kalemleri. Burada da bulunduklarını bilmiyor muydunuz? Hemen hemen bütün çatı aralarında bunlardan vardır, burada niye olmasın? Atölyem de onlara ait ama mahkeme bana verdi’ K. burada mahkeme kalemlerinin bulunmasından değil, mahkemeye ilgili hiçbir şey bilmediği için ürkmüştü. Ona öyle geliyordu ki, bir sanık için altın kural her şeye hazırlıklı olmak, asla şaşkınlığa düşmemek, yargıç sol tarafında dururken boş bulunup sağına bakmamaktı. Kendisi ise bu altın kurala aykırı davranıp duruyordu. Önünde uzun bir koridor uzanıyordu. Atölyenin havası, buradakine oranla daha ferah sayılırdı. K.’nın davasına bakan kalemin bekleme odasında olduğu gibi, her iki tarafa boydan boya banklar yerleştirilmişti. Bu kalemlerin yerleşimi her yerde aynı kurallara göre düzenlenmiş gibiydi. Şimdilik burası pek kalabalık değildi. Bir adam, banklardan birinde oturmuş, daha doğrusu üzerine uzanmıştı, suratını sıraya dayamış, yüzünü de kollarıyla sarmıştı. Uyuyordu galiba. Bir başkası, koridorun öbür ucunda yarı karanlıkta ayakta duruyordu. K. kararını verip yatağın üzerinden atladı, ressam da tabloları koltuk altına alıp onu izledi. Çok geçmeden bir mübaşirle karşılaştılar –K. onları, resmi takım elbiselerinin yaldızlı düğmesinden tanıyabiliyordu artık- ve ressam adama tabloları taşıma görevini verdi. K. yürümekten çok sendeliyor, mendilini ağzına bastırıyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.146-147).

K.’nın amcasıyla gittiği avukatın evindeki mutfak gereksiz büyük bir mekândır, üstelik pek de aydınlık değildir (Tümer, 1984, s.65):

‘K. daha önce mutfığa hiç uğramamıştı; kocamandı ve bir sürü aletle donatılmıştı. Yalnızca ocak bile, sıradan ocakların üç katı kadar büyüktü, ama diğer şeylerin ayrıntıları seçilemiyordu çünkü mutfığı sadece girişte asılı duran küçük bir lamba aydınlatıyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.151).

Avukatın, Block adında tüccar bir müşterisi vardır. Tuhaf bir müşteridir Block ve avukatın evinde, Leni’nin, kendisine bıraktığı odada yatıp kalkmaktadır. Kafka bu odayı şöyle betimler:

‘K. kalkıp baktı ve kapı eşiğinden bunun alçak tavanlı, penceresiz bir oda olduğunu gördü. Dar bir yatak içeriği tamamen doldurmuştu. Yatmak için üzerine atlamak gerekiyordu. Başucu hizasında, duvarda bir oyuk vardı. Üzerine ise bir şamdan, bir mürekkep şişesi ve kalemlik özenle dizilmişti... pencere neredeyse hiç ışık almayan karanlık bir avluya baktığı halde okuması, bence uysallık belirtisiydi...’ (Kafka, 2004, Dava, s.163).

Kafka’nın yapıtlarındaki kentsel peyzaj betimlemeleri içerisinde, mevsimler ve doğanın neredeyse hiç rolü yoktur. Çünkü, olayların etkilediği kahramanların ruh durumlarına göre durmadan şekil değiştirirler. Örneğin, ‘Dava’nın yedinci bölümü, ‘Bir kış günü, dışarının kasvetli aydınlığında kar yağarken’ diye başlarken, aynı bölümün biraz ilerisinde sanayici; ‘Berbat bir sonbahar!’ der. K., katedrale geldiğinde ise, normal bir sonbahara dönen atmosfer, ruh halini yansıtırcasına kasvetli ve değişkendir.

Ne ile suçlandığını bilemeyen K., bütün hayatını, bütün geçmişini ‘en ince ayrıntılarına kadar’ didik didik incelemeye karar verir: ‘Kendi kendini suçlama’ makinesi çoktan harekete geçmiştir. *Suçlanan sanık suçunu aramaktadır* (Kundera, 2005, s.117). Bunu yapabileceği yegâne yer de, hiç kuşkusuz çocukluğunun geçtiği kentin ürkütücü ve aynı zamanda en önemli katedralidir. Bir çeşit umutla neyle suçlandığını arayışı sırasında dikkatini çeken, ‘*katedral meydanında çocukluğundan beri perdeleri hep inik duran evler*’, sanki arayışının sonuçsuz kalacağı ve yolların onun için umutsuzca kapalı olduğu konusunda bir uyarı gibidir. Meydan, son derece dar, kapalı ve sınırlıdır:

‘Yağmur biraz azalmış olsa da, hava soğuk, nemli ve karanlıktı... Katedral meydanı tamamen boştu. K., bu dar meydandaki evlerde perdelerin hep inik durduğunu çocukken fark etmiş olduğunu anımsadı. Hava koşulları bunu daha anlaşılır hale getiriyordu. Katedral de, meydan gibi boş görünüyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.183).

Katedralin karanlığı Nietzsche’nin deli adamının bir başka lafını getirir akla: ‘*Bu kiliseler bugün Tanrı’nın mezarları ve anıtları değil de nedir ki?*’ (Robertson, 2007, s.146). K., geleceğini göremez, davasının sonucunu sezemez ve zifiri karanlıkta, el yordamıyla kör gibi ilerlemektedir. Elde olan kısıtlı imkanlar da içinde bulunduğu

belirsiz durumu aydınlatmaya yetmemektedir. Tıpkı, katedraldeki loş ışığın karanlığı daha da vurgulaması gibidir yaşamı:

‘... ortalık öyle karanlıktı ki, yan mihrabın ayrıntılarını seçmek bile olanaksızdı. Uzakta, ana mihrabın üzerinde şamdanların alevleri büyük bir üçgen şeklinde parıldıyordu... bir kaç adım arkasında, bir sütuna yerleştirilmiş büyük bir şamdanın da yandığını gördü. Görüntüsü çok güzel olsa da, çoğunluğu karanlık yan mihraplarda bulunan heykelleri aydınlatmakta yetersiz kalıyordu. Bu ışıklar karanlığı daha da vurguluyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.183).

Katedral, hayatı boyunca Prag’ta yaşamış olan Kafka’nın *‘kişisel stenografisi’*dir. Sanki söylemek istediklerinin kısa ve özlü bir biçimi, bir ifade şekli, adeta bir sembolüdür. Katedral, Josef K.’nın şehrine, Prag’a olduğu gibi hükmeder ve katedral sahnesi, hem tematik hem de topoğrafik olarak hikayenin doruk noktasıdır (Lotze, 1977).

Kafka’ya göre, ne dünyanın hızla karanlığa ilerlemesini engelleyebiliriz, ne de insanlık Tanrı’nın vesayetini reddettikten sonra ortaya çıkan sonuçları kontrol ya da hayal edebiliriz. Kafka bize, sürekli bir otorite kaynağının ulaşılamayacak kadar uzakta olduğu bir durumu hatırlatır. Ona göre, düşüşe geçen –ya da zaten var olmayan- bu otorite, genellikle dini bir betimlemeyle verilir. Dava’nın katedrali kocaman, karanlık ve neredeyse terk edilmiş haldedir ve Josef K.’nın ilgisini öncelikle turistik bir mekân olarak çeker. K., İsa’nın mezara konduğu anı anlatan bir tablo görür –ki bunu ancak bir cep feneri yardımıyla ve parça parça görebilir- ama yeni yapılmış olduğunu fark ettiği anda ilgisini kaybeder (Robertson, 2007, s.145-146). K.’nın, karanlıkta adaleti ve Tanrı’yı arayışı katedral yapısı ile somutlaşır. Oysa o, tıpkı sessiz ve gizemli katedralin karanlığında vaaz kürsüsünü fark edemeyişi gibi, dünyanın önceden sahip olduğu belirgin şeklini, sabit ufkunu ve yıkılmaz temelini de kaybetmiştir:

‘K., cep fenerinin ne derece işe yaradığını görmek için yan taraftaki küçük bir mihraba doğru ilerledi, birkaç basamak çıktı ve mermer korkuluktan sarkarak, feneri mihrap tasvirlerinden birine tuttu... Işığı mihrabın diğer bölümlerinde gezdirirken, İsa’nın gömülmesini alışılmış bir üslupla betimleyen bir tablo fark etti, oysa yakın zamanlarda yapılmıştı... Büyük vaaz kürsüsü hemen yanındaydı. Küçük yuvarlak kubbesi üzerine, uçları birbirine değen iki altın haç yatık olarak yerleştirilmişti.

Desteğin dış yüzü ve onu sütundan ayıran kısım, aralarında küçük meleklerin oynadığı yeşil asma yapraklarıyla süslenmişti. K. vaaz kürsüsüne yaklaştı, aşağıdan her yanını inceledi. Taş, son derece karmaşık bir biçimde işlenmişti, yapraklar arasındaki ve arkaya yansıyan derin gölge tasvire kazınmış gibiydi. K. bir elini bu oyuklardan birine koydu ve taşı dikkatle elledi. Bu vaaz kürsüsünü şimdiye dek hiç fark etmemişti...’ (Kafka, 2004, Dava, s.184).

Dava’nın akıl erdirilemeyen mahkemesi, Josef K. için doğru dürüst algılanamayan Tanrı gibidir. İfade bir öylesine küçümseyerek baktığı, ama aslında yine de kabullendiği gizemsel mahkeme kendi vicdanıdır; bu vicdan (*Tanrı, Tanrı’nın evi katedral, vaaz kürsüsü*) önünde yaşamından, yeryüzündeki yaşamının havailiğinden, uyuşukluğu ve umursamazlığından memnunsuzluk duyar. İlk arka planda kalıp sonra kendini açık seçik belli eden bu hoşnutsuzlukta ceza ve yargı, beri yandan kefarete, yani Dava romanının ‘*katharsis*’i (arınma) saklı bulunur (Brod, 2000, s.49-50).

Kafka, Gustav Janouch’la konuşmalarında şöyle der; ‘*Herkes, beraberinde taşıdığı bir parmaklığın ardında yaşıyor... Tıpkı büroda olduğu gibi, sınırları iyice çizilmiş bir yaşam. Böylesi bir yaşamda mucizeler değil, yalnızca kullanma talimatları, doldurulacak başvuru formları ve kurallar var: Özgürlükten ve sorumluluktan korkuluyor. O nedenle insanlar, kendi yaptıkları parmaklıkların ardında boğulmayı yeğliyorlar...*’ (Janouch, 2008).

Söyleşilerinden de anlaşıldığı üzere, Kafka’da ‘*parmaklık, trabzan*’ metaforu önemlidir. Katedral sahnesinde ‘*hareketleri anlaşılmayan*’, gizemli bir zangoç, ‘*işaret parmağıyla belirsiz bir yeri*’ işaret eder. Zangocun işaretleri K.’yı, vaizi adeta işkenceye uğruyormuşçasına parmaklıklardan aşağı sarmaya zorlayacak kadar ‘*basit ve küçük bir vaaz kürsüsüne*’ yönlendirir. Sanki Tanrı’nın evvelki prestiji, insanın bir diğeriyle olan mücadelesinde metafiziksel bir ‘*işkence direğine*’ dönüşmüştür. Tanrı, insanın kavrama yetisini aştığında ve bir sınırimız olduğu hissini güçlendirdiğinde bu ‘*korkuluk*’ imgesi, ‘*sınırlayıcı ve sıkıştırıcı*’ bir nesneye dönüşür (Basso, 1983). Josef K., boş katedralde gördüğü vaaz kürsüsünü şimdiye dek fark edememiştir. Tanrı ile kendi vicdanını özdeşleştirmiş; aslında hep orada, içinde olanı, karanlıkta kalmış ve yeni bir ışıpta fark edebildiği vaaz kürsüsü ile somutlaştırmıştır:

‘... Albümünü bıraktığı yeri bulmak için ortadaki banklardan tekrar geçerken, koroya ait sıralara bitişik bir direğe dayalı duran, beyaz taştan, basit ve küçük bir vaaz kürsüsü gördü. Öylesine ufaktı ki, uzaktan bakıldığında kutsal bir heykeli barındırmaya adanmış küçük bir oyuğu andırıyordu. Vaizin korkuluktan bir adım bile uzaklaşması olanaksızdı. Üstelik, vaaz kürsüsünün mermer kubbesi çok aşağılardan başlıyor ve orta boylu bir adamı iki büklüm parmaklıktan sarkmak zorunda bırakacak bir eğimle, hiç süssüz yükseliyordu. Herşey, vaize eziyet etmek için düzenlenmişe benziyordu. Kullanabileceği kocaman ve ustaca süslenmiş bir başka kürsü varken, bu küçük vaaz kürsüsünün ne işe yarayacağı anlaşılamıyordu... Vaaz öncesinde yakınlara benzer bir lambayla aydınlatılmış olmasaydı, K. bu küçük vaaz kürsüsünü fark edemeyecekti. Vaaz mı başlıyordu acaba? Bu boş kilisede mi? K. sütunun çevresinde döne döne uzanan vaaz kürsüsü merdivenine baktı. Öylesine dardı ki, sanki insanların kullanması için değil, süs unsuru olarak yapılmıştı... Oysa alt basamaklarda gerçekten de bir rahip duruyordu... Orglar sessiz duruyor ve kubbenin altındaki karanlıkta hafifçe ışıldıyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.185-186).

Kafka, hayatımızın bir geçişten ibaret olduğundan bahseder gizemli bir şekilde. Ona göre, tek gerçeklik olan ruhani dünyaya girmemiz gerekmektedir: *‘Tapınağın en kutsal yerine girerken ayakkabılarınızı çıkarmalı ve diğer her şeyinizi –seyahat giysilerinizi ve eşyalarınızı- bırakmalısınız, ve çıplaklığınızı, çıplaklığınızın altındaki her şeyi, ve onun da altında saklı olanları, sonra özü ve özün özünü, geriye kalan her ne varsa onu, ve onlardan da geriye kalanları, ve son olarak da hiç sönmeyen ateşten gelen ışığı’* (Robertson, 2007, s.163). Kafka’nın imgeleri, dinsel deneyimin ilk örnekleri arasında yer alan –suçluluk, umutsuzluk, yargılama, umut, kefarete ve sevgi gibi- durum ve temaların cisimleştirilmiş halleridir. İmgelerle düşünmek, en az kavramlarla düşünmek kadar titizdir. Okuyucunun hem aklına hem de duygularına hitap eden bir hayal gücü mantığı izlerler.

K., katedral mekanında katedralin rahibi aracılığıyla, geçmişi ve kendisiyle yüzleşir. Böyle büyük ve yüce bir mekândaki ‘yüzleşmesi’ de bunaltıcı ve zorlu olacaktır. K., yavaş çekim bir filmdeymişçesine kendi gerçeğini ararken, karanlık ve devasa katedral imgesinde somutlaşan karmaşık dünyasında, kendi gerçeğini el yordamıyla aramakta ve *‘iki adım ötesini görememektedir’*:

‘Bu boş banklar boyunca yürürken, rahibin bakışları altında kendini biraz kaybolmuş hissediyordu. Katedralin büyüklüğü de insanın dayanma gücünün

sınırında gibi geliyordu ona... Vaaz kürsüsünün alçak çatısından ilk kez bunalmış görünüyordu. Dışarıda hava nasıldı acaba? Karanlık bir gün olmaktan çıkmış, gece bastırmış gibiydi. Büyük vitraylar, duvarların kalınlığına en ufak bir ışık yansıtıyordu. Zangoç tam da o anda, ana mihraptaki bütün şamdanları tek tek söndürmeye koyulmuştu... rahip yukarıdan bağırdı: 'İki adım ötesini göremiyor musun sen?... ' (Kafka, 2004, Dava, s.187-189).

'Mahkeme'nin yalnızca insanları sömüren bir otorite değil, aynı zamanda daha yüksek seviyede bir gücün temsilcisi olduğu yönündeki güçlü ima, papaz tarafından Josef K.'ya anlatılan ahlaki bir öykü aracılığıyla sunulur. Öyküde, kapıcı tarafından Kanun'un kapısından geri çevrilen bir adam, ölürken Kanun'dan gelen ışığı görür ve çok önce sorması gereken bir şeyi sorar. Otoriteyi simgeleyen bu görevli, köyden gelen adamı cüssesiyle, kürk paltosuyla, kocaman burnuyla ve gür sakalıyla korkutur. Görevlinin gücü, 'Ben güçlüyüm' şeklinde ifadesinden, korkutucu görünüşünden ve içeride daha pek çok görevlinin olduğu yönündeki kanıtlanamaz iddiasından ibarettir. Köyden gelen adam, böylesine kötü kurulmuş bir otoriteye boyun eğerek hayatını boşa harcar ve Yasa'ya erişme şansından yoksun kalır (Robertson, 2007, 109-115-127). Kafka, bu soyut kavramlar arasındaki ilişkilere mekânsal bir boyut vermekte, bu yasaları, 'salon', 'kapı' gibi mekânsal imgelerle anlatmaktadır. Kapıcı, insanları içeri bırakır ya da bırakmaz. O Yasa'nın içine, tıpkı bir odaya girermiş gibi girmek, zorlu bir mücadele gerektirir; bu, ölüm kalım meselesidir:

'Yasa önünde nöbet tutan bir bekçi vardır. Taşralı bir adam bir gün ona gelip yasaya girme izni ister. Ancak bekçi, o anda izin veremeyeceğini söyler. Adam düşünür ve daha sonra girip giremeyeceğini sorar. 'Belki' der bekçi, 'ama şimdi olmaz'. Bekçi, her zamanki gibi açık duran kapının önünden çekilir ve adam içeriye bakmak için eğilir. Bunu gören bekçi güler ve şöyle der: 'Madem ki girmeyi bu kadar çok istiyorsun, beni aşarak içeri girmeyi dene bakalım. Ama bil ki ben güçlüyüm... Her bir salonun girişinde gitgide daha güçlü bekçilere rastlayacaksın. Üçüncüsünden itibaren, onların görüntüsüne ben bile katlanamıyorum'. Taşralı adam bunca zorluk çıkacağını beklememiştir. Yasanın herkese her zaman açık olduğunu sanmıştır. Oysa şimdi, bekçiyi daha iyi inceledikçe, onun kürkünü, kocaman sivri burnunu ve uzun, seyrek ve Tatar tarzı kara sakalını gördükçe, girmesine izin verilinceye dek beklemeye karar verir. Bekçi ona bir iskemle verip kapının yanına oturtur. Adam

günlerce, yıllarca oturur. İçeri girme iznini koparabilmek için girişimlerini sürdürür ve yalvarışlarıyla bekçiyi yorar... Sonunda gözleri zayıf görmeye başlar ve etraf gerçekten karanlık mı, yoksa gözleri mi onu yanıltıyor, bilemez hale gelir. Şimdi de, karanlığın içinden, durmadan parlayan bir ışık seçmektedir. Artık ölüme yaklaşmıştır... ‘Herkes yasayı öğrenmek istediği halde, nasıl oluyor da uzun süredir benden başka hiç kimse içeri girmek istemedi?. Bekçi, adamın hayata veda etmek üzere olduğunu görür ve kaybolan işitme duyusuna ulaşabilmek için kulağına gürler: ‘Bu kapıdan girme hakkı yalnız sana tanınmıştı, bu giriş sırf senin için yapılmıştı. Ben artık gidiyorum, kapıyı da kapatıyorum’ (Kafka, 2004, Dava, s.191-192).

Rutine alışmış olmaları, Kafka’nın karakterlerinin kurumsal anlayışlarıyla çakışan gerçekleri algılamalarına engel olur. Yazarın anlatıları, birbiriyle çelişen ve dışarıdan zorla giren bu gerçeklerin, anlayışı kıt kahramanlara nasıl saldırdığını, onları nasıl zayıflattığını ve nihayetinde yok ettiğini tekrar tekrar gösterir. Josef K.’nın çöküşü, sorununu inkar etmesinin ve (Hapishane papazından beklediği) insanlar arası dayanışma için giriştiği dokunaklı arayışın dahil olduğu psikolojik açıdan güç algılanan uzun bir yol izler (Robertson, 2007, s.116-117).

K.’nın bu algı ‘*körlüğü*’, katedral sahnesinin sonunda sembolik olarak gösterilir. K., Rahibin yardımını olmadan, karanlık katedralde yolunu bulamamaktadır. Simgesel yolculuklarda, bu yolculukları düşleyenler genellikle bir yol gösterici, bir ‘*rehber*’ bulurlar kendilerine. K. da, katedralin rahibi aracılığıyla, fizikötesine bir yolculuğa çıkar. Rahip ona, evrenin yasalarını anlatacaktır. Ama Kafka’nın yolculuğu, bütün fizikötesi niteliğine karşın, yine de bu dünyada geçmektedir. Mekânlarda ise simgesellik, cennet bahçelerindeki ağaçlar, altından duvarlar, gümüşten kapılar gibi olağanüstü öğelerle değil; kapılar, duvarlar gibi mimari öğelerle sağlanmıştır. Kafka’nın yol göstericisi olan Rahip, ona biraz yardımcı olmaktadır. Ama K., bu yolculuğa son vermek istediğinde, Rahip ona, karanlıkta yolunu bulabilmesi için, ‘*yol gösterici*’ olarak bir mimari öğeyi; bir duvarı, bir kapıyı öğütler (Tümer, 1984, s.98):

‘... Bir süre sessizce yürümeye devam ettiler. K. nerede bulunduğunu bilmediği için, rahipten bir adım olsun uzaklaşmıyordu. Elinde tuttuğu lamba çoktan sönmüştü. Bir an, büyük bir azizin gümüş heykelinin, tam karşısında parıldadığını gördü, hemen ardından da karanlığa gömüldü...’Ana giriş kapısına yaklaşmadık mı?’ ‘Hayır’, dedi rahip. ‘Uzaktayız. Artık gitmek mi istiyorsun?’ K. o an bunu düşünmemiş olsa da,

‘Elbette’, dedi. ‘Gitmek zorundayım...’ ‘Peki öyleyse!’ dedi rahip, ona elini uzatarak. ‘Ne var ki, karanlıkta yolumu tek başıma bulamam’ (Rahip); ‘Soldaki duvara yürü ve sürekli onu izle, çıkışı bulacaksın’...’ (Kafka, 2004, Dava, s.197).

Kafka’ya göre çalışan insan, genellikle hiyerarşik olarak yapılandırılmış bir kurumda yer alır. Josef K. ise, Sorgu Yargıcı’na gururla söylediği gibi, bir büro amiridir. K.’nın kendini beğenmişliği, tutuklanması sürecinde ilişkide olduğu kişilere ve infazı için mahkeme tarafından görevlendirilmiş iki beye davranış şekllinden açıkça anlaşılmaktadır. O kadar aşağı seviyedelerdir ki, onları mahkeme görevlisi olarak bile görmez; yetersiz ve otoriter olmaktan uzak fiziksel özellikleri onun sinirini bozmaktadır. Saklayamadığı kibiriyle onları *‘ikinci sınıf yaşlı oyunculara’* benzeterek aşağılamaya çalışır:

‘... K.’nın evine iki bey geldi. Frak giymişlerdi, solgun ve şişmandılar, başlarına yapışık gibi duran silindir şapkaları vardı... ‘İkinci sınıf yaşlı oyuncuları yolluyorlar bana’, dedi K. kendi kendine... ‘Ucuza getirerek işimi bitirmeye çalışıyorlar’ Sonra, aniden önlerinde dikilerek, sordu: ‘Hangi tiyatrodan oynuyorsunuz?’... Katmerleşmiş çift çenelerini görünce, ‘Tenor olabilirler’, diye düşündü. Yüzlerinin temizliğinden tiksinimişti. Göz kapaklarının kenarlarında dolaşan, üst dudaklarını ovan ve çene çukurlarını kazıyan sabunlu eli görür gibi oluyordu...’ (Kafka, 2004, Dava, s.199-200).

Kafka’yı incitip alabildiğine derin bir utanç duygusuyla karşı karşıya bırakan, *‘mahkeme’nin* başkaları önünde gerçekleşmesidir. Boyutunun genişliği ancak gururuyla kıyaslanarak adil biçimde belirlenebilecek aşağılanmadan duyduğu utanç, ileride de varlığını olduğu gibi korur içinde; *‘Dava’nın* temelini oluşturur, son bölümde tümüyle açığa vurur kendini. K., idam edilmek üzere alınıp götürülmesini nerdeyse sesini çıkarmadan, adeta karşı koymaksızın sineye çeker. İnatla sürdürülüşü romanın seyrini oluşturan kendini savunma çabasından ansızın tümüyle el çeker. Kent içinde izlenen yol, daha önce savunma amacına yönelik olarak izlenmiş tüm yolların bir özeti gibidir. K., izleyecekleri yönü bundan böyle kendisi belirler:

‘... Çimenlerle süslenmiş boş ve تنها bir meydanın kenarındaydılar... Tam o anda, dar bir sokağın dibindeki küçük bir merdivende Bayan Bürstner belirdi... Gidecekleri yönü seçmesine izin verdiler ve K. da onlara genç kızın ilerlediği yolu takip ettirdi. Amacı, onu yakalamak ya da görebileceği kadar görmek değil, yalnızca kendisi için

bir uyarıyı temsil ettiğini unutmamaktı... Genç kız bir yan sokağa sapmıştı, ama K. artık ondan vazgeçebilirdi, bu yüzden kendini yanındakilere bıraktı...' (Kafka, Dava, 2004, s.200-201).

Hikayenin geneline bakıldığında da, K.'nın nedenini bilmediği tutuklanmasına verdiği tepki oldukça uysaldır. İtiraz da etse, gardiyanların ona söylediklerini yapar ve böylece meçhul Mahkeme'ye itiraz ederken bile, pratikte onun otoritesini kabul etmiş olur. Bu kısmi bir kabul ediştir. Çünkü *Mahkeme* bir kurumdur ve K. da, kurumsal bir otoriteye nasıl tepki vereceğini otomatikman bilir. 'Çağrılmayı', -sosyal ve ideolojik bir sistem içinde yer almayı- kabul eder. Bu nedenle, hapishane papazının 'Josef K.' diye seslenmesinden çok önce, Mahkeme tarafından çağrılmayı kabul eder (Robertson, 2007, s.107).

Kafka, modern dünyada şiddetin karakol ve hapishanelerdeki gizli odalara ve Avrupa'dan uzak sömürge yerleşimlerine taşındığını biliyordu (Robertson, 2007, s.121). Bu nedenle, 'Dava'da, Josef K. ve onu kollarından tutup götüreren iki adam, hep beraber köprüden geçip, şehrin daha az yerleşim olan, ıssız, korkutucu ve terkedilmiş köşesine doğru ilerlerler. Hava zifiri karanlıktır. Köprü, 'iki tarafı birbirine bağlayan yer'dir. İki adam Josef K.'yı, 'yaşam' tarafından 'ölüm' tarafına götürmektedirler. Köprü, aynı zamanda yaşam ve ölüm arasındaki bir 'eşik' olarak da düşünülebilir. K., tıpkı Kafka'nın yaşadığı çağda cezaların özel köşelere çekilerek uygulanmasına benzer şekilde, gardiyanları tarafından infaz edilmek üzere, kent merkezinden uzak, تنها bir kırsal alana, taş ocağına götürülür:

'... Şimdi tam bir uyum halinde, üçü birden ay ışığının aydınlattığı bir köprüye yönelmişlerdi... Yüzünü korkuluğa çevirdiğinde, onlar da aynı tarafa döndüler. Ay ışığında parıldayan ve titreşen su, üzerinde sıkışık ağaç ve çalı öbeklerinin bulunduğu küçük bir adanın etrafında ikiye ayrılıyordu. Ağaçların altında, görülemeyen çakıl yollar uzanıyordu, kenarlarında da rahat banklar dizilmişti... Yokuşlu sokaklara ulaştılar... Böylece çabucak kent dışına ulaştılar. O yönde kent aniden bitiyor, tarlalar başlıyordu. Dıştan hala kenttekileri andıran bir evin hemen yakınında ıssız ve terk edilmiş küçük bir taş ocağı göze çarpıyordu... Ay ışığı, başka hiçbir ışığa nasip olmayan sessizliği ve doğallığıyla her yeri aydınlatıyordu...' (Kafka, Dava, 2004, s.201-202).

K., yani cezalandırılan kişi neden cezalandırıldığını bilmez. Cezanın saçmalığı o kadar tahammül edilmezdir ki, suçlanan kişi huzura kavuşmak için, kendini, çektiği çileyi hak ettiğine inandırmak ister: Yani, *Ceza suçunu arar* (Kundera, 2005, s.117). Üstelik bu durum insanların ‘bakışları altında’, daha baskıcı ve etkili bir şekilde sürmektedir. Dava’nın son sayfasında, penceredeki kişinin ‘gözetlediği’ idam olayından hemen önce bu ruh hali yoğunluk kazanır, romandaki insan ve mekân ilişkisi netlikle karşımıza çıkar:

‘Birden taşocağına bitişik evin en üst katına ilişti gözü. Bir ı ışık çakar gibi, bir pencerenin kanatları ansızın açılıvermişti. Bir insan, uzakta, yüksekte, belli belirsiz ve ince, birden ileri atılıp sarktı pencereden. Ayrıca, kollarını uzatabildiği kadar ileriye uzattı. Kimdi bu? Bir dost mu? İyi bir insan mı? K.’ya acıyan, K.’nın yardımına koşmak isteyen biri mi? Bir tek kişi mi? Yoksa hepsi mi? Acaba bir yerden gelecek bir yardım mı söz konusuydu ... Neredeydi yargıç? Neredeydi o yüce mahkeme? Konuşacağım. Ellerimi kaldırıyorum...’ (Kafka, Dava, 2004, s.203).

Ceza sonunda suçuna kavuşmuştur. (Kundera, 2005, s.117). Bir şeyle suçlanmak, kaderinde küçük düşürülmek ve nihayetinde de infaz edilmek, özel bir tür insan olmak demek gibi görünmektedir. ‘Bir eylemden sorumlu olmak’ kavramı, ‘kişisel suçluluk hissi’ne kayar (Robertson, 2007, s.107). Bu nedenle, ‘dışarıdan sağlanan bir düzene bağımlı olan, bağımsız ve ilkeli bir birey olarak karar almaktan aciz bürokratik adam’ Josef K.’nın ölmesi gerekir:

‘... adamlardan biri gırtlığına yapışmıştı. Öteki de bıçağı yüreğine saplayıp iki kez çevirdi. K., gözlerinin feri sönerken, yanak yanağa vermiş iki adamın yüzüne doğru eğilip çözülüşü gözlediklerini gördü. ‘Bir köpek gibi!’ dedi, sanki utanç kendisinden sonra da yaşamalıymışçasına’ (Kafka, Dava, 2004, s.203).

Josef K., sevgi yoksulluğu, sırf dürüst bir kimse oluşu ve soğukkalpliliği yüzünden cezalandırılır, kendi kendini cezalandırır, kendini hoş görmeyerek sigaya çeker (Brod, 2000, s.50). Kafka için hayli büyük bir şok oluşturan ‘mahkeme’nin, Dava’nın son bölümündeki idam olayına nasıl dönüştüğünü anlamak için günlük ve mektuplardan bazı yerlere bir göz atmamız gerekmektedir. Kafka, olayların akışını hızlı ve geçici, tıpkı romandaki Josef K.’nın etrafında olup bitenleri dışarıdan izlemesi gibi not etmeye çalışır: ‘Otelde mahkeme... F.’nin yüzü... düşmanca bir hava esen şeyler söylüyor.. Evde. Bütün bu masumiyetin altında yatan şeytansallık.

Daracağından konuşma'. Böylece daha o zamanlar, 27 Temmuz'da, olup bitenlerden iki hafta sonra, 'daracağı' düşüncesi K.'nın kafasına yerleşmiş, 'mahkeme' sözcüğüyle *Dava* romanının bölgesine ayak basmıştı Kafka. 'Daracağı' ile romanın güttüğü amaç ve akıbeti öncelenmiştir (Canetti, 2000, s.83).

Günlükler'deki 30 Eylül 1915 tarihli notunda; 'Rossman (*Amerika romanının kahramanı*) ve K.; beriki suçsuz, öteki suçlu, sonunda ikisi de ayırım gözetilmeksizin cezaya çarptırılıp öldürülür. Suçsuz Rossman'ın üzerinde ceza daha hafif bir el tarafından uygulanır; Rossman, öldürülmekten çok bir kenara itilir' der (Kafka, 2003, Günlükler, s.495). Fakat K., acımasızca idam edilmiştir.

Martin Buber *Suç ve Suçluluk Duyguları* adlı denemesinde (1917'de Washington'da School of Psychiatry'de ders olarak verilmişti), Kafka'nın, o yanına varılamayan yüce makamın *haklı davasını*, romanında sefil ve zalim bir mahkemeye gördürdüğünü söyler. *Dava*'daki kapıcı öyküsü, Buber'e göre, Kafka'nın 'en yoğun bir itiraf'ıdır ve bu simgesel öykü, Kafka'nın, ölüme giderken 'güçlü, ama hala düpedüz ussal bir toparlanma olanağını kahramana sağlamasıyla' romanın sonundaki felakete bağlanır. Romanın sonunda K.'nın uzak bir pencerede dikilir gördüğü insanı, yarattığı kahramanın imdadına koşmak isteyen, ama koşmasına izin verilmeyen sanatçının kendisi olarak görmek ister Buber. K. aleyhine yürütülmek istenen davanın hiç de 'cinnet eseri bir saçmalık', bir anlamsızlık olmayıp haklı nedenlere dayandığını kanıtlamaya çalışır (Brod, 2000, s.56). Kafka, Günlükler'de düştüğü bir notla bu görüşü kanıtlamak istercesine şöyle der: 'Sonunda cezanın gelişi ve benim cezaya alabildiğine içtenlikle, inanarak ve kıvançla kucak açmam mutluluğu oluşturmuştu...' (Kafka, 2003, Günlükler, s.580).

Kafka'da resmi kurum, kim tarafından ve ne zaman programlandıkları artık bilinmeyen, insanlığın çıkarıyla hiçbir ilgisi olmayan ve bu nedenle de akıl alır yanı kalmayan kendi yasalarına itaat eden bir mekanizmadır (Kundera, 2005, s.115). *Dava*'nın tamamlanmamış bir bölümü olan 'Ev'de şöyle bir cümle vardır; '... *Binanın (mahkeme binası) bütün odalarını çok iyi biliyordu; daha önce hiç görmediği gizli koridorlar, sanki tüm yaşamını orada geçirmişçesine tanıdık geliyordu ona...*' (Kafka, *Dava*, 2004, s.217). Kendi içinin derinliklerini de çok iyi bildiği gibi, bu cümlede kendi ruhunun gizemlerini ve belki kendini de şaşırtan duyguların kaynağını açığa vurur Kafka. Anlaşılmak ister. Nefret ettiği mahkeme binalarının gizli odalarını, kendi ruhunun ona acı veren çelişkileriyle özdeşleştirir. Onun gibi

metaforik olarak düşündüğümüzde, kişiliğini, insana sıkıntı veren, kasvetli ve karanlık mahkeme binası mekânı ile açıklamaya çalıştığını görürüz. Kendi ruh durumunu mekâna yansıtarak, sanki bunun karşılığını mahkeme binasında bulur gibidir.

5.2. Şato

‘Ne yaparsan yap, daima yanlıştır’

Max Brod, Şato’nun İlk Baskısına Sonsöz’den

Şato, zamanımızın en bilmecemsi baş yapıtlarından biridir. Öyle ki, bir bireyin kurtuluş arayışı hakkındaki bir paradoks olarak kabul edilir. 1940 yılında, Thomas Mann’ın da yazdığı gibi, romanın baş karakteri K., inancın yabancılaştırdığı bir kişidir ve tek dileği *‘topluma kabul edilip, orada şükran duyguları içerisinde yaşamak’*tır. K., kurtuluş için mücadele eden herhangi birisi değildir, bakış açısı ve ısrarcı kişiliğiyle oldukça sıradışıdır (Klein, 1984).

Kafka, ‘Şato’ romanını 1921-22 yılları arasında yazmaya başlamış, ancak bitirmeden bırakmıştır. Ölümünden sonra vasiyetine uyularak imha edilmemiş ve daha sonra en yakın ve en samimi arkadaşı Max Brod tarafından 1926 yılında yayınlanmıştır. *Amerika* romanı bir *tez* (suçsuz, bozulmamış bir insan) ve *Dava antitez* (elinden çıkıp giden suçsuzluğunu miskinlik içinde savunmaya çalışan bozulmuş biri) ise, Kafka’nın son büyük romanı olan *Şato* bunların adeta bir *sentez*’idir; Kafka’nın yaşamının bir toplamı, onun bir *Faust*’udur. *Şato*’daki K., ne Karl Rossmann gibi su katılmamış bir budaladır, ne de *Dava*’daki Josef K. gibi bir yitiklik içinde, insan toplumundan uzakta sürüklenip gider; tersine, aktif bir yaratılışı olup pek zengin bir yaşam deneyimiyle donatılmıştır, savaşçı bir kişidir, benliğinde var olan Hegel’ci anlamdaki çelişkiler birbirini etkisiz kılmakta ve romanı alıp yüce bir düzeye taşımaktadır (Brod, 2000, s.42).

Şato’da K., yüreklilikle karşı çıkar alınyazısına, açgözlülükten uzak, alçakgönüllü bir amaç belirlemiştir, bunun ardından koşar hep: Bir aile kurmak, bulunduğu yere yerleşmek ve toplum içinde namusuyla çalışıp geçimini sağlamak. Dürüstlikle uğraşıp didinecektir; kendi kendisiyle uyum içinde bulunur. Kuşkusuz romanda ‘iç’ ve ‘dış’ bazen gizemsel biçimde birbiriyle kaynaşıyor görünür. *Şato*, Kafka’nın

zaman bakımından en son romanı olduğu kadar, en renkli, en önemli, gölge ve ışığı en adil ölçülere göre bünyesinde toplayan bir yapıtıdır (Brod, 2000, s.43). *Şato*’nun kahramanı K.’nın büyük bir aile kurmak isteğıyle spor salonuna yerleşmek zorunda kalması ve *Dava*’daki Josef K.’nın ise, bekar hayatına uygun bir pansiyonun küçük, daha izole ve mütevazî odasında yaşaması mekânsal olarak bize bu kahramanların kişilikleri ve yaşayışları hakkında fikir vermektedir.

Dava’da olanaksız görünen hareketli bir yaşama dönüşü, daha perde açılmadan, daha roman başlamadan *Şato* kahramanınca gerçekleştirilmiş olarak karşımızda buluruz. *Dava*’da kahraman o en üst makamdan kaçır hep, makam kendisini davet eder, çeşitli yollardan ardına düşer, kahraman ise bu makamın karşısına çıkmamaya çalışır; *Şato*’da ise, kahraman boyuna en yüksek makama doğru koşar, bütün gücünü harcayarak *Şato*’ya çıkan yolu arar. Onun bu uğurdaki çabalarını görünce, kuşkusuz bir başka kişi, yanılmalar ve bir sürü bocalamalarla kendisini kurtuluşa kavuşturacak Montsalvatsch Şatosu’nun yolunu arayan Parsifal gelir akla; daha önce Parsifal şatoda bulunmuş ve bir hata yüzünden buradan kapı dışarı edilmiştir; sonradan yıllarca uğraşır, şato yolunu bir türlü ele geçiremez, sanki büyümlü bir sözle bu yol kendisine kapanmıştır. (Brod, 2000, s.53-54).

Şato ve *Parsifal* –Wagner’in son operası-, insan ruhunun düştüğü yanılgıları söz konusu eden iki büyük yapıt, ruhsal *Odysee*’lerdir. Her iki yapıtta da kahramanın görünürdeki ufak bir hatası, adeta şatonun bilinmeyen iç düzenine aykırı bir davranışı –*Şato*’da bir uyuşuk kalp, *Parsifal*’de ise zorunlu olarak söylenen bir yalanla işsiz ve yurtsuz kahramanın sabırsızlığı- kesin bir rol oynar. Her iki yapıtta da her şeye karşın, hatta şato yöneticilerinin istemine uyulmayarak, şato yolunu bulmak üzere çabalar sürdürölür aralıksız, ama en sonunda inayete kavuşulur. Çünkü Kafka da, ancak ölüm halinde bile olsa, K.’yı Tanrı’nın inayetine kavuşturmak istemiştir; Şato kahramanının oturma izni, nihayet hukuk yoluyla değilse de inayet yoluyla bağışlanır kendisine (Brod, 2000, s.54).

Şato romanının, *Dava*’ya göre, yaşam karşısında daha olumlu bir görünümü vardır. Ama öyleyken, *Şato*’da K.’nın, kendisini şevke getiren bütün iyi niyetine karşın köylüler arasında bir yabancı gibi yaşamaktan öteye geçemediğine, ancak kararsız Frieda ve köyün parya-ailesince biraz iyi karşılandığına, ne kadar yılmadan girişilmiş olursa olsun tüm çabalarının kendisine pek bir yararı dokunmadığına tanık oluruz (Brod, 2000, s.55). ‘*Şato*’ya varoluş açısından bakan Albert Camus’ya göre de,

şatodaki çağdaş insan, dünyayı sadece kendi eğilim ve içgüdülerinin bir yansıması şeklinde algılayan yalnız insanın krizi olarak dile gelmiştir (Öktem, 2006, s.34).

Öyle ki, düzene uymak ve seve seve hizmet etmek isteyen biri, hiç görmediği, ancak kendisini hizmetinde bildiği yetkede saygınlık elde etmek için boş yere çalışır. Kafka'nın bu korkunç masaldaki anlatımı da, tüm yapıtlarında olduğu gibi oldukça trajiktir. Uşak efendisini bulamayacak ve yaşamı anlamsız kalacaktır (Hesse, 2008, s.24). *'Nasıl olmuştur da dünyaya böylesi açık bir yabancılığı taşıyan bir yazar, çağımızın doğasına en uygun mitler olduğu söylenegelen yapıtları kaleme almıştır?'* diye sorar Thorlby. Özlü'ye göre, Kafka'da yüzlercesi gösterilebilecek tümcelerden biri olan; *Şato'ya giden 'yol maksatlı olduğu düşünülebilecek bir şekilde sapıyordu, ve Şato'dan uzaklaşmasa da, artık ona yaklaşmıyordu'* tümcesi, insanın dünyamızdaki durumunu açık bir şekilde anlatır (Özlü, 2008, s.19).

Bu anlamda Şato'daki *'gerçeklik ögesi'*, diğer romanlarında olduğundan çok daha belirgindir: Kafka'nın kişisel durumu (o yıl 'İşçi Kaza Sigortası Şirketi'nden kesinkes ayrılır), Zürau'daki yaşantılar, orada gördüğü şatonun ve köyün konumu (ki bugün bile hepsi yerli yerinde durmaktadır), edebiyat alanında esinlendiği kişiler (Bozena Nemcova, Josef Latainer, Robert Walser), Kafka'nın mektuplarında ve günlüklerinde sık sık değindiği parya durumunu gösteren ana model ve son olarak Milena'ya aşkı; tüm bunlar romanla doğrudan ilintilidir. (Wagenbach, 2008, s.22).

Şato, Kafka'nın yapıtlarını yeni bir boyutla, bir uzaklık boyutuyla donatır. Kırsalın sağladığından daha güçlü bir uzaklık izlenimi, romanda okuyucu karşısına çıkarılan daha kusursuz, insanlardan yana daha zengin bir dünyayla sağlanır. Şato'da, Dava'da olduğu gibi, gücü simgeleyen otorite (Klamm, memurlar hiyerarşisi, şato) kaçırır kendini K.'dan. *Gözle görülür* bu otorite, ama sonra görülmüş olduğundan kuşku duyulur; şato tepesinin eteğine yerleşmiş çaresizlik içindeki insanların memurlarla ilişkisini, *yüce makamı bekleyiş* oluşturur. Bu yüce makamın varlık nedenine ilişkin bir soru asla yöneltilmez. Ne var ki, yüce makamdan kaynaklanıp sıradan insanlar arasında yayılan şey, otorite tarafından aşağılanmadır. Otoriteye karşı çıkışın tek örneği, memurlardan birinin isteğine Amalia'nın boyun eğmeyişi ve bütün ailenin köy cemaatinden dışlanmasıyla sonuçlanır (Canetti, 2000, s.100).

Yazarın gönlü boşu boşuna bekleyip duran sıradan insanlardadır; oysa dağ gibi evrakların ortasına kurulmuş keyif çatan yüce makam mensupları karşısında soğuk

bir davranış sergiler. Tüm otorite burada yek vücut olmuştur, çirkin bir görünüm sergiler, inanç ve otorite çakışır birbiriyle, her ikisi de kuşkuyu davet eder, başka yaşam koşullarının varlığını düşlemek bile akıllarından geçmeyen kurbanların tevekkül ve teslimiyeti, harcıalem bir şekilde kotarılmış ve içlerinden bazıları iflas etmiş ideolojilerin en küçük bir şekilde etkilemediği kimseleri bile isyan ettirecek gibidir (Canetti, 2000, s. 101).

Acı içinde kıvranan insanlığın zincirleri, bürolarda harcanan kâğıttan yapılır

F. Kafka, Kafka ile Söyleşiler, Gustav Janouch

Kafka'da, insanlar ve sorunları mekâna, mekân da insanlara yansır. Bu karşılıklı yansıma sonucunda, çoğu kez, insanlarla mekânlar bütünleşirler, özdeşleşirler. Romanın kahramanı ve aynı zamanda pasif kahraman olan K., akşamleyin geç saatlerde köye gelir:

'K. vardığında akşamın geç saatiydi. Köy kara gömülüydü. Etrafı sis ve karanlık sardığından şatonun bulunduğu tepe görünmüyordu; en cılız bir ışık pırıltısı dahi seçilmiyordu şatodan. K. ana yolu köye bağlayan tahta köprünün üzerinde uzun süre durup yukarıdaki aldatıcı boşluğa doğru baktı. Ardından yatacak yer aramak üzere yola koyuldu;... hancının verebileceği bir oda yoktu gerçi... K.'nın salonda bir saman şilte üzerinde yatabileceğini söyledi... çatı katından şilteyi alıp sobanın yanına serdi. İçerisi sıcaktı...' (Kafka, 2006, Şato, s.7).

Fakat az sonra uyandırılır. Onun bu köyde kalabilmesi için dük'ün iznini alması gerektiği ve bu hususta izinli olup olmadığı kendisine sorulur:

'... kendini şato kahyasının oğlu olarak tanıttıktan sonra: "Bu köy şatonun mülküdür, burada ikamet eden ve geceleleyen, şatoda ikamet etmiş ve gecelemiş sayılır. Kontluktan izni olmayan kimse burada gecelemez...", dedi' (Kafka, 2006, Şato, s.7-8).

Görüldüğü gibi burada, bir mimari mekân olan şato, kırsal bir mekân olan köy ve yine bir mimari mekân olan otel birbirleriyle özdeşleşmektedirler. Şato ile köy, köyle otel, otel ile şato arasında bir fark olmadığı söylenmektedir. Ancak, Şato romanı için bunun tam tersi de söylenebilir. Çünkü, roman boyunca görüldüğü gibi, köyle şato,

köylülerle şatolular arasında son derece büyük bir ayrım, aşılmaz bir uçurum vardır (Tümer, 1984, s.19).

‘... K...; oturduğu yerden adamlara bakıp "Yanlışı bir köye mi geldim? Burada bir şato mu var?" diye sordu... "Sayın Kont Westwest'in şatosu," dedi genç. "Gecelemek için de izin almak gerekiyor, öyle mi?" diye sordu K... "Bu izin gerekli", oldu yanıt...' (Kafka, 2006, Şato, s.8).

‘Şato’ (the Castle) kelimesi için, modern İbranicede ‘Tzreach’ kelimesinin kullanıldığını biliyoruz. Bunun yanında, İncil’e ait İbranice’de ‘Tzreach’, ‘mağara’ (cave) veya ‘yeraltı odası-mahzen’ (cellar) kelimelerine tekabül eder. Ek olarak, ‘Şato’nun yöneticisi ‘Kont Westwest’ olarak adlandırılır. ‘West’in İbranicesi "ma’arav" dur. Bu kelime ise, yeniden ‘mağara’ (cave) veya ‘oyuk’ (cavern) anlamlarına gelen, "ma’arav" kelimesine oldukça yakındır. K.’nın ‘Şato’yla olan mücadelesinin doğası şimdi daha nettir; ‘Şato’, yukarıda olan inayetin, yani ‘Cennet’in bir sembolü değildir, fakat onun yerine ‘Cehennem’in simgesidir. O, aşağıda olanın bir uzantısıdır. Kötünün kalesi olan ‘Şato’, köylülere zorla boyun eğdirir ve kurtuluşa giden her yolu engeller. Adının İbranice çift-anlamlılığı ile verilen Kont Westwest, mağaranın lideri haline gelir (Klein, 1984).

Handa gecelemek için gerekli olduğu söylenen izni almak üzere hareketlenen K.’ya, kahyanın oğlu, bu kez de izin almak için gecenin geç saatinin uygun olmaması nedeniyle itiraz eder. Bu itiraza sinirlenip, gereksiz yere uyandırılmasına içerleyerek bunun nedenini soran K.’ya yanıt sert olur: ‘... Sizi kontluk arazisini derhal terk etmenizi bildirmek üzere uyandırdım’ (Kafka, 2006, Şato, s.8). Böylece K., henüz geleli bir gün bile olmadığı köyden daha baştan kovulmuştur. Sanki bu cümle, romanda süre gidecek olan olayların bir habercisi gibidir.

K. ise kendisinin arazi kadastro memuru olduğunu, kendisinin zaten bu köye dük tarafından çağırıldığını ve kendisine yardım edecek olan iki kişinin de henüz yolda olduklarını söyler. Bunun şatoya sorulduğunda ortaya çıkacağını belirtir. K., köydeki bir handa telefon olmasına oldukça şaşırır, kahyanın oğlunun şatoya telefon etmek istemesi herkesin dikkat kesilmesine neden olur, sanki şatoya telefon etmek, şatoyla iletişime girmek hiç olmayacak, korkutucu ve son derece hayati bir şeydir ve bu da izne tabidir:

‘... genç adam (kahyanın oğlu),... "Telefon edip sorarım ben," dedi hancıya. Ne, bu köy meyhanesinde telefon da mı vardı? Hiç fena donatılmamışlar. Bu ayrıntı K.’yı şaşırtmıştı... Telefonun tam da başının üzerinde bulunduğu anlaşılıyordu;... mesele yalnızca genç adamın telefon etmesine izin verip vermeyeceğiydi K.’nın; izin vermeye karar verdi... Köylülerin ürkekçe birbirlerine sokulup konuştuklarını gördü;... Mutfağın kapısı açılmış, hancının karısının heybetli bedeni kapıyı doldurmuştu...’ (Kafka, 2006, Şato, s.9).

Şato’dan, K.’nın gerçekten de kastroculuğa atandığını bildiren telefon geldiğinde handaki insanların K.’ya olan davranışları da birden değişir. Biraz öncesine kadar ona, nereden geldiği ve kim olduğu belli olmayan, çapulcu bir serseri gözüyle bakıp, handa bir odayı bile çok görerek, meyhanede kıl bir şiltenin üzerinde bir hayvan gibi yatmasına ancak izin verirlerken, şimdi, utanarak ona yaltaklanmaya başlarlar. Bir insanın mevkii değiştiğinde, mekândaki konumu da değişir, daha konforlu ve rahat hale gelir. Artık kimse tarafından rahatsız edilmez, hatta Şato tarafından tanınan birinden çekinirler:

‘... Demek ki şato onu kastroculuğa atamıştı... hancının odasına yerleşmesi diretilseyse de K. buna razı olmadı; (hancının) karısından leğenle sabun ve havluyu aldı sadece; içerdikiler onun salonun boşalmasını istemesine fırsat bırakmadan, yarın sabah onun tarafından tanınmamak için yüzlerini saklayarak kendilerini dışarı attılar. Işık söndürüldü; sonunda rahata kavuştu... sabaha kadar derin bir uyku çekti... Hancı K.’nın karşısına, pencerenin kenarına oturmuştu, daha rahat oturmaya pek cesaret edememişti;... Başlangıçta K.’ya sokulmaya çalışırken şimdi uzaklaşmak ister gibiydi...’ (Kafka, 2006, Şato, s.11-12).

Şato’dan gelen tek telefonla böylesine saygı gören K., hancıdan yardımcılarının da handa kalabileceğini öğrenir. Her ne kadar, hancı, Şato’nun kabul ettiği birinin kendi hanında konaklamasını istese de, yine de K.’ya şatoda kalıp kalmayacağını şüphelenerek sorar. Romanın gidişatı boyunca amacı hep şatoya ulaşmaya çalışmak olan ve bunun için en anlamsız işlere kalkışacak olan K., ilk kez olarak, ‘yukarıda’ olarak nitelendirdiği şatoyu küçümser, ‘aşağıdaki’ köyde kalmayı tercih eder ve belki de içgüdüsel olarak şatonun bir hapisaneden farksız olduğunu ima eder. Genellikle daha olumlu anlamda kullanılan ‘yukarıda’ olmak, bu kez ‘özgürlükten yoksunluk’la özdeşleştirilmiş ve olumsuz anlamda kullanılan ‘aşağıda’ olmak hali ile, ‘özgürlük’ anlatılmıştır:

‘... Diyelim ki, burada, aşağıda çalışacağım, o zaman burada kalmak akıllıca olur. Hem yukarıda, şatodaki yaşamın bana göre olduğunu sanmıyorum. Ben hep özgür olmak isterim’ (Kafka, 2006, Şato, s.12).

Öte yandan K., sıradışı bir dönüşle, maneviyat peşinde koşmak amacıyla köy hayatını *reddedecektir*. Fakat, K., köylüleri kıskanmaz. Bu, reddedişin nedeni, K.’nın onlarla arkadaş olmayı denememesi de değildir. K.’nın köylülerden ayrılması, onun sosyal yönden ‘*naifliği*’, acemiliği ve ön sezgi eksikliği ile açıklanabilir. Gerçekten de, köylülerin çoğu pek nazik ve mutlu kimseler değildir. Artık bundan sonra tek istediği şatoya ulaşmaktır. Bu amaçla, köylüleri başından savmaya çalışır (Smetana, 1986).

Tepede otoritenin gözü gibi duran ve köyü her türlü araç kullanarak gözlemleyen şato gibi, köyün içindekiler de durmadan birbirini gözlerler. Bunu için de, kapılarda mutlaka bir delik bulunur:

‘... Yandaki kapı deliğinden mutfakta harıl harıl koşuşturduğu görülen,...’ (Kafka, 2006, Şato, s.13).

Şato’nun köyden bir farkı yoktur; doğrusu, şato, en büyük gücün bulunduğu köyün – bireyler ve onların günlük hayatları- içindedir. K., bunu iyi bilmelidir (Smetana, 1986). Şato aslında, ‘*ahırımı köy evlerinden meydana gelen perişan görünümlü küçük bir kasabadan*’ ibarettir. Köyden çok yükseğe de kurulmuş olsa, ondan hiçbir farkı yok gibidir: Bu da, belki günümüzde insanların boyun eğdiği otoritenin aslında kendi suretlerinde tasarlandığını ima eden bir görüntüdür (Robertson, 2007, s.147).

Şato’da, civar köylerle olan iletişimsizlik olgusunu ve K.’nın, daha önce yaşadığı köyün de belirsiz bir yerde konumlandığını görürüz. Bu nedenle, Şato’nun K. üzerindeki izlenimi hayal kırıklığı yaratır. Oysa şato, fantastik roman kahramanlarının, anlattıkları fantastik olayları içine yerleştirmekten pek hoşlandıkları bir mekândır. Böyle romanlarda, şato, iç ve dış mekânlarıyla hemen her zaman bir ‘*hayaletler, hortlaklar şatosu*’dur. Bu şatolar, rüzgarlı, fırtınalı gecelerde kapıları, pencereleri kendiliklerinden ve gıcırdayarak açılıp kapanan, gizemli odalarla doludur. Kafka’da ise, bunların hiçbirisi söz konusu değildir. Köy, ıssız ve yeri belirsiz bir yerleşim alanına dönüşmüştür. Kış yüzünden yollar da kapalıdır ve köy içerisinde bile ulaşım çok zordur. Bu mekânlar, ne korku romanlarında olduğu gibi

insanın tüylerini diken diken etmekte, ne de bilim-kurgu romanlarında olduğu gibi insanı sürekli olarak  aşırtmaktadır (Tümer, 1984, s.71):

‘... güzel kış sabahına adımı attı. Şimdi açık havada Şato belirgin hatlarıyla görünüyordu yukarıda ve her yeri örten, her Şekli yeniden yaratan ince kar tabakasıyla daha da belirginleŐmiŐti. Ayrıca, tepede k ydekinden daha az kar varmış gibiydi; köyün içindeki yürüyüŐü dünkü ana yoldaki zahmetli ilerleyiŐinden pek aşağı kalmıyordu. Köyde barakaların pencerelerine kadar yükselmiŐti kar, alçak çatılara da ağırlık yapıyordu; oysa yukarıdaki tepede her Şey  zg r ve hafifçe yükseliyordu;... Genelde Şato, uzaktan göründüğü kadarıyla, K. ’nın beklentilerini karŐılıyordu. Bu ne eski bir derebeyi Şatosu ne de görkemli yeni bir yapıydı; bir iki çift katlı, ama birbirine iyice bitişik, bir sürü alçak yapıdan oluşan geniŐçe bir tesisti. Şato olduğunu insan bilmesi küçük bir Şehir sanırdı bunu. K. sadece bir kule gördü; ama bunun bir eve mi, yoksa bir kiliseye mi ait olduğunu anlayamadı... K. gözleri Şatoya dikili bir halde yoluna devam etti;... Ama yaklaştıkça hayal kırıklığına uğrattı Şato onu; çünkü gerçekten de köy evleri topluluğundan oluşan i ler acısı küçük bir Őehirdi burası, tek farkı belki de hepsinin taştan olmasıydı; üzerindeki sıvaları çoktandır dökülmüŐ, taşları ise, görünüşe bakılırsa ufalanmaya yüz tutmuŐtu. K. bir an memleketini düşündü; bu sözümona Şatodan geri kalır bir yanı yoktu... Hayalinde memleketindeki kilise kulesiyle yukarıdaki kuleyi karşılaştırdı. O kule, kesinlikle, kararlı bir biçimde yukarıya doğru sivrilerek yükselen, geniş çatılı, kırmızı kiremitlerle sonlanan dünyevi bir yapı,... ama alçak evler topluluğundan daha yüce bir amaçla yapılmış ve sıkıcı bir günden daha duru bir ifadeye sahip. Buradaki kule ise, -tek seçilebilen oydu- göründüğü kadarıyla bir evin, belki de Şatonun ana yapısına ait, tekdüze yuvarlak, kısmen sarmaŐıkların l tfuna uğramış, küçük pencerelerinde Şimdi güneşin parladığı bir yapıydı –biraz  ılgıncaydı bu- ve kararsız, gelişigüzel, kırık dökük, sanki ürkek ya da özensiz  ocuk eliyle resmedilmiŐ, mavi göğe saplanan mazgal diŐlerinin bulunduğu balkonumsu bir çıkması bulunuyordu. Sanki, ümitsiz bir ev sakini evin en ücra köşesinde kilitli kalması gerekirken kendini dünyaya göstermek üzere çatıyı delip ayağa kalkmıŐ gibiydi’ (Kafka, 2006, Şato, s.14-15).

K., Şatoya baktığında, sadece bir kule görür. Bunun bir kilise olup olmadığını düşünür. K. ’nın yukarısındaki kuleler, kiliseler değil, evler ve onların ifadeleridir. K. ’nın problemi, Tanrı ve maneviyat ile ilgili değil, insanlar ve ‘günlük hayatın

sıkıcılığı' ile ilişkilidir. Köy hayatındaki birçok farklılık, tereddüt ve belirsizlikler, bu büyük yapı tarafından kapsanır ve onun yerine geçer. Bu, dağınık ve parça parça bir biçim oluşturur, ve tepedeki şato bu tipik toplumun ve gelişigüzelliğin simgesidir: 'bitişik, bir sürü alçak yapı'..., 'köy evleri topluluğundan oluşan içler acısı küçük bir şehir'..., 'kararsız, gelişigüzel, kırık dökük... mazgal dışlarının bulunduğu balkonumsu bir çıkma' (Smetana, 1991):

'K. tekrar sessizce durdu,... Ama rahatsız edildi. Durup kaldığı köy kilisesinin arkasında –aslında, cemaati alması için sundurma biçiminde genişletilmiş bir şapeldi sadece- okul bulunuyordu. Parmaklıklarla çevrili, karlarla örtülü bir avlunun arkasında yer alan alçak, uzun bir binaydı; eğreti yapının karakteriyle eski yapı tuhaf bir biçimde birbirini tamamlıyordu... ' (Kafka, 2006, Şato, s.15).

Şato, köylülerin eylemleri ve hayatlarına hükmeder, fakat köy hayatından ayrı bir varlığı yoktur. Bu, köydeki hayatın tamamıdır –tüm köy sakinleri, onların hayatları, algıları ve birbirleriyle olan etkileşimleri-. Şato (toplumu), tarihsel bir geleneğe sahiptir; bu bilinçli varlıklar arasında olan 'yapı', oldukça sağlam ve kişisel-ötesi bir durumdur. Ayrıca, üyelerinin süregiden hayatları ve bakış açılarına göre değişken ve belirsizdir de; 'Şato', bireylerin spontane, bağımsız ve aykırı davranışlarını kapsamak zorundadır (Smetana, 1991). Şato'nun fiziksel görünümü de, köy öğretmenin yaptığı bu uyarı ile tutarlılık içindedir:

'... "Köylülerle şato arasında büyük bir fark yok", dedi öğretmen...' (Kafka, 2006, Şato, s.16).

Bu, gerçeği kanıtlar; Şatonun özel yapısı tamamıyla bireylere tabidir, ve bu, köylülerin eylemlerine ve algılarına bağlı olan iç çelişkileri değiştirir ve onları ifade eder. Örneğin, han sahibi soru sormadan, K.'nın orada gecelemesine izin verir; fakat Schwarzer, şato adına bir izin talep eder. Muhtar, oldukça sıcakkanlıdır ve K. ile nazik bir tavırdadır; öğretmen ise, kabadır. Barnabas ve ailesi misafirperverdir; K., Lasemann'ın evinden apar topar kapı dışarı edilir. Bu gibi hareketler, he ne kadar, tutarsız olsa da, şatonun doğasını oluşturur ve değiştirir (Smetana, 1991).

K. köy hayatına dahil olma arayışındadır, ve bazı görüşlere göre bu, 'insan aklının üstünde olan'a götüren bir araçtır. Şato, insan-üstü bir şeydir, fakat 'insan aklının alamayacağı şey' toplumdur. Kafka, genellikle gizem, olağanüstülük ve sonsuzluk hakkında yazar, fakat bunlar, insan dünyası içerisinde onun gördüğü karakteristik

özelliklerdir (Smetana, 1991). Öğretmenle olan can sıkıcı ve akıl karıştırıcı sohbetten sonra K., bu umutsuz arayışına devam etmek üzere harekete geçer:

‘... Geldiğinden bu yana ilk kez yorgunluk hissediyordu. Köye gelene dek onca yolu geride bırakmıştı; sakince, adım adım!... Yeni tanıdıklar edinme arzusu karşı konulamaz bir biçimde çekiordu onu, ama her yeni tanış güçsüzlüğünü artırıyordu. Kendini,... zorlayıp, en azından şatonun girişine kadar ulaşabilseydi, bu fazlasıyla yeterdi’ (Kafka, 2006, Şato, s.16-17).

Bir mekâna girebilmek için, her şeyden önce o mekâna, o mekânın girişine ulaşmak gerekmektedir. Mekâna girmek bir yana, kimi zaman oraya ulaşabilmek bile bir sorundur Kafka’da. ‘Şato’da ‘Tanrının İnayeti’, ‘Dava’da ise, ‘Tanrı’nın yargılama gücü’ söz konusudur. Ama Kafka için, ikisi de engellerle doludur. Şato, işte böyle ulaşılmaz bir mekândır. Yolun bu azizliği nedeniyle, şatoya ulaşmak olanaksızdır. ‘Sürüp giden’ bu yolda yaya yürümek akılcıca bir iş değildir. Yazar bu engelleri, mekânsal imgeleri, özellikle de, mekânın örgütlenmesine ilişkin bir öge olan yol ve kapı imgelerini, simgesel bir biçimde kullanarak şöyle anlatmaktadır (Tümer, 1984, s.34-35-96):

‘Böylece yeniden yola koyuldu, ama bu uzun bir yoldu. Çünkü yol, köyün ana yolu, şatonun bulunduğu tepeye götürmüyordu; yakınından geçiyor, ardından, sanki inat edercesine, bükülüp şatodan uzaklaşmıyordu ama, yakınından da geçmiyordu. K., yolun şatoya döneceği beklentisi içindeydi hep; bu beklentiye sahip olduğu için de yoluna devam etti; yorgunluğu nedeniyle olacak kararsızlık içinde olduğundan yoldan ayrılmadı; bir türlü sonu gelmeyen köyün uzunluğu da onu hayrete düşürdü; durmadan küçük evleri, buzlanmış camları, kar ve boş sokakları geride bırakıyordu – sonunda kendini alıkoyan bu yoldan kurtarıp küçük bir sokağa girdi; burada kar daha kalındı, kara saplanan ayakları çekip çıkarmak daha güçtü; kan ter içinde kaldı; olduğu yerde çakıldı, hareket edemedi’ (Kafka, 2006, Şato, s.17).

Kafka’da, insanların başka birtakım insanlar tarafından mekânlardan kovulduklarını ve bu mekânların girilemez ya da girilmesi çok zor olan mekânlar olduklarını biliyoruz. Ama, kişilerin buyur edildikleri mekânlar da yok değildir. Bunlar öyle mekânlardır ki, onlara insan ögesi etki etmekte, onu biçimlendirmektedir. Kafka’nın oda betimlemesini okuyunca, oda mekânı hakkında bilgi ediniriz. O mekana özelliğini veren öğeler, odanın kapısından, penceresinden, taşıyıcı strüktüründen çok,

Çamaşır tekneleri, bağıran çocuklar, masa gibi, mimari olmayan öğelerdir. Eğer o odada çamaşır tekneleri içinde amaşırılar yıkanmasaydı, içeride bir sürü ocuk bağırp ağurmasaydı, kapısıyla, penceresiyle, eniyle boyuyla, odanın ‘mimarisi’ aynı kalacak, fakat mekânsal etkisi değişecekti (Tümer, 1984, s.63-106):

‘Terk edilmiş sayılmazdı tabii, sağında ve solunda köylü kulübeleri yer alıyordu. Bir kartopu yapıp bunu bir pencereye fırlattı. Kapı hemen açıldı, -köy boyunca açılan ilk kapıydı bu-... kendisine doğru uzatılan ve onu kardan kurtaran tahtayı minnetle kabul edip bir kaç adım sonra kendini odanın içinde buldu... Loş, büyük bir odaydı. Dışarıdan gelen ilk önce hiç bir şey görmüyordu. K.’nın ayağı bir çamaşır leğenine takılınca, bir kadın eli leğeni geri çekti. Odanın bir köşesinden ocuk çığlıkları geliyordu. Diğer bir kşedeyse havada asılı duman dnenip duruyor, alacakaranlığı zifiri karanlığa çeviriyordu. K. bulutların üzerinde gibiydi...’ (Kafka, 2006, şato, s.17).

Burada tam bir buyur edilmeden söz edilmese bile, tutunması için uzatılan tahta, K.’nın eve girmesini kolaylaştırmıştır. Ama, mekâna girmeyi kolaylaştıran bu yardımın hemen arkasından, şunları okuruz (Tümer, 1984, s.63):

‘... "Siz kimsiniz?", dedi buyurgan bir ses, ihtiyar adama dönük: "Onu niye içeri aldın? Sokaklarda srten herkesi içeri mi alacağız?"...’ (Kafka, 2006, şato, s.18).

Pek konuksever olmayan ailenin yaşadığı bu ev de, oradaki insanların, içinde glnlkk derecesinde bir resmiyet barındıran büyük kabalıklarına uygun özellikler taşır. K., girdiği odanın özellikleri karşısında şaşırır, fakat evdekilerin hoş olmayan davranışlarını umursamaz:

‘... Sonunda buhar biraz olsun dağıldı; K. da yavaş yavaş çevresindekileri seçer hale geldi... buhar başka bir köşeden, içinde iki adamın yıkandığı ve K.’nın daha önce hiç görmediği kadar büyük bir ağaç tekneden geliyordu; tekne çift kişilik yatak büyüklüğündeydi neredeyse. Ama daha da şaşırtıcı olan, -ki şaşırtıcılığının neresinde olduğu da bilinmeksizin- odanın sağ kşesiydi. Kulübenin karşı duvarında bulunan büyük bir delikten –duvardaki tek delikti bu- içeriye, avludan olsa gerek, sızan karın solgun ışığı, odanın en dip köşesinde yüksek bir koltukta yorgunluktan neredeyse yığılıp kalmış bir kadının elbisesine ipeksi bir parıltı veriyordu... diğer adam ise, sakin, ağırkanlı, geniş omuzlu biriydi;... "Kadaastrocu Bey", dedi, "burada kalamazsınız. Kabalığımızı hoş grn". -"Kalmak niyetinde değildim zaten", dedi K...’ (Kafka, 2006, şato, s.18-19).

Kendini çok geçmeden sokakta bulan K., evden onu kovanlar tarafından meraklıca gözlenmesi ve karın da yağmaya başlaması yüzünden iyice zor durumda kalır. Ortalık yeterince aydınlık olsa da, hangi yoldan şatoya gideceğini bilememektedir. Üstelik yolun durumu da oldukça kötüdür. Bir araca binmek, örneğin bir kızağa, sorunu çözecektir belki. Ne var ki, şatoya taşıt da gitmez. K., çaresizlik içinde hareketsiz kalır, adeta paralize olmuştur, bu belirsizlik içinde umutsuzdur:

'... adamlar eşikten onu gözetliyordu... Sakallı adam sabırsızca K.'ya seslendi: "Nereye gideceksiniz? Şu yol şatoya, bu yol da köye çıkar"... K. hala karın içinde dikiliyordu; ayağını kara biraz daha gömülür korkusuyla kaldırmaya gönüllü değildi pek. Sepici ustası ve arkadaşı, sonunda K.'yı dışarı attıklarından memnun bir halde, K.'nın arkasından baka baka, hafif aralık olan kapıdan yavaşça evin içine süzülüler. K. çevrili olduğu karla başbaşa kalmıştı... Sokakta barakada küçücük bir pencere açıldı o sırada; kapalıyken koyu mavi görünmüştü, buna belki de karın yansıması neden olmuştu, açıldığında şimdi öyle küçüktü ki,... "Kimi bekliyorsunuz?" –"Beni buradan alacak olan bir kızağı", dedi K. "Buradan kızak geçmez", dedi adam; "taşıt işlemez bu yolda". –"Şatoya giden yol değil mi bu?", diye karşılık verdi K. "Olabilir, olabilir", dedi adam hoşgörüsüz bir ifadeyle; "taşıt maşıt geçmez bu yoldan"... dışarı duman fışkıran pencereyi hala açık tutuyordu... "Berbat bir yol", dedi K...' (Kafka, 2006, Şato, s.20-21).

Şato, bağımsız bir varlık değildir. Doğa-üstü olduğu kadar gerçektir de. Varlığı ve anlamı köylülerle birlikte devam eder; sosyal çevresi olmaksızın bir 'Şato' yoktur. Tepedeki Şato (köy hayatının resmi ögesi) bile, bu sosyal ortamın parçasıdır. Genellikle, köyün geri kalanı gibi, fiziksel şatonun içindeki hayat da, toplumu koşullar ve onun tarafından şartlandırılır. (Smetana, 1991). Bu şartlandırılma, şatoya ait olduğu söylenen bir yabancı kişiyi bile kapsar. Bu mekâna ait olmak, oldukça kural koyucu ve sistematik bir işleyişe otomatikman dahiliyet anlamına gelir. Şatoya aidiyet, beraberinde hem kolaylık sağlayan bir paye getirir, hem de sıkı kural ve yasaklara her halukarda uyulmasını talep eder. 'Çan sesleri', bu gerekliliğin kendisine bildirildiği uyarı işaretleri gibidir:

'... "Eğer isterseniz sizi kızağımla götürebilirim", diye ekledi adam yine de. "Lütfen, götürün", dedi K. sevinçle, "kaçı götürürsünüz?" –"Bedavaya", dedi adam. K. çok şaşırıldı. "Siz kadastrocusunuz ve şatoya aitsiniz", dedi adam açıklama yaparcasına. "Nereye gitmek istiyorsunuz?" –"Şatoya", dedi K. hiç beklemeden. Adam da, "O

zaman gitmem", diye karşılık verdi... "O halde beni hana kadar götürün", dedi K. "Peki", dedi adam, "kızağı alıp geliyorum hemen"... Avlunun kapısı açıldı; hafif yük taşımada kullanılan, basık, oturacak yeri olmayan, cılız, küçük bir atın koşulu olduğu bir kızak çıktı ortaya;... K.'nın bugün gitmeyi umduğu yukarıdaki şato –ne tuhaf ki şimdiden karanlığa gömülüydü- tekrar uzaklaşıyordu. Ama sanki K.'ya, yine de bu geçici ayrılıktan dolayı bir işaret verilmesi gerekiyormuşçasına, şen şakrak bir çan sesi duyuldu;... Derken bu büyük çan sustu; yerini, daha yukarıdaki, belki de köydeki daha cılız, tekdüze küçük bir çana bıraktı. Gerçi bu çingirtı bu yavaş yolculuğa ve sızlanan, ama dediğim dedik arabacıya çok daha uygundu' (Kafka, 2006, Şato, s.22-23).

K'yı tehlikeye atan, Şato'nun zaman sekansları bile dengesizdir. Mitsel bir yer olarak şato, sonsuz zamanda takılmış gibi görünür. Bu sonsuzluk sıkışık mekanı yansıtır (Karl, 1977). Öyle ki, bu sıkıştırılmış zaman ifadesi bir-iki saat geçmesine rağmen gece karanlığının çökmesiyle verilir. Şatoya ulaşma amacıyla bir başarısız gün geçiren, umutsuz ve yorgun K.'nın ruh halini yansıtırçasına atmosfer değişmiştir. Şato tarafından onaylandığı düşünülen K., bu kez mekâna dostça (yolu aydınlatılarak) kabul edilir, fakat yine de şatodan ayrı görülmeyen hanın kapısında, K.'ya gönderilen yardımcı adamlar, adeta birer şato muhafızı gibi onu beklerler:

'Hana varmak üzereyken –K. bunu bir dönemeçten anlamıştı- ortalık şaşılacak derecede karanlığa gömülüydü. Handan ayrılalı o kadar olmuş muydu? Hesaplarına göre, bir, iki saat olmuştu; sabah çıkmış,... az öncesine kadar da olağan bir aydınlık varken şimdi zifiri karanlıktı. "Günler kısa, günler kısa!", dedi kendi kendine... Yukarıda, hanın küçük merdivenlerinde, hancı konuksever bir ifadeyle bekliyordu, elindeki feneri yukarı kaldırıp K.'nın yolunu aydınlattı... Merdivenleri çıkıp da acizane bir şekilde kendisini selamlayan hancının yanına geldiğinde fark etti kapının sağında ve solunda dikilen iki adamı...' (Kafka, 2006, Şato, s.25).

K., kendi çabalarıyla ulaşamadığı bu mekâna bu kez yardımcılarını aracılığıyla ulaşmayı dener. (Tümer, 1984, s.35). Şatoyla dolaysız iletişimi gerçekleştiriyor gibi görünen 'telefon'u kullanır. K., aklındaki, saplantı haline getirdiği nihai amaca ulaşmak için, ne derece önemsiz veya saçma oluşuna bakmadan her türlü yolu değerlendirir. Onun için telefon, kızak ya da insanlar, her şey bir 'araç' olabilir. Fakat yine de başarısız olacaktır:

‘... "Bugün bir iş gününü kaçırdık, yarın çok erkenden işe koyulmalıyız. Şatoya gidebilmemiz için bir kızak bulup saat altıda hanın önünde hazır olun" -"Peki", dedi adamlardan biri. Ama öteki araya girdi: "Peki diyorsun ama, bunun imkansız olduğunu biliyorsun" -"Kesin şunu", dedi K., "ne o birbirinizden farklı olmaya mı başlıyorsunuz"... "Hakkı var, bu imkansız, izinsiz hiçbir yabancı şatoya giremez" -"İzni nereden alacağız?" -"Bilmiyorum, belki de kahyadan" -"O halde telefonla ulaşmaya çalışacağız;..." Hemen telefona koştular,... K.’nın yarın onlarla birlikte şatoya gelip gelemeyeceğini sordular. "Hayır!" kısmını K. ta masadan duymuştu. Ama yanıt daha açık oldu, şöyle ki: "Ne yarın, ne de başka bir gün"' (Kafka, 2006, Şato, s.27-28).

‘Şato’daki doğaüstü göndermeye en güçlü kanıt, K.’nın şatoya telefon etmesidir. Bunu güçlendiren neden; telefonda duyduğu (sanki başka bir dünyadan geliyor gibi olan) garip uğultulardır. Bu düşünce net bir sosyal içerikli yorumla bağdaşır. Telefon ve mesaj (simgesi) gösterir ki, K’nın içinde bulunduğu bu toplum, yekpare taştan bir kale değildir ve pekçok nesli kapsayan paylaşılmış bir gelenekten oluşmaktadır (Smetana, 1991). Fakat bu toplum (şato), ısrarla onu kabul etmemektedir:

‘-"Ben kendim arayacağım", dedi K... Hepsi K’yla birlikte ayağa kalktı;... telefonun çevresinde yarım daire oluşturacak şekilde toplandılar... Ahizenin kulaklığından uğultu geliyordu;... Sanki bu uğultudan bir yığın çocuk sesi –ama bu tür bir uğultu da değildi; aksine, uzaktan, çok uzaklardan gelen bir şarkı gibiydi- bu uğultudan, - imkansız bir biçimde- zavallı kulağa girmekle yetinmeyip daha derinlere nüfuz etmek isteyen yüksek, ama kulağa şiddetle çarpan güçlü bir ses oluşturuyordu. K. telefonda konuşmuyor, sol kolunu telefon sehpasına dayamış öylece dinliyordu sadece... "Efendim şatoya ne zaman gelebilir?" -"Hiç bir zaman", oldu yanıt’ (Kafka, 2006, Şato, s.28-29).

K.’nın amacına henüz ulaşamamış olması, ne şatoya ne de köye tam anlamıyla aidiyeti ve her ne kadar hana kabul edilse de, bunun çok uzun sürmeyeceğinin iması, onun hizmetçi kızların odasına yerleştirilmesiyle verilir. Buna benzer bir mekân betimlemesine, ‘Dava’da ressam Titorelli’nin çatı katında rastladığımız bu oda, oldukça bakımsız, havasız, rahatsız, karanlık ve dardır. Kafka’nın, yorgun, durumundan pek de memnun olmayan ve zihin karışıklığı içerisindeki kahramanlarının ruh hallerini yansıttığı tipik mekân özelliklerini taşır:

‘... Küçük handa, K.’ya çatı katında küçük bir odadan başka sunabilecekleri bir şey yoktu; ki bu bile bir takım zorluklara neden olmuştu, çünkü şimdiye kadar burada kalan iki hizmetçi kıza başka yer bulmaları gerekmişti. Aslında kızları oradan savmaktan başka bir şey yapmamışlardı; odada her şey yerli yerinde kalmış, tek yatağa çarşaf bile serilmemişti; bir önceki gece bırakıldığı haldeydi; bir kaç minder ve kıl bir örtü bulunuyordu. Duvarda kutsal kişilerin resimleri ve askerlerin fotoğrafları asılıydı. İçerisi havalandırılmamıştı bile; yeni konunun fazla uzun kalmayacağını umuyorlardı herhalde, onu alıkoyacak herhangi bir şeye girişilmemişti. Ama K. bütün bunlara razıydı, örtüye sarılıp mum ışığında tekrar mektubu okumaya koyuldu... "Hana niye gitmek istemiyorsun?", diye sordu Barnabas. "Oradaki insanlar beni rahatsız ediyor", dedi K., "insana nasıl musallat olduklarını görmedin mi?" -"Senin odana çıkabiliriz", dedi Barnabas. "Hizmetçi kızların odası", dedi K.; "kasvetli bir yer; orada kalmamak için seninle biraz yürümek istedim;..."’ (Kafka, 2006, Şato, s.31-32-37).

Şato, yekpare, kişiliksiz ve otoriter bir bürokrasi midir? Aslında tam tersidir. Şato gücü, tüm köy toplumuna nüfuz etmiştir. K’nın, şatonun gücüne karşı ilerleyememesinin nedeni, onun katılığı değildir. Çünkü o, (tepedeki bir mekân içerisinde olması da dahil) hiçbir biçimde orada değildir (Smetana, 1986). Bu, etkisi toplumun en dip kesimlerine (köylülere ve onların yaptıkları işlere) kadar sızmış mekâna girebilmenin tek yolu, onun sızdığı bu çatlaklara K.’nın da ulaşabilmesidir. Aksi takdirde, öncelikle köye ait olamazsa, şatoya da kabul edilmeyecek, oraya ait olan beyleri araç olarak kullanması bile bir sonuç vermeyecektir. Klammm’dan (şatodaki memurların amiri) gelen mektup bile şatoya aittir ve yine şatonun malı olan hanın duvarına asılmalıdır:

‘... Şatodaki beylerden olabildiğince uzakta bir köy işçisi olduğunda ancak şatodan bir şeylere ulaşabilecek durumdaydı;... ancak köyden biri olduğunda onunla konuşmaya yanaşacaklardı ve Gerstäcker ya da Lasemann’dan farkı kalmayınca da... mutlaka bütün yollar önünde birden açılıverecekti; ama iş yukarıdaki beylere ve onların lütuflarına kalacak olursa, yollar kapalı kalmak bir yana, görünmez bile olacaklardı... ama çevrenin umut kırıcılığı, alışılan düş kırıklıkları, her anın farkına varılmayan gücünün zorlaması –özellikle bunlardan çekiniyordu; ama bu tehlikeye karşı mücadeleyi göze alacaktı... K. duvardan bir resmi indirip çiviye mektubu astı;

bu odada kaldığına göre, mektup da burada asılı olmalıydı...’ (Kafka, 2006, Şato, s.32-33).

K., şato habercisi Barnabas’a seslenir, ve isim gecenin içinde çınlar. Uzak bir mesafeden öylece yankılanır. K.’nin yanından biraz önce ayrılan Barnabas, şimdiden, K.’nin sesinin, miller boyu taşınacakmış gibi görüldüğü bir uzaklıktadır (*kar yağıyor olmasına rağmen bu denli uzaklaşmıştır*). K.’nın ve bizim üzerimizdeki etki, normal mekânsal beklentileri yıkıcıdır, öyle ki, dış mekânda ortaya çıkan bu sahnede bile, Kafka’nın, çarpıtılmış ve abartılmış mekân dünyasının içine, içbükey mekânlara ve boşluklara atılırız (Karl, 1977):

‘... Barnabas koridorda yoktu. Oysa daha az önce çıkmıştı. Gelgelelim hanın önünde de –kar yağmaya başlamıştı- göremedi K. onu. Seslendi K: "Barnabas!" Ses yoktu... Yine de K. tüm gücüyle adını seslendi adamın. Ad yeri göğü inletmişti. Neyse ki cılız da olsa bir yanıt alabildi. Barnabas demek ki bu kadar uzaktaydı... Buluştukları yerde handan görülebilmeleri mümkün değildi’ (Kafka, 2006, Şato, s.36).

Kafka’nın yapıtlarında sıkça kullandığı mimari öğelerden birisi de ‘duvar’dır. Duvar, bir mekânı diğerinden ayırır, sınırlar. Kafka, bu mimari simgeyi, bir mekâna ulaşmak için çabalarken insanın karşısına çıkan engel olarak düşünür. Bu engelin ne olursa olsun aşılması, onun üzerinden ‘tırmanılması’ gerekmektedir. Engeli aşmak ne kadar güçse ve bu engelin üzerinde, onun aşılmasını zorlaştıran ne denli çok pürüz, çıkıntı, eğrilik varsa ve ne kadar yüksekse, onun üstesinden gelmek o denli önemli hale gelir. Karşı tarafa, duvarın ötesindeki mekâna geçildiğinde ve hatta sadece duvarın tepesinde durulduğunda bile büyük bir iş başarılmış olur. Önemli olan yüksek duvarların (şu anda K.’nin içinde bulunduğu ruh hali ve aklındaki aşılmaz engeller gibi) üstesinden gelmektir. Şimdi de ulaşmak istediği şato, duvar gibi ‘yüksekte’dir. Bu nedenle, oldukça karanlık, karışık ve umutsuz bir anda, adeta bu durumun bir yansıması olan, zorlu ve insanı tüketen bir yolda yürürken K.’nin aklına, umudun, başarının ve aydınlığın simgesi olarak, onun yardımına koşarcasına, çocukken başardığı bu tırmanma olayı gelir:

‘... Ortalık zifiri karanlıktı, Barnabas’ın yüzünü göremiyordu,... Yürüyorlardı, ama K. nereye gittiklerini bilmiyordu; hiçbir şey seçemiyordu. Kilisenin önünden geçip geçmediklerini bile bilmiyordu. Sırf yürümenin kendisine harcadığı çabadan dolayı düşünceleri karışıyor, onlara hükmedemiyordu. Hedefe odaklanacağı yerde,

durmadan memleketi geliyordu gözlerinin önüne, zihni anılarla doluyordu. Oradaki ana meydanda da bir kilise yer alıyordu; etrafı kısmen, yüksek duvarları olan eski mezarlık tarafından çevriliydi. Bu duvarlara çok az çocuk tırmanabilmişti; K.'ya da nasip olmamıştı bu. Onları buna iten şey merak değildi; mezarlığın onlar için gizemi kalmamıştı artık. Demir kapıdan defalarca içeri girmişlerdi; onları buna iten şey, kaygan, yüksek duvarların üstesinden gelmekti. Bir gün, öğleden önce –sessiz, kimsesiz meydanın ışıkla dolup taşıdığı bir zamanda; K. meydanı daha önce, ya da sonra hiç böyle görmüş müydü acaba?- kolayca başarmıştı bunu; duvarın ona birçok kez geçit vermemiş olan bir yerinden, dışıyla tuttuğu küçük bir bayrakla, daha ilk denemede aşmıştı duvarı. Aşağıya taşlar yuvarlanırken kendini yukarıda bulmuştu. Bayrağı duvara tutturdu; rüzgar bezi gerdi; omuzlarının üzerinden aşağıya, oradakilere, yere gömülmüş haçlara baktı; şimdi, yukarıdayken, kendisinden büyüğü yoktu... Bu zafer duygusunun kendisine ömür boyu dayanak olacağını sanmıştı o zamanlar; bu hepten yersiz bir kuruntu değildi; çünkü şimdi, uzun yıllardan sonra, karlı bir gecede, Barnabas'ın kolundayken, yardımına koşmuştu işte' (Kafka, 2006, Şato, s.37-38).

Bir duvarı aşmanın getirdiği zafer duygusuyla dolu anıların etkisiyle K., neredeyse şatoya giden yolu hemen aşabileceğini ve şatoya ulaşabileceğini düşünür. Eski bir zamanda hissettiği umut ve başarı duygularıyla şimdiki halini özdeşleştirir. Bu olumlu duygular yola da yansır; sanki karlı yolda yürümek hayli kolaylaşmıştır. K., rahatlamının verdiği suskunlukla onu şatoya götürecek olan doğru yolda olduklarını düşünür, Barnabas'ın kolunda uçarcasına sürüklenir ve birlikte yokuş aşağı giderler:

'... Daha sıkı tutundu kola K.; Barnabas onu neredeyse peşi sıra çekiyordu; suskunluklarını bozmadılar. Yolun durumundan henüz yan yola sapmadıklarını anladı K. karşısına ne yolun çıkarabileceği zorluklar, ne de dönüş yolunun onda yarattığı kaygı yolundan edebilirdi onu,... sürünerek götürülmeye gücü yeterdi herhalde. Yol da sonsuz dek sürmezdi ya! Şato, gündüz kolay ulaşılacakmış gibi duruyordu önünde, haberci de kısa yolu biliyor gibiydi. Derken Barnabas durdu... Yol daha ileriye gitmiyor muydu?... Yoksa inanılmayacak şey gerçekleşmişti de, şatoya ya da şatonun kapılarının önüne mi gelmişlerdi? Ama,... yokuş yukarı tırmanmamışlardı hiç. Yoksa Barnabas onu fark edilmeden yokuş yukarı çıkılan bir yoldan mı götürmüştü?... "Şimdi dikkatli olun bayım,... Burada yol yokuş aşağıya"...' (Kafka, 2006, Şato, s.38-39).

Sabah güneşinin pırıl pırıl aydınlattığı bir odanın mekânsal etkisiyle, loş bir odanın (bu oda öteki öğeleri ve özellikleri bakımından bir öncekinin aynısı olsa bile) mekânsal etkisi aynı değildir. Kafka genellikle loş, karanlık mekânları sever (Tümer, 1984, s.56). Aslında bu durum, onun romanlarında yarattığı karakterlerin, karşılaştıkları absürt olaylar nedeniyle, sıklıkla umutsuz, depresif ve kötümser olma özelliklerinin, Kafka'nın metaforik yazın tarzı olarak mekâna yansıtılmasının sonucudur. Karakterlerin duyguları değiştikçe, atmosfer de sanki insanlar gibi canlıymışçasına değişip durur. Barnabas'ın onu şatoya değil de, kendi evine götürdüğünü öğrenen K., hayal kırıklığı, güvensizlik ve öfke duyguları içindedir. Üstelik bulunduğu ev, şatonun sınırları içinde yer almamaktadır. Bu gece şatoya ulaşabileceğine dair, içinde en ufak bir umut kırıntısı kalmamıştır. Bu durum, Barnabas'ın evinin mekânsal özellikleriyle verilir:

'Kapıyı bir kız açtı; neredeyse göz gözü görmeyen büyük bir odanın eşiğinde duruyorlardı; odanın en dip köşesinde, masanın üzerinde küçücük bir gaz lambası asılıydı... K. Barnabas'ı kenara çekip, "Eve niye geldin? Yoksa şatonun sınırları içinde mi yaşıyorsun?", diye sordu. "Şatonun sınırları içinde mi?", diye tekrarladı Barnabas; K.'yi anlayamamış gibiydi...' (Kafka, 2006, Şato, s.39).

Geldiğinden bu yana ilk defa olarak, köyde bir mekânda memnuniyet gösterilerek kalmasına izin verilen, fakat bu evde olmaktan mutsuzluk duyan K.'nin, bu karamsarlık, aşağılanmışlık ve hayal kırıklığı duygularını, mekândaki insanlar da pekiştiriyormuş gibidir. Zaman kavramı da anlamını yitirmiştir adeta, dakikalar bir türlü geçmek bilmez, zamanda bir yayılma hissi ön plandadır. Çünkü küçücük mekânda bir köşeden diğerine hemen ulaşabilecek olan insanların hareketleri, olması gerekenden çok daha yavaş olarak, sanki bir ağır çekim filmdeymiş gibi algılanır:

'... ağır ağır sürüklediği kaskatı bacaklarından çok el yordamıyla yolunu bulmaya çalışan yaşlı, gutlu babayla, şişmanlığından dolayı küçük küçük adımlar atabilen yaşlı kadın. İkisi de K. içeri girdiğinden beri, bulundukları köşeden ayrılıp onun üzerine doğru yürüyor olmalarına rağmen, henüz ona ulaşamamışlardı...' (Kafka, 2006, Şato, s.40).

'Şato'da, kimi zaman hiç girilemeyen, kimi zaman kaçak olarak, kimi zaman içerdekinin ya da o mekânın sahibinin hoşgörüsüne sığınarak, ona yaltaklanılarak, kimi zaman iyiden iyiye yüzşüzleşilerek girilebilen ve girilebilse bile, içinde fazla

barınılamayan, kovulma olasılığının büyük olduğu mekânlar pek çoktur. Sürekli olarak, birtakım insanlar, başka birtakım insanların birtakım mekânlara girmelerini engellemeye, bunu başaramazlarsa onları rahatsız etmeye, kovmaya çalışırlar. Girişi engelleyen kişi yüksek dereceli bir memur olabildiği gibi, bir otelci, bir öğretmen de olabilir. Bu kişilerin, girilmesine karşı çıktıkları meâan ise, bir şato olabildiği gibi, bir otel odası, bir içki salonu, bir mutfak da olabilir (Tümer, 1984, s.37). Bütün bu engellemelere karşın K., Barnabas'ların evinde sorunsuzca kendisine sunulan yatakta yatmayı değil, onların bu ihtimale şüpheyle baktığı mekânda, gecelemesine belki de izin verilmeyecek olan handa kalmayı tercih eder. Obsesif bir şekilde, sürekli olarak ulaşamadığının peşine düşmektedir:

'... şatoda gecelemesine bile izin verilmeyen böyle bir adamla gündüz vakti şatoya gitmek olanaksız, gülünç ve umutsuz bir çabaydı. K. bir pencere pervazına oturdu;... başını öne eğip oturduğu yerde kaldı... Olga'nın... Beyler hanına gitmek istediği anlaşıldı. K... kendisine eşlik etmesini rica etti kızıdan; belki orada yatacak bir yer bulurum, diye geçirdi aklından. Ne olursa olsun, buradaki en iyi yatağa bile yeğlerdi... Ama aralarında, K.'nın hana alınıp alınmayacağını tartışmaya başlayıp bundan hepsi kuşku duyunca, K. gitmekte ısrar etti...' (Kafka, 2006, Şato, s.40-41).

Bazı insanlar, toplum içinde diğerlerinden farklı konumlara sahiptirler, kabul görürler ve onlara saygı duyulur. Onların müdavimi oldukları ve kaldıkları mekânların da diğerlerinden farklı özellikleri vardır. Kişilerin sahip oldukları payelere mekânlar da sahiptirler. Tıpkı, dış görünüş olarak birbirinden hiç de farklı görünmeseler de, sırf belli birtakım ünvanlara sahip olmaları nedeniyle, toplumda diğer insanlardan üstün bir yerde görülen kişiler gibi, bazı mekânlar da, diğerlerinden ayrılır yanı olmasa da, ufak tefek farklılıklarla insanlara 'özel' ve 'ulaşılmaz' olduklarını beyan ederler. Tıpkı *Beyler Hanı*'nın, diğer handan daha bakımlı, şatoya ait olduğunu belli eden ve resmiliği çağrıştıran (bayrak) daha davetkar (fener) bir mekân izlenimi vermesi gibi:

'... Hana yaptıkları kısa yürüyüşte... bu hanın, şatodaki beyler için ayrıldığını, köyde işleri olduğu zamanlarda burada yeyip içtiklerini, hatta kimi zaman da gecelediklerini öğrendi... Hanın dış görünüşü K.'nın kaldığı hana çok benziyordu. Dış görünüş bakımından köyde pek öyle büyük farklılıklar da yoktu galiba; ama küçük farklılıklar hemen göze çarpıyordu. Hanın girişindeki merdivenlerin tırabzanı vardı, kapının üstünde de güzel bir fener asılıydı. İçeri girdiklerinde başlarının

üzerinde bir bez parçası dalgalanıyordu; kontluğun renkleriyle bezenmiş bir bayraktı bu...' (Kafka, 2006, Şato, s.42).

K., yalnızca şatoya değil, beylerin gittiği bu hana da giremez. Bunun görünüşteki nedeni ise, oraya yalnızca şatodan olan beylerin kabul edilmesidir. Burada da ulaşabileceği alan kısıtlıdır; sadece içki salonuna kadar girebileceği söylenir. Şato kuralları köydeki her mekânda söz sahibidir; o mekân, bu kurallara göre şekillenir. Öyle ki, şatoya ait olmayan bir kişiye, 'bir köşeye kıvrılıp yatması için' dahi yatak verilmez, engeller, şatoyu temsil eden bu yerde yine karşısına çıkar:

'... Koridorda hancı karşıladı onları;... "Kadaastrocu Bey yalnızca içki salonuna kadar girebilir"... Ama K. bundan hiç hoşnut kalmadı... "Geceyi burada geçirmek istiyorum", dedi K. "Bu maalesef mümkün değil" dedi hancı. "Anlaşılan henüz öğrenememişsiniz; bu han yalnızca şatodaki beyler için" -"Yönetmelikler böyle olabilir", dedi K., "hanın bir köşesinde bana yatacak yer vermeniz sanırım mümkündür" -"Size çok özel bir şey yapmak isterdim", dedi hancı, "ama sizin bir yabancı olarak söylediğiniz gibi, katı kuralları bir yana bırakacak olsak da, beylerin oldukça hassas olmaları da buna engel oluyor..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.42).

Şatoya ait olan hanın içki salonundaki insanlar da, tıpkı mekân gibi, K.'nın kaldığı diğer handaki insanlardan farklı görünmektedirler. Bu durum, K. üzerinde kaygı ve tedirginlik yaratır. Öyle ki, orada oluşunun nedenini köylülere açıklama ihtiyacı hisseder. K., sessizlikten ve tanımadığı bu insanlarla dolu olan bu mekândan dolayı tedirgin olur:

'Büyükçe bir meyhanede, ortası tümüyle boş bir odada, duvar diplerindeki fıçı başlarında ve üzerlerinde bir kaç köylü oturuyordu; ama bunlar K.'nın kaldığı handaki insanlardan farklı görünüyordular... kalabalık olduklarından, ortalık da sessiz olduğundan K.'nın üzerinde belli bir etkiye neden oldular. Burada oluşunu köylülere açıklamak üzere tekrar Olga'nın koluna girdi...' (Kafka, 2006, Şato, s.45).

Klamm'ın Almanca'daki anlamı, sıkışıklık, kapalılık, yoğunluk, darlık ve hatta hissizlik ve uyuşukluk çağrışımlarına sahiptir. Bu, oyuklar, delikler, yeraltı mağaraları ve özellikle de labirentlerle bağlantılı bir isimdir. Her ne kadar, şato mekânsal potansiyel vaat etse de, klamm ile sunulan kelime (ve kişi) bunu ortadan kaldırır (Karl, 1977). Girilmesi çok zor veya düpedüz yasak mekânların bir sonucu olarak, Kafka'nın yapıtlarında, bir delikten, (bir pencere, bir anahtar deliği) kaçak

olarak algılanan, seyredilen mekânlar söz konusudur. Erişilmesi olanaksız bir mekândan –Şatodan-, Bay Klamm'ın bulunduğu mekâna giremeyince, onu görebilmesi için Frieda'nın K.'ya yapabileceği yardım şudur (Tümer, 1984, s.51).

'... Bira, Frieda adında bir kız tarafından dağıtılıyordu... "Bay Klamm'ı tanıyormusunuz?"... dedi K. ve Frieda'nın bakışlarını tekrar kendi üzerine çekebilmek amacıyla masanın üzerine eğildi iyice... Frieda... "Bay Klamm'ı mı görmek istiyorsunuz?", dedi... Kız hemen yanındaki, sol tarafındaki kapıyı gösterdi. "Burada küçük bir gözetleme deliği var, buradan bakabilirsiniz"... Frieda... K.'yı eliyle gayet yumuşak bir şekilde kapıya doğru çekti. Belli ki gözetleme yapmak için açılmış olan delikten yandaki odayı tamamen görebiliyordu K. Odanın ortasındaki bir masada, rahat bir koltukta, önünde aşağıya doğru sarkan lambadaki parlak ışığın altında Bay Klamm oturuyordu;... Bay Klamm masaya tam bitişik oturuyor olsaydı K. onu sadece profilden görebilirdi; ama Klamm tümüyle ona doğru dönük oturduğundan, yüzünü iyice görebiliyordu. Klamm sol dirseğini masanın üzerine dayamış, uzun Virjinya purosunu tuttuğu sağ elini ise dizinin üzerine koymuştu. Masada bir bira bardağı duruyordu; kenarları yüksek olduğundan, masanın üzerinde herhangi bir belge olup olmadığını göremedi K.; ama boş gibi göründü K.'nın gözüne... K., Frieda'ya kapıdan çekileyim mi diye sordu, ama kız dilediği kadar kalıp bakabileceğini söyledi ona...' (Kafka, 2006, Şato, s.45-46-47).

Şato memurları, sosyal düzen üzerinde, köylülere olduğundan daha büyük bir etkiye sahip değillerdir. Memurlar, sadece sözde mevki sahibi bir konumu arzu ederlermiş gibi, göze çaracak derecede pasiftirler. Klamm'ı gördüğünde K., onun uyanık ya da uyuyor olduğunu söyleyemez, ve bu duruma benzer şekilde, Klamm'ın K.'ya olan mektupları da, kurnazca belirsiz ve tutarsızdırlar (Smetana, 1991). Bu nedenlerle K., -ve sonrasında Barnabas- Klamm'ın adeta hayal alemindeymişçesine değişken durumu karşısında şaşkınlırlar:

'... -"Sizi duymuyor mu?" diye sordu K. "Hayır", dedi Frieda. "Uyuyor" -"Nasıl!", diye bağırdı K. "Uyuyor mu? Odayı gözetlediğimde uyanıktı henüz; masanın başında oturuyordu" -"Oturmasına oturuyor hala", dedi Frieda, "siz baktığınızda da uyuyordu. Yoksa içeri bakmanıza izin verir miydim? O böyle uyur. Beyler çok uyur, bunu anlamak pek de kolay değil..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.50).

‘... "... yazıcı ona el edip yanına çağırır. Bu, Klamm’ın emri üzerine olmuş gibi görünmez; o, kitabını usul usul okumaya devam eder; kimi zaman da Barnabas yaklaşıırken, gözlüğünü temizliyor olur,... o sırada belki baktığı da oluyordur ona; gözlüksüz görebilirse tabi, Barnabas bundan pek emin değil; Klamm’ın gözleri o durumda neredeyse tamamen kapalı olur; aslında sanki uyuyor da, rüyasında gözlüğünü temizliyor gibidir..."’ (Kafka, 2006, Şato, s.210).

Bir mekâna ait olmak bir yana, o mekâna özgürce girip çıkabilen birisinin yalnızca sevgilisi olmak bile kişiye herkesin gözünde bir saygınlık kazandırmaya yeter. Hele ki bu mekân şatoysa, orada daha önce hiç bulunmamışsa bile, kişinin böbürlenmeye hakkı vardır. Çünkü, bu sayede niteliksiz bir hanın ahırında çalışmaktan, beylerin devam ettiği saygın bir handa garsonluğa terfi etmiş olunur:

‘... bakışı zafer edasıyla tekrar K.’nin üzerine odaklandı -"ben onun sevgilisiyim"... "O halde siz", dedi K. gülümseyerek,... "benim için saygıdeğer birisiniz" -"Yalnız sizin için değil", dedi Frieda... "Şato’da bulundunuz mu hiç?", diye sordu K... kız, "Hayır, ama burada meyhanede çalışmam yeterli değil mi?", diye yanıt verdi... "işe ilk başladığımda, Zür Brücke hanında ahıra bakıyordum"...’ (Kafka, 2006, Şato, s.47-48).

K., handa geceleyecektir. Ne var ki, bu konuda Frieda’nın K.’ya verdiği olumlu yanıt, o ‘narin elli’ kızın, başka birtakım kişileri kapı dışarı etmesini, hem de bu işi pek büyük bir kabalıkla yapmasını engellemeyecektir (Tümer, 1984, s.38). Klamm’ın sevgilisi olan Frieda, sırf bu sayede (o da şatoya ait sayılmaktadır artık) sahip olduğu güçle, elinde kırbaç, adamları oradan kovar. Sanki mekâna Klamm’dan çok daha fazla hükmetmektedir, Klamm ise odasında sözde uyuduğu için bu işi bile üstlenmemekte, pasif kalmaktadır. Frieda’nın çoban rolüne soyunduğu, sanki hayvanlarını ahıra sürüyormuşçasına çaba gösterdiği olağandışı bir sahneyle karşılaşırız. Şatoya (Klamm’a) aidiyet, böyle davranma hakkını ona vermektedir:

‘... "Burada geceleyebilir miyim?", diye sordu K. "Evet", dedi Frieda. "Şimdi kalabilir miyim o halde?" -"Olga’yı alıp gidin ki, ben de buradakilerden kurtulayım. Birazdan yine gelirsiniz"... "Neyin nesi bunlar?", diye sordu K. "Klamm’ın adamları", dedi Frieda... "tanıdığım en aşağılık, en iğrenç yaratıklar;... Klamm’a bunları yanında getirmemesini defalarca söyledim;... Ama ricalarım boşunaydı; gelmesine bir saat kala hepsi içeri hücum ediyor; tıpkı ahıra doluşan hayvanlar gibi.

Ama ait oldukları ahır boyulasalar iyi olur artık... onları şimdi benim dışarı defetmem gerekiyor" Frieda bir köşeden bir kırbaç çıkardı ve tek bir sıçrayışla – sağlam bir sıçrayış sayılmazdı bu; küçük bir kuzununki gibiydi- dans eden adamların üzerine atıldı... "Klamm adına", diye bağırdı, "doğru ahıra! Hepiniz ahıra!" Durumun ciddiyetini kavramışlardı adamlar nihayet; K.'nın anlamadığı bir ürkeklikle geriye doğru itiştirip durdular birbirlerini; öndekinin itmesiyle kapı açıldı ve içeriye gecenin havası doldu; belli ki Frieda hepsini önüne katmış, avlu üzerinden ahıra götürüyordu...' (Kafka, 2006, Şato, s.49-50).

K., bu duruma (Frieda'nın davranışı ve adamların olağandışı tepkisi) pek anlam veremese de, K.'nın orada kalabilmesi yine Frieda'nın onu ele vermemesi sayesinde, gizlilikle ve diğerlerinden saklanarak olmuştur. K. kalış izni elde etmiş (hancıdan değil garson Frieda'dan, çünkü o, hancıdan çok daha fazla şatoya aittir) olmakla birlikte, birtakım insanların kırbaçlarla, küfürlerle kovalandığı böyle bir mekânda kendini hiç de güven içinde duymamaktadır (Tümer, 1984, s.39):

'Derken birden çöküveren sessizliğin içinde K. koridordan sesler duydu. Güvenle saklanabileceği tek yer olan içki tezgahının arkasına atladı. Gerçi meyhanede bulunması yasak değildi, ama burada geceleme istediğinden, görünmekten kaçınıyordu. Bu yüzden işte, kapı açıldığında masanın altına gizlendi. Burada görünmesi de tehlikesiz bir şey değildi ekbette, ama azgın köylülerden kaçıp gizlendiğini bahane edebilirdi hiç olmazsa, bu açıklama inanılmayacak gibi değildi...' (Kafka, 2006, Şato, s.50).

Şato ve onun kuralları köylülerin hayatlarına tamamen hükmetmektedir ve onlar, (bu esaret altında) bir çeşit kefarete ödemek zorunda olduklarını anlamamaktadırlar. Frieda, K.'nın handa kalmasına, hancının uyarılarına aldırış etmeksizin ve şato kurallarını hiçe sayarak izin verir. Bu davranış, bir kefarete gerektirmektedir; o mekâna ve o mekânın insanlarına yabancılaşan ve tek amacı şatoya ulaşmak için fırsatları değerlendirmek olan K. gibi biriyle, boğucu bir havası olan barın arkasındaki bira ve pis su birikintisinin içinde debelenerek bu bedeli ödemeye başlar. Artık şatoya ait olan Klamm'ın sevgilisi değildir. Bu seçimin diğer sonuçlarına ileride katlanacaktır. K.'nın ise tek düşündüğü şey, onun ruh haline çok uyan bu pis ve havasız içki salonunda ve *sabahın ilk ışıklarının soluk aydınlığında*, şatoya erişmek için önemli bir araç olan Klamm'ı kaybetmiş olmasıdır. Üzüntü, derin yabancılaşma ve umutsuzluk duyguları içindedir:

'... Frieda... onu çekiştirmeye başladı: "Gel, insan burada boğulur!"... K.'nın kendini sürekli, ama çaresizce kurtarmaya çalıştığı bir sarhoşluğun içinde yuvarlanıp duruyorlardı; bir iki dönmeden sonra Klamm'ın kapısına çarptılar, sonra da yerdeki ufak bir bira ve pis su birikintisinin içinde buldular kendilerini... K.'nın, kendini sürekli yolunu kaybedeceği ve kendinden önce hiç kimsenin yaşamadığı yabancı bir yerde, havasının bile kendi memleketindeki havanın bir parçası olmadığı yabancı biri olarak hissettiği; insanın yabancılıktan boğulacağı ve bu yabancılığın anlamsız ayartmalarının karşısında insanın devam etmekten ve yolunu kaybetmekten başka hiç bir şey yapamayacağı duygusuna kapıldığı saatler geçti... K. doğruldu, Frieda'nın yanına diz çöküp sabahın ilk ışıklarının soluk aydınlığında etrafına bakındı. Ne olmuştu? Umutları nereye uçmuştu?... Dikkatli olup düşmanın ve hedefin büyüklüğüne göre ileriye atılıp yol alacağına, burada, şimdi dayanılmaz bir kokuya dönüşen bira birikintilerinin arasında, gece boyu yuvarlanıp durmuştu...' (Kafka, 2006, Şato, s.52-53).

K.'nın iki yardımcısı vardır. Bu tuhaf adamlar, anlaşılmaz davranışlarda bulunmakta, K.'ya yardım etmekten çok, onu sinirlendirmektedirler. Öyle yardımcılardır ki bunlar, mutlaka K.'nın bulunduğu mekâna girerler ya da girmek isterler. K. ise, onları kendi bulunduğu mekandan kovar ya da kovmak ister (Tümer, 1984, s.39). Çünkü, öfkeli, umutsuz, bıkkın ve yorgundur. Daha önce Frieda'nın davranışına şaşırmasına rağmen, şimdi o, yardımcılarını defetmek için kırbağı arar. Saatler geçmiş olduğunu bilse de halen gece olduğunu sanmaktadır:

'... Masada iki yardımcısı oturuyordu; biraz bitkin, ama neşeliydiler; görevlerini sadakatla yerine getirmiş olmaktan kaynaklanan bir neşeydi bu... Etrafına bakınıp dün akşam Frieda'nın elindeki kırbağı aradı... -"Bana gündüz lazımsınız, gece değil", dedi K., "hadi çekip gidin" -"Zaten gündüz oldu", dedi yardımcılar ve yerlerinden kılmıdamadılar. Gerçekten de gündüz olmuştu, avlunun kapısı açılmış, Olga ve beraberindeki köylüler... içeri akın ediyorlardı şimdi...' (Kafka, 2006, Şato, s.53).

Kafka'nın boğucu ve karanlık iç mekânlarında mutsuz ve öfkeli olan karakterler, serin ve karlı kış havasında olmaktan çoğunlukla mutluluk duyarlar. İçki salonundaki bu atışmadan sonra açık havaya çıkan K., artık kendisi için, onu şatoya götürecek bir araç olmaktan çıkarak, taşınması gereken bir yük haline gelen Frieda ile yürümekten hoşlanmaz. Yalnız olmayı yeğler. Çünkü, kalmasına baştan izin verilen hana, kendi

odasına gitmektedir. Kendine güveni tamdır, hatta Frieda'nın onun yanında değil de, yerde yatmasına göz yumar. Kafka'da, kişilerin aralarında sürdürdükleri '*mekan kavgası*' sürekli bir kavgadır. İnsanlar başka insanları, kendi bulundukları mekanlara almak istemezler ya da girmiş olanları şu ya da bu nedenle kovarlar. Hiçbirini yapamazlarsa, kişilerin o mekândaki rahatlarını bozmaya uğraşırlar (Tümer, 1984, s.40). Bu özelliğin yanında, yardımcıların, K.'nın kovuldukları çatı katındaki odasının penceresinden içeri girebilmeleri de tipik Kafka mekânının absürdlüğünün bir kanıtıdır:

'... Dışarıda, karlı havada K. biraz olsun rahat bir nefes aldı. Açık havada olmanın verdiği mutluluk öyle büyüktü ki, yolun zorluğu şimdi daha çekilir hale gelmişti; K. yalnız olsaydı, daha kolay yürüyebilecekti. Hana gelir gelmez K. hemen odasına çıkıp yatağına uzandı. Frieda onun yanına, yerde kendine yatacak bir yer hazırladı. Yardımcılar da içeri dalmışlar, dışarı çıkarılmışlar, ama pencereden tekrar içeri girmişlerdi. K. yorgundu, onları bir kez daha kovma gücünü kendinde bulamadı...' (Kafka, 2006, Şato, s.54).

Kafka'da, birileri sürekli olarak başka kişilerin odalarında kalmak zorunda bırakılmaktadır. Devamlı bir mekân kıtlığı söz konusudur. Hiçbir zaman ferah ve herkes için yeterli mekânlara rastlanmaz. Sonuçta K. da, Frieda ile birlikte, hizmetçi kızların odasında kalmaktadır ve kızların bu süre içinde nerede kaldıkları belli değildir. Onlara nasılsa bir yer bulunmuştur. Kendilerine yaşattığı bu sıkıntıdan dolayı, onlar da K.'ya karşı her türlü şaşırtıcı ve olağandışı sıkıntıyı vermeye çabalarlar. Kafka'nın, Günlüklerde de dile getirdiği kendi yalnızlık ve sükunet arayışındaki gibi, onun roman karakterleri de bunda bir türlü başarıya ulaşamazlar. Hep bir gürültü, patırtı ve rahatsızlık içerisinde yaşamaya ve bu sinir bozucu ortamda dinlenmeye çalışmaya mahkum edilmiş gibidirler. Örneğin, sakince yatmayı arzu eden birine hizmetçilerin yaptıkları alışılmamış davranışlarla karşılaşılır:

'... Küçük odada sükunet yok denecek kadar azdı; ayaklarına erkek çizmeleri giymiş hizmetçi kızlar da, bir şeyler getirip götürmek üzere sık sık odaya girip çıkıyorlardı. K.'nın yattığı ve orasına burasına çeşit çeşit öteberi tikiştirilmiş döşekten bir şey lazım olduğunda, ona hiç aldırış etmeden, çekip alıyorlardı... Bu gürültülere rağmen K. gün boyu ve bütün gece yataktan çıkmadı. Ertesi sabah dinlenmiş bir halde uyandığında köydeki dördüncü günüydü' (Kafka, 2006, Şato, s.54).

Her ne kadar o mekânda istenmeseler de, yardımcılar inatla odada kalmayı sürdürürler. Buna karşın, çıkıp gidecekken, gülünç çabalarla az yer kaplamaya çalışırlar. Mekânı, sözde 'K.'yı rahatsız etmeyerek', kendilerine göre kullanırlar. Kovuldukları mekânı ısrarla terketmeyen karakterler de, Kafka'nın yazınının tipik özelliğidir. Oraya ait olmasalar da, o mekânda hak iddia etmekte bir sakınca görmezler:

'... bir köşede, iki eski kadın eteğini yere serip üzerine oturmuşlardı. Bütün çabaları,... Kadastrocu Bey'i rahatsız etmemek ve elden geldiğince az yer işgal etmekte;... kollarını ve bacaklarını birbirine kavuşturup birlikte yere çömeliyorlar, alacakaranlıkta, bulundukları köşede kocaman bir yumak gibi görünüyordular...' (Kafka, 2006, Şato, s.55).

O tuhaf yardımcılar yüzünden, K.'nın yatak odasının bile gizliliği kalmamıştır. K., yardımcılarının ve daha başkalarının (örneğin hancının karısının, hizmetçi kızların) seviştiği mekâna girme isteği karşısında pes etmiş gibidir (Tümer, 1984, s.40). Maruz kaldığı bu '*haneye tecavüz*' karşısında çaresizdir ve örtünün altından ürkekçe bakar. Odasında hiç mahremiyeti kalmamıştır:

'... "Hadi gidin siz, ikiniz,..."..."Burada da bekleyebilirdik", dediler. "Biliyorum", dedi K., "ama bunu istemiyorum"..."Hizmetçi kızlar da yukarı gelmişti bu arada. "Şunların haline bak, nasıl da yatıyorlar", dedi içlerinden biri ve acıyarak bir örtü attı üzerlerine. K. daha sonra örtünün altından çıkıp etrafı kolaçan ettiğinde, yardımcıları yine köşelerindeydiler –bu, K'yı hiç şaşırtmadı... Ayrıca, yatağın hemen yanbaşıda hancının karısı oturmuş, çorap örüyordu; odayı neredeyse karanlığa gömen koskocaman cüssesine pek uymayan küçük bir işti yapmakta olduğu...' (Kafka, 2006, Şato, s.56-57).

Bir mekânı kullanma hakkına sahip olan kişinin özellik ve nitelikleri, o mekânın özellik ve nitelikleriyle özdeşleşmektedir. Hancı kadın, şatoya ait olmaması, bir kadın olması ve sıradan bir hanın sahibi olması yüzünden kendisini '*sözüne kulak asılmayabilecek*' bir kişi olarak tanımlar. Öte yandan, eski sevgilisi Klammm köyün en önemli mekânı sayılan şatodan olduğu için, Frieda'nın, önemli ve farklı bir insan olduğunu söyler. Şatoya ait olmadığı için de K.'yı aşağılar. Şatodan olmak nasıl büyük bir payeyse, olmamak da o denli aşağılayıcıdır:

‘... "Ben şatodan biri değilim ve bir kadını; ayrıca.. bir handa –birinci sırada değilse de, ondan çok uzakta da sayılmaz- bir hancıym, bu nedenle açıklamalarıma pek kulak asmayabilirsin;... Bay Klamm şatoya mensup bir bey; bu, Klamm’ın diğer makamlarını bir yana bırakacak olsak bile, tek başına çok büyük bir payedir... siz kimsiniz ki! Siz şatodan değilsiniz; köyden değilsiniz, siz bir hiçsiniz. Ama maalesef yine de bir şeysiniz, bir yabancı; her yerde yığınla bulunan, insanın ayağına dolaşan biri, insanın başını belaya sokan, onun yüzünden hizmetçilerin odalarından dışarı atıldığı, niyeti belli olmayan... biri... sizi kapı dışarı etsem delikanlı, köyün herhangi bir yerinde, köpek kulübesi dahil, barınacak bir yer bulabilecek misiniz acaba"...' (Kafka, 2006, Şato, s.59-60-64).

İleride sözü edilecek olan, Amalia’nın şatodan bir memuru reddetmesi ve böylelikle şato kurallarına karşı gelmesi olayı sebebiyle, hancı kadın Barnabas ailesini de aşağılar. Ona göre bu rezilliktir ve orada kalmasına izin verilen K. da bundan nasibini alır. Köylüler için, onların yaşayışına nüfuz eden şato kurallarına aykırı bir davranış kabul edilemez. Kişinin yaptığı sözde hata yüzünden o kişinin ailesi, evi ve o eve girip çıkan K. da lanetlenir:

‘... "geceyi geçirebileceğim çok iyi bir yerin benim için hazır olduğunu biliyorum... Barnabaslarda", dedi K. "Reziller!", diye bağırdı hancının karısı... "beyefendi nerelerde sürtüyor,... Elbette, orada geceleyecek yer veriyorlar... dediğiniz gibi Barnabaslarda gecelemiş olsaydınız, benden öyle bağımsız olacaktınız ki, benim evimi anında terk etmek zorunda kalacaktınız şimdi"...' (Kafka, 2006, Şato, s.64-66).

Kafka’da, ilişkilerin kendine özgü dokusu kolay anlaşılır olmasa da, bu küçük dünyada bütün insanlar ve olaylar birbiriyle bağlantılıdır. Kaçırılmış bir ipucunun ortaya çıkabileceğinden kişi tetikte olmalıdır, ve sonrasında, bir çözümün keşfedilmesine sezgisel olarak nasıl tepki vereceğini öğrenecektir. Sonuç olarak K., ‘uzak ve görünmez’ bir amacın peşindedir. Her Kafka kurgusunda ima edilen kaygı ve ızdırap, bu labirentin herhangi bir parçasını kaybetmemesi gereken baş kahramanın çılgınca arzusundan gelir (Karl, 1977). Şato ve köy hayatı birbiri içine geçmiş karmaşık yolların oluşturduğu bir labirent simgesiyle verilir. Öyle ki, bu labirentin dehlizleri K.’nın yatak odasına kadar uzanmaktadır. Bu labirent ona ne denli yaklaştıkça, kendisini o kadar yabancılaşmış hissetmektedir:

‘... Makamlarla ilişkiye girmek pek zor sayılmazdı, çünkü memurlar ne kadar iyi organize olmuş olsalar da, uzak, görünmez efendilerinin ve uzak, görünmez şeylerin çıkarlarını savunuyorlardı; oysa K.,... kendisi için savaşıyordu;... özellikle köy içinde dilediği yere girmesine göz yumularak şımartılıp güçsüz bırakılıyordu; elinden her türlü savaş olanağı alınıp gayri resmi, ucu bucağı görünmeyen, bulanık, yabancı bir yaşam içine çekiliyordu... K., bugüne değin hiç bir yerde resmi kurumla yaşamı buradaki gibi böyle iç içe geçmiş bir halde görmemişti; öyle birbirlerine geçmişlerdi ki, sanki resmi kurumla yaşam yer değiştirmiş gibi görünüyordu insana. Örneğin, Klamm’ın şimdiye dek K.’nın işi üzerindeki sırf biçimsel gücü ile, Klamm’ın tüm gerçekliğiyle ortada olan K.’nın yatak odasındaki gücü karşılaştırıldığında, bu ne anlam ifade ediyordu ki!..’ (Kafka, 2006, Şato, s.69-70).

K., muhtarla görüşecek olması nedeniyle kaygılı değildir, fakat ters bir tepkiyle karşılaşma ihtimalini sezer. Dikkatli ve tetikte olması gerektiğini düşünür; yolda o ana kadar yaşadıkları yüzünden şaşkınlığı ve tedirginliği artar. Şato memurlarının genel tavırlarındaki gevşeklik ve görüşmeleri yatakta yapmalarıyla verilen umursamazlık ve ciddiyetsizlik duygularının aksine, K., gergin ve temkinlidir. Kafasında dönüp dolaşan çelişkili düşüncelerden dolayı kendini ağırlaştırmış ve karmaşık hissetmektedir. Muhtarın odası da, K.’nın karamsar ruh haline uygundur ve K., burada da kadastrocu olarak kabul edilmediği gerçeğiyle yüzleşir:

‘... Muhtar,... K.’yı yatakta karşıladı... Perdelerle daha da karartılmış küçük pencereyi bir odanın içinde sessiz, neredeyse gölgemsi bir kadın K.’ya bir sandalye getirip yatağın yanına koydu...muhtar... yatakta sıkıntıyla bir yandan öte tarafa döndü. "Küçük topraklarımızın sınırları belirlenmiş, her şey düzgünce kayıt altına alınmış. Mülkiyetin el değiştirdiğine pek rastlanmaz ve küçük sınır anlaşmazlıklarını da kendi aramızda hallederiz. Biz kadastrocuyu ne yapalım?"... "Ama bu nasıl olur?" dedi K. yüksek bir sesle; "Bunca yolu geri yollanmak için mi teptim!"...’ (Kafka, 2006, Şato, s.70-71-72).

Muhtarın anlattığı, şatonun ve makamlarının absürt ve karışık ilişkileri, sanki muhtarın odasında ve dolabının içinde de devam ediyor gibidir. Şato labirenti en gizli çekmecelere bile sızmıştır. Düzensizlik ve kaosun anlatımı, ‘dağınık kağıt balyaları’ ve ‘odanın yarısını kaplayan belgeler’ öğeleri ile verilir. Durumunun belirsizliğinden boğulan K., şimdi de bu karanlık ve kasvetli mekânda, çaresizce bir çıkış yolu aramakta ve dağ gibi kağıt yığınları içinde nefes almaya çalışmaktadır. K. için

dayanılmaz olan bu durumda, ona rahatsızlık veren kağıtların hışırtıları ise, muhtara, onu uyutacak bir ninni gibi gelir:

"... Kontluk makamları gibi böyle büyük makamlarda, bir dairenin şöyle, diğerinin başka türlü karar vermesi ve birinin diğerinden haberi olmaması kimi zaman olur;... hangi makamdan geldiğini şu an hatırlamadığım bir genelge gelmişti;..." "Mizzi", diye seslendi birden... hala anlamsızca odada dolanıp duran kadına, "dolaba bir bakar mısın, belki yönerge oradadır"... Dolap tıka basa kağıtla doluydu. Dolabın kapısı açılır açılmaz, yakacak odun demeti gibi yuvarlakça bağlanmış iki kağıt balyası yuvarlandı dışarıya; kadın korkuyla geri sıçradı. "Aşağıda, alt tarafta olacak", diye seslendi muhtar, yatağından komut verircesine. Kadınsa alttaki kağıtlara ulaşabilmek için dolaptaki belgeleri kollarıyla kucaklayıp dışarı attı. Kağıtlar odanın yarısını kaplamıştı bile. "... Büyük kısmını samanlıkta sakladım, çoğu da kayboldu. Hepsini saklamak ne mümkün! Ama samanlıktakiler de az sayılmaz" -"Emri bulabilecek misin?", diyerek tekrar karısına döndü... "Burası çok karanlık", dedi kadın, "gidip bir mum alayım"; ardından da kağıtların üzerinden atlayarak odayı terk etti... "şu çekmecenin içindekiler işte", diyerek başka bir dolabı gösterdi... "... karınıza", dedi K., kadın elinde bir mumla geri dönüp dizlerinin üzerinde çekmecenin önünde emri aramaya koyulduğunda, "aramada yardımcı olabilir miyim?"... Odada sessizlik oldu, kağıtların hışırtıları duyuluyordu yalnızca, hatta muhtar da uyuklamaya başlamıştı...' (Kafka, 2006, Şato, s.72-73).

K. nereye gitse yardımcılar onu gölgesi gibi takip ederler. Gerçi bu kez izinsiz şekilde, apar topar mekâna girmezler, önce kapıyı vururlar. Ama bunun nedeni, K.'ya saygı duymaları değil, muhtarın bir şato görevlisi olması ve şatoyu temsil etmesidir. Ona karşı saygılı olmak durumundadırlar. K. da bunu hissetmiş olmalıdır ki, onların varlıklarından rahatsız olur. Fakat gerçekte yardımcılar da şatoya aittir. Maalesef sezgisi doğrudur ve sınırcasına söylediği sözler sonrasında, kendisinin yapmasına izin verilmeyen belge arama işinin yardımcılar tarafından yapılabileceğini öğrenir. Kendisinin aksine onlar, muhtardan izni kolayca koparırlar. K., bu durumdan hoşnut değildir ve çelişkili düşünceler zihnini karıştırırken, yardımcılar, yardımcı olmak bir yana, mekânı daha çok dağıtırlar. Bu beyhude çaba karşısında muhtarın karısı bile, 'boş çekmece'nin önünde hareketsiz oturmaktadır:

'Kapının hafifçe vurulmasıyla birlikte K. da kapıya döndü. Yardımcılardı elbet... öyle birden kapıdan içeri dalmadılar; aksine, önce hafif aralık duran kapının ardında bir

iki fısıldaşıtlar... "onları nerede bekletsem bilmem ki, dışarıda da alabildiğine soğuk, burada da rahatsız ederler"... "Bırakın girsinler..." "Ama beni rahatsız ediyorlar", dedi K. açıkça;... ardından sınırcasına, "gidip kadına yardımcı olun, altı mavi kalemle çizili 'kadastrucu' sözcüğünün yazılı olduğu belgeyi arıyor" Muhtarın buna itirazı olmadı. K.'nın yapmasına izin verilmeyen şeyi yardımcıları yapabiliyordu; yardımcıları hiç beklemeden kağıtların üzerine atıldılar; ama aramaktan çok, kağıt yığınlarının altını üstüne getiriyorlardı. Biri bir sözcüğü hecelerken diğeri onun elindeki kağıdı çekip yırtıyordu. Kadınsa boş çekmecenin önünde diz çökmüş oturuyordu,... mum oldukça uzağında duruyordu...' (Kafka, 2006, Şato, s.73-74).

Şatonun zincir gibi binalar ve bürolardan oluşan sistemi pek öyle düşünüldüğü gibi mükemmel işlememektedir. K.'nın, ofisler arasında kaybolan kadastrucu olarak atanma dilekçesi, bu çarklar arasında yitip gitmiştir. Fakat yine de muhtar, bundan şato düzenini sorumlu tutmamaktadır. Öyle ki bu belgeden, sanki canlı bir varlıkmiş, bu sayede kendi kararlarını verebilirmiş ve yolunu bulması için çaba harcaması gereklirmiş gibi söz eder. Bir insanın, bir yeraltı labirentinin karanlık dehlizlerinde kaybolup yolunu şaşırmasını anımsatır bu sözler. Burada asıl yolunu şaşırp kaybolan ise, K'dır. Birbirleriyle iletişimi hem çok sıkı olan, hem de hiç iletişimde bulunmayan bu dairelerin ve sözde denetim bürolarının işleyişi, K. üzerinde gülünç bir izlenim bırakır ve K., muhtarın sözlerini alayla karşılar. Sanki şatonun düzensiz işleyen çarklara benzeyen mekânları (büroları), kendi aralarında sözleşmiş ve K.'yı mekanizmanın dışında bırakmış gibidirler:

'... A bürosunun o ilk yazısının üzerinden yıllar değilse de bir çok ay geçmişti neredeyse. Anlaşılaçağı üzere, kurallar gereğı, bir belge doğru yolu izledi mi ilgili büroya en geç bir günde ulaşır ve aynı gün işleme alınır; ama bir de yolunu şaşırdı mı, -mükemmel bir organizasyonda yanlış yolu bulması için epey çaba göstermesi gerekir, yoksa bu yolu bulması zordur- o zaman,... yolunu bulması elbette çok zaman alır... Tüm teşkilatın mükemmel işleyişiyle bu kanıtlanmıştır;... Sordini'nin diğeri bürolarda araştırma yapmaya girişmesi imkansızdı; ayrıca bu daireler ona yanıt da vermezdi;... "bir ara denetim dairesinden söz etmemiş miydiniz? Sizin anlattıklarınıza bakılırsa, işleyiş öyle bir şey ki, denetimin olmayabileceğini düşündükçe, insan fena oluyor"...' (Kafka, 2006, Şato, s.75-76-77).

'Şato' tepesinde ne vardır? Karmakarışık bir telefon santrali. Devrilen kağıt yığınları. Kayıp belgeler. Birbirleriyle işbirliği içinde çalışamayan memurlar. Muzip kimseler.

Tepede olmayan ise, net, düzenli ve merkezi bir otoritedir. Şatonun gücüne saldırı girişiminde K., başını bir tuğla duvara çarpmaz, sürekli olarak, son derece uyumlu bir döner kapıdan geçmek üzere çaba harcamaya devam eder (Smetana, 1986). Bize, birbirini gözlemekle çok meşgul olduğu için gerçek anlamda hiçbir iş yapamayan sayısız ofisten oluşan bir tablo sunulmaktadır (Robertson, 2007, s.62):

‘... "Denetim büroları var sadece... Yanlışın kökenine inilmesini kendilerine borçlu olduğumuz ilk denetim büroları da yanlış buraya görmekteler. Ama, ikinci denetim bürosunun ve hatta üçüncüsünün ve ötekilerinin de aynı yargıya varacaklarını kim iddia edebilir ki?"...’ (Kafka, 2006, Şato, s.78).

Şatoda titizliğiyle tanınan, muhtarın onu dikkatli, enerjik ve uyanık olarak tanımladığı memur Sordini’nin odasının pek de düzenli olduğu söylenemez. Fakat, şatonun sözde sorunsuz işleyen teşkilatıyla çok uyumlu, buradaki akıl almaz işlerin gidişatı gibi dağınık ve hırslı Sordini’nin kişiliğini yansıtacak derecede bol dosyayı (görevler) barındıran, gürültülü bir mekândır bu:

‘... "Onu kendi gözlerimle görmek bana kismet olması henüz; köye inmesi zor, işleri başından aşıyor;... odasının duvarları, üzerinde çalıştığı büyük dosya yığınlarından sütunlarla kaplıymış ve bunlardan sürekli belgeler alınıp yenileri eklendiğinden ve bu işlerin hepsi de büyük bir hızla yapıldığından, bu sütunlar daima devrilirmiş ve bu sürekli, kısa aralıklarla meydana gelen çatırtı patırtılar da Sordini’nin odasının bir özelliği olmuş..."...’ (Kafka, 2006, Şato, s.79).

K., ‘Şato’ tarafından kabul edilmeyi arzulamaktadır (onun istediği sosyal kabuldür). Onun çabaları, ‘kendisi için’ onaylanmak değil, aksine, köyün kadastrocusu olarak kabul görmek yönündedir. Her ne kadar K., entellektüel olarak, köyde ‘mesleğin ve hayatın birbirine karıştığını’ bilse de, bu bilgiyi davranışlarına yansıtmaz. Onun şatoya ulaşma zorluğu, davranışlarında doğaüstü ve nihayet Tanrısal olarak, toplumun çifte doğasını dikkate almamasıdır. Toplumun manevi yönüne duyarlıdır ve buna cevap verir, ancak, pratikte bunun Tanrısal özelliğini yok sayar. Görünen o ki, şatonun kendi adına konuşamadığını anlamaktan yoksun şekilde, boş yere şatoya kabul edilmek için yakarır durur (Smetana, 1991):

‘... "benimle ilgili olan dosyaların tepe yığılmasını ve bunların çatırdayarak yıkılmasını isteyecek hırs bende yok; aksine benim istediğim, küçük bir kadastrocu

olarak küçük bir çizim masasında sakın sakın çalışmak..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.79).

Otorite, sadece memurların davranışlarında değil, tüm köy hayatının yapısında vardır. Resmi emirlere meydan okunabilir, incelikle veya kabalıkla karşı gelinebilir, kazara veya kurnazlıkla yanlış yorumlanabilirler ya da basitçe yok sayılırlar. Köylüler ve memurlar, 'Şato' adına kendilerine ait 'politikalar' bile uygularlar. Muhtar, bunun yaygınlığını belirtir ve memurların kendi üzerlerinde resmi kararlar almalarını bir pratik olarak kabul eder (Smetana, 1991):

'... "her gün Beyler Hanı'nda köyün ileri gelen cemiyet üyelerinin sorgulamaları yapıldı... Brunswick (köylü) kimilerini etkilemişti;... yaygaracının biriydi;... Böylece, konuyu köy meclisine götürme zorunluluğu duydum... Bu işletim mekanizması, yıllar süren gerilime, aynı kalan, belki de anlamsız olan duruma artık dayanamamıştır ve memurların yardımları olmaksızın, kendiliğinden bir karara varmıştır sanki... Sizin olayınızda böyle bir kararın verilip verilmediğini bilmiyorum... ama böyle olsaydı, size davet yolları, siz de buraya gelmek için uzun bir yolculuğa girişirdiniz; böylece uzun bir süre geçer ve Sordini de aynı konu üzerinde hala tükenesiye çalışıyor olur, Brunswick entrikalara girişmiş ve ben de ikisinin işkencelerine katlanmış olurdum..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.80-81).

Muhtarın kendisi bir kadastracıyı işe almak için herhangi bir 'kesin' emre uymaz. (Smetana, 1991). Muhtar, sanki şatonun sonuca ulaştırmayan ve karmaşık işlerinin sorumlusu K.'ymış gibi davranır. Bu reddediliş karşısında K., kendisini kullanılmış ve aldatılmış hisseder. Öte yandan Klamm'ın mektubuna sahip olduğu için bir parça güvende olduğunu sanmaktadır. Şatoya kabul edilme adına aralarında gerilim dolu bir çekişme başlar:

'... "-bir hayli zaman geçti üstelik- şimdi birden ortaya çıkmanızın ve sanki her şey yeniden başlayacakmış gibi olmasının bende yarattığı düş kırıklığını bir düşünün şimdi. Elimden geldiğince buna izin vermeyeceğim; bunda kesin kararlıyım, anlıyorsunuzdur herhalde?" "Elbette", dedi K., "ama daha iyi anladığım, benim ve hatta yasaların korkunç bir şekilde kullanıldığı. Ben, kendi adıma, buna nasıl karşı koyacağımı bilirim..."' (Kafka, 2006, Şato, s.82-83).

Kafka'da kişiler sürekli olarak, birileri tarafından bozulmuş, anlamsız işleri düzeltmeye çalışır, yapmadıkları işlerden kendilerini sorumlu tutar ve bunu yaparken

de kişileri kaosa sürükleyen olaylara neden olan yeni düzensizliklere yol açarlar. Üstelik bu beyhude çabalar sanki oldukça normalmiş ve hayatın gidişatı için olmazsa olmaz kurallarmış gibi karşılanır. Kişiler ve olay örgüsü bu düzensizlik tarzında devam ederken, elbette mekânın ve mekândaki öğelerin betimlenmeleri ve kullanımları da bu özelliği yansıtmalıdır:

‘... Uzun zaman gözden uzak kalan yardımcılar ve Mizzi belli ki aradıkları dosyayı bulamamışlar, her şeyi yeniden dolaba tıkmaya çalışıyorlardı; gelgelelim dosya yığınlarının darmadağınıklığı yüzünden bunda başarılı olamamışlardı... Dolabı yere yatırmış, bütün dosyaları içine tıkmışlar ve dolap kapağının üzerine Mizzi’yi oturtup yavaş yavaş kapatmaya çalışıyorlardı bastırarak...’ (Kafka, 2006, Şato, s.83).

K., muhtarın Klamm’ın mektubuna beklediği önemi vermeyişi ve ısrarla onun kadastrocu görevini reddetmesi yüzünden kaygılıdır ve elinde kalan son kozu kullanır. Köye geldiği ilk gece, kahyanın oğlunun şatoyu telefonla araması üzerine kadastrocu olarak atandığını öğrendiğini ve şatoya aracı olmadan edilen bu telefonun çok önemli olduğunu söyler. Fakat muhtar aynı fikirde değildir. K. için telefon her ne kadar şatoya ulaşmada birinci dereceden bir araç olsa da, şatonun diğer birimlerinin işleyişine benzer şekilde karmakarşıktır. Varoluşu anlamsızdır ve pek işe yaradığı söylenemez. İletişimi gerçekleştirmek olan temel amacını yerine getirmez. Hıştırtılardan başka bir şey duyulmaz. Muhtar bunu ‘şarkı’ olarak adlandırır. Ciddi bir görevi yerine getirmek şöyle dursun ‘bir müzik aleti’ gibi eğlendirici bir yanı vardır. K., ‘gerçek bir anlamı olduğunu’ düşündüğü, şatoyla iletişime geçtiğine dair olan bu kanıttan da bir sonuç alamaz. Muhtarı kadastoculuk görevi konusunda ikna edemez ve yine kovulmuş gibidir:

‘... "sizin bizim makamlarla daha önce hiç ilişkiniz olmadı. Bu ilişkilerin tümü görünürden ibaret, ama bilginiz olmadığından bu ilişkilerin tümünü gerçek sanıyorsunuz. Telefona gelince: makamlarla oldukça yoğun ilişkilerime rağmen benim bile telefonum yok burada. Meyhanede ve benzeri yerlerde müzik aleti gibi bir yara olabilir, hepsi bu... Telefonların şatoda mükemmel bir şekilde işlediği belli; bana anlatılanlara bakılacak olursa telefonlar harıl harıl çalışıyormuş;... Şatodaki bu harıl harıl görüşmeleri buradaki telefonlarda hıştırtı ve şarkı gibi duyarız biz;... Ama bu hıştırtı ve şarkılar bizim nuradaki telefonların aktardığı tek gerçek ve güvenilir şeydir; gerisi ise aldatmacadır. Şatoyla aramızda bir telefon bağlantısı yok; telefonlarımızı bağlayacak bir santral yok; buradan telefonla şatoyu

aradığınızda şatonun en alt birimlerindeki cihazlar çalar, ya da, hepsinin sesi kısılmamış olsaydı... çalabilirdi. Ama şatonun kimi yerinde, yorgun düşmüş şu ya da bu memur birazcık kendini toparlama gereksinimi duyunca, bu özellikle akşamları ya da geceleri olur, telefonun sesini açar; böylece bir yanıt alırsınız biz de, ama şakadan başka bir şey değildir bu... Çok önemli ve hızla akıp giden işlerin arasında özel, küçük işleri için kim telefonu çaldırma hakkını kendinde görebilir ki?... Bu nedenle, ilk ses geldiğinde, en iyisi telefonun başından uzaklaşmak"...' (Kafka, 2006, Şato, s.85-86).

Kafka'da, yalnızca bir köyden, bir içki salonundan, bir odadan, bir mutfaktan değil, böyle bir mekân içine yapılmış küçük bir bölmeden de kovar insanlar insanları (Tümer, 1984, s.41). Üstelik, mekânlar ve bu mekânlardaki mobilyaların düzenlemeleri de, hep birilerinin birilerini 'gözetleme'sine izin verecek şekilde planlanmıştır. Sürekli, bir yerlerde konuşlanmış ve diğerlerini izleyen, denetleyen kişilerle karşılaşırız. Hancı kadının herkesi kovması üzerine yardımcılar da dışarı çıkar, ama kovuldukları yere devamlı geri girmeye çalışan bu kişileri engelleyen tek şey, bu kez bir hizmetçi kızın peşine takılmaları olmuştur. K.'nın, muhtarla görüşmesinden sonraki hayal kırıklığı, kaygı ve sabırsızlık duygularını işaret eder şekilde, mekân yine zifiri karanlıktır:

'... Mutfaktan ince bir tahta bölmeyle ayrılmış, penceresiz derme çatma bir odada yatıyordu kadın. Yatak, bütün mutfakın görüneceği ve işlerin denetlenebileceği bir yere yerleştirilmişti. Oysa mutfaktan bakıldığında odadan hiçbir şey görünmüyordu. Zifiri karanlıktı burası, yalnızca beyazlı kırmızılı nevrerim göze batıyordu hafifçe. İçeri girildiğinde ve insanın gözü karanlığa alıştığında ayrıntılar seçilebiliyordu ancak... "Oturun", diyerek yatağın kenarında yer gösterdi kadın, "sizler de çıkıp gidin!" yardımcılarının yanısıra hizmetçi kadınlar da dolmuştu içeri. "Ben de gidiyorum Gardena", dedi hancı... "Elbette", dedi kadın yavaşça, sanki başka düşüncelerle meşguldü zihni: "sen niye kalasın ki?", diye ekledi. Ama hepsi mutfaka çekildiğinde, -bu sefer yardımcılar da buna uymuşlardı hemen, zira bir hizmetçi kızın peşine takılmışlardı- mutfaktan, burada konuştukları her şeyin duyulabileceğini – çünkü odanın kapısı yoktu- anlayacak kadar zinde sayılırdı Gardena; böylece mutfak da terk etmelerini emretti hepsine...' (Kafka, 2006, Şato, s.89-90).

Kişiler arasındaki ilişkiler, örneğin bir anlaşmazlık, bir üçüncü kişinin, belli bir mekâna alınıp alınmamasına yansımaktadır. Örneğin, çatışan iki kişiden biri,

mekânın kullanılması ya da kullandırılması konusunda, öteki ile ters bir karara varmakta, böylece başka bir nedenden doğan terslik, mekâna da yansımış olmaktadır (Tümer, 1984, s.20):

‘... K. sabırsızlanıyordu giderek: "Sayın Bayan,... kalacak bir yer bulup bulmadığımı sormak için çağırtmıştınız beni, öyle değil mi?" -"Sizi çağırttım mı?" dedi kadın... "Kocanız az önce bana bunu sordu" -"Buna inanırım", dedi hancının karısı, "onunla atıştık biraz. Sizi burada istemediğimde, sizi burada alıkoydu, şimdi ise, burada oturmanızdan memnun kaldığım bir sırada, sizi kovuyor"...' (Kafka, 2006, Şato, s.91).

Kafka romanlarındaki mekânlarda hep bir çeşit ‘görüş yetersizliği’ni fark ederiz. Kişiler, loş ve karanlık iç ve dış mekânlarda, kendilerini zorlayarak bir şeyleri görmeye çalışırlar. Fakat, sisli, puslu ve loş olabilen bu atmosferlerde, nesneler çok yakında olsalar dahi, kişilerin görüşleri bulanık ve yetersiz olmaktadır:

‘... Kadın döşeğin altından bir resim çıkarıp K.’ya uzattı. "Şu resme bir bakın", dedi... K. fotoğrafı daha iyi görmek için mutfığa doğru bir adım attı, ama orada da bir şeyler görmesi zordu,...’ (Kafka, 2006, Şato, s.91).

Gerek K.’nın giderek artan şatoya ulaşma saplantısı, gerekse hancı kadının hayat hikayesini bu boğucu mekânda anlatması yüzünden iyice sıkılan K.’ya göre şato, ondan gittikçe uzaklaşmaktadır. Hancı kadın da Klamm’la konuşmaması için K.’ya bir sürü mazaret ileri sürer. Fakat K. kararlıdır; kendi amacına engel olan ne kadar olay yaşarsa yaşasın enerjisini henüz kaybetmemiştir. Pencereye vurmak, simgesel olarak, onun iç dünyasına zorla girmeye ve aklındaki kararlara izinsiz ulaşmaya çalışmak ve bu şekilde, onu rahatsız etmek anlamına gelmektedir. Sanki yardımcıları, adeta K. tarafından sürekli fırlatılıp gerisin geri dönen birer boomerang gibidirler. K.’nın gürültüden dikkati dağılır; çünkü hancı kadınla belki de onu Klamm’a götürebilecek olan yollardan konuşmaktadır. Her ne kadar hancı kadının bu konuda şüphesi varsa da, K., bu kez kesin kararlıdır. Caydırmalara kapılmayacaktır. Dolayısıyla, pencereden uzaklaşıp, yardımcıların onu yolundan alıkoyarcasına bakışlarından kaçarak odaya döner:

‘... K. tam olarak duyamıyordu, camın şingirtisi dikkatini dağıtmıştı. Bu rahatsızlık veren şeyin kaynağını bulmakta gecikmedi. Yardımcılar avluya çıkmış; karın üstünde bir ayağından ötekine zıplayıp duruyorlardı. Sanki K.’yı tekrar görmekten mutlu

olmuş gibi bir halleri vardı; mutluluktan birbirlerine onu işaret edip mutfağın penceresine vuruyorlardı durmadan. K.'nın uyarı dolu işaretiyle birlikte... birbirlerini çekiştire çekiştire uzaklaşmaya çalıştılar, ama ardı ardına birbirlerini savuşturarak tekrar mutfak penceresinin önüne geldiler. K., yardımcılarının kendisini göremeyecekleri ve onun da onları görmek zorunda kalmayacağı derme çatma odaya seğirtti. Ama pencere camının sessiz, yakarı dolu şangırtısı ona orada da rahat vermedi uzun bir süre...' (Kafka, 2006, Şato, s.92).

Kafka'da kişilerin ünvanlarının değişmesiyle, onlarla özdeşleşen mekânlar da değişebilmektedir. K., 'Memur' Klamm'la, onun şatodaki 'girilemeyen bürosu'nda veya şatonun beylerine ait olan Beyler Hanı'nda görüşebilecekken, onunla, 'özel kişi' olarak ev ya da sokak gibi herhangi bir yerde konuşabileceğini açıklar:

'... "Memur Klamm'la konuşabileceğim yer, şatodaki, onun belki girilemeyen bürosu, ya da, bu da biraz şüpheli olsa da, Beyler Hanı. Ama özel kişi olarak her yerde, evde, sokakta, ona nerede rastlarsam, konuşabilirim. O zaman karşımda bunun yanı sıra memuru da bulursam, bunu memnunlukla karşılarım,..."' (Kafka, 2006, Şato, s.101).

K. hem hizmetçi kızların rızası olmadan onların odasına yerleşmiş, hem de odanın pisliği ve eşyalarının döküntülüğü yüzünden şikayet etmektedir. Kafka'da kişiler sürekli kendilerinde hak gördükleri, mekâna yerleşme ve orayı kendi isteklerine göre şekillendirme çabası içindedirler. K.'nın sözde işlerini yoluna koymak amacıyla devamlı dışarıda olmasından bu iş Frieda'ya düşmüştür:

'... neyseki oda tanınmayacak haldeydi;... İçerisi bolca havalandırılmış, soba iyice ısıtılmış, yerler silinmiş, yatak toplanmış, hizmetçi kızların o nefret uyandıran döküntü eşyaları, resimleri de dahil, hepsi ortadan kaldırılmıştı;... insan nereye giderse gitsin, ardından, pislik bağlamış yüzüyle bön bön bakan masanın üzerine beyaz renkte işleme bir örtü serilmişti. Konuk ağırlandabilirdi artık;...' (Kafka, 2006, Şato, s.105).

Muhtar tarafından köy okulunda geçici hademelik görevi önerilen K., ona bir teklif yapılmasını anlamlı bulur, fakat şatoya kadastrocu olarak kabul edilme saplantısı dolayısıyla başlangıçta bu teklife pek sıcak bakmaz. K.'nın köyde karşılaştığı kadastroculuk işi konusundaki reddedilmelere bir yenisi eklenir; bu kez de hademelik görevine öğretmen şiddetle karşı çıkmaktadır. Bir okulda, hele böyle iki sınıflı bir

köy okulunda, mekânların çok amaçlı olarak kullanılması doğaldır. Örneğin, yemek salonu, aynı zamanda spor ya da başka birtakım gösteriler için kullanılabilir. Ne var ki, sınıfların, aynı zamanda hademenin yatak odası olarak kullanılması gibi, birbirinden çok farklı iki işlevin, tek bir mekânda yer alması söz konusudur. Böyle bir çok-işlevlilik, mimarlık açısından birtakım sorunlar doğurmaktadır. Ama bu, Kafka'ya özgü bir mekân anlayışıdır (Tümer, 1984, s.60). Okul mekanının kullanımında ortaya çıkabilecek tuhafılık (hademenin sınıfta yaşaması) ve bunun sonucundaki düzensizlik ve uygunsuzluk (sınıfı hem bir ailenin hem de öğrencilerin kullanacak olması, sınıfta yemek pişirilmesi) göz önüne alınırsa, öğretmenin öne sürdüğü gerekçeler çok da haksız değildir:

'... "Ben itirazlarımı yaptım. Bugüne kadar bir hademenin gerekli olmadığını belirttim;... Muhtar okulun yine de çok pis olduğunu söyledi. Ben de, o kadar da kötü olmadığını söyledim,... okulda da ek odaları olmayan iki büyük sınıf var; o halde, hademenin, ailesiyle birlikte bu sınıfların birinde oturması, yatması, belki de yemek pişirmesi gerekecek; dolayısıyla bunun temizliğe de bir katkısı olmayacak. Muhtar da bunun üzerine,... sizinle karınızın ve yardımcılarınızın da emeklerinden yararlanmış olacağımızı, böylece, yalnızca okulun değil, okul bahçesinin de dört dörtlük düzene sokulabileceğini belirtti. Bu iddiaları kolayca çürüttüm... sizin kadastrocu olduğunuzu ve okul bahçesindeki çiçek tarhını gayet güzel düzenleyebileceğinizi söyleyebildi sadece..."' (Kafka, 2006, Şato, s.108).

Kafka'da mekânlar şaşırtıcıdır, her an bilinmedik koridorlardan ve kapılardan, bilinmedik tavanalarına ulaşılır. Kişiler o odada ne kadar kalırlarsa kalsınlar, nereye açıldığı belli olmayan, daha önce farkında olmadıkları birtakım kapılarla karşılaşabilirler. Kapıların içlerine açıldığı bu çatı mekânları da genelde soğuk, karanlık, boğucu ve penceresiz, hapisane hücresi benzeri yerlerdir:

'... K.'yı, K.'nın daha önce varlığından haberi olmadığı yandaki kapıdan komşu tavanarasına doğru çekip götürdü ve sonunda burada, heyecandan nefes nefese kalmış bir halde, başından geçenleri anlattı K.'ya... "Bu kötü işte", dedi K..., iki yanı duvarsız ve penceresiz, soğuk esintinin kol gezdiği çatıkasında da don gömlekle üşüyordu...' (Kafka, 2006, Şato, s.109-110).

Hancı kadın artık K.'yı hanında istememektedir. Bu sefer onu gerçekten kovmaya karar vermiştir. Hatta işi tehdide kadar vardırırmıştır. K.'yı, eğer ona karşı gelecek

olursa, şato bağlantılarını kullanmakla tehdit etmektedir. K.'yı sorgusuz sualsiz evlerine davet eden Barnabas ailesine de gönderme yaparak, bu 'kovma' davranışını da haklı çıkarmaya çalışır. Frieda ise, öyle bir heyecan içindedir ki, bu olayı K.'ya soğuk tavanarasında anlatmaktadır:

'...Hancının karısı,... K.'yı artık evinde barındırmamaya karar vermişti; eğer şatoda bağlantıları varsa, bunlardan iyisi mi hemen yararlansındı, çünkü hemen bugünden, şimdiden evi terk etmeliydi; onu bir daha ancak resmi dairenin emri ve zoruyla kabul edebilirdi; ama işin oraya kadar gitmeyeceğini umut ediyordu, çünkü şatoda onun da bağlantıları vardı ve bunları kullanmasını bilirdi. Ayrıca hana da zaten hancının ihmalkarlığıyla girmişti, üstelik zor durumda da değilmiş, çünkü... kendisini bekleyen bir yataktan dolayı övünmüştü...' (Kafka, 2006, Şato, s.109).

Şato, köylülerin eylemlerini ve düşüncelerini tamamen kontrol etmektedir; öyle ki, K'nın mücadelesinde, çalışmasının karşısındaki üstün güçler tarafından ele geçirilmesi, şatonun gücünün işaretidir. Özgür iradesinin gücünü bile kaybetmeye başlamıştır (Klein, 1984). K., kadastrocu olarak onay görmek ve şatoya kabul edilmek isterken, yalnızca bir hademe olarak görevlendirilmesine karşı çıkamamıştır. Üstelik öğretmenin onu aşağılarcasına söylediği işin kurallarına da katlanmak durumunda kalmıştır. Kendisine ait bir odası bile yoktur. Sınıflardan biri boşalınca hemen oraya taşınacak (ki bu da hangi sınıfın boş olduğunu sürekli gözlemlemeyi gerektirir) ve güya kendine ait mekânında yemek bile pişiremeyecektir. Hayatı sürekli gözlem altında olacaktır. Elbette, öğretmen, muhtar gibi köyden kişiler aracılığıyla bu gözlemi yapan da aslında şatodur:

'... "Sayın Kadastrocu, iki sınıfı her gün temizleyip ısıtacaksınız; binanın, ayrıca okul ve jimnastik gereçlerinin küçük tamiratlarını bizzat üstleneceksiniz; bahçe yolunu kardan temizleyip,... sıcak mevsimlerde bahçeyle ilgili ne iş varsa siz ilgileneceksiniz. Bunun karşılığında, seçimini sizin yapacağınız iki sınıftan birinde oturma hakkınız olacak; ama her iki sınıfta aynı anda ders yapılmıyorsa ve siz tam o sırada dersin yapılacağı sınıfta oturuyorsanız, o zaman tabii ki diğer odaya taşınacaksınız. Okulda yemek pişirilmeyecek; bu nedenle, köy idaresinin hesabından burada, handa yiyip içeceksiniz... özellikle de çocuklara, hele ders sırasında, ev yaşamınızın sevimsiz sahnelerinden örnekler seyrettirmemeniz gerektiğini kültürlü bir adam olarak bilmeniz gerekir... ayrıca, Bayan Frieda'yla olan ilişkinizi mümkün olduğunca çabuk resmiyete dökmenizi istediğimizi belirtmek isterim. Bunların tümü... okula taşınır

taşınmaz imzalamanız gereken çalışma aktinize koyulacak"...' (Kafka, 2006, Şato, s.111-112).

Handa hizmetçilerin odasında kaldıkları için, K. ile Frieda'nın bir mekân sahibi olmaları, hizmetçilerin odalarından atılmaları demektir. Hademelik işi dolayısıyla odayı bırakıp okula taşınmaları söz konusu olunca, hizmetçiler çok sevinirler. K. daha odayı boşaltmadan doluşurlar içeri. Çünkü iç mekân, son derece kıymetli birşeydir:

'... öğretmen,... okula ne zaman taşınacaklarını sordu Frieda'ya. "Bugün", dedi Frieda. "O halde yarın gelip kolaçan ederim", dedi öğretmen,... ve Frida'nın dışarıya çıkmak üzere açmış olduğu kapıya yöneldi, ama hizmetçi kızlarla çarpıştı; kızlar eşyalarını toplamışlar, odalarına yerleşmek üzere gelmişlerdi. Kimselerden sakınıp kenara çekilmeyecek olan kızların arasından sıyrılıp geçmesi gerekti öğretmen,... "Bu ne acele böyle!", dedi K.,... "biz henüz buradayız, ama sizin aceleniz var yine de!"... "Hadi girsenize", dedi K., "yerleşin, ne de olsa kendi odanız" Kızlar kararsızlıklarını sürdürünce, -odayı fazlasıyla değiştirilmiş bulmuşlarıdı anlaşılan- K. içeriye eşlik etmek üzere birinin koluna girdi...' (Kafka, 2006, Şato, s.113-114).

K., çok gönüllü olmasa da, yeni bir işle uğraşacak ve yeni bir mekânda yaşamaya başlayacak olmanın verdiği umutla tekrar *Beyler Hanı*'nın yolunu tutar. Orada Klammm'la görüşebilmeyi ummaktadır. Belki de bu gelişmeler, şatoya ulaşabileceğinin bir işaretidir. Acele etmesi ve işleri hızlandırması gerekmektedir. Çünkü, rahatlık ve kaygısızlık duygularına kapılıp asıl amacından saparsa, şato ondan gittikçe uzaklaşabilir. Bu duygular içerisindeki K. şatoyu gördüğünde, onu, alacakaranlık içinde, belki de kendisi gibi yalnız ve özgür bir kişi olarak düşünür; o da birileri tarafından izlenmektedir adeta, o da gitgide bilinmezliklerin içine, derinliklere gömülmektedir. İlk defa şatoyu kendisiyle bu denli fazla özdeşleştirir:

'K., sıcak odadaki hizmetçi kızlarla yardımcılarının kalabalığından kurtulmaktan sevindi ilkin. Dışarısı hafif don yapmıştı; kar sertleşmiş, yürümek kolaylaşmıştı. Gelgelelim hava kararmaya başlamıştı çoktan; K. adımlarını hızlandırdı. Kenar çizgileri çözülmeye yüz tutmuş şato her zamanki sessizliği içindeydi; K. şimdiye kadar hiçbir yaşam belirtisi görmemişti orada; belki de bu kadar uzaktan herhangi bir şey seçebilmek mümkün değildi, ama gözler yine de bunu istiyor, sessizliğe

dayanamıyorlardı. K. şatoya baktığında, orada sessizce oturmuş önüne bakan bir adam görüyor gibi geliyordu bazen; ama düşüncelere dalıp gitmiş, bu nedenle her şeye kapalı biri gibi değil de, daha çok özgür ve kaygısız, sanki yalnızdı ve kimse tarafından gözetlenmiyordu; ama yine de izlendiğini fark etmek zorunda kalıyordu, ama bu onun rahatını hiç mi hiç kaçırmıyordu; gerçekten de,... bakan kişinin bakışları tutunamıyor, kayıp gidiyordu adeta. Bu izlenim, bugün, erken çöken karanlıkla daha da belirgindi; K. o tarafa doğru baktıkça, daha az seçebiliyor, her şey alacakaranlığın içine giderek derinlere gömülüyordu....' (Kafka, 2006, Şato, s.117).

Kafka'da kişiler, bilmedikleri boş ve sessiz mekânlarda, karanlıkta el yordamıyla bir şeyler ararlar veya yollarını bulmaya çalışırlar. Genelde, adeta bir heykel gibi taşlaşmış şekilde birilerini bekleyip durarak, zifiri karanlık mekânlarda oturan, ve rahatsız, uygunsuz yerlerde ikibüklüm şekilde uyuklayan insanlara rastlanır:

'... K. henüz aydınlatılmamış Beyler Hanı'na vardığı sırada birinci katta bir pencere açıldı;... Ne koridorlarda ne de içki salonunda biriyle karşılaştı K.;... K. son gelişinde Klamm'ı izlemiş olduğu kapıya seğirtti; yavaşça kapının kolunu indirdi, ama kapı kilitliydi; ardından gözetleme deliğinin bulunduğu yeri yokladı eliyle; ama tıkaç, yerine öyle oturtulmuş olmalıydı ki, K. aradığını bulamayıp bir kibrit yaktı. Tam o sırada bir çığlıkla irkildi. Kapıyla tezgah arasında, sobaya yakın bir yerde, bir kız oturuyordu ikibüklüm ve çakan kibritin aydınlığında güçlkle açtığı uykusuz gözlerini K.'ya dikmişti...' (Kafka, 2006, Şato, s.118).

Kafka, bir iç mekân tutkunudur. Yapıtlarında betimlediği, içine olaylar yerleştirdiği hemen bütün mekânlar iç mekânlardır. Bir dış mekânın konu edildiğine pek ender olarak rastlanmaktadır. O zaman bile, bu mekânlar genellikle göz alabildiğine uzanan, uçsuz bucaksız, sınırsız mekânlar değildirler. Kafka'yı ilgilendiren mekânlar içinde, tekil bir iki örnek olarak kalan bu dış mekânlar, üstleri açık, fakat yakın çevreleri sınırlı, kapalı mekânlardır. Genelde evlerle sınırlanmış, sokaklar, meydanlar ya da iç avlulardır bunlar. Bu özelliğin, Kafka'nın kentsel mekânları konu edinmiş olmasından ileri geldiği söylenebilir. Bunda bir gerçek payı da vardır kuşkusuz. Kent içinde, kırdaki olduğu gibi uçsuz bucaksız mekânlar yoktur. Ne var ki Kafka, bu mekânların sınırlarını büyük bir titizlikle belirterek, onların 'üstleri açık birer iç mekan' olduklarını vurgulamak ister gibidir (Tümer, 1984, s.30). K'nın Klamm'ı beklediği avluda atmosfer soğuk bir alacakaranlıktan zifiri karanlığa dönmeye

başlamıştır. Uzun süren sessizlik ve gerginlik dolayısıyla K., bu atmosfere uygun olarak oldukça bıkkın ve yorgundur:

‘... K. tek bir açıklama dahi yapmadan meyhaneyi terk etti, çıkış kapısına doğru gideceğine koridorda dönüp binanın içlerine daldı ve birkaç adımdan sonra avluya çıktı. Ne de sessiz, ne de güzel bir yerdi burası böyle! Üç tarafı hanın duvarlarıyla çevrili; şu anda açık olan büyük, ağır bir kapıya sahip yüksek, beyaz bir duvarla – K.’nın tanımadığı bir yan sokaktı- sokağa cephesi bulunan kare biçimli bir avluydu burası. Buradan, avlu tarafından bakıldığında, ön tarafa göre daha yüksek görünüyordu bina; en azından birinci kat, adamaklı genişletilmiş olduğundan, daha büyük görünüyordu; çünkü göz hizasındaki küçük bir aralığın dışında, ahşap, kapalı bir galeriyle çevriliydi. K.’nın çaprazında, karşıda, hala orta kanatta, ama artık köşede, karşı karşıya bulunan yan kanadın birleştiği yerde, açık, kapısız bir giriş vardı. Önünde koyu renkli, üstü kapalı, iki at koşulu kızak duruyordu. K.’nın, alacakaranlık bir vakitte bu uzaklıktan görmekten çok tahmin ettiği kızak sürücüsünden başka kimseler yoktu ortalıkta. K... etrafını kolaçan ede ede kızığın olduğu yere gelene dek duvarın dibinden, avlunun iki duvarı boyunca dolandı... K. adamın yanı başında durup onu selamladığında da, hatta atlar karanlıktan çıkıp gelen adam yüzünden biraz huysuzlandığında bile istifini hiç bozmadı... Dikaçılı bir merdiven iniyordu aşağıya ve alçak, ama görünüşe bakılırsa, uzun bir koridorla kesişiyordu; her şey temiz, beyaz badanalı; keskin ve düzgün hatlarla birbirinden ayrılıyordu... soğuk hissedilmeye başlamıştı; alacakaranlık yerini zifiri karanlığa bırakmıştı...’ (Kafka, 2006, Şato, s.120-121).

İç mekân tutkusu, Kafka’da tam anlamıyla bir ‘sabit fikir’ durumundadır. Bir iç mekâna girme, orada barınma isteği, çoğu kez bir işleve, bir zorunluluğa, bir amaca dönüktür. Örneğin, K.’nın şatoya girmek istemesi, kendini köye kabul ettirmek, iş bulabilmek içindir denebilir. Benzer biçimde, otelde kalmak istemesi, sokakta yatmamak içindir. Fakat, aşağıdaki bölümde görüleceği gibi, kimi zaman da iç mekân, salt bir iç mekân olduğu için ‘davetkar’dır. O kadar ki, bu iç mekânın bir binanın iç mekânı olması bile gerekli değildir. Bir kızığın içi de aynı özelliğe sahip olabilmekte ve neredeyse ‘erotik’ bir boyut kazanmaktadır. Kızığın içine süzülen K. büyük bir mutluluk duyar (Tümer, 1984, s.42):

‘... Kızığın geniş kapısını açtı;... kızığın içi öyle çekiciydi ki, kendini tutamayıp bir süre oturmak istedi. İçeri süzülürdü. Kızığın içi olağanüstü bir sıcaklığa sahipti;

K. kapıyı kapamayı göze alamayıp ardına kadar açık bıraktığı halde, içerideki sıcaklık değişmedi. Örtülerin, minderlerin ve kürklerin içine öyle gömülüyordu ki insan, bir bankta oturduğunu bile anlamıyordu; dönülebiliyor, uzanılabiliyor, sonunda da yumuşaklığın ve sıcaklığın içinde gömülüp kalınıyordu. Kolları iki yana açık, başı, hep hazırda bekleyen minderlere yaslanmış bir durumda kızıağın içinden karanlık evi kolluyordu K... sıcaktan uyuşmuşçasına, dört gözle Klamm'ın gelmesini bekliyordu K...' (Kafka, 2006, Şato, s.122).

Kafka'nın yapıtlarında, az da olsa, aydınlık mekânlar bulma olanağı vardır. Handaki bütün ışıkların yanması, köyde yaşadığı en konforlu ve keyifli anında, kızıağın içinde Klamm'ı beklemekte olan K.'nin bütün rahatını bozar. Fakat bu aydınlık, bir alarm gibidir. Sanki oradan derhal uzaklaşmasının ve handa bekleyen köy sekteri Momus tarafından sorgulanmak üzere hana dönmesinin gerekliliği ona böyle emredilir:

'O sırada –K. tam uzunca bir yuduma başlamışken- ortalık aydınlandı; merdivenlerde, koridorda, holde, girişin üzerinde ışıklar yandı. Merdivenlerden ayak sesleri geliyordu,... K. kızaktan dışarı fırladı, kapıyı kapayacak kadar zaman bulabilmişti...' (Kafka, 2006, Şato, s.123).

K., kendisinden uzaklaşan bu iki hareketin arasında, avlunun orta yerinde yalnız kalmıştır. Bu mekânsal ayrılma, onun yabancılaşmasını ve bir anlamda özgürleşmesini simgeler. Çünkü, dış dünyayı simgeleyen iki uç ondan gittikçe uzaklaşmaktadır. Bu hareket öylesine yavaştır ki, romanın başındaki zamansal sıkışmanın tersine bir zamansal yayılmanın varlığını hissederiz:

'... sürücü... atları kızaklarla birlikte ağır ağır,... ek yapıya doğru –büyük kapının ardında arabaların konulduğu bir ahır olmalıydı- gerisingeriye sürmeye başladı. K. kendi yalnız kalışını izliyordu; bir tarafta kızak ilerliyordu. K.'nin geldiği yoldaysa genç beyefendi; ama ikisi de yavaşça uzaklaşıyordu... Böylece, meydanı kazanan biri olarak, sessizce kaldı olduğu yerde; ama kimseyi mutlu etmeyen bir zaferdi bu...' (Kafka, 2006, Şato, s.125).

K. nereye gideceğini bilmeksizin avluda dikilir. Sanki önünden geçip giden dünyayı ve insanların hareketini, dışarıda bir yerlerdeki gezegenden seyretmektedir. Adeta bütün bunlar olup biterken hiçbir şey ona dokunamaz. Bu aslında çok kısa süren, fakat çok uzunmuş gibi hissedilen zaman dilimi içerisinde K., kendini tamamen soyutlanmış ve özgür hisseder. Çünkü köye geldiği ilk günden beri sürekli olarak,

enerjik bir şekilde oradan oraya koşturup durmuştur ve kendini hep kapana kısılmış hissetmiştir. Ancak kızak sürücüsünün yavaş hareketleri karşısında K., hareketsiz, katı ve hiç olmadığı kadar özgürdür:

‘... Kızak sürücüsü avluda daha uzun süre kaldı; kızığın çok işi vardı; ahırın ağır kapısını açmak, geri geri kızakları yerlerine çekmek, atları çözüp yemliklere götürmek; bunların hepsini ciddiyle, kendi dünyasına kapalı halde, çok yakın gelecekteki bir yolculuğun her türlü umudundan uzak bir duyguyla yapıyordu... Ahırdaki işinin ardın da avluyu karşıdan karşıya yavaşça, yalpalayan adımlarla geçişi, giriş kapısını kapayışı, sonra geri gelişi ve her şeyi yavaş ve belli bir kalıba göre, sadece kardaki izlerini inceleyerek yapması, ardından ahıra kapanması ve tüm ışıkları söndürmesi... ve sadece yukarıdaki ahşap galerinin aralığının aydınlık kalması ve şaşkın bakışını bir süre daha sürdürmesi;...’ (Kafka, 2006, Şato, s.125-126).

‘Şato’ya giden yolun yarısında, çözüm onun tipik çelişkileriyle dolu olsa da, K., özgürlük ve/ya tutukluluk fikriyle savaşmayı dener. Kapalılık paradoksunun zaman-mekân düşünceleri içerisindeki bu tutukluluk ve özgürlük karışımı, ‘Şato’nun başlıca konusudur (Karl, 1977). Klammm’ın kızığa girmesini engelleyerek hakkını savunan K., kendini karla kaplı bir arazide boş ve anlamsız bir özgürlük içinde bulur. Tam olarak bağımsız olmayı zihninde canlandırırken, otoriteye karşı gelmeyi değil, otoriteden sessizce uzaklaşmayı düşünür (Robertson, 2007, s.130):

‘... tüm bunlar K.’ya sanki kendisiyle olan tüm bağlantıların koparılıp bir zamanlar olduğundan elbette şimdi daha özgür olduğu ve burada, daha önce ona yasak olan yerde dilediğince bekleyebileceği ve bu özgürlüğü, kimsenin yapamayacağı bir şekilde savaşıp kazandığı ve kimsenin ona dokunamayacağı, ya da kovamayacağı, hatta bunu kimsenin ağzına bile alamayacağı duygusunu verdi; ama –bu inanç da en azından onun kadar güçlüydü- bu özgürlükten, bu bekleyişten, bu dokunulmazlıktan daha anlamsız, daha kararsızlık duyulan bir şey yokmuş gibiydi aynı zamanda da...’ (Kafka, 2006, Şato, s.126).

Otelcinin karısı, Pepi ve daha başkaları, Klammm’ın bulunduğu ve giremedikleri mekânı –bu giremedikleri bir avlu yani dış mekândır-, bir anahtar deliğinden gözetlerler (Tümer, 1984, s.51). Klammm kızakla handan ayrılırken hepsi onu görmeye çalışırlar. Ondak korkup çekinerek kapıyı açmaya bile cesaret edemeyip

delikten bakmakla yetinirler. Ama yine de, şatonun onları gözlemlediği gibi, onlar da bu şato görevlisini gözlemlemiş olurlar:

‘... hancı kadın ayak uçlarıyla büyük adımlar atarak arkadaki, avluya açılan kapıya doğru gitti; anahtar deliğinden bakıp şaşkın gözler, kızarnış yüzüyle diğerlerine dönüp parmağıyla onları çağıdı ve peşpeşe hepsi delikten göz attı; gerçi hancı kadın daha fazla pay alıyor, Pepi de düşünülüyordu her seferinde;... Pepi’yle beyefendi çok geçmeden geri geldi, bir tek hancı kadın zahmetle deliği gözetliyordu, iyice eğilmiş, neredeyse diz çökmüştü; kendisini içeri alması için kapı deliğine yakardığı sanılabilirdi; ortada çoktandır görececek bir şey yoktu çünkü...’ (Kafka, 2006, Şato, s.128).

Şato memuru Klamm ulaşılması olanaksız biridir. Ulaşılsa da onunla konuşmak imkansızdır. Şatonun canlı bir simgesi gibidir. Klamm’ın herhangi bir kimseye görüşmeye katlanıp katlanmayacağı *‘kanıtlanamaz, çünkü asla sınanmayacaktır’* der hancı kadın. Bu görüş, şato mekânına girilip girilemeyeceği problemi için de geçerlidir:

‘... Klamm elbette konuşmak istemediği kişiyle konuşmayacaktır; bu kişi ne kadar çabalarsa çabalasın, ne kadar katlanılmaz bir şekle sokulursa sokulsun fayda etmez; ama Klamm’ın hiçbir zaman onunla konuşmayacağı, hiçbir zaman huzuruna çağırtmayacağı gerçeği tek başına yeter de artar;...’ (Kafka, 2006, Şato, s.129).

Kafka’da, insanla mekânın bir bütün oluşturduğu, bu ikisinin, özellik ve niteliklerini birbirlerine yansıttıkları açıktır. Gerçekten de, ulaşılması olanaksız bir mekânın – şatonun- insanları da ulaşılması olanaksız kişilerdir. O insanlara ulaşmak, o insanların mekânına ulaşmanın, girmenin de yolunu açabilecektir belki. K. bilmektedir bunu (Tümer, 1984, s.36):

‘... K.’nin niyeti, sırf kendi istekleriyle –bir başkasının istekleriyle değil- Klamm’a yaklaşması, yaklaştıktan sonra da yanında oyalanmadan şatoya gidebilmesiydi sadece...’ (Kafka, 2006, Şato, s.131).

Memurlar ve köylüler, K.’ya resmi bir kimlik vermeye isteklidirler. Hepsi bu oyunu oynarlar ve ona *‘Kadastrocu’* diye seslenirler. Fakat bu, K.’yı tatmin etmez. O, köyün gündelik hayatına kabul edilmek istemektedir, ve bunu, *‘Kadastrocu’* ünvanının üstesinden gelmek için arzular. Ama, köyün işleri bu şekilde sonuç vermemektedir. K., bütün diğer fikirleri reddeder, ve bununla beraber, onu resmi

olarak tanınmaya götürecek olan kişisel kabulü konusundaki saplantısında ısrar eder (Smetana, 1991). Aynı şekilde K.'yı Klamm'a ulaştıracak olan yol da sekreterin tutanaklarından geçmektedir. Fakat yine de K., Klamm'a ulaşamayabilir. Bu yol da, şatonun yolu gibi belirsizdir. Bir yerlere ulaşmak için sürekli başka bir yerlere girmeye çalışmak gereklidir. K., bu gerçeği bir türlü kabullenmek istemez:

'... "Sayın Kadastrocu", diye söze başladı hancı kadın,... "sizi Klamm'a götürecek tek yol Sekreter Bey'in buradaki tutanaklarından geçiyor. Ama abartmak istemem, belki yol Klamm'a varmaz, onun çok uzağında biter, bu, Sekreter Bey'in iyi niyetine kalmış. Ne olursa olsun, sizi Klamm'a doğru götürecek tek yol bu..." "Ah Bayan", dedi K., "bu Klamm'a çıkan ne tek yol ne de en değerli olanı..."' (Kafka, 2006, Şato, s.132).

K., Klamm'ın hancı kadın tarafından kartala benzetilmesini düşünür. Gerçekten de, onun insanlara olan mesafesi, ulaşılamazlığı, herkesi ve herşeyi gözlemleyen, kontrol eden ve müdahaleci tutumu adeta Panoptik bir gözetleme aygıtı gibidir. Şato (dolayısıyla Klamm), tepede bir yerlerde, aşağıyı (köyü) gözlemleyen bir gözetleme kulesi, yasa koyucu bir mahkeme, ve belki de Tanrı'nın evidir:

'... Hancı kadının tehditlerinden korkmadı K.; onu yakalamaya çalıştığı umutlarından da yorulmuştu. Klamm uzaktaydı. Bir ara hancı kadın Klamm'ı kartala benzetmiş, bu ise K.'ya gülünç gelmişti, ama artık öyle gelmiyordu; bulunduğu uzaklığı düşündü, ele geçirilemez yuvasını, K.'nın şimdiye kadar duymadığı, belki de yalnızca çılgınlıklarıyla bölünen sessizliğini, hiçbir zaman kanıtlanamaz, hiçbir zaman yadsınamayacak o aşağıya doğru nüfuz edici bakışını; K.'nın bulunduğu alçaklardan etkilenmeyen, anlık görülebildiği yükseklikte anlaşılmaz yasalara göre çizdiği daireleri: bunların hepsi Klamm'la kartalın ortak yanlarıydı...' (Kafka, 2006, Şato, s.136).

K., kendi durumunun belirsizliğini ve umutsuzluğunu bu kez doğayla, karanlık ve soğuk bir kış havasıyla özdeşleştirir:

'... K. rüzgarın çılgınca estiği girişin önündeki merdivenlere çıkıp karanlığa baktı. Berbat mı berbat bir havaydı... Neler çevirdiği bilinmeyen entrikacı bir doğa; rüzgar gibi anlamsız görünen uğraşlar içinde, uzaklardaki, yabancı birinin adına, içyüzü hiçbir zaman bilinmeyen hizmetlerin peşinde...' (Kafka, 2006, Şato, s.139).

Kafka'da mekânların girilemezliğine karşılık, o yasak mekânlara girme tutkusu çok büyüktür. Kesinlikle yasaklanan şatoya girme isteği, ya da hiç değilse, bu yasak mekânın insanı olan Klamm'la konuşma isteği öylesine güçlüdür ki, bunun için 'her şeyi' yapmaya hazırdır K. Barnabas aracılığıyla aşağıdaki haberi sözlü olarak yollar 'Sayın Amir'e (Tümer, 1984, s.36-37). Mektup yazmak istememektedir. Çünkü, onun da 'belgelerin o sonu gelmez yolculuğunun kaderini paylaşacağına' inanmaktadır:

'... "Sayın Kadaastrocu, Sayın Amir'den bizzat görüşme rica ediyor, gereken her şartı peşinen kabul ediyor... Kadaastrocu,... her türlü zaman kısıtlamasına razı olacağını ve ayrıca konuşma sırasında kullanacağı sözcük sayısının gerekli görüldüğünde tespit edilmesini, hatta, on sözcükle bile yetineceğini bildirir... yanıtı büyük bir sabırla beklemektedir"...' (Kafka, 2006, Şato, s.144).

En yalın biçimiyle, mimarlıkta çok işlevlilik ya da çok amaçlılık, bir mekânın, birden fazla işleve, birden fazla amaca hizmet etmesi olarak tanımlanabilir. Kafka'nın yapıtlarında, betimlenen mekânların niteliklerinden biri de budur (Tümer, 1984, s.59). Loş mekânların yanında zifiri karanlık dış ve iç mekânlar da sıkça bulunur Kafka'da. K., Frieda'nın yanına, hademe olarak görevlendirildiği iki sınıflı okula döndüğünde, mekân yine 'zifiri karanlık'tır ve yine 'el yordamıyla' bu karanlıkta yolunu bulmaya çalışmaktadır. Üstelik, hem sınıf hem de spor salonu olarak kullanılan bu yeni 'ev'lerinde soğuk ve yoksullukla da başa çıkmaları gerekmektedir:

'Adamakıllı donmuş bir şekilde eve geldi, ortalık zifiri karanlıktı;... K. el yordamıyla sınıfın birinde yürümeye çalışıyordu... Nihayet ışık yakıldı; ama lamba yeterince çevrilip açılmıyordu,... Yeni evin henüz bir yığın eksikliği vardı. Gerçi içerisi, K.'ya anlatıldığı üzere, ısıtılmasına ısıtılmış, oldukça da sıcak olmuştu; ama beden eğitimi salonu olarak da kullanılan –sağda solda duran ve tavandan sarkan spor aletleri vardı- bu koskoca oda, eldeki tüm odunu tüketmiş, ne yazık ki tekrar soğumuştur. Gerçi bir sundurmada yeterince odun stoğu vardı, ama sundurma kilitliydi, anahtarı da öğretmende idi; o da odunun alınıp yakılmasına yalnızca ders saatlerinde izin veriyordu. İnsanın içine girebileceği bir döşek olsaydı durum biraz daha çekilir olacaktı. Ama içerde ot bir şilteden başka bir şey yoktu;... ama yorgan yerine kaba, hiç ısıtmayan iki sert battaniye vardı... Frieda sıkıntıyla K.'ya baktı;... "Odamızın tek süsü bu spor aletleri", dedi gözyaşları içinde gülümserken...' (Kafka, 2006, Şato, s.147-148).

K., Frieda ve yardımcılarının yatak odası olarak kullandıkları bu spor salonu gerçekten çok soğuktur. Isıtmak için odun gereklidir. Ama odun almak için de odunluğa girmek gereklidir. Oysa odunluk da bir mekândır ve bir sundurma altından başka bir şey olmayan bu odunluğa bile girmek yasaktır. Sonunda başarırlar bunu. Böylece hem bir gereksinme karşılanmıştır, hem de yasak, kapalı bir mekâna zorla girilmiştir. Çifte bir zevktir bu. Onun için de, insanların sevinçleri çok büyüktür (Tümer, 1984, s.43):

‘... Dayanılmaz hale varan soğukta yatmaya çekiniyorlardı; sonunda K., içerisinin ısıtılması gerektiğini, aksi halde uyumanın mümkün olamayacağını söyledi. Bir balta aradı; yardımcılarının bildiği bir tane vardı, gidip getirdiler, ardından da odunluğun yolu tutuldu. Eğreti kapı kısa bir süre sonra kırılıverdi; yardımcılar sanki hiç böyle güzel bir olay yaşamamışçasına sevinip ite kaka odunları birbiri ardına sınıfa taşımaya koyuldular; derken yeterince odun birikince, içerisi ısıtılmaya başlandı;...az sonra sobanın çevresi öyle ısınmıştı ki, battaniyeye bile gerek kalmadı;... sıcak ve sessizliğin etkisiyle K. ve Frieda mutlu bir şekilde uyumaya başladılar...’ (Kafka, 2006, Şato, s.151).

Bir okulda, hele böyle iki sınıflı bir köy okulunda, mekânların çok amaçlı olarak kullanılması doğaldır. Öğretmenin sınıf olarak nitelediği ve K. ile sevgilisi Frieda’nın ev olarak kullanmalarına izin verilen mekân, aynı zamanda *jimnastik salonu* olarak kullanılmaktadır. Sabah olup da öğretmen ve öğrenciler okula gelince, birbiriyle uyuşması olanaksız olan bu üç işlev (sınıf, ev, spor salonu), o mekânı kullanan kişiler arasında, oldukça gülünç bir çatışma yaratır (Tümer, 1984, s.60-61):

‘Ertesi sabah, ilk öğrenciler gelip de yattıkları yerin çevresini merakla sardıkları sırada uyanabildiler ancak. Bu can sıkıcıydı, çünkü aşırı sıcaktan –sabaha doğru bu sıcaklık yerini hissedilir bir soğuğa bırakmıştı tekrar- iç çamaşırlarına kadar soyunmuşlardı; giyinmeye başladıklarında kapıda... kadın öğretmen Gisa belirdi. Yeni hademeden haberdar gibiydi, öğretmenden de nasıl davranacağına ilişkin talimatlar almış olmalıydı, çünkü eşiğe ayak atar atmaz, "Buna gelemem işte. İyi bari, daha neler! Sınıfta uyumanıza izin verildi sadece; ama benim sizin yatak odanızda ders verme gibi bir yükümlülüğüm yok. Öğlene kadar yatakta debelenen bir hademe ailesi, pöh!", dedi. Ashında buna karşı, özellikle de aile ve yatak konusunda, söylenecek kimi şeyler olabilir, diye düşündü K. Frieda’yla birlikte,-yardımcılardan bir beklentileri yoktu, yattıkları yerden öğretmene ve çocuklara bakıyorlardı şaşkın

şaşkın- en azından çocukların bakışlarından uzak giyinebilmek için, alelacele paralel aletiyle atlama beygirini önlerine doğru çekip bir bölme oluşturacak şekilde iki aletin üzerine battaniye attı. Gerçi bir dakika bile rahat yoktu; öğretmen kadın leğende temiz su kalmadığı için yakındı önce; K. o sırada, kendisi ve Frieda için leğeni almayı düşünüyordu ki, öğretmeni daha çok sinirlendirmemek için bu niyetinden vazgeçti;... şanssızlık eseri kürsüde akşam yemeğinin artıkları bırakılmıştı; öğretmen kürsüyü cetveliyle sıyırınca her şey yere uçtu;... K. ve Frieda, henüz yarı giyinik bir halde paralel aletine yaslanmış, sahip oldukları küçük mal varlıklarının yok edilişini seyrediyorlardı;...’ (Kafka, 2006, Şato, s.153-154).

Kafka’da iç mekânlara girebilmenin her zaman bir sorun olduğu açıktır. Bu, kapalı, yasak mekânlar, güçlükleri yenerek, oralara girmeyi başaranlara büyük bir sevinç verir. Hatta, bazı mekânlara girmenin söz konusu olduğu zamanlarda bu mutluluk ‘erotik’ bir hal alır. Böyle bir durumda kişinin duyduğu haz, erişilmesi zor, kendini naza çeken bir sevgilinin dize getirilerek elde edilmesi sonucu sağlanan mutluluğa benzetilebilir. Bu ne denli bir mutluluksa, o mekâna girilmesini yasaklayan için de o denli büyük bir öfke kaynağıdır. Girilmemesi gereken bir mekâna, hele kapısını kırarak girmek bağışlanmaz bir suçtur (Tümer, 1984, s.44). Bu nedenle kıyasıya bir çekişme yaşanır:

‘... Kapıda öğretmen bey dikiliyordu; ufak tefek adam, her iki eliyle yakalarından kavradığı birer yardımcı tutuyordu; onları odun alırken yakalamış olmalıydı; çünkü gür bir sesle konuşup her bir sözcükte ara veriyordu: "Odunluğu soymaya kim cüret etti? O herifi lime lime doğramaz mıyım ben!" Kadın öğretmenin ayakları dibinde yeri silmeye çalışan Frieda ayağa kalktı ve ondan güç almak istercesine K.’ya baktı;... "Ben yaptım, öğretmen bey. Başka çarem kalmamıştı. Sınıflar erken ısıtılacağından, odunluğun açılması gerekiyordu; anahtarı gece yarısı gelip sizden almaya cesaret edemedim; nişanlım Beyler Hanı’ndaydı, geceyi orada geçirebilir düşüncesiyle, ben kendi başıma böyle karar almak zorunda kaldım. Eğer uygunsuz davrandıysam kusuruma bakmayın; nişanlım olanları görünce yeterince payladı zaten beni. Sobayı erkenden yakmamı bile yasakladı; sizin odunluğu kilitli tutmakla zaten siz gelmedikçe sobanın da yakılamayacağını göstermiş olduğunuzu söyledi. Yakılmaması onun suçu, odunluğun kapısının kırılması ise benim" -"Kapıyı kim kırdı?" diye sordu öğretmen, elinden hala umutsuzca kurtulmaya çabalayan yardımcılara. "Bey", dedi ikisi birden... Frieda güldü ve bu gülüş yardımcılarının

sözlerinden çok daha fazla ele veriyordu her şeyi;... işe devam etmek üzere hazır bir halde yere eğildiğinde ancak "Yaşlarına bakmayın siz onların, yardımcılarımız okul sıralarındaki çocuklar gibidir. Sonuçta akşamüzeri kapıyı baltayla ben kendim kırıp açtım, çok kolay oldu;... Ama gece nişanlım gelip hasara bakmak ve gerekirse tamir etmek üzere dışarı çıktığında, yardımcılar da... onun peşinden gittiler; nişanlım kırılmış kapıyı tamir etmeye çalışırken gördüler; şimdi bu yüzden böyle söylüyorlar..." Gerçi yardımcılar Frieda'nın açıklamaları süresince başlarını iki yana sallayıp duruyorlardı, ama bir yandan da hala K.'yı gösterip yüz göz hareketleriyle Frieda'yı görüşünden caydırmaya uğraşıyorlardı sessizce; ama bunu başaramayınca boyun eğdiler ve Frieda'nın sözlerini emir kabul edip öğretmenin başka sorusuna yanıt vermediler. "Demek", dedi öğretmen, "yalan söylediniz! Yoksa düşünmeden mi suçladınız hademeyi?" Hala susuyorlardı, ama titremelerinden ve korku dolu bakışlarından suçluluk duygusu içinde oldukları anlaşılıyordu. "O halde sizi güzelce pataklamam gerekiyor", dedi öğretmen ve kamış sopayı getirmesi için çocuklardan birini öteki sınıfa gönderdi. Sonrasında, vurmak üzere sopayı havaya kaldırdığında, Frieda "Yardımcılar doğruyu söyledi", diye bağırıp çaresizlik içinde elindeki bezi kovanın içine atınca, ortalığa sular sıçradı;...' (Kafka, 2006, Şato, s.156-157).

Gerek Frieda'nın, Klammm'ın uşaklarını içki salonundan kırbaçla kovması, gerekse öğretmenin kilitli sundurmayı kıranlara sopayla güzel bir dayak çekerek cezalandırmaya kalkması, Kafka'nın, 'mekâna girmek isteme', 'mekâna sokmama', 'mekândan kovma' gibi konulara ne denli önem verdiğini gösteren örneklerdir. Kafka'nın bu konudaki duyarlılığı, onu zaman zaman gülünçlüğe varan bir kabalığa itmektedir (Tümer, 1984, s.46). Yardımcılar da, K. tarafından, bu kez tüm yalvarmalarına karşın içeri alınmamak üzere kovulmuşlardır. Kendisi de şatoya kabul edilmeyen K., yardımcılarını sınıfa sokmamak konusunda oldukça zalim davranmaktadır:

'... K. yardımcılarını "Hadi dışarı çıkın!" dedi... K. arkalarından kapıyı kilitleyince tekrar içeri girmek istediler, inleyip sızlayarak kapıya vurmaya başladılar... Öğretmen tekrar yanlarına geldi,... belli ki korku salan sopasıyla binanın önünden kovaladı ikiliyi... Çok geçmeden spor salonunun penceresi önüne geldiler, camlara vurup bağırıyorlardı, ama söyledikleri anlaşılmıyordu artık... telaşlı halleri kalın karda atlayıp zıplamalarına olanak tanııyordu. Bu yüzden de okul bahçesinin

parmaklıklarına seğirttiler; sınıfın içini daha iyi, ama belli bir uzaklıktan görebildikleri taş duvarın üstüne çıktılar; parmaklıklara tutunur halde sağa sola koşturdular, ardından da durup ellerini yalvarırcasına K.'ya doğru uzattılar... K. onların bakışlarından kurtulmak için perdeleri çektiğinde bile bundan vazgeçemediler. Alacakaranlığın çökmekte olduğu sınıfta Frieda'ya bakmak üzere bar aletine doğru yürüdü K...' (Kafka, 2006, Şato, s.161-162).

K.'nın sohbet ettiği, okulda öğrenci olan küçük Hans, K.'nın şu anki durumunun, 'muhtarın ve öğretmenin onu şato makamlarından uzak tutmalarının ve hademe hizmetine zorlamalarının resmi bir düzmecesi' olduğuna inanmaktadır. K.'nın şatoya ulaşma arzusu o denli büyüktür ki, Hans'tan ve onun annesinden gelebilecek olan en ufak bir faydayı bile değerlendirmeyi düşünür:

'... "Hans'la olan konuşmamı çok iyi yorumladın", dedi K. "... özellikle en alttan başladığında yukarı tırmanmak için nasıl bir kavga verildiğini, umut ışığının olduğu her şeyden yararlanılması gerektiğini unutuyorsun?..."' (Kafka, 2006, Şato, s.189).

K.'nın köydeki hayatı Schwarzer'in çocuksu meydan okumasıyla ve kendisinin de köyde kalmaya hakkı olduğunda ısrar etmesiyle başlar. Aslında gerçek şudur ki, K.'nın köyde olması, orada kalması için resmi bir izne ihtiyacı olmadığını kanıtlamaktadır. Buna rağmen K., 'başarısı'ını veya bu başarının kendi kararı, gücü ve ona yiyecek ve yatacak yer sağlayan köylülerin destekleyici davranışlarından kaynaklandığını anlayamaz (Smetana, 1986). Bu nedenle, çabalarıyla birlikte, biraz da kendine acıyarak, hala köye kabul edilme ve şatoya ulaşma konusundaki karamsarlığını ve suçlamalarını sürdürür:

'... Köyün henüz yabacısyken, tanıdıktan yoksun, barınaksız, yürüyüş yorgunu, çaresiz bir şekilde saman şilte üzerine uzanmış, resmi makamların her türlü saldırısına açık bir durumdayken, Schwarzer yüzünden anlamsız yere hemen daha ilk saatte resmi makamların tüm dikkatleri üzerinde toplanmıştı. Bir gece daha geçseydi her şey farklı, sakin, yarı kapalı bir seyir izlerdi; en azından ondan kimsenin haberi olmaz, şüphelenilmez, belki de, gezici meslek sahibi deyip bir gün konuk etmekten kimse kaçınmazdı; yararlılığına ve güvenilirliğine tanık olunup konu komşu da sözünü etti mi, çok geçmeden herhangi bir yere hizmetçi olarak başını sokabilirdi...' (Kafka, 2006, Şato, s.194).

‘Şato’daki mekânların kapılarının –bunlar bir eve veya otel odasına ait olsalar da- genellikle kilitli olmadıkları ve herkesin teklifsizce içeriye girip çıktığı dikkat çeker. Bu mekânlardaki kişiler de, hiçbir iş yapmadan, paralize olmuş gibi sürekli karanlıkta otururlar ve sanki dış dünyaya ve diğer insanların hareketlerine karşı bir algı sorunları varmışcasına içe kapalı, katı, tepki vermede yavaş ve umursamaz davranırlar:

‘... *Soluk soluğa Barnabaslar’ın evine vardı; çaldıktan kısa bir süre sonra kapıyı açıp odanın içine bakmaksızın "Barnabas hala gelmedi mi?", diye sordu. Olga’nın içeride olmadığını yeni fark etti; en dipteki masada yarı karanlıkta oturan iki yaşlı, kapıda olanların pek farkında değillerdi, yüzlerini ancak yeni yeni o yöne doğru çevirmeye başlamışlardı. Sobanın yanındaki bankta battaniyelerin altına girip uzanmış Amalia ise, K.’nın görünmesiyle birlikte ani bir korkuya kapılıp yerinden sıçramış, elini alnına götürerek kendini toparlamaya çalışmıştı...*’ (Kafka, 2006, Şato, s.196).

Köylüler, uzakta tüm somutluğuyla duran, fakat içinde, görevli memurların ne iş yaptıkları tam olarak bilinemeyen ve iç işleyişi pek de tutarlı olmayan şatodan bazen kuşku duydukları halde, onun tüm egemenliğini sorgusuz sualsiz kabul ederler. Şato tepede mekânsal olarak var olan, ama aslında içi boş bir kabuk gibi olsa da, şatonun verdiği bütün ödevleri ve kuralları sınımadan yerine getirirler. Barnabas’ın şatoda yaptığı işin önemli olup olmadığını bilemeyen ve ne kadar değerli bir çalışan olduğunu kavramaya çalışan Olga da bu gerçeğe işaret eder:

‘... *"ama şato hizmeti işte, nerden baksan bir çeşit şato hizmeti, en azından böyle olduğuna inanmalıyız" -"Nasıl?", dedi K., "bundan da mı kuşkunuz var?" -"Aslında", dedi Olga, "... Barnabas yazıhanelere uğruyor, kendisiyle benzer görevde olan hizmetlilerle görüşüp konuşuyor, uzaktan tek tük memurları da görüyor, kendisine iletmesi için oldukça önemli mektuplar veriliyor... Barnabas’ın yaptığı şey acaba şato görevi mi diye sorup duruyoruz kendimize..."*’ (Kafka, 2006, Şato, s.202-204).

Kafka’nın dünyası engellerle doludur. O, Yahudilik engelini aşsa dil engeli ile karşılaşacaktır. Bu toplumsal engelleri aşsa, bu kez de, babası ile arasında engeller vardır. Ve bütün bunların da ötesinde, bu dünyayı yönetene, Tanrı’ya ulaşmak, onun katına varabilmek, onu anlayabilmek gereklidir. Bu ise hepsinden zordur belki de. Orası ‘Şato’dur. Oraya herkes giremez. Hele köyün bile yabancıları olan K. hiç

giremez. Kafka'nın 'şato'su onun engellerle dolu dünyasının mekânsal bir modelidir (Tümer, 1984, s.94-95):

'... "... yazıhaneler şatoya ait olsalar bile, bakalım Barnabas'ın girip çıkmasına izin verilenler acaba yazıhane miydi? Yazıhanelere geldi diyelim; bu her şeyin sadece bir bölümü, ardında engeller var ve onların ardında da başka başka yazıhaneler. Onun yoluna devam etmesini aslında yasaklayan kimse yok, ama amirlerini bulmuş, bunlar da onunla işlerini görüp onu gerisingeriye yollamışlarsa, bu durumda yolunu sürdürebilmesi mümkün mü? Ayrıca orada insan gözetleniyormuş da, en azından bunun böyle olduğu sanılıyor... Bu engelleri belli bir sınır gibi düşünme, bu konuda Barnabas da beni uyarır hep. Engeller gittiği bürolarda da vardır; yani geçip gittiği engeller de olur ve bu geçtikleri, henüz geçmediklerinden daha farklı bir görünüme sahip değillerdir; bu nedenle de, işin hemen başında, bu son engellerin ardında Barnabas'ın daha önce bulunmuş olduğu yazıhanelerden daha da farklı yazıhanelerin bulunduğu şeklinde anlamamalısın bunu..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.204-205).

Milan Kundera, Kafka üzerine yazısında, kendisi Prag'ta yaşarken, parti sekreterlik binasına (çirkin ve hayli modern bir bina) 'şato' dendiğini, partinin iki numaralı adamına Klamm adının takıldığını ve 'klam' kelimesinin Çekçe'de 'serap' (ing. *Mirage*) veya 'hile' (ing. *Deception*) anlamlarına geldiğini belirtmektedir (Kundera, 2005, s.119). Gerçekten de, 'Şato'nun en rahatsız edici karakterlerinden biri olan Klamm, köy halkına, adeta kişiden kişiye sürekli değişen bir serap, bir hayalmiş gibi görünür. Öyle ki, kişiler kendi gözlerine bile inanamazlar. Şato'da kişiler ve onların ait oldukları mekânların birbirleriyle özdeş olduğunu düşünürsek, Klamm'ın bu aldatıcı özelliği, roman boyunca şatonun da K.'ya günün değişik saatlerinde farklı görüldüğünü ve K. tarafından, her seferinde bulunduğu noktadan uzaklaşıyormuş gibi algılandığını akla getirir:

'... "Klamm'ın görünüşü biliniyor elbette; onunla teke tek karşılaşanlar var,... her ne kadar yalnızca ana çizgileriyle uyuşsa da, bir Klamm fotoğrafı çıkarılmıştır ortaya. Ama sadece ana çizgilerle. Yoksa diğer yönleriyle değiştirilebilir ve belki de bu, Klamm'ın gerçek görüntüsü kadar değiştirilebilir de değildir. Köye geldiğinde başka görünürmüş, terk ettiğinde başka; bira içmeden önce başka, sonrasında başka; uyanırken başka, uyurken başka; yalnızken başka, konuşurken başka; bunlardan da anlaşıldığı üzere, şatoya çıktığında da başkaymış. Söylenenlere bakılırsa, köyün

içinde bile oldukça büyük farklılıklar gösteriyormuş; farklı farklı boy, davranış, şişmanlık, sakal;... Elbette bütün bu farklılıkların büyücülükle bir ilgisi olmadığı gibi, çok anlaşılır şeylerdir ve Klamm'ı, çoğunlukla bunlar da sadece bir anlık görmesine izin verilen seyircinin o anki ruhsal durumundan, heyecanının derecesinden, umut ya da umutsuzluğunun sayısız ayrımlarından kaynaklanır... onun Klamm olup olmadığı Barnabas için yaşamsal bir sorudur"... "Klamm'ın görünüşüyle ilgili anlatılanları", diyerek konuşmasına devam etti Olga, "Barnabas iyi bilir, anlatılanların birçoğunu bir araya getirip karşılaştırdı;... hatta bir keresinde köyde, Klamm'ı bir faytonun penceresinin ardında kendi gözleriyle bile gördü, ya da gördüğünü sandı;... ve yine de,... şatoda bir büroya geldiğinde, kendisine birçok memurdan birinin gösterilip onun Klamm olduğu söylendiğinde onu tanımamış ve sonrasında da bunun Klamm olduğuna uzun bir zaman alışamamış. Gelgelelim, Barnabas'a, o adamın Klamm'la ilgili o bildik tasarımlardan ayrılan yanı ne diye sorduğunda yanıtlayamıyor, yanıtladığı ve tanımladığı şatodaki memur oluyor daha çok, ama tanıma bizim bildiğimiz Klamm'ın tanımına da tıpatıp uyuyor..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.207-208).

Kafka'nın mekânları olağandışı ve fantastik mekânlardır. Bu özellik, Kafka'nın bütün yapıtlarında betimlenen mekânların hemen hepsinde, şu ya da bu ölçüde görülen, çok genel ve yaygın bir özelliktir. Ancak, bir mekânın fantastik olma niteliği, o mekânın girilemez olma, aydınlık ya da karanlık olma, dar ya da geniş olma, tek ya da çok-amaçlı olma niteliğinden çok daha karmaşık ve daha zor kavranır bir niteliktir. Fantastik olmanın en belirgin, en temel özelliği, '*olağandan farklı*', '*olağandışı*' olmaktır (Tümer, 1984, s.66-67).

Yazınsal yapıtlardaki fantastik mekânlarla, mimari yapıtlardaki fantastik mekânları kıyasladığımızda, birincilerin ikincilere oranla çok daha '*fantastik*' olabildiklerini görüyoruz. Bunun nedeni, kuşkusuz, yazarın, '*mekân betimlemedeki*' olanaklarının, mimarın '*mekân inşa etmedeki*' olanaklarına oranla çok daha geniş olmasıdır. Tek aracı sözcükler olan yazar, düşlediği mekânda, dilin sınırsız sayılabilecek olanaklarından, dil kurallarının ve anlattığı öykünün kendi iç kurallarının getirdiği kısıtlamalardan başka hiçbir engel tanımaksızın yararlanabilmektedir (Tümer, 1984, s.69).

Yazınsal mimari mekânların en fantastik örneklerini, korkuyu işleyen yapıtlarda ve bilim-kurgu romanlarında buluyoruz. Yazar, okuyucusunu korkutmak ya da

şaşırtmak için, birtakım korkutucu ya da şaşırtıcı olaylar anlatır. Bütün bu olaylar, korkutucu ya da şaşırtıcı mekânlarda geçer. Onun için de, korku romanları, perili, hortlaklı evler, odalarla doludur. Bilim-kurgu romanları ise, daha çok uzayda, başka dünyalarda, başka gezegenlerde geçer. Bu ise, fantastik meân yaratma olanaklarını artırır. Bu romanlarda, kapıları bizim kapılara benzemeyen, bizimkiler gibi *‘inşa edilmeyen’*, içinde bizlerden farklı yetileri, duyuları olan, dolayısıyla da onları bizlerden farklı olarak algılayan uzaylıların dolaştıkları mekânlar vardır. Bu mekânlar ise, tam anlamıyla fantastik mekânlardır (Tümer, 1984, s.69).

Kafka’nın yapıtlarındaki mekânların fantastik niteliği, bütün öteki niteliklerinin bir bileşeni ve en önemlisidir. Fakat, Kafka’nın mekânları sözü edilen anlamdaki fantastikliğe pek benzemez. O halde, Kafka’nın fantastik şatolara hiç benzemeyen şatosunu ve öteki mekânlarını neden fantastik olarak niteliyoruz? (Tümer, 1984, s.71).

Herhangi bir şeyin fantastik özelliği, o şeyin, olağanla, fantastik olmayanla ilişkisine, kıyaslanmasına bağlıdır. Fantastik bir şey (örneğin fantastik bir mekân) olağanın dışında yer alan ya da var olan bir şeydir. Roger Caillois; *‘yan tutan’*, *‘özellikle şaşırtmak, düşsel, masalsı bir evren yaratarak, seyirciyi (ya da okuyucuyu) alt üst etmek’* amacıyla yaratılmış olan fantastikliği eleştirmekte ve kabul etmemektedir (Caillois, 1965, s.8). Caillois’ya göre, bu, gelenekselleşmiş, *‘kurumlaşmış bir fantastiklik’tir’*. Böyle bir yapıtta, hemen herşey olağanüstü, olağan dışıdır. Her şeyin olağanüstü olduğu bu olağanüstü evrende, çelişkili bir biçimde, olağanüstü hiçbir şey kalmamaktadır. Nasıl ki, olağan bir evrende, olağan olaylar bizi şaşırtmazsa, olağanüstü bir evrende de, olağanüstü olaylar şaşırtmaz (Tümer, 1984, s.71-72).

Kafka’nın mekânları da, Caillois’nin anladığı anlamda fantastiktirler. Şato’dan bir mekân, Klammm’ın bürosu, görüldüğü gibi, gerek *‘tefrişi’*, gerekse içinde barındırdığı insanlar yönünden, korku romanlarındaki ya da masallardaki şatolara hiç benzememektedir. Bu odada bildiğimiz kürsülerden, bildiğimiz masalardan vardır. Bu masalarda çalışan memurlar, yazıcılar, vampir ya da hortlak değil, düpedüz insandırırlar. Ancak, bir yazıcının, bir memurun yazdırmak istediklerini *‘havada yakalayıp çarçabuk gene yerine oturtmak ve bunu not etmek zorunda kalması’* ya da okurların, kürsülerin üzerine açılmış kocaman kitaplarla ilişkileri, (*‘hep de aynı kitabın başında kalmazlar; ama kitapları da değiştirmez, kendi yerlerini değiştirirler’*), mekânın gereksiz ve anlamsız sıkışıklığı (*‘yer değiştirirken*

birbirlerinin yanından sıkış sıkış geçmek zorunda kalmaları’) bu olağan mekâna, olağanüstü, fantastik bir hava vermektedir (Tümer, 1984, s.74-75):

‘... "... Barnabas bana uzun uzun anlattı bunu, hatta çizdi bile. Barnabas’ı genelde büyük bir yazıhaneye götürürler, ama bu Klamm’ın yazıhanesi değildir; tek kişilik birinin yazıhanesi değildir bu öyle. Oda, bir duvardan diğerine boydan boya uzanan bir bankoyla, iki insanın zor duracağı dar –bu memurların bölümüdür- bir de, işini takip edenlerin, izleyicilerin, hizmetlilerin ve habercilerin bulunduğu geniş bir bölüm olmak üzere ikiye ayrılmış. Bankonun üzerinde açık, birbiri ardına koca koca kitaplar duruyor, birçoğunun başında da bunları okumakta olan memurlar var. Ama hep aynı kitabın başında durmuyorlar, birbirleriyle kitapları değiştirmiyorlar, aksine kendileri yer değiştiriyor. Barnabas’ı en çok hayrete düşüren şey, böyle yer değiştirirlerken odanın darlığından birbirlerini sıkıştırmak zorunda kalmaları. Önde, bankoların hemen dibindeki alçak masalarda yazıcılar oturur, memurlar dikte etmek istediklerinde söyleneni yazarlar. Barnabas bu olup bitenlere hep hayret eder durur. Memurdan açık açık bir emir gelmez, yüksek sesle de dikte edilmez, dikte edilip edilmediği de pek anlaşılmaz; memur öncesinde olduğu gibi okumasına devam ediyor gibidir daha çok, ama yine de bu arada fısıltıyla bir şeyler söyler, yazıcı da bunu duyar. Çoğu zaman memur öyle yavaş dikte eder ki, yazıcı oturduğu yerden pek duyamadığından yerinden fırlayarak yakalar dikte edileni, hızla yerine oturup bunu kağıda döker, yeniden ayağa fırlar; bu böyle sürüp gider... Barnabas’ın bunları gözlemlemeye elbette yeterince zamanı var, çünkü izleyici bölmesinde Klamm’ın bakışları onu fark edene dek saatler, hatta kimi zaman günlerce dikilip durur orada. Klamm onu gördükten ve Barnabas hazırola geçtikten sonra bile değişen bir şey olmaz, çünkü Klamm tekrar kitabına dalıp onu unutabilir; bu sıkça olur... Barnabas, erkenden şatoya gidiyorum, dediğinde içim sızlıyor. Bu belki de boşa katedilen yol, bu belki de boşa geçecek gün, bu belki de yersiz umutlanma;..."’ (Kafka, 2006, Şato, s.208-209).

Bu fantastiklik özelliği şatonun her tarafına sinmiştir; Klamm gibi sürekli olarak, adeta değişime uğrayan ve kendisinin Klamm olup olmadığından şüphelenilen insanlar ve gerçekten yazıhane olup olmadığından kuşku duyulan yazıhaneler buna örnekler:

‘... "Resmi yazıhaneye giriyor girmesine, ama bu resmi bir yazıhane bile değil de, resmi yazıhanenin bir kabul odası sanki, belki bu bile değil, gerçek resmi

yazıhanelere giremeyenlerin alıkonulduğu bir odadır sadece. Klamm'la konuşuyor, ama Klamm mıdır bu? Daha çok, Klamm'a biraz benzeyen biri değil midir bu? Belki de, hiddetlendiğinde biraz Klamm'a benzeyen ve daha da benzemek için çabalayıp duran ve ardından da, Klamm'ın uyuklu, rüyalara dalmış halini alarak ciddi bir havaya giren bir sekreterdir... Klamm gibi özlemi çekilen ve ender ulaşılan bir adam, insanların düşüncelerinde farklı farklı kılığa bürünür..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.212).

Barnabas, fantastik şatonun fantastik beyi Klamm'ın, köyle, köy halkıyla ve özellikle de K. ile ilişkisini sağlayan bir habercidir. Ne var ki, birtakım olaylar, K.'nın isteklerini şatoya iletememesi ve oradan bir haber getirememesi, (diğer duyulan kuşkların yanında) Barnabas'ın böyle bir görevde olup olmadığı kuşkusunu doğurur. Onun Klamm'ı ve mekânını betimleme biçimi de bu kuşkuyu artırır (Tümer, 1984, s.21):

'... "... Biri çıkıp Barnabas'a falanca memur Klamm, dediği olur, bu kişilerin aralarında bir benzerlik de vardır gerçekten, ama bu, Barnabas'ın hep kuşkuyla yaklaştığı bir benzerliktir. Bu kuşkusunu da her şey haklı çıkarır. Herkesin girip çıktığı bu odada, kulağının arkasına bir kurşun kalem tutturmuş, diğer memurların arasından geçmek için çabalayan bir Klamm? Bu pek aklın alabileceği bir şey değil..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.213).

Evet, bu olamaz. Çünkü, Klamm'ın nitelikleri ve 'mekii', böyle bir mekanda bulunmasıyla bağdaşamaz. Çünkü o kişi, öyle bir mekânda çalışacak bir kişi değildir. İnsanla mekânın nitelikleri birbirine yansır, yansımalıdır (Tümer, 1984, s.21).

Şatonun mekânlarının farklı bir fantastik mekân anlayışına sahip olması, onların bazen korkutucu ve tedirgin edici mekânlar olmasını engellemez. Şato mekânları da, insanın kafasını karıştırıcı, kişilerin de içinde kaybolduğu labirent benzeri ve şüpheli mekânlar olabilirler. En azından şatodaki mekânlara girip çıkan Barnabas için böyledir durum. K. da, Olga'nın anlattığı, Barnabas'ın belirsiz durumunu kendi açısından değerlendirir. Ona göre, bütün bu akıl almaz tuhaflıklarına rağmen, şato yine de ulaşılmaz ve büyük bir makamdır:

'... "... Ödlek olmayan, onun gibi cesur birini bile belki de korkudan titreten o bilinmeyen odalara yalnız başına gitmesine göz yumduğumu düşündükçe kendi kendimi suçluyorum"... "Yukarıda korkuya kapıldığından hiçbir şey

gözlemleyemiyor... köy dışına çıkmamış böyle toy bir delikanlıyı şatoya gönderip ardından da ondan gerçek haberler ummak ve her sözünü vahiy gibi irdeleyip kendi mutluluğunuzu da buna bağlamamanız gerekir... Yazıhanelere ya da,... kabul salonuna girebiliyor; o halde bir kabul salonudur bu, ama başka odalara açılan kapılar, -eyteneğiniz varsa- geçilebilen engeller vardır. Bu kabul salonu bana tamamen kapalıdır örneğin, en azından şimdilik... Sözde Klamm'ın belki de gerçek Klamm'la en ufak bir ortak yönü yoktur; belki de benzerlik, Barnabas'ın heyecandan körelmiş gözlerinden kaynaklanıyordur sadece; en alttaki bir memur, belki de memur bile olmayabilir, ama bankoda yine de bir görevi vardır, önündeki büyük kitaptan birtakım şeyler okuyordur, yazıcıya bir şeyler fısıldayıp uzun bir zaman sonra bakışları Barnabas'a yöneldiğinde kafasından bir şeyler geçiriyordur... yukarıda akıl almaz bir büyüklüğe sahip resmi bir makam var,... eğer yaşamı boyunca yazıhanelerin bir köşesine sinip ortadan kaybolmadıysa, bu bile onun için büyük bir onur"...' (Kafka, 2006, Şato, s.214-215-216).

Bir gün Amalia şatoda çalışan birinden açık saçık bir mektup alır. Öfkelenerek mektubu yırtar. Şatonun, Amalia'nın bu cüretkarca davranışını kınamasına gerek bile yoktur. Korku her şeyin icabına bakar. Şatodan tek bir emir, hissedilir tek bir işaret bile çıkmadığı halde, herkes sanki vebalıymış gibi Amalia'nın ailesinden uzak durur (Kundera, 2005, s.117-118):

'... "... Pencerenin yanında durmuş, elinde de, az önce pencereden bir adamın ulaştırdığı bir mektup tutuyordu; adam gitmemiş, yanıtı bekliyordu hala. Amalia mektubu -kısaydı- okumuş, halsizce aşağıya sarkıttığı elinde tutmaktaydı;... yırtıp parçalarını dışarıdaki adamın suratına fırlattı ve pencereyi kapadı. Belirleyici bir sabahtı o sabah... Tam anlamıyla bir cezaya çarptırılmayacağımızı hepimiz biliyorduk. Bizden uzaklaşıyordu sadece. Hem buradaki insanlar, hem şatodakiler. Buradaki insanların çekildikleri fark edilirken, şatonunkiler hiç de anlaşılmıyordu. Gerçi kol kanat gerdiğini görmemiştik ki, sırt çevirdiğini nasıl görecektik. Kötü olan, bu sessizlikti,... Temmuz ve ağustosun kavurucu sıcaklarında kapı pencere kapalı hep birlikte oturup duruyorduk... biz cezalandırmanın tam ortasında bulunuyorduk..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.223-240).

Köylüler de eskiden birbirleriyle olan yardımlaşmalarına karşılık, artık birbirleriyle ilgilenmez olmuşlardır. Ortada bir suç olmasa da, ceza Barnabas ailesinin üzerine çöreklenmiştir. Bu ceza ise, evlerinden ve evvelki konforlu yaşamlarından

kovulmaları ve herkesin, yaşadıkları yeri aşağılamasıdır. Gerçekten hapse atılmasalar da, evlerinde hapis hayatı sürmeleri ve köylülerin, Barnabaslar'ın mekânını hor görmeleri (Olga K.'nın da, bunun kanıtı olarak evlerini küçümsemediğini hatırlatır), onların köyde birer mahkum olduklarına işaret etmektedir adeta. Öyle ki, insanlar bu ailenin köyden dışlandığını, evdeki eşyalara bile müdahale etme hakkını kendilerinde görerek, durmadan yüzlerine vururlar:

'... "... Evimizi terk etmek zorundaydık elbette;... bize de bu barakayı gösterdiler; eşyalarımızı bir el arabasıyla birkaç sefer yaparak taşıdık buraya; arabayı Barnabas ve ben çekerken, babamla Amalia arkadan itiyordu;... hatırlıyorum da, bu zahmetli taşınma sırasında bile –çok utanç vericiydi, çünkü sıkça hasattan dönen arabalarla karşılaşılıyorduk, beraberindekiler önümüzde susup bakışlarını çeviriyorlardı-... Bizi tüm çevreden soyutladılar... barakamızın adı bile kötüye çıkmıştı, iyi düşünürsen ilk girdiğinde sen bile bu küçümsemenin haklılığına inanmıştın; daha sonra, bize yine insanlar gelmeye başladığında, hiç önemi olmayan şeylere burunlarını kıvırdılar, örneğin şuradaki gaz lambası niye masanın üzerinde asılıymış gibisinden. Masanın üzerinde asılı olmayacaktı da nerede olacaktı! Bu onlar için çekilmez bir şeydi. Lambayı alıp başka yere assak da, bu nefretlerinden bir şey eksiltmiyordu. Neysek ve neyimiz varsa, hepsi aynı küçümsemeden nasibini alıyordu"...' (Kafka, 2006, Şato, s.243-244).

Amalia'nın babası ailesini savunmak ister. Ama bir zorluk vardır. Hükmü veren bulunamadığı gibi, hükmün kendisi de ortada yoktur. Önce resmen suçlanmalısınız ki, sonra mahkemeye gidesiniz, af dileyebilirsiniz. Baba, şatoya kızının suçlu olduğunu ilan etmesi için yalvarır. Bu durumda, cezanın suçunu aradığını söylemek az bile olur. Bu sözde-teolojik dünyada, cezalandırılan kişi suçlu ilan edilmek için yalvarmaktadır! (Kundera, 2005, s.118):

'... "Kafasında planı hazırdı babamın; şatonun yakınında, memurların arabalarının seyrettiği yolda durup uygun bir an bulduğunda bağışlanması için ricada bulunacaktı... Bu olsa olsa makamın kendisinin yapacağı bir şeydi;... zaten bir memur, arabadan inip konuyla ilgilenmeye kalksa bile, zavallı, yorgun, yaşını başını almış babamın mırıldanmalarından konuyu anlaması mümkün müydü?... bunu yolun ortasında yapamazdı; yani bağışlama yerine resmi yolu izleyip bu amaçla resmi yolu gösterirdi ona sadece, ama bu yolla da babam zaten hiçbir yere varamamıştı... Böyle

bir şans çok az da olsa ufukta görünür olsaydı, yol yakaranlarla dolup taşardı;... ama o yol bomboştur..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.248-249).

Amalia'nın babası, şatoya ulaşip ortada olmayan bir suç için bağışlanma dilemek amacıyla her gün memurların kullandığı yolda bekler. Fakat, Kafka'nın bütün fantastik mekânlarında olduğu gibi, memurları şatoya götüren yollar da son derece karmaşık ve bu yolların kullanım şekli de oldukça şaşırtıcıdır. Hangi yolun kullanılacağı sözde kurallara tabidir ve şatoya çıkan yol çoktur. Üstelik bu yollar köyün yakınlarında birleşirler, fakat ondan sonra şatoya nasıl ulaştıkları da belirsizdir. Gün içerisinde, farklı zaman dilimlerinde farklı yollar kullanılır memurlar tarafından. Bununsa bir karmaşaya neden olduğu açıktır. Öyle ki, şatoya ulaşmak için son sürat yol alan bu memurları yakalaması gereken Amalia'nın babasının işi çok zordur:

'... "... Memurların araçlarla köye gelmeleri ya da şatoya geri dönmeleri öyle zevkine yapılan yolculuklar değildi ki, köyde ve şatoda iş onları bekliyordu; bu nedenle de son sürat giderlerdi. Dışarı bakıp dilekçe sahibini bulmak da akıllarının ucundan geçmez, çünkü arabanın içi memurların okuyup incelediği dosyalarla doludur... ya dosyalar çok kıymetli, ya da yanına alamayacak kadar kabarıktır; bu tür memurlar dörtmala sürerler arabayı. Ne olursa olsun babama ayıracak zamanları yoktur. Hem, şatoya çıkan yol çoktur. Bir yol tutuldu mu, hep oradan gidilir, başka bir zaman başka bir yol tercih edildiğinde, o zaman da hepsi oraya üşüşür. Bu değişiklik hangi kurallara göre olur, henüz saptanmamıştır. Bir bakarsın sabahın sekizinde herkes başka bir yolu izler, on dakika sonra bir üçüncüsünü, yarım saat sonra belki de yine ilkinde dönülür, orada da bütün gün kalınır, ama her an bir değişiklik beklenebilir. Gerçi köyün yakınlarında bütün yollar birleşir, ama şato yakınlarında daha ölçülü gidilirken, burada tam sürat seyrederek arabalar. Ama yollar açısından çıkışlar nasıl kuralsız ve anlaşılmazsa arabaların sayıları açısından da durum böyledir. Kimi gün olur hiç araba görünmez ortalıkta; ama sonra sıra sıra geçerler. Sen şimdi bunların hepsini göz önüne getirerek bir de babamı düşün..."...' (Kafka, 2006, Şato, s.249-250).

Şatodan gelen herhangi bir suçlama olmasa da, Amalia'nın babası her şeyi göze alarak bunun gerçekleşmesi için çırpınmaktadır. Sanki var olmayan bir gücün hakimiyeti altına girmeyi arzulamaktadır. Herşey bir illüzyon, kötü bir şaka gibidir (memuru tanır gibi olması, arabacının kırbacıyla dokunması), fakat o, şatonun

iliklerine işlediği köyden biri olarak kendisini bilinçli şekilde, şato adına aşağılamaktan vazgeçmez. Bunu yaparken de, kendisine kasvetli, puslu bir havada soğuk bir duvar dibini layık görür:

‘... "... Şatonun hemen girişinde bir yerde bostan vardır,... şatonun sebze gereksinimlerini karşılar; üstünde bahçe parmaklıklarının bulunduğu taş duvarın olduğu yerde babam kendine bir yer bulmuştu... artık bu duvarın dibinden ayrılmaz olmuştu. Kasvetli, yağmurlu bir sonbahardı, ama buna pek aldırış ettiği yoktu;... İlk yaptığı, başından geçen küçük olayları anlatmaktı; acıdığından ve eski dostu olmasından dolayı Bertuch’un parmaklıkların üzerine bir örtü atmasını ya da yoldan geçen arabanın birinde şu ya da bu memuru tanıyıp kırıbacın ucuyla şakacıktan ona dokunuvermesi gibi... oraya gitmeyi ve günlerini geçirmeyi yalnızca ödev, sıkıcı bir uğraş olarak görüyordu..."’ (Kafka, 2006, Şato, s.251).

Olga, K.’ya, babalarının bu aşağılayıcı durumunun yanında Barnabas’ın da ondan farklı olmayan şatodaki görevinden söz eder. Barnabas’ın onlardan biri olmaya çalıştığı, şatodaki memurların ofislerindeki davranışlarını ve bu mekânları kullanmadaki tuhaflıklarını anlatır:

‘... "... Barnabas,... odasına girip çıkmasına izin verilen bu hayli tuhaf memurların güçlerinin ve bilgilerinin bile ne kadar yetkin olduğunu açıkça görür gibiydi. Hızlı hızlı, yarı açık gözler ve kesik kesik el hareketleriyle, tek söz bile etmeden, bir işaret parmağıyla bir şeyler dikte edişleri ve bu anlarda mutluluktan gülümseyen asık suratlı hizmetlilerin işlerini bitirivermeleri, ya da kitaplardan önemli bir yeri bulup ellerini var güçleriyle üstlerine indirişleri, diğerlerinin o daracık yerde elverdiği ölçüde memurların yanına hızla koşup başlarını söz konusu yere uzatmaları..."’ (Kafka, 2006, Şato, s.262).

K., Olga’yla olan konuşmalarının ardından, dinlediklerinin tuhaflığı ve ağırlığıyla ve karanlığın da çökmesiyle hemen oradan ayrılmak ister. Kapıda yardımcılardan biri vardır ve ona görünmeden Barnabaslar’ın evinden kaçmak zorundadır. Fakat, Kafka mekânlarında alışlageldiği üzere avluya açılan bir kapı olsa da, bu avlu dört tarafı kapalı ve sokakla (dış dünyayla) bağlantısız bir mekândır. K. bu avluyu aşıp yoluna devam etmek için bir çitin üzerinden atlamalıdır:

‘... evin ikinci bir çıkışı olup olmadığını sordu; avluya çıkan böyle bir kapı vardı, ama bitişik bahçenin çitinden atlaması gerekiyordu. K. bunu göze aldı...’ (Kafka, 2006, Şato, s.266).

K.’nın Barnabaslar’a gitmesi nedeniyle sinirlenen ve ona olan güvenini kaybeden Frieda, yardımcılardan biriyle Beyler Hanı’na ve eski işine geri dönmüştür. Onu almaya gelen yardımcıdan bu gerçeği öğrenen ve yolda karşılaştığı Barnabas’tan da Erlanger adlı beyin kendisiyle handa görüşmek istediği haberini alan K., hemen Beyler Hanı’na koşar. Hava yine zifiri karanlıktır.

Şatodaki beylerden birinin köye geldiğini öğrenen köylülerden oluşan bir kalabalık hanın önünde toplanmıştır. Bu kalabalığı hanı pislettikleri gerekçesiyle içeri almak istemeyen hancı kadın dolayısıyla dışarıda bir tartışma başlamıştır. Bu konunun çözümü de beylerle görüşmelerin yapılacağı ek bir bina inşa edilmesidir. Fakat, beylerin şatodaki işlerini yürütmelerindeki tuhafılık, köydeki sözde işlerini halletme biçimlerinde de vardır. Handaki odalarında resmi işlerini görmeleri konusunda ısrarcıdırlar:

‘... Beyler Hanı’nın karşısına tarafların bekleyebilecekleri –ki bu tarafların istekleriyle de örtüşüyordu artık- bir binanın yapılması için çaba harcıyordu. Tarafların görüşme ve sorgulama işlemleri de Beyler Hanı’nın dışında yapılıyordu, kadını daha da sevindirecekti bu,... ama, şatodan gelen beyler, köydeki resmi işleri nedeniyle gelip gittikleri Beyler Hanı’nı terk etmekte ayak diriyorlardı. İşleri aceleydi hep, köyde gönülsüzce bulunuyor, mutlak bir zorunluluk olmadığı sürece burada kalışlarını uzatmaya en ufak bir istek duymuyorlardı; dolayısıyla, sadece han huzura kavuşsun diye, bir süre için, tüm yazışmalarıyla caddenin karşısındaki bilmedikleri bir binaya taşınmalarını isteyerek zaman kaybetmelerine yol açacak bir şey onlardan istenemezdi herhalde. Hem memurlar resmi işlerini, içki salonunda ya da yemek sırasında ya da uyumadan önce ya da sabahları çok yorgun olduklarından kalkamadıkları yataklarında, şöyle biraz daha gerinip yayılmak istedikleri odalarında yapmayı çok severlerdi. Buna karşın, bir bekleme binasının yapımı uygun bir çözüme ilerliyor gibiydi; bekleme binasının yapımıyla ilgili işler birçok görüşmeyi gerekli kıldığından ve hanın koridorları hiç boş kalmadığından, hancı kadın için elbette bu onu can evinden vuran bir ceza olmuştu;...’ (Kafka, 2006, Şato, s.276-277).

Kafka mekânlarının, fantastikliğinin, korku ya da bilim-kurgu romanlarındaki mekânların fantastikliğine kıyasla çok daha ‘ince’, dolayısıyla da çok daha zor bir fantastiklik olduğu unutulmamalıdır (Tümer, 1984, s.76). Şatodan beylerin kaldıkları hanın koridorlarını, odalarını ve bu mekânlardaki insanları betimleyen aşağıdaki bölüme bu açıdan bakılmalıdır:

‘... Koridorda bir hizmetli karşıladı onları, birlikte, K.’nın da bildiği yoldan avluyu geçtiler ve büyük kapıdan geçip alçak, tavanı hafifçe bel vermiş koridora girdiler. Üst katlarda, görünüşe bakılırsa, üst dereceden memurlar kalıyordu; sekreterlerse bu koridorlara açılan odalarda bulunuyordu; Erlanger her ne kadar onların amiri konumundaysa da, burada kalıyordu. Hizmetli, elindeki feneri söndürdü, çünkü buradaki elektrik lambaları ıslıl ıslıl ortalığı aydınlatıyordu. Her şey ufak tefek, ama zarifçe yapılmıştı. Odadan olabildiğince yararlanılmıştı. Koridorda güç de olsa ayakta dikilebiliyordu insan. Koridorun her iki tarafında yan yana kapılar sıralıydı. Duvarlar tavana kadar uzanmıyordu, havalandırma nedeniyle böyle olmalıydı, çünkü derin, mahzeni andıran bu koridordaki minnacık odaların pencereleri handiyse yok gibiydi. Tavana dek uzanmayan duvarların olumsuz bir tarafı, koridordaki ve kaçınılmaz olarak odalardaki gürültüyü içeri iletmeleri idi. Odaların çoğunda kalan birileri vardı, birçoğunda da henüz yatılmamıştı; konuşmalar, masaya inen çekiç sesleri, kadeh şangırtıları geliyordu odalardan; ama pek de keyifli bir hava olduğu duygusu vermiyordu insana burası. Sesler kısıp kısıp geliyordu, tek tük anlaşılabilirdi sözcükler, gerçi konuşma da sayılmazdı bunlar, belki de biri bir şeyler dikte ediyor, ya da bir şeyler okuyordu. Tabak bardak seslerinin çınladığı odalardaki diğer sesler ise hiç mi hiç anlaşılmıyordu. Çekiç sesleriye K.’ya, bir yerlerde memurlarla ilgili anlatılan şeyleri anımsattı; bu anlatılana göre memurlar zihinsel yorgunluklarını atabilmek için belli zamanlar marangozluk, hassas mekanik işler ve benzeri şeylerle uğraşırlardı. Koridor ise bomboştı, sadece kapının birinde, giymiş olduğu kürkün altından gece kıyafetleri görünen, sopsolgun, incecik, uzunca bir adam oturuyordu; odada belki de iyice bunaldığından kendini kapının önüne atmış, gazetesini okumaktaydı; pek dikkatini vermediği söylenemezdi, çünkü zaman zaman esniyor, başını öne doğru uzatıp boydan boya koridoru süzüyordu; belki de çağırıldığı, ama gelmekte kararsızlık çeken bir dilekçe sahibini bekliyordu. Onun önünden geçerlerken, hizmetli, beyle ilgili olarak Gerstäcker’e "Pinzgauer!" dedi.

Gerstäcker başını sallayıp "Ne zamandır indiği yoktu köye", dedi. "Epey zaman oldu inmeyeli", diye onayladı hizmetli' (Kafka, 2006, Şato, s.278-279).

Şato'dan bir bey olan Erlanger, K.'yı odasına kabul etmeye karar vermiştir. Ama, pek ender olan böyle bir kabulün sonuca ulaşması kolay değildir. Çünkü Kafka'da esas olan, buyur edilmiş, çağrılmış olsa bile, kişinin bir mekâna girmemesi ya da girmekte zorlanmasıdır. Bu kez de K., Erlanger'in odasının önünde beklemek zorundadır. Kapıyı açıp girmek olanaksızdır. Erlanger'le görüşememe olasılığı da vardır. Odada ne olup bittiğini anlayabilmek için, o mekân, yine kaçak olarak, bu kez bir 'aralıktan' gözetlenecektir (Tümer, 1984, s.52-64):

'Sonunda, ötekilerden pek farkı olmayan, ama hizmetlinin dediğine göre Erlanger'in olduğu bir odanın kapısına geldiler. Hizmetli, K.'dan kendini omzuna almasını isteyip yukarıdaki aradan odayı kolaçan etti. "Yatıyor", dedi hizmetli omzundan aşağıya inerken, "yatakta uzanmış, üstüyle hala, ama sanırım uyukluyor yine de. Köydeki yaşam koşulları onu kimi zaman öyle yoruyor ki! Beklememiz gerekecek. Uyandığında zili çalar. Bazen köydeki bütün zamanını uyuyarak geçirdiği olur, uyanır uyanmaz da şatoya geri döner. Gönüllü iş bu, burada yaptığı"...' (Kafka, 2006, Şato, s.279-280).

Kafka mekânlarının önemli bir özelliği olan darlık, aşırı alçak tavanlardan ve kapılardan dolayı hissedilen basıklık yüzünden, kişiler mekânda hareket ederlerken sürekli olarak eğilmek zorunda kalırlar. Mekân ne kadar aydınlık, sıcak ve sessiz olsa da, rahatsızlık, o mekândan kaçma isteği ve bunaltı hissedilir:

'... Aşağıda küçük bir kapı görünüyordu, koridordaki kapılardan daha alçaktı boyu, - Sadece Jeremias değil, Frieda da içeri girerken eğilmek zorunda kalmıştı- içerisi aydınlık ve sıcak gibiydi; fısıltılar kısa bir süre daha duyuldu;... ardından kapı kapandı. K., koridorun ne denli sessiz olduğunu ancak şimdi fark etti;...' (Kafka, 2006, Şato, s.293).

Başına gelen olaylar ve yüzleşmeleri dolayısıyla çok yorulan K., bulunduğu koridordaki odalardan birine girip uyumak ister. Görüşeceği bey olan Erlanger'in odasının kapısını arar, fakat kapıların birbirine benzemesinden ötürü odayı bir türlü bulamaz. Koridorda kimsecikler yoktur. Sonunda kapının bulunduğu yeri hatırlar ve aradığının bu kapı olması gerektiğine inanarak onu açmaya karar verir. Hanın oda kapılarının kilitli olmaması ve K. gibi, her isteyen odalara girebilmesi de ilginçtir.

Bu mekân, bir handan çok devlet dairesi gibidir. Odada kalan memur da buna neden olarak; *‘Eski bir söz der ki, sekreterlerin kapıları hep açık olmalı...’* sözünü dile getirir. Girdiği odada birinin kalıyor olması, K.’nın durumunu daha da gülünç hale getirir. Üstelik, yine tam Kafka’ya özgü absürt diyebileceğimiz şekilde K., bu ufak ve dolu odadan gerisin geri dışarıya çıkmaz, tanımadığı birinin yattığı büyük yatağa uzanır ve hatta uyur:

‘... kapıya kulak verdi K.,... Kapıyı öyle usulcacık çaldı ki, uyuyan birinin uyanması mümkün değildi, baktı bir hareket olmadı, kapıyı büyük bir dikkatle açiverdi. Ama hafif bir çığlık karşıladi onu. Yarısından fazlasını geniş bir yatağın kapladığı ufak bir odaydı; küçük bir komodinin üzerinde elektrik lambası yanmaktaydı; yanında da seyahat çantası duruyordu. Yatakta, ancak bütün vücuduyla örtünün altına gömülü biri, tedirginlikle kımıldayarak örtüyle çarşaf arasındaki bir aralıktan, "Kim o?" diye seslendi usulca. K. artık öylesine çekip gidemezdi oradan, kabarık, ama ne yazık ki boş olmayan yatağı hoşnutsuzluk içinde süzdü;... "Ne kadar sessizsiniz, Sayın Kadastrocu?" -"Çok yorgunum", dedi K.,... kabaca ve pervasızca yatağa oturmuş, yatağın direklerinden birine dayanmıştı... yatağın direğine sol kolunu uzatıp başını da üzerine koymuştu; rahat yatmak için sık sık dönmüş, rahat bir nokta arayıp durmuştu, ama şimdiki konumu hepsinden daha rahattı... Baş, başlangıçta yatağın kenarına koyduğu sol koluna dayalıyken şimdi uykuda boşluğa düşmüş, yavaş yavaş aşağıya kayıyordu. Yukarıda kolunun desteği zayıflamış, K. istemsizce yatağa bastırıp sağ koluyla yeni bir destek bulmaya çalışırken bir ara örtünün altında Bürgel’in tesadüfen havaya kalkan ayağını kavramıştı...’ (Kafka, 2006, Şato, s.294-296-297-309).

K.’nın bulunduğu hanın koridorunun ve koridor boyunca dizilmiş odaların mimari açıdan alışılmamış birtakım özellikleri vardır. Fakat Kafka mekânlarının fantastikliği, asıl o mekânlardaki insanlardan ileri gelmektedir. Bu fantastikliğin nedeni, o insanların kendilerinden çok davranışlarından, mekânı kullanış biçimlerinden kaynaklanmaktadır. İnsanlar, mimari açıdan pek olağandışı olmayan bu mekânı öyle kullanmaktadırlar ki, okuyucu, Beyler Hanı’nı, olağanüstü, fantastik bir yapı olarak algılamaktadır. Köylülerin sorunlarını dinlemek için bu hana gelmiş olan Bey’ler, odalarında marangozlukla uğraşmaktadırlar. Odalardan *‘kadeh ve tabak’* sesleri gelmektedir. Kafka’nın simgesel birtakım amaçlarla yarattığı ve betimlediği bu hanın, korkmak, heyecan duymak isteyen insanlar için yazılmış bir

romandaki ‘vampirler oteli’ kadar fantastik olduğu ileri sürülebilir. Bu koridorun nedenli olağanüstü bir mekân olduğunu, aşğıdaki satırlar açık bir biçimde kanıtlamaktadırlar (Tümer, 1984, s.77-78):

‘... Şimdi saat henüz beşken koridorun gerisindeki odalarda hareketliliğin duyulması buna pek uygun düşüyordu. Odalardan yankılanan ses cıvıltılarında neşeli bir hava var gibiydi. Bir ara, sanki geziye çıkmaya hazırlanan çocukların çığlıkları yankılanıyor gibi oldu, bir ara da tavuk kümesindeki hareketlenmenin sesi duyulur gibi oldu, uyanan günle adeta uyum içinde olmanın gururunu taşıyor gibi, hele odalardan birinden, horoz sesini taklit eden bir beyin sesi işitiliyordu. Koridor her ne kadar boşsa da kapılarda bir hareketlenme başlamıştı, kah orada kah burada bir kapı aralanıp ardından hızla tekrar kapanıyordu. Bu kapı açıp kapamaların ardı arkası kesilmiyordu; yukarıdaki, tavana kadar erişmeyen aralıktan, yer yer başların, sabah dağınıklığı içindeki saçlarla bir görünüp bir kaybolduğunu görüyordu K. uzaktan, bir hizmetlinin ittiğı, içinde dosyaların bulunduğu küçük bir arabanın yavaş yavaş ona doğru geldiğini gördü. Elinde bir çizelge, belli ki ilgili dosyaları kapıların numaralarıyla karşılaştıran ikibci bir hizmetli de arabanın yanı sıra yürüyordu. Küçük araba kapıların birçoğunun önünde gelip durunca kapılar da açılıyordu genellikle ve ilgili dosya –kimi zaman da tek bir yapraktı bu- odaya uzatılıyordu; bu sırada odayla koridor arasında bir konuşma geçiyor, belli ki hizmetli azar işitiyordu. Kapı kapalı kaldığında ise soayalar özenle kapının eşiğine istifleniyordu. Böyle durumlarda, dosyaların buralara dağıtılmış olmasına rağmen çevredeki kapılardaki hareketlenme azalmıyor, tersine daha çok çoğalıyor gibi geliyordu K.’ya. Belki de diğerleri kapıların eşiğinden alınmayıp orada bekletilen dosyalara büyük bir açgözlülükle bakıyor, odadakilerin dosyalara sahip olmaları için kapıyı yalnızca açmanın yettiğini, bunu niye yapmadıklarına anlam veremiyordu. Belki de, alınmayan evraklar daha sonra diğer beyler arasında paylaşılacaktı; sık sık kolaçan ederek, dosyaların hala orada bulunup bulunmadığından, yani kendileri için hala bir umut olup olmadığından emin olmak ister gibi bir halleri vardı. Hem sonra, eşikteki bu dosyaların büyük bir bölümü kabarık yığınlar halindeydi; K., bu dosyaların belli bir övünme ya da kötü bir niyetle, ya da meslektaşlarını teşvik eden haklı bir gururla bir süre için burada bırakıldıkları kanısına kapıldı. Bu kanısı, başını tam diğer tarafa çevirdiğı sırada kapının açılıp yeterince sergilenen dosya balyasının hızla içeri çekilmesi ve ardından da yine eski sessizliğine dönmesiyle daha

da güçlendi; sonrasında çevresindeki diğer kapılar da, bu nesnenin iştah kabartan görünüşünün yok olmasının yarattığı düş kırıklığı ya da hoşnutluğuyla tekrar sakinleşip yine yavaş yavaş hareketlenme başladı.

K. bütün olup bitenleri merakla izlemekle kalmıyor, katılım da gösteriyordu. Kendini olup bitenlerin sanki tam orta yerinde hissediyordu; sağa sola bakınıyordu; ters bakışlarıyla, önlerine bakan başlarıyla, şişik dudaklarıyla –belli bir uzaklıktan da olsa- ona dönüp dönüp bakan hizmetlilerin ardı sıra gidip dağıtım işlerini de izliyordu. Dağıtım işi ilerledikçe işlerin eski düzeni yavaş yavaş bozuluyordu; ya eldeki çizelgeler tam tutmuyor ya hizmetliler dosyaları pek iyi ayırt edemiyor, ya da beyler başka nedenlerden dolayı yakınıyorlardı. Her ne olursa olsun, kimi evrakların doğrusuyla değiştirilmeleri gerekiyordu; küçük araba gerisingeriye dönüyor, dosyanın geri alınması için kapı aralığında pazarlıklar yapılıyordu. Pazarlıkların da kendi başına büyük güçlükleri vardı; gelgelelim, daha önce bütün canlılığıyla hareket içinde olan kapılar, iade söz konusu olunca sanki konuyla hiç ilgisi olmak istemezmişçesine inatla kapalı kalıyorlardı. Ardından da asıl zorluklar baş gösteriyordu. Dosya üzerinde hak sahibi olduğuna inanan kişi ise büyük bir sabırsızlıkla odasında kıyameti koparıyordu; ellerini şaklatıp ayaklarını yere vuruyor, durup durup kapı aralığından dışarıya dosya numarasını haykırıyordu. Küçük araba böylece sık sık bir başına da bırakılıyordu. Hizmetlilerden biri sabırsızlanan beyi yatıştırmaya uğraşırken diğeri kapalı kapının önünde dosyanın iadesini bekliyordu. İkisinin de işi zordu. Sabırsızlanan bey, yatıştırma denemeleri karşısında daha da sabırsızlanıyor, hizmetlinin boş laflarını artık dinlemek istemiyordu, avutulmayı değil, dosyaları istiyordu. Bir keresinde bu beylerden biri, yukarıdaki açıklıktan pis su dolu bir leğeni hizmetlinin üzerine boca etti. Diğer hizmetlinin ise, diğerinden daha kıdemli olanının, işi daha zordu. Söz konusu bey pazarlığa yanaşsa da, hizmetlinin elindeki listeye, beyin de elindeki belgelere ve de geri vermesi gereken, ama şimdilik, en küçük bir parçası bile hizmetlinin iştahlı gözlerinden uzak kalacak şekilde sıkı sıkıya elinde tuttuğu dosyaları konu alan kuru bir tartışmayı geçmiyordu bu. Ardından da hizmetli, küçük bir eğime sahip koridorda kendi kendine kayıp giden küçük arabanın başına dönüp yeni kanıtlar arıyor, ya da dosyalar üzerinde hak iddia eden beyin yanına gidip dosyaları elinde bulunduran beyin itirazlarını iletiyor ve karşı itirazları dinliyordu. Bu tür pazarlıklar uzadıkça uzuyordu; kimi zaman uzlaşma sağlanıyor, bey elinde bulundurduğu birkaç dosyayı iade ediyor, ya da ortada bir karışıklık söz konusu olduğundan, başka dosyalarla

bunun tazminine gidiliyordu. Ama kimi zaman da söz konusu kişinin, ister hizmetlinin kanıtlarıyla köşeye sıkıştırılmasından, ister uzayıp giden pazarlıkların sonucunda yorgun düşmesinden ötürü bütün dosyalardan feragat etmesi gerekiyordu; bu durumda dosyaları hizmetliye geri vermiyor, ani bir kararla koridorun ilerisine fırlatıyordu; böylece dosyaların bağları çözülüp kağıtlar havada uçuşuyor ve hizmetliler büyük bir güçlükle bunları tekrar toparlamaya çalışıyordu. Ama bu olup bitenler, hizmetlinin dosyayı geri istediğinde yanıt alamamasından daha iyiydi ne de olsa; aksi halde kapalı kapının önünde dikilip yalvarıp yakarması, yeminler etmesi, listesini okuması, yönetmelikleri hatırlatması gerekiyordu; bunların da hepsi boşunaydı, odadan çıt bile çıkmıyordu ve odaya izinsiz girmeye de hizmetlinin belli ki yetkisi yoktu. Sonunda bu yetkin hizmetlinin de bir yerde sabrı taşıyor, küçük arabasının başına gidip dosyaların üzerine oturuyor, alnındaki terleri silip bir süre boş boş ayaklarını sallamaktan başka yapacağı bir şey olmuyordu. Çevreden olaya ilgi çok büyüktü; dört bir yandan fısıldaşmalar duyuluyordu, hareketin olmadığı kapı yok gibiydi, yukarıda, duvarın üst bölümünden, tuhaf bir biçimde sarıp sarmalanmış, bir an olsun yerinde duramayan yüzler olup bitenleri izliyordu. Bu olayların ortaasında K.'nın dikkatini, Bürgel'in kapısının hep kapalı kaldığı ve hizmetlilerin koridorun bu bölümünde işlerini bitirmelerine karşın Bürgel'e dosya getirmedikleri çekti. Belki de hala uyuyordu Bürgel; böylesine bir gürültüde çok sağlam bir uyku olmalıydı bu; ama dosya niye verilmemişti ki? Sadece bir kaç oda, bunlar da büyük olasılıkla boş olanlardı, bu şekilde dosya bırakılmadan atlananlar. Buna karşın Erlanger'in odasında yeni biri, pek sinirli bir konuk bulunuyordu; gecenin bir yarısında Erlanger'i adeta dışarı püskürten o olmalıydı, yoksa bu tür bir davranış Erlanger'in serinkanlı, rahat yapısıyla hiç bağdaşmıyordu; ama kapının eşiğinde K.'yı beklemesi buna işaret ediyordu.

Bütün bu sapa gözlemlerin ardından K. yine hemen hizmetliye dönüyordu; K.'ya hizmetlilerin tembel oluşları, rahat yaşamları, kibirlilikleriyle ilgili genel olarak anlatılan şeylerin bu hizmetliyle uzaktan yakından ilgisi yoktu. Hizmetliler arasında da istisnalar, ya da, büyük olasılıkla da böyleydi, aralarında değişik gruplar da vardı; çünkü burada, K.'nın da fark ettiği üzere, şimdiye kadar en ufak belirtisini bile fark etmediği birçok ayrımlar vardı. Bu hizmetlinin taviz vermeyen tutumu K.'nın çok hoşuna gitti. Bu küçük, inatçı kapılarla savaşta –içinde oturanları pek göremediğinden, çoğunlukla odalarla savaş gibi geliyordu bu K.'ya- hizmetli taviz vermiyordu. Gerçi pes ettiği oluyordu, -kim pes etmezdi ki?- ama çok geçmeden

kendine gelip küçük arabadan aşağıya iniyor ve dimdik, dişlerini sıkarak, tekrar kuşatılmayı bekleyen kapının üzerine yürüyordu. Kimi zaman, iki üç kez geri püskürtüldüğü oluyor, -hem de şeytani bir suskunluk gibi basit bir yoldan gerçekleşiyordu bu sadece- ama yine de yenilgiye uğratılamıyordu. Açıktan açığa yapılan saldırılarla br şey elde edemeyeceğini anlayınca başka bir yolu, K. doğru anladıysa eğer, hileyi deniyordu. Görünüşe bakılırsa kapıdan çekiliyor, onu adeta sessizliğini tüketmesi için bırakıyor, diğer kapıya yönelip bir süre sonra tekrar geri dönüyor, diğer hizmetliyi çağırıyordu. Bunları da açıktan açığa ve yüksek sesle yapıyordu ve kapalı kapının eşiğinde, sanki fikrini değiştirmişçesine, dosyalar yığılmaya başlıyordu. Beyin elinden bir şeylerin hakla alınması değil, daha çok verilmesiydi sanki bu. Sonrasında oradan uzaklaşıyor, ama gözünü kapıdan ayırmıyordu; ardından da bey, her zaman olduğu gibi, çok geçmeden dosyaları çekip içeri almak için dikkatle kapıyı açar açmaz hizmetli bir iki sıçrayışta orada bitip ayağını kapının arasına sokup beyi böylece, en azından yüz yüze pazarlığa zorluyordu. Bu da, tam olmasa da genelde tatmin edici bir sonuca götürüyordu. Böyle olmadığı durumda ya da kapının birinde bu uygun bir yol olarak ona görünmüyorsa, o zaman başka bir yol deniyor, dosyalarda hak iddia eden beyin yanına gidiyordu. Mekanik bir şekilde iş gören diğerini, bu önemsiz yardımcıyı bir kenara itip kafasını iyice odanın içine sokarak beyle fısıldaşp gizli gizli kendisi konuşmaya başlıyordu; belki de ona birtakım sözlerde bulunup bir dahaki dağıtımda diğer beyin gereken cezayı alacağı sözünü veriyor, en azından sık sık söz konusu beyin kapısını göstererek yorgunluğu elverdiği ölçüde gülümsüyordu. Ama kimi zaman –bir iki durumda böyle olmuştu- çabalarına son verdiği de oluyordu; K., bunun öylesine bir son verme olduğuna, ya da hiç değilse haklı nedenlere dayanan bir son verme olduğuna inanıyordu, çünkü çevresine, haksızlığa uğramış beyin patırtılarına bakmaksızın yavaş yavaş yoluna devam ediyordu sabırla. Zaman zaman gözlerini uzunca bir süre kapaması da gürültüden ne kadar rahatsız olduğunu gösteriyordu. Ama sonunda bey de gitgide sakinleşiyor, bağırımları, tek tük hıçkırıklara dönüşen çocuk ağlamalarını andırıyordu; ama ortalık çok sessiz olunca, kimi zaman tek tük çığlık ya da kapının hızla açılıp gürültüyle kapatıldığı oluyordu yine de. Ama bu, burada da hizmetlinin belki de bütünüyle yerinde davrandığını gösteriyordu...’ (Kafka, 2006, Şato, s.313-314-315-316-317-318).

Kafka mekânları çoğunlukla fazla sessiz, sakin olsalar da, bazen bu durum tam tersine döner. Öyle ki, mekânda kulakları sağır edici ve rahatsızlık verici gürültüler başlar. Hanın fantastik koridorundaki odalarda kalan beylerin tuhaf davranışlarından kaynaklanan bu gürültülerle mekân, adeta bağırış çağırışlarla çınlayan bir sirki andırır:

‘... Koridorda hala hiçbir şekilde sakinleştirilemeyen beyin sesi çınlayıp duruyordu ve başka durumlarda birbirlerine pek dostça davranmayan beyler gürültü karşısında aynı görüşe sahip gibiydiler; ve bu gitgide öyle bir hal almıştı ki, bey sanki gürültü yapmayı işin ucunu bırakmasın diye bağırışları ve baş sallamalarıyla onu destekleyen tüm orada bulunanlar adına üstlenmişti... şu an kapısının önünde, sıkıntısının ne olduğunu merak eden K.’nın dolanıp durduğu bey, istediğini bağırma ile elde edemeyeceğini anlayınca, herhalde elektrikli bir zilin düğmesini keşfetmiş olacak ki, üzerinden büyük bir yükün kalkmasına sevinerek bağırma kesmiş, zile basıp duruyordu. Bunun üzerine diğer odalardan yüksek sesli mırıldanmalar yükselmeye başladı, bunun bir onaylama anlamına geldiği anlaşılıyordu;... kapılar ardına kadar açılıyor, koridorda curcuna artıyordu; cıvı cıvı, dar bir sokağı andıran işlek bir insan trafiği doğup serpiliyor gibiydi. Belli ki, önlerindeki kapılar, beyleri bırakması için bir an önce çıkıp gelsin diye sabırsızlıkla K.’yı bekliyorlardı; bu olup bitenler arasında da durmadan basılan kapı zilleri bir zaferi kutlarcasına çalıp duruyordu...’ (Kafka, 2006, Şato, s.320-321).

Kafka’nın kişileri genellikle kendilerini karanlıkta rahat hissederler. Bu loş ve sessiz mekânların ne kadar pis veya uygunsuz olmalarına aldırmadan, oracıkta buldukları bir köşeye kıvrılıp uyumaya başlayabilirler. Üzerlerine bir uyuşukluk, yorgunluk ve belki de bir huzur hali çöker. Çünkü en kötü bir iç mekân bile, kişi için kapı dışarı edildiğinde karşılaşıcağı soğuk, karanlık ve ıssız sokaklardan iyidir:

‘... Oturması için teklif gelmeden oracıkta, fiçilerin birinin üzerine adeta çöküverdi. Orada, karanlıkta kendini iyi hissetmişti. Koskoca odayı şimdi bira musluklarının üzerindeki tek bir elektrikli lambanın kör ışığı aydınlatıyordu. Dışarı hala zifiri karanlıktı; tipi başlamıştı. İçerde sıcak sıcak oturduğuna şükredip kapı dışarı edilmemeye bakmalıydı...’ (Kafka, 2006, Şato, s.325).

K., ‘Şato’ya ulaşabilmek için elinden geleni ardına koymaz. Fakat sonuç odur ki, K. o mekâna giremez. Adımını bile atamaz içeri. Şato mekânının içine girilememe

özelliği, hiç değilse K. için tamdır. Şato mekânı bu özelliği ile öteki Kafka mekânlarından ayrılır. Bunun nedeni, ‘Şato’nun simgesel niteliğinin çok ağır basmasıdır. Fakat K., hizmetçi kız Pepi’den bir çağrı alır. Kafka’da insanların mekânlara buyur edilmesi oldukça nadir rastlanan bir durumdur. Ne var ki, bu kez de K. hiç hevesli görünmez. Çünkü buyur edilen mekân ilginç değildir onun için. Bunun anlamsız olduğunu düşünür (Tümer, G., 1984, s.37-65):

‘... Frieda seni terk etti; ne benim ne de senin açıklamalarında sana geri dönmesiyle ilgili bir umuda sahip değiliz; diyelim ki dönüp gelecek, ama senin bu arada bir yerde barınman gerekiyor, hava soğuk, ne işin ne de yatacak bir yerin var; bize gel, arkadaşlarımdan hoşlanacaksın; seni rahat ettiririz, biz kızlar için gerçekten de ağır olan işlerimizde bize yardımcı olursun; biz de bir başımıza kalmamış olur, gece de korkmayız. Bize gel!... Sıcak ve küçüktür orası, birbirimize daha fazla sokuluruz;... Hadi gel, lütfen, bize gel!... -"İlkbahara ne kadar zaman var?" diye sordu K...’ (Kafka, 2006, Şato, s.353-354).

Kafka mekânlarının önemli özelliklerinden bazıları çoğunlukla sıkışık, dar ve aşırı sıcak olmalarıdır. Üstelik bu mekânlarda, mekânın izin verdiğinden çok daha büyük ve fazla mobilya bulunur. Hancının karısının yazıhanesi de böyle bir mekândır:

‘... Küçük, aşırı derecede ısıtılmış bir odaydı. Dar duvarlarda bir kürsü ve çelik bir kasa duruyordu; uzunlamasına olan duvarlarda ise bir dolap ve sedir biçiminde bir kanepa bulunuyordu. Odanın büyük bölümünü de dolap kaplıyordu; duvar uzunlamasına kaplamakla kalmıyor, eniyle de odayı daraltıyordu; bütünüyle açılabilmesi için üç sürgülü kapağı vardı. Hancı kadın K.’ya kanepayı işaret edip oturabileceğini söyledi; kendisi de kürsüdeki döner koltuğa oturdu...’ (Kafka, 2006, Şato, s.358).

Bazı okuyucular ‘Şato’yu, ‘Şato’nun sisteminin içerisinde’ sunulan, ‘tamamen kurumlaşmış ve otoriter bir dünya’ olarak tanımlarlar. Şatonun, ‘kendi kendini yenileyen ve içe kapalı’ gücü ile ‘kafa kafaya çarpışma’ halinde olan K. kadar köylüler de güçsüzleştirilir ve baskılanır. ‘Şato’, kesinliğin olmadığı bir dünya sunar. K., gitmekte, kalmakta ve kendisine kastrocu demekte özgürdür. Fakat, bu kez de fazla özgürdür; yeni hayatında verilen düzenin ve alt yapının yoksunluğu yüzünden kaybeder. Albert Camus, ‘Sisifos Söyleni’ adlı yapıtında şöyle der; ‘Hayallerden ve ışıklardan mahrum kalan insan, kendisini bir yaratık, bir yabancı gibi hisseder...

İnsan ve hayatı, bir aktör ve onun rolünü oynadığı seti arasındaki bu ayrılık, tamamen bir saçmalık duygusudur’ (Camus, 1961, p.6). Bu, ‘Şato’nun kabusudur – otoriter bürokrasiden kaynaklanan klostrofobi değil, mutsuz bir varoluşun düşüş duygusu ve agorafobidir-. K.’nın, karşı koymayan yerçekimsiz bir toplumun ve varoluşun içine yaptığı sonsuz bir serbest düşüştür (Smetana, 1986).

Kitabın paradoksal ironisinin bir bölümü, eğer şato ona karşı direnmezse, K.’nın da şatoyla bir mücadeleye giremeyeceğidir. Roman boyunca sürüp giden ikinci paradoks ise, durumları karşısında köylülerin topyekün körlükleridir (Klein, 1984). Şato’da olup bitenler gerçek hayattaki olaylar gibidir. Şato’da duyduklarınız her zaman duyabileceğiniz şeyler değildir. Duymadıklarınızsa, önemli ve ilgilendiğiniz konuşmalardır. Sonuç olarak, metinde tanıştığınız herkes absürddür. Kafka bizi aldatmaya çalışmaz. Bizi aldatan Şato’daki iletişimdir. Haksız bile olsa ona inanırız. Bu iletişim Tanrı gibidir: Asla görülmeyen, orada olmayan ve sessiz. Sanki Şato’nun bulunması eşit derecede güç efendisi gibidir. Eğer varsa, bu zaten bilinir. Hiçbir şey planlı değildir, bizi inandırmak istedikleri, yalanlarımızın tam tersidir: Kafka bizim basitliğimizi ve yalınlığımızı ortaya çıkarmıştır. Bizi içimize döndüren, kendimizle baş başa bırakan her duyguyu yazmıştır (Dumayet, 2008, s.50).

5.3. Dönüşüm

‘Benim yalnızlığım, Franz Kafka’nın yalnızlığıdır’

F. Kafka, Kafka ile Söyleşiler, Gustav Janouch

Kafka’nın deformasyon ustalığı ve okuyanı alt üst etme becerisi yönünde, Gustav Janouch’un *Dönüşüm* adlı anlatı üzerine söyledikleri şöyledir: *‘Dönüşüm tüyler ürpertici bir tasarım’*. Kafka’nın bu söze yanıtı akılları daha da karıştıracak türdendir: *‘Düş, üzerindeki örtüyü kaldırıp gerçeği açığa çıkarır, tasarımın (imgelemin) yanına yaklaşmadığı gerçeği. Yaşamın korkunçluğu bu –sanatın insanı sarsan yönü.’* (Demiralp, 2008, s.34).

Kafka, 20 Ekim 1913 tarihinde Günlük defterine ‘Dönüşüm’e ilişkin şunları kaydeder: *‘... eve gelip Dönüşüm’ü okudum; beğenilecek gibi değil. Belki gerçekten mahvolmuş bir durumum var, sabahki hüznün yine çıkıp gelecek ve ben uzun süre ona karşı duramayacağım; tüm umudumu alıp götürüyor bu hüznün...’* (Kafka, 2003,

Günlükler, s.368). Ardından 21 Ekim’de ise: ‘*Kaybolmuş bir gün... Kara böceğin aklımdan çıktığı yok, ama yazmayacağım*’ (Kafka, 2003, Günlükler, s.369) diye not düşer.

Dönüşüm, aile kurumunun bireyi yok edici yanlarını tüm korkunçluğuyla evrensel düzeyde yansıtan bir yazın metnidir. Çizgidsı birey ve sürünün dışına çıkanı ezen toplum çatışmasını en çarpıcı biçimde dile getiren bir roman gerçekliğidir (Cemal, 2008, s.86).

Kafka’nın kahramanları çoğu zaman entelektüelin alegorik bir izdüşümü olarak yorumlanır ama Gregor Samsa’nın entelektüellikle hiçbir ilgisi yoktur. bir böcek olarak uyandığında, tek derdi vardır onun: bu yeni haliyle büroya nasıl zamanında yetişecektir? Kafasında mesleğinin onda alışkanlık haline getirdiği itaat ve disiplinden başka bir şey yoktur: O bir memurdur, görevlidir. Sosyolojik bir tip olarak değil ama insani bir olabilirlik, var olmanın temel biçimlerinden biri olarak tasarlanmış bir memurdur (Kundera, 2005, s.126-127).

Dönüşüm’ün, mekân bağlamında, neredeyse tümü evin içinde geçer. Gregor, içeriye çekilerek yani bir odaya kapatılarak ölümü bekler. Gregor’un odasının üç ayrı kapısına vurup onu kalkmaya zorlayan babası, annesi ve kız kardeşiyle karşılaşır. Öykü kahramanı Gregor Samsa, geçmişte insan olmasına rağmen, bir böceğe dönüşmesi nedeniyle, ailesi tarafından odasına kapatılarak toplum dışına itilmiştir. Geçirdiği değişim ve bu değişimi fark edememesi, Gregor’un kendi bedenine ne kadar yabancılaşmış olduğunu gösterir. Bir böcek olarak yalnız yaşadığı odasında yalıtılmış bir yaşam sürer. Kocaman, hantal böcek bedenini yataktan çıkarmak gibi somut bir işle de baş etmek durumundadır. Sadece oturma odasında yaşananları izler; aile aydınlık olan odada oturmuş konuşuyorken o, karanlıktadır ve sadece onları dinler. Dönüşümün ardından toplumsal yaşama katılmaya yönelik genel bir çaba içerisine girmez; sadece aile yaşamına kabul edilmeyi ister. Gregor’un ailesinin, onun imkansız ama yadsınamaz değişimine gösterdikleri tepkiler dikkat çekecek derecede alalededir. Dış dünyayla arasındaki tek bağlantı penceredir. Varolan tüm toplumsal yaşamı, pencereden bakmaktır. Ancak, daha sonra, iç ferahlatıcı bir uğraş olarak gördüğü pencereden dışarıyı izleme zevki de, görme duyusunu yitirmesiyle birlikte son bulur. Hikayenin sonunda, babası tarafından sırtından bir elma ile yaralanmış olan Gregor Samsa, yalıtılmışlık, çaresizlik, bezmişlik ve uşanmışlık duygularına teslim olarak hayatını kaybeder.

‘Üzerinde devinip durduğumuz dünya, Gregor Samsa’nın dönüşümünden beri başkalaşmıştır’

Heinz Politzer

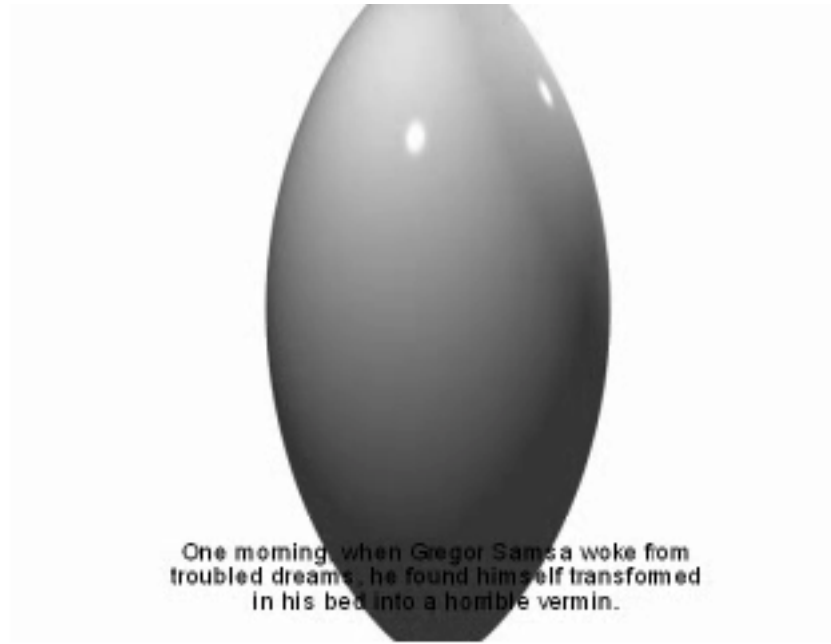
Gergor Samsa üç durumla hesaplaşır: baba otoritesi, duygusal yaşamın yok olması ve ekonomik sömürü. *Dönüşüm*’de, babasının işlerinin bozulmasıyla ailenin tek umudu olan Gregor’un, bir sabah uyandığında dev bir böceğe dönüşmesiyle başlayan aile içindeki sorunlar ve aile bireyleri önündeki aşağılanma ile ortaya çıkan bir varoluş sorununa değinilir. Gregor’un ulaştığı nihai özgürlük ise, aile fertleri tarafından faraşla süpürülüp atılmaktır. Kafka bu tür bir ölümün kendisi için de olası bir son olduğuna inanır. Hayvanların ağzından anlattığı pek çok öyküde kendi kompleks ve korkularını yansıtır Kafka (Öktem, 2006).

Gregor Samsa’nın duygusal tonları ve zaman zaman durumuyla çelişkili yaşantıları çok çarpıcıdır. Yatakta karşılaştığı kendi tuhaf durumu karşısında hala gündeliğin telaşı ve sıradan yaşam olaylarının yorumlarıyla kafası meşgul olan başkahramanın, iyimserlik duygularını sergiliyor olması, az bulunur bir vurdumduymazlık örneğidir. Gregor yeni böcek gövdesini nasıl kullanacağını bilmez. Yataktan uzun süre çıkamaz. Kafka, Gregor’un yataktan çıkmak için yaptığı manevraları titizlikle ayrıntılandırıp ruhsuz bir tarzla anlatmış, bu komik durumunun farkındalığını bastırmak için nasıl o anki işine konsantre olduğunu ironik bir şekilde taklit etmiştir. Yataktan çıktıktan sonra da yaralanabileceğini göze almaksızın devinir.

Gregor’un minik bacakları ‘aciz’ ve ‘işe yaramaz’ görünmektedir. Kayıp düşmek üzere olan yorgan komik bir biçimde karnının üzerinde durmaktadır. Kafka, görmemizi değil, kurgusal görselleştirme girişimlerimizde şaşırmamızı sağlamaya çalışmaktadır (Robertson, 2007, s.51). Böylelikle gerçeklik algımızı paramparça eder. Susanne Wiegner, işte bu fikirden yola çıkarak, ‘*Dönüşüm*’ için, metni soyut, sanal mekanlara dönüştüren, ‘*konusan mekan*’ (*telling space for Metamorphosis*) adında bir ‘*edebi-mekan*’ projesi (modellemesi) gerçekleştirmiştir. Bilgisayar animasyonunun sekansları sırasında arka planda, ‘*Dönüşüm*’ün metninden parçalar okuyan bir anlatıcı duyulur. Sanal mekan modeli, hikayenin geçtiği yerdir. Kafka’nın tanımladığı mekanlar, ‘*organik mekan strüktürleri*’ olarak yeniden yerleştirilirler. Mobilyalarıyla merkezde bulunan Gregor’un odası, diğer aile bireylerinin odalarıyla çevrelenmiştir. Dairenin duvarları şeffaftır. Öyle ki, mobilyaların gölgeleri, bu

‘böcek-sığınağı’ nın yüzeyine düşer. Bu yolla, yaratılan animasyon, adeta belleğimize benzer şekilde, gerçek ve kurgu arasında gidip gelir. Kamera, kademeli olarak, bu ‘kalkanvari’ yapının, odaların konumlandığı derinliklerine doğru sızar. İlerleyen bölümlerde ise, kameranın hareketi, duvarlarda, tavan ve zeminde sürünen bir böceğin perspektifinden mekanı görmemize olanak verecek şekilde kurgulanır. Filmin sonunda, aile, bu *klostrofobik* mekanı terkeder:

‘Gregor Samsa bir sabah bunalıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu; karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi. Gövdesinin çapıyla karşılaştırıldığında acınası incelikteki çok sayıda bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içersinde, parıltılar saçarak sallanıp durmaktaydı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.13).



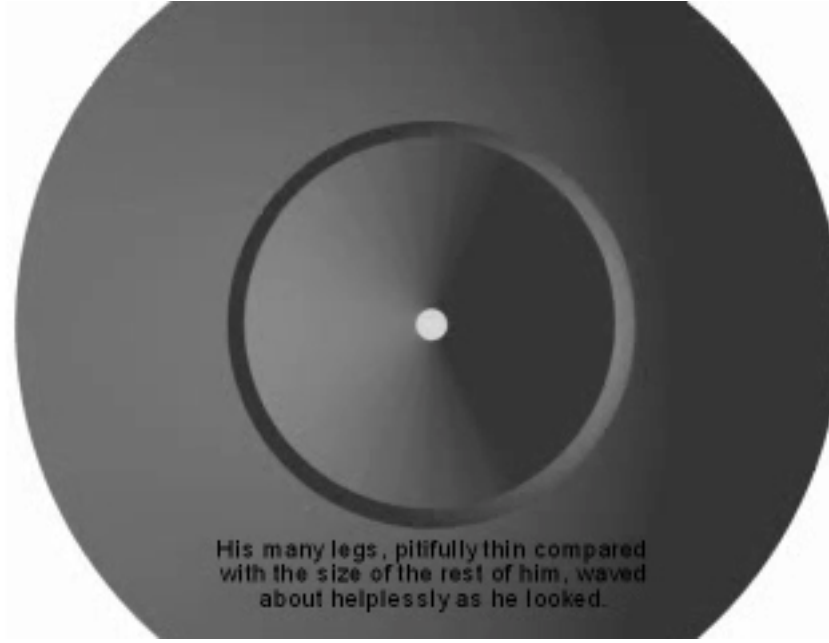
Şekil 5.1 ‘Gregor Samsa bir sabah bunalıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu...’ (Wiegner, ‘Telling Space’ for Metamorphosis, Computer Animation, 2007).



Şekil 5.2 . ‘Zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.3 ‘Karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi...’ (Wiegner, 2007).



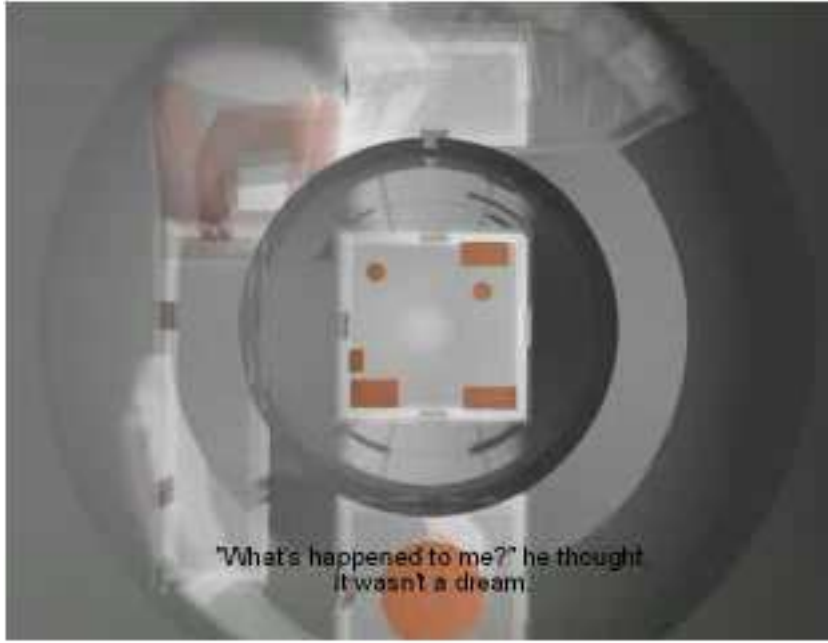
Şekil 5.4 ‘Gövdesinin çapıyla karşılaştırıldığında acınası incelikteki çok sayıda bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içersinde sallanıp durmaktaydı...’ (Wiegner, 2007).

Gregor gezgin bir pazarlamacı olduğundan, kadınlarla diyalogu da diğer tüm insan ilişkilerinde gördüğümüz gibi sınırlıdır. Masasının üzerinde asılı resim bize bu konuda birçok bilgi verir. Hatta bu öylesine ileri gitmiştir ki, anlatı boyunca bir taşra otelindeki oda hizmetçisi ile bir şapka mağazasındaki kasadar kız dışında kürk atkılı kadın resmi, bu tipik bekarın biricik cinsel yaşantısını oluşturur adeta. Bu resim, Gregor’a yalnızlığını anımsatarak acı çektirir.

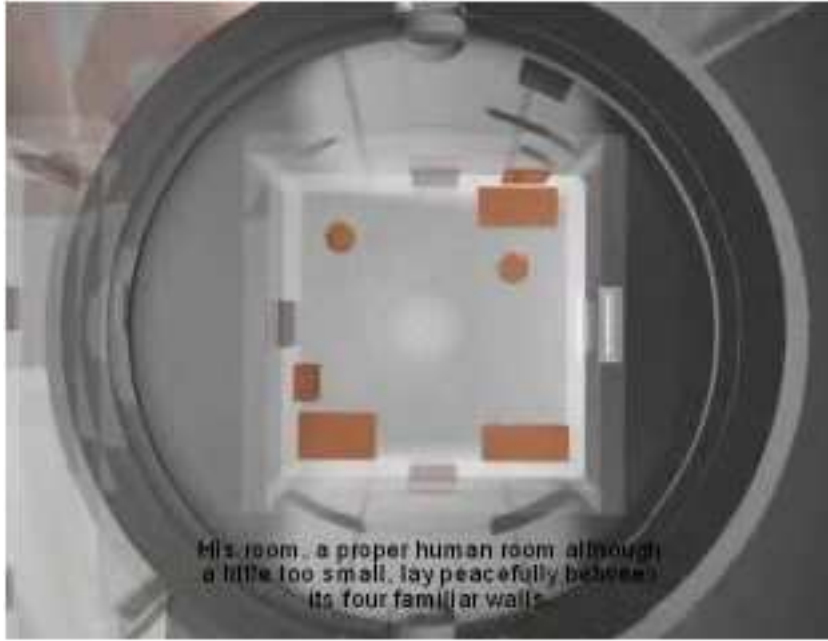
Gregor, varlığında meydana gelen böylesi bir devrimi sindiremez. Öyle ki, pencereden dışarı bakıp yağmuru fark ettiğinde, sanki en büyük problemi hava durumuymuş gibi melankoliye kapılır. Gregor, değişimine *gecikmiş* bir tepki verir. Kafka, yorgun bir işçinin zihnini dev bir böceğin bedenine yerleştirerek, Batı kültürünün ana teması olan akıl-beden ayrımını dramatize etmiştir. Gregor’un bedeni değişime uğramıştır ama akıllı hala insan aklıdır. Kısa bir süre ‘*Bana ne oldu?*’ diye düşündükten sonra, yağmurlu bir günde sabah beş trenine yetişmek için erkenden kalkması gereken meşgul bir pazarlamacının bilincine dönüş yapar (Robertson, 2007, s.67). Tuhaf bir şekilde iyimserdir:

‘... ‘*Ne olmuş bana böyle?*’ diye düşündü... Biraz küçük, ama normal, yani içinde insanlar yaşasın diye yapılmış olan odası, ezbere bildiği dört duvarın arasında eskiden nasılsa, şimdi de öyleydi. Üstünde paketten çıkarılmış kumaş örneklerinin –

Samsa'nın uğraşı, pazarlamacılıktı- yayılı olduğu masada, kısa süre önce resimli bir dergiden kesip altın yaldızlı güzel bir çerçeveye yerleştirmiş olduğu bir resim asılıydı. Kürk şapkalı ve kürk atkılı bir kadın vardı resimde; kadın, kollarının dirsekten aşağı kalan kısımlarını tümüyle içine alan ağır bir kürk manşonu, dimdik oturduğu yerden izleyiciye doğru kaldırır gibiydi. Gregor, daha sonra bakışlarını pencereye yöneltti ve kasvetli hava yüzünden –yağmur damlalarının pencerenin çinko pervazına çarptığı duyuluyordu- içini büyük bir hüznün kapladı. ‘Biraz daha uyusam ve bütün bu saçmalıkları unutsam, nasıl olur’, diye düşündü, gelgelelim bunu gerçekleştirebilmesi tümüyle olanaksızdı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.13).



Şekil 5.5 ‘Ne olmuş bana böyle?’ diye düşündü...’ (Wiegner, 2007).



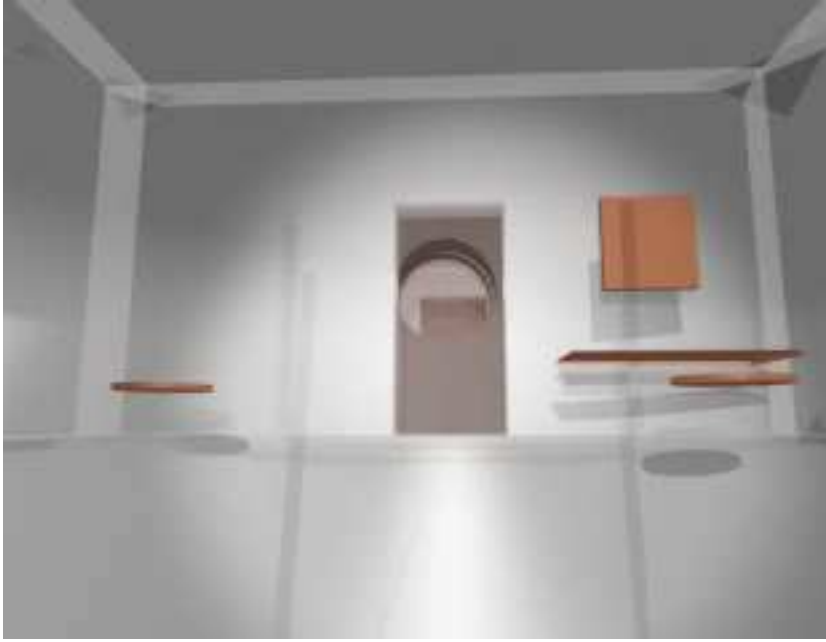
Şekil 5.6 ‘Biraz küçük, ama normal, yani içinde insanlar yaşasın diye yapılmış olan odası, ezbere bildiği dört duvarın arasında eskiden nasılsa, şimdi de öyleydi...’ (Wiegner, 2007).



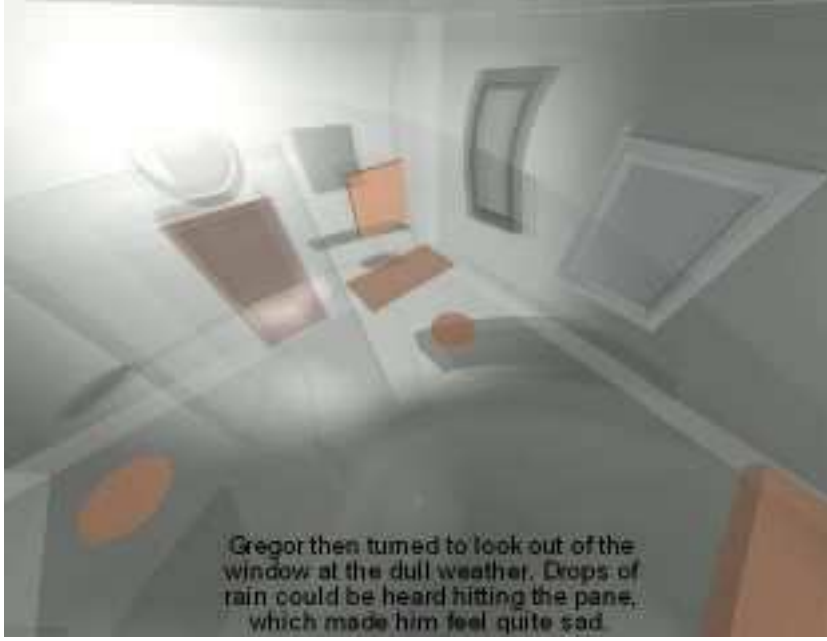
Şekil 5.7 ‘Üstünde paketten çıkarılmış kumaş örneklerinin –Samsa’nın uğraşı, pazarlamacılıktı- yayılı olduğu masada...’ (Wiegner, 2007).



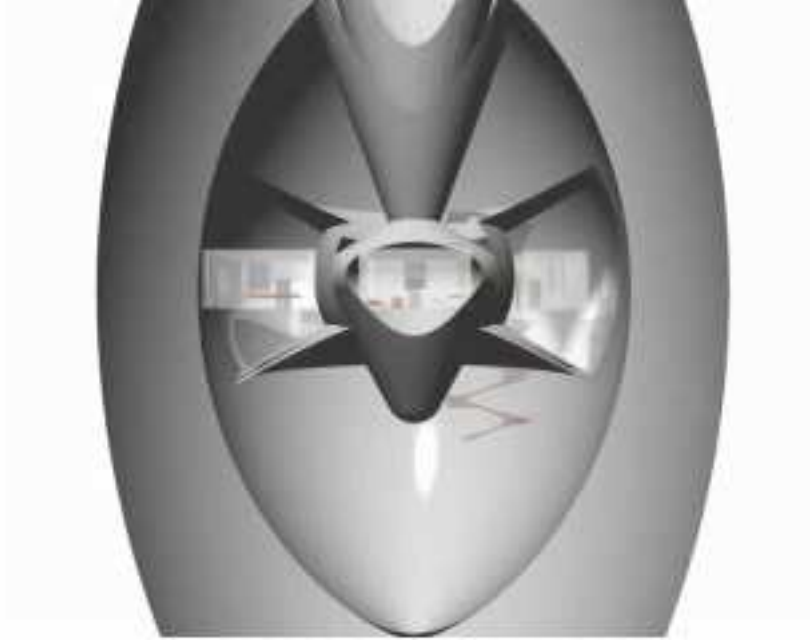
Şekil 5.8 *‘Kısa süre önce resimli bir dergiden kesip altın yaldızlı güzel bir çerçeveye yerleştirmiş olduğu bir resim asılıydı...’*(Wiegner, 2007).



Şekil 5.9 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.10 ‘Gregor, daha sonra bakışlarını pencereye yöneltti ve kasvetli hava yüzünden –yağmur damlalarının pencerenin çinko pervazına çarptığı duyuluyordu- içini büyük bir hüznü kapladı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.11 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.12 ‘Biraz daha uyusam ve bütün bu saçmalıkları unutsam, nasıl olur’, diye düşündü, gelgelelim bunu gerçekleştirebilmesi tümüyle olanaksızdı...’ (Wiegner, 2007).

Mesleğinin getirdiği iş yükümlülüğü nedeniyle genellikle evin dışında vakit geçiren ve aile yaşamı da yok denecek kadar az olan Gregor, öykünün başında dönüşümünün sebebinin de işi oluşunu düşünür. Ebeveynleri ve kız kardeşi sabah uyanıp birlikte kahvaltı yapmaya başladıklarında, o çoktan evden gitmiştir. Çalıştığı dönemlerde kaldığı otellerde diğer insanlarla arasındaki iletişimsizlik ve sürekli değişen gününbirlik ilişkilerdeki samimiyetsizlik onu toplumdan uzaklaştırmıştır:

“Aman Tanrım”, diye düşündü, “ne kadar da yorucu bir uğraş seçmişim meğer! Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. İşin bu yanı, mağazadaki asıl masabası işine oranla çok daha yıpratıcı, üstelik yolculuğun benim için bir de aktarma trenlerin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklere yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanamayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak zorunluluğu gibi sıkıntıları da var...”’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.14).

Dönüşüm, hiyerarşi ve otorite düşüncesiyle temellenen, bu amaçla sözü edilen düşünceyi, önce aile kurumu içerisinde odaklaştıran, toplumdaki bireyin tragedyasıdır. Gregor Samsa, ‘dönüştüğü’ güne değin çeşitli kölelikler içerisinde yaşamış bir toplum tekidir; işyerinde köledir; aile çevresinde köledir ve zincirleri içerisinde uslu oturduğu sürece de benimsenip sevilir (Cemal, A., 2008, s.86). Modern, kaotik dünyada yolunu bulmaya çalışan ‘gezgin’ imajı ve onun hayattaki

amacı, ‘Dönüşüm’de de kendine özgüdür. Gregor, bir böcek olarak Samsa ailesinin dairesinde bir odaya hapsedilmiştir. Geçmişte, kimliğini arayış içerisinde olan birini simgeleyen ‘bir satıcı olarak’, bilinmeyen yerlere doğru ‘günlerce ve gecelerce’ yaptığı seyahatler, kendisini hapseden, kendi odasında son bulmuştur (Krause, 2005):

‘... Ve gece masasının üstünde işlemekte olan çalar saate baktı. ‘Aman Tanrım!’ diye düşündü. Saat altı buçuktu ve akreple yelkovanın ilerleyişi sürmekteydi, saat buçuğu bile geçmiş, yediye çeyrek kalaya yaklaşıyordu... Gregor bütün bunları, yataktan çıkıp çıkmama konusunda bir karara varmaksızın, hızla kafasından geçirdiği sırada –saat yediye çeyrek kalayı vurmuştu-, yatağının başucundaki kapıya dikkatle vuruldu. ‘Gregor’, diye seslendi bir ses –annesiydi-, ‘saat yediye çeyrek var. Sen yola gitmeyecek miydin?’...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.16).



Şekil 5.13 ‘Gregor bütün bunları, yataktan çıkıp çıkmama konusunda bir karara varmaksızın, hızla kafasından geçirdiği sırada –saat yediye çeyrek kalayı vurmuştu-...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.14 ‘Yatağının başucundaki kapıya dikkatle vuruldu. ‘Gregor’, diye seslendi bir ses –annesiydi-, ‘saat yediye çeyrek var. Sen yola gitmeyecek miydin?’...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.15 (Wiegner, 2007).

Kapalı kapılar bir gizi, bununla birlikte yasağı ve başarısızlığı; açık kapılar ise oraya gelenleri kabulü temsil eder. *Dönüşüm*’de de kapı, Gregor ve ailesi arasındaki bağı simgelediği ve bir sınır yarattığı için önemlidir. Ayrıca, Gregor’un dış dünyaya kapalı bir yaşamı olduğunu ifade eder; odasının ve konakladığı otel odalarının

kapıları her zaman kilitlidir. Kendi isteğiyle kilitlediği bu kapılar, ailesiyle olan iletişimi de yıkmıştır (Cangüleç, 2006). Kafka için aile, baskının başladığı yerdir. Gregor Samsa'nın ailesinden gördüğü baskı, gece yatarken kilitlediği ve herbirini Gregor'un kalkıp işe gitmesi için bir aile bireyinin –babasının, annesinin ve kız kardeşinin- tıklattığı üç kapılı odasının planıyla çok canlı şekilde somutlaştırılır. Kafka yorumcularından Jörg Schubiger ise, Gregor'un sağ, sol ve karşısındaki üç sürgülü kapının üç ölü ilişkiyi temsil ettiğini söyler.

Kafka, *'Annemi ve babamı işkenceci olarak görüyorum'*, diyerek, anne-baba sevgisinden *boğucu*, aile yaşantısından da *savaş alanı* olarak söz ediyordu. 1912'de Felice'e; *'Ebeveynlerin tek istediği, insanı kendilerine,... eski zamanların içine doğru çekmek; bunu sevgilerinden yapıyorlar tabii, ama korkunç olan da bu zaten'* diye yazmıştı (Robertson, 2007, s.96). Öyle ki, bedenini bir türlü yerinden oynatamayan Gregor, tepkilerinde gecikmektedir. Kendi mekânında baskı altındaki Gregor'la, oda kapılarının dışında kalan talepkâr ailesi arasında geçen konuşmalar, bize adeta olayın gidişatının da yavaşladığını hissettirir. Zamanı algılayış da yavaşlamıştır. İstediklerini elde edemeyen aile bireylerindeki sabırsızlık duygusu yerini gittikçe artan bir öfkeye bırakır:

'... Gregor aslında ayrıntılı yanıt vermek ve her şeyi açıklamak istiyordu, ama bu koşullar altında 'Evet, evet, teşekkür ederim anne, şimdi kalkıyorum,' demekle yetindi. Aradaki ahşap kapı nedeniyle Gregor'un sesindeki değişiklik herhalde dışarıdan anlaşılmıyordu, çünkü annesi bu açıklamayı yeterli görerek uzaklaştı. Ancak bu kısa söyleşi, Gregor'un, normalin tersine, hala evde olduğu noktasına ailenin öteki üyelerinin dikkatini çekmişti ve babası, odanın iki yandaki kapılarından birine gerçi yavaş, ama yine de yumruğuyla vurmaya başlamıştı bile. 'Gregor, Gregor', diye seslendi, 'ne oldu?' Ve kısa süre sonra, daha derinden gelen bir sesle, yine uyardı: 'Gregor! Gregor!' Öteki kapının arkasında ise kız kardeşi, alçak sesle yakınıyordu: 'Gregor?' İyi değil misin yoksa? Bir isteğin var mı?' Gregor, her iki yana da: 'Tamam, hazırım', diye yanıt verdi ve sözcüklerin arasına uzun aralar sokarak, sesinin tüm çarpıcı yanlarını gidermeye çalıştı. Bunun sonucunda babası kahvaltısının başına döndü, ama kız kardeşi fısıldamayı sürdürüyordu: 'Gregor, yalvarırım aç kapıyı'. Oysa Gregor kapıyı açmayı aklının ucundan bile geçirmiyordu, tersine, yolculukları sırasında edinmiş olduğu bir alışkanlığı, evde

bile olsa gece bütün kapıları kilitleme alışkanlığını övmektedir...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.17).



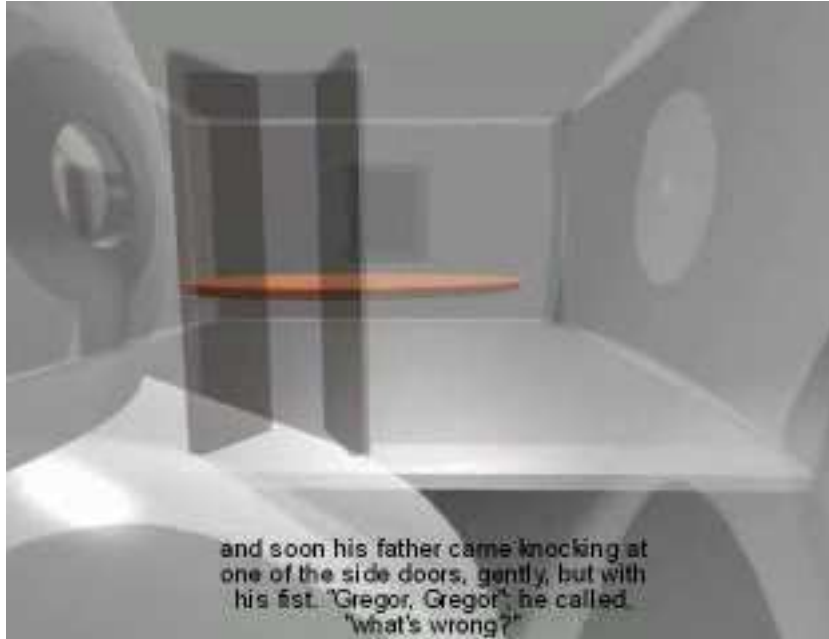
Şekil 5.16 *'Ancak bu kısa söyleşi, Gregor'un, normalin tersine, hala evde olduğu noktasına ailenin öteki üyelerinin dikkatini çekmişti...'* (Wiegner, 2007).



Şekil 5.17 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.18 ‘Ve babası, odanın iki yandaki kapılarından birine gerçi yavaş, ama yine de yumruğuyla vurmaya başlamıştı bile. ‘Gregor, Gregor’, diye seslendi, ‘ne oldu?’...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.19 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.20 ‘Ve kısa süre sonra, daha derinden gelen bir sesle, yine uyardı: ‘Gregor! Gregor!’...’ (Wiegner, 2007).



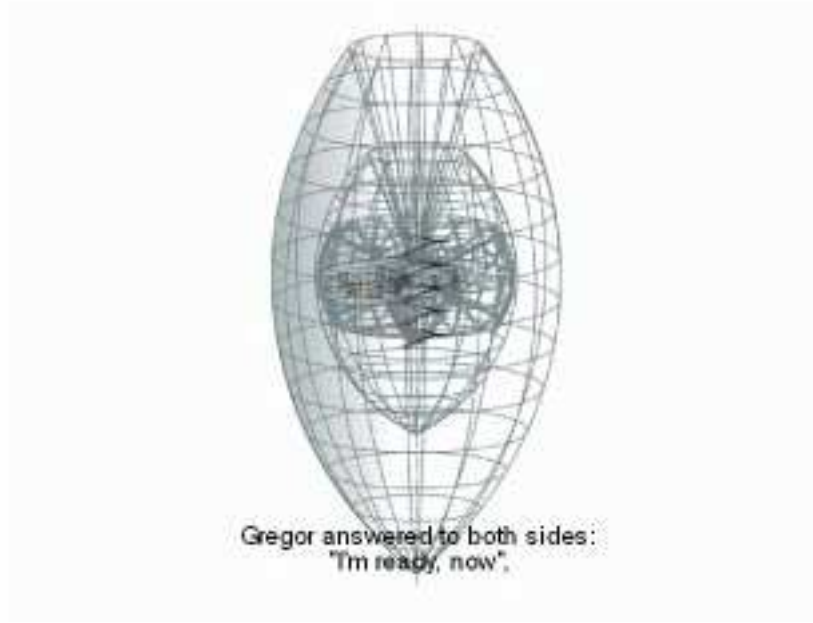
Şekil 5.21 (Wiegner, 2007).



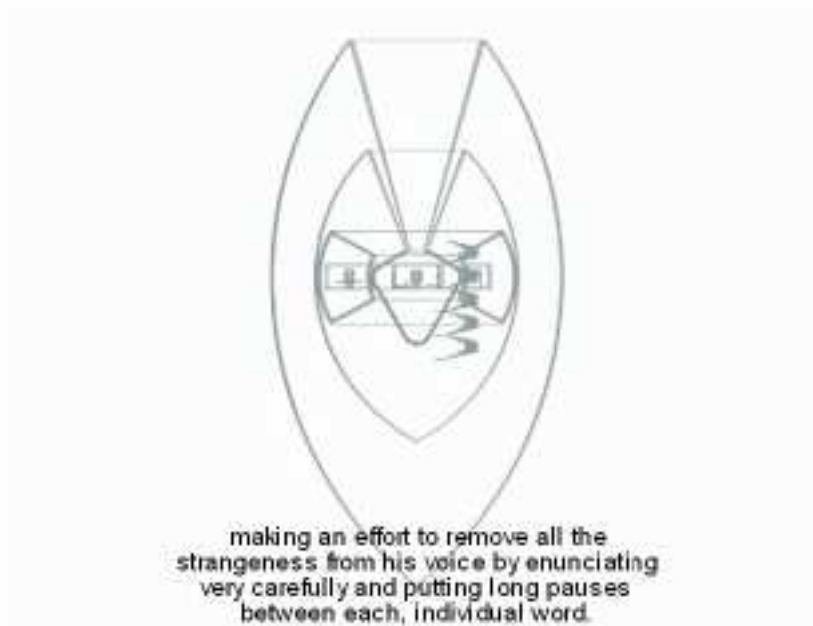
Şekil 5.22 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.23 'Öteki kapının arkasında ise kız kardeşi, alçak sesle yakınıyordu: 'Gregor?' İyi değil misin yoksa? Bir isteğin var mı?'...' (Wiegner, 2007).



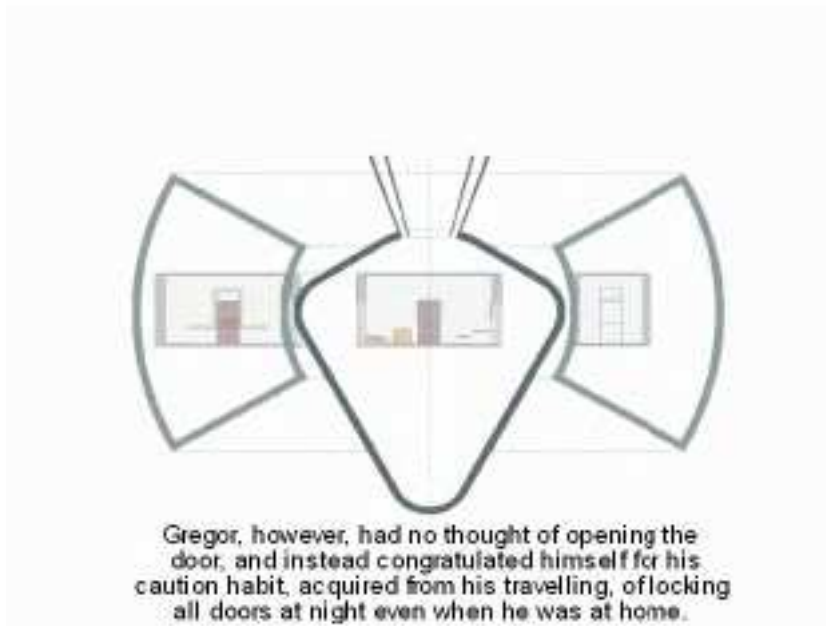
Şekil 5.24 ‘Gregor, her iki yana da: ‘Tamam, hazırım’, diye yanıt verdi...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.25 ‘Sözcüklerin arasına uzun aralar sokarak, sesinin tüm çarpıcı yanlarını gidermeye çalıştı...’ (Wiegner, 2007).



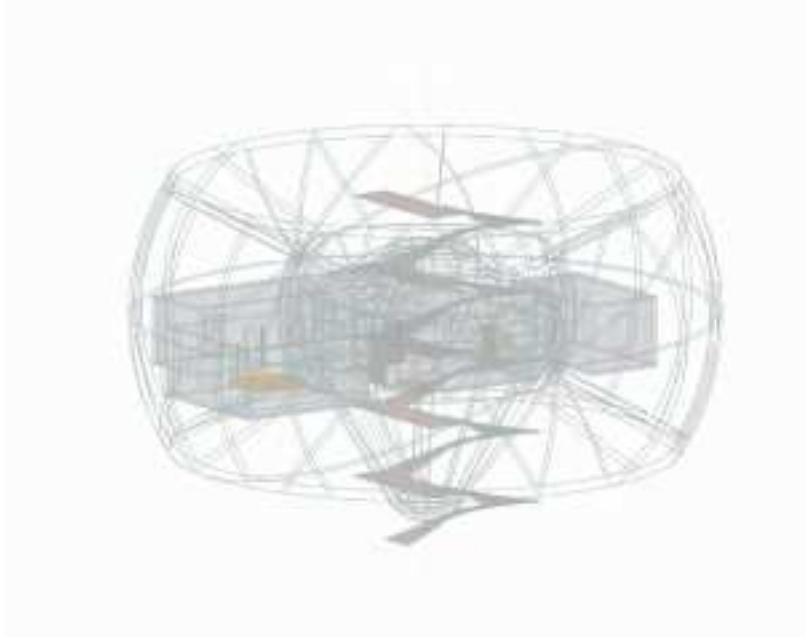
Şekil 5.26 ‘Babası kahvaltısının başına döndü, ama kız kardeşi fısıldamayı sürdürüyordu: ‘Gregor, yalvarırım aç kapıyı’...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.27 ‘Oysa Gregor kapıyı açmayı aklının ucundan bile geçirmiyordu, tersine, yolculukları sırasında edinmiş olduğu bir alışkanlığı, evde bile olsa gece bütün kapıları kilitleme alışkanlığını övmekteydi...’ (Wiegner, 2007).

Geçirdiği değişim ve bu değişimi fark edememesi, Gregor’un kendi bedenine ne kadar yabancılaşmış olduğunu gösterir. Öyle ki, asıl problemiyle yüzleşmek yerine havanın sisli olmasına kaygılanmaktadır:

‘... Böyle anlarda bakışlarını elinden geldiğince dikkatle pencereye çeviriyordu, ama dar caddenin karşı yanını bile gözlerden gizleyen sabah sisinin görünüşü, ne yazık ki güven ve iyimserlik aşılayabilmekten uzaktı. ‘Yedi oldu bile’, diye söylendi çalar saatin yeniden vurmasıyla birlikte, ‘yedi oldu bile ve yoğun sis daha kalkmadı’...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.19).



Şekil 5.28 (Wiegner, 2007).

Dönüşüm’de de ortaya çıkan, ‘içten dışa doğru akan pislik’ metaforu, aynı suçluluk duygusunu ifade eder. Gregor’un ağzından ‘kahverengi bir sıvı’ akmaktadır. Başlangıçta isteksizliğiyle dikkat çeken Samsa, sonrasında son derece mücadeleci ve çalışkan bir tutum sergileyerek durumuyla baş etmeye uğraşmaktadır. Gregor’un ailesine karşı savunması, ancak kendine zarar verdiği bir pasif agresyondan öteye gidemez. Onları, kendini düşünmeyen özverili bir sadakatle zayıf düşürse dahi, kendi böcek kabuğuna geri çekilir. Gregor’un bu öfke stratejisinin hedefine ulaşmasındaki güçlüğü, onun geri çekilmesi üzerine ailesinin yaptığı kaçamak konuşmalarda gösterilir; annesinin tepkisi doktoru aramak yönündedir (Gregor kendisine yardım edememektedir); babasının tepkisi ise, çilingiri aramaktır (Gregor inatla direnmektedir). Bütün bunların yanında Gregor, her ikisinin de haklı olduğuna inanır. Bu bize, *Dava*’da karşılaştığımız ‘tedavi edilemeyen suç’ gibi, Kafka’nın teatral fantazisi ‘tedavi edilemeyen hastalığı’ çağrıştırır (Bassoﬀ, 1983). Ailesi kapıyı

açması için ısrar eder ama o kapıyı açmamaya kararlıdır; müdür beyin tehditleri onu kapıyı açmaya zorlar:

‘Gregor, koltukla birlikte ağır ağır kapıya doğru sürüklendi, oraya varınca koltuğu bıraktı, kendini kapıya doğru attı, tutunarak dik durdu –minik ayaklarının tabanlarında biraz yapışkan madde vardı; bulunduğu yerde, harcadığı onca çabanın ardından biraz dinlendi. Ama sonra hemen kilitteki anahtarı ağzıyla çevirmeye koyuldu. Ancak görünüşe bakılırsa ağzı, ne yazık ki normal dişlerden yoksundu –dişleri olmayınca da anahtarı neyle tutacaktı?-, buna karşılık çeneleri, doğal olarak çok güçlüydü; onların yardımıyla anahtarı gerçekten de harekete geçirdi ve bu arada, her ne kadar aldırmadıysa da, kendine zarar verdiği kesindi, çünkü ağzından gelen kahverengi bir sıvı, anahtarın üstünden akıp yere damlamaya başlamıştı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.27-28).

Gregor kapıyı açmak için eşiğe geldiğinde bir tarafta dönüşümden bihaber olan aile ve Müdür Bey; öteki tarafta Gregor vardır ve kapıyı ağzıyla açıp dışarı çıkar çıkmaz dönüşüm başkaları tarafından öğrenilir ve sosyal çevresiyle arasındaki ilişkilerin tümü bir daha başlamamak üzere son bulur. Dış dünyanın negatif güçleri, -annesi, babası ve Gregor’u tehdit ederek ona işe gelmesini emreden müdürün sesleri-, Gregor’un yalıtılmışlığını artırır ve onu, kendi dünyasının gerçekliğine doğru sürükler. İronik olarak, bu dünya, onun iş ve aile dünyasının dışındadır. Her nasılsa bu yeni biçimindeyken, daha önce içinde olduğu çevrenin ve onu kuşatan durumların üstesinden gelir. Öyle ki, onu artık dışlayan ailesinin düşmanlıklarına ve babasının güç gösterilerine rağmen, çaresiz ve zayıf hissetmelerine neden olur:

‘... Babası, sanki Gregor’u yine odasına kovmak istiyormuş gibi düşmanca bir ifadeyle yumruklarını sıktı, sonra ne yapacağına karar verememişçesine oturma odasında çevresine bakındı, en sonunda da ellerini yüzüne kapatıp güçlü göğsünü sarsan hıçkırıklarla ağlamaya başladı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.29).

Mekânın bir bölümü olan ve iki odanın birbirinden ayrıldığı çizgide yer alan eşik (metaforu) ona göre, gidecek yeri olanlar için yapılmıştır. Kendisi gibi yönünü şaşırıanlar içinse eşik, tam bir azap yeridir. Hatta ayak bile basılmaması gereken bir bölümdür. Çünkü onu aşıp diğer tarafa geçmekte güçlük çeker. Gregor, yalıtılmış, hayatın anlamını arayan, mantıklılık ve saçmalık, bağımlılık ve özgürlük, hareketsizlik ve motivasyon arasında gidip gelen tipik Kafkaesk figüre dönüşmüştür

ve bundan kurtulması artık mümkün değildir. Bu duygu durumları değişken ve yağmurlu havanın kasvetiyle verilir. Ailesinin zengin kahvaltı sofrasındaki huzurlu yaşamına karşılık, kendisi de adeta sonsuza dek, *kurşun rengi bir hastane binasının* asık yüzlü varlığına dönüşmüştür:

‘Gregor odaya hiç girmeyerek, kapının kapalı duran kanadına içerden yaslandı, böylece yalnız gövdesinin yarısı ve ötekilere bakmak için yana eğmiş olduğu kafası gözükmekteydi. Bu arada ortalık daha yeni aydınlanmıştı; caddenin öteki yanında bulunan, sonsuza doğru uzanıp gidiyormuş izlenimini uyandıran kurşun rengi yapıdan –bu, bir hastaneydi- bir kesit, yapının yüzeyini sert bir biçimde kesen düzenli pencereleriyle açık seçik görünmekteydi; yağmur daha kesilmemişti, ama bu iri, tek tek seçilebilen ve toprağa da sözcüğün tam anlamıyla teker teker düşen damlalardan oluşma bir yağmurdu. Kahvaltı için kullanılan tabakların sayısı masada epey kabarıktı, çünkü Gregor’un babası için kahvaltı, günün en önemli sofrasıydı; adam çeşitli gazeteleri okuyarak bu sofrayı saatlerce uzatırdı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.29).

Kafka’da erkek otoritesinin simgesi üniformadır. Her ne kadar, Gregor’un, askeri üniforma içerisindeki şerefli resmi Samsa’ların oturma odasının duvarını süslese ve geçmiş hayatını anlatan kişisel bir eşya olsa da, yatak odasının sınırlarını kirleten böceğin çıplak bedeni yok olmak zorundadır; *‘Ondan kurtulmayı denemeliyiz’*:

‘... Tam karşıdaki duvarda Gregor’un bir askerlik resmi asılıydı; resimde Gregor eli kılıcında, dudaklarında kaygısız bir gülümsemeyle, kendisine ve üniformasına saygı gösterilmesini bekleyen bir teğmendi...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.29).

Çalışan insan genellikle hiyerarşik olarak yapılandırılmış bir kurumda yer alır. Gregor, çalıştığı firmada, ürün numunelerini gösteren ve ödemeleri alan bir aracı görevi gören ve temel üretimle ilgisi olmayan düşük bir konumda olduğu için büro amirinin kabadayılıklarına maruz kalır (Robertson, 2007, s.113). Pazarlamacı olarak çalıştığı işyerine geç kalmasıyla birlikte, evine gelen müdürün karşısında yaşadığı durumu açıklamanın güçlüğü ve ailesinin zorlamaları, çaresizlik duygularını yaşadığı önemli bir andır.

Gregor, bir *‘yanlış anlamalar kafesinin parmaklıkları’* içinde ikamet eder. Hapis olduğu odasından çıkarak kendisini göstermesinin ve Müdür Bey’i rahatsız etmesinin bedelini ödeyecektir. Bu nedenle, baba tarafından temsil edilen gücün ve otoritenin

mekânına sıkışıp kalır. Sanki baba ve ona dar gelen oda birlik olmuş, Gregor’u sıkıştırıp öldürmeye çalışmaktadırlar. Kapı ise celladı haline gelmiştir. Durumu karşısında ne yapacağını bilemeyen umutsuz Gregor’un anne ve babası, müdürü bir yandan yatıştırmaya çalışırken odadan çıkmayan oğullarının tutumu karşısında çaresizlik ve usanmışlık duyguları sergilerler:

‘... adam (baba)... sağ eliyle Müdür Bey’in şapkası ve pardösüsüyle birlikte sandalyelerden birinin üstünde unutmuş olduğu bastonunu kaptı, sol eliyle de masadan büyük bir gazete aldı ve ayaklarını yere vurarak, bastonu ve gazeteyi de sallayarak Gregor’u yine odasına kovmaya başladı. Gregor’un yalvarmaları para etmedi, zaten bu yalvarmalar anlaşılmadı bile; boynunu ne denli acındırıcı bir biçimde bükerse büksün, bu babasının ayaklarını yere daha şiddetle vurmasından başkaca bir sonuç doğurmadı. Ötede annesi, serin havaya karşın pencerelerden birini ardına değin açmıştı ve iyice dışarı sarkıp yüzünü ellerine gömmüştü. Sokakla merdiven sahanlığı arasında güçlü bir hava akımı oluşmuştu, perdeler havalanıyor, masanın üstündeki gazeteler hışırdıyor; tek tek sayfalar yerde uçuşuyordu. Baba, kovalamasını acımasızca sürdürmekte ve bir vahşi gibi tiz sesler çıkartmaktaydı. Öte yandan Gregor da henüz geri geri gitmenin acemisiydi ve gerçekten çok ağır yürüyebiliyordu. Dönmesine yetecek kadar zaman verilseydi eğer, hemen odasına gidebilirdi, ama zaman alan dönme eylemiyle babasının sabrını taşımaktan korkuyordu, babasının elindeki sopadan sırtına veya başına öldürücü bir darbenin inmesi tehlikesiyle de her an karşı karşıyaydı... bu nedenle babasına sürekli ve korku içerisinde yan yan bakarak olabildiğince çabuk, gerçekte ise son derece ağır bir tempoyla dönmeye koyuldu... Sonunda kafası, sağ salim, açık duran kapının önüne vardığında, gövdesinin kapıdan öyle kolaylıkla geçemeyecek kadar geniş olduğu anlaşıldı. Gregor’a geçmesi için yeterli yer açmak üzere, örneğin kapının öteki kanadını da açmak, o andaki ruhsal durumu nedeniyle doğal olarak babasının aklının ucundan bile geçmedi... Gregor’un doğrulmak ve belki de böylece kapıdan geçmeyi başarmak için gereksindiği ayrıntılı hazırlıkları yapmasına babası asla izin vermeyecekti... Gregor –ne olacağını düşünmeksizin- kendini kapıdan geçmeye zorladı. Gövdesinin bir yanı havaya kalktı; Gregor kapının ağzında çarpık konumdaydı, bir yanı olduğu gibi sıyrılmıştı, beyaz kapının üstünde çirkin lekeler kalmıştı, bir an sonra Gregor kapıya sıkışmıştı ve artık salt kendi gücüyle yerinden kıpırdayabilmesi olanaksızdı;... –tam bu sırada babası arkasından gerçekten

kurtarıcı bir darbe indirdi ve Gregor şiddetli bir kanamayla birlikte odanın ortasına uçtu. Kapının bastonla itilip kapanmasından çıkan ses de duyuldu, ondan sonra ortalık nihayet sessizliğe gömüldü’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.33-34-35).

Geçmişte toplumsal bakımdan kınanacak hiçbir yanı yoktur Gregor’un. Mükemmel bir memurdur. Süregiden düzenin sınırları içinde kalındığında eksiksiz bir güvenliğe sahiptir. Ama günün birinde, dünyanın alışılmış akışı içinde büyük bir rahatlıkla süren yaşamının meşruiyetini, bu meşruiyeti sağlayan nihai amaçları sorgulayacaktır. Yaşamında bir kınılma meydana gelecektir. Bu kınılma giderek büyüyecek ve gerçeklik bütün cepheleriyle sorgulandığı ölçüde de bir uçuruma dönüşecektir (Garaudy, 2003, s.33). Bu nedenle Gregor, ailesinin onun yüzünden utanç verici bir durumda olduğunu düşünerek kendisine eziyet etmektedir. Suçluluk duygusuyla, odasında huzursuzlukla hareket etmeye çalışır. Babası ise kahvaltısını çeşitli gazeteleri okuyarak saatlerce sürdürür ya da her gün belli bir saate ikindi vakti çıkan gazeteleri annesi ve kız kardeşine yüksek sesle okur. Gazete okuma evde bir ritüeldir ve otoritenin bir göstergesidir; ne kadar uzun sürerse, baba da o denli güçlüdür:

‘Gregor baygınlığı andıran ağır uykusundan ancak akşam karanlığında uyandı... Elektrikli sokak lambalarının soluk ışığı yer yer odanın tavanına ve eşyaların yüksek kısımlarına vurmuştu, ama aşağısı, yani Gregor’un bulunduğu yer karanlıktı... Kapının aralığından, oturma odasında gaz lambalarının yakılmış olduğunu gördü, ama başka zamanlar, günün bu saatinde babası öğleden sonraları çıkar, gazetesini, adeti olduğu üzere yüksek sesle annesine, bazen de kız kardeşine okurken, şimdi hiç ses duyulmuyordu... ‘Aile ne kadar sakin bir yaşam sürüyormuş’, dedi Gregor kendi kendine, ve bakışlarını önündeki karanlığa dikerken, bir yandan da annesine, babasına ve kız kardeşine bu denli güzel bir evde böyle bir yaşam sağlayabilmiş olmasından ötürü büyük bir gurur duyduğunu ayımsadı. Peki ama ya şimdi bütün bu huzur, geçim rahatlığı ve memnunluk, korkunç bir sonla noktalanırsa?... ve odanın içinde bir aşağı bir yukarı sürünerek gidip gelmeye başladı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.36-37).

Kafka ile söyleşilerinde, Gustav Janouch’un, taşradaki eniştesine olan ziyaretinden dönen Kafka’ya, *‘Yine evimize geldik’* demesi üzerine, Kafka mahzun bir şekilde gülümser ve şöyle söyler: *‘Evimize mi? Anne ve babamla kalıyorum ben, o kadar. Küçük bir odam var, ama bunun bir yurt, yuva oluşturduğu söylenemez. Bir sığınak*

yalnızca, içindeki tedirginliğimi saklayıp gizlediğim bir yer. Ama böylelikle tedirginliğin daha çok pençesine düşüyorum' (Janouch, 2008, s.35).

Kafka gibi Samsa'nın da kendi daracık dünyasında öğrendiği her yeni devinim, yani böcek olarak attığı her yeni adım, onu insanlığından biraz daha uzaklaştırır. Böcekliğe alıştıkça, insan Gregor'a, kendine yabancılaşır. Gregor Samsa'nın duygularını anlamaya çalıştıkça, kendisine o kadar yaklaşırsınız ki, bundan böyle onu görmeyiz bile. Onu daha yakınımızda hissettiğimiz an, koparılıp alınırız kendisinden. Artık onu ufalıp küçülmüş olarak uzaklarda seçmeye başlarız: -tıpkı göbeğini duvarda asılı camlı çerçevedeki resme yapıştırıp, çiçekli duvar kağıdı üzerinde küçük, kara bir leke olarak görmemiz gibi. Bu da bir çeşit yabancılaşmadır aslında. Kendisi de, Gregor'un ağzından bunu öyküde şöyle dile getirir Kafka; '*... Sen istemediğinde her zaman içeri girmek isterler ama sen izin verince, bu kez farklı olduğunu anladıkları anda, davet etsen de gelmezler içeriye...*'

Bu nedenle, durmadan kapılar açılır, kapılar kapanır. Düşünceler sürekli değişir. Kafka'nın bir türlü sonuçlanmayan nişanlılık dönemleri ve babasının istekleri karşısında duyduğu sürekli çelişki ve çaresizlikleri gibi, fikirleri ve kararları da değişkenlik gösterir. Gregor istemediğinde her zaman içeri girmek isteyen ailesi, Gregor girmeleri için izin verdiğinde ve hatta onların arasına karışmak istediğinde, bu kez, artık kendilerine yabancılaştığı ve onlardan biri olmadığı için onun odasına girmezler. Kendisi de dışarı çıkmasını diye kapıları dışarıdan kilitleyerek önlem alırlar:

'Uzun akşam boyunca iki yandaki kapılardan önce biri, daha sonra da öteki bir parmak açıldı, ardından hemen yine kapandı. Herhalde biri içeri girme gereksinimi duyuyor, ama bir sürü nedenden ötürü buna karar veremiyordu. Bunun üzerine Gregor, oturma odasına açılan kapının hemen altına gidip durdu;... ama kapı ondan sonra bir daha açılmadı ve Gregor boşuna bekledi. Sabahleyin, kapılar kilitliyen herkes yanına gelmek istemişti, şimdi, yani Gregor kapılardan birini açtıktan sonra ve ötekiler de gündüz herhalde açılmışken, artık gelen giden yoktu ve anahtarlar da şimdi kilitlere dışardan sokulmuştu...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.37-38).

Gregor, dönüşümüne dek, büyük idari çarkın ancak küçük bir parçasında etkindir ve bu çarkın amacından da ufkundan da habersizdir. Hareketlerin *mekanikleştiği* ve insanların yaptıklarının anlamını bilmediği bir *dünyadır* bu (Kundera, 2005, s.127).

Varoluşun uçurumu, Kafka'nın 'Dönüşüm'ünde yarıklara, karanlık deliklere ve böceğin yemek beklediği, kanepenin altındaki karanlık gizlenme yerine indirgenir. Gregor, geçmiş dünyasından sıyrılıp, bu karanlık özgürlüğün bilinmezlik ve sürprizlerle dolu dünyasına adım attığında ise, büyük bir korku duyar. Ne de olsa, yıllarını büyük bir köle çarkı içerisinde geçirmiştir. Özgürlüğüne ve beraberinde dışlanmayı getiren dönüşümüne olan gecikmiş tepkileri, mekân içinde durağanlık ve zamanın gittikçe uzaması hissini verir. Kendi mekânına gittikçe yabancılaşır, özgürlüğün engin çölü gibi kendi gözünde durmadan genişleyen, deformasyona uğrayan odasını tanıyamaz olur. Çareyi, sahip olduğu bu yeni özgürlüğün ağırlığıyla ne yapacağını bilemeyerek, utanç içinde kanepenin altına saklanmakta bulur.

Kanepe, Gregor'un kız kardeşi ile arasında olan ilişkide, daha doğrusu 'var olmayan ilişkide' de önemli bir rol oynar. Kız kardeşinin odaya gireceğini anlar anlamaz kanepenin altına saklanır; burası onun tamamen yalnız kalabildiği tek yerdir. Kız kardeşinin vücudunun herhangi bir parçasını gördüğü zaman korkup kaçacağını düşünen Gregor, onu bu durumdan esirgemek için yatak çarşafını kanepeye taşır ve dört saatlik bir uğraştan sonra çarşafı tüm vücudunu örtecek gibi kanepenin üstüne yerleştirir. Kız kardeşi gerekli görürse alacaktır çarşafı nasıl olsa. Çarşaf hiçbir zaman kanepenin üzerinden alınmaz ve hatta odasındaki mobilyalar annesi ve kız kardeşi tarafından bulundukları yerden taşındıkları zaman bile kanepe odada kalır:

'... Gregor'un yanına sabaha değin artık kimsenin gelmeyeceği kesindi; bu durumda yaşamını şimdi yeniden nasıl düzenleyeceğini düşünmek için demek ki önünde uzun bir zaman vardı. Ama döşemesine yapışıp uzanmak zorunda olduğu yüksek tavanlı oda, içine korku veriyordu, gelgelelim bunun nedenini bulamıyordu, çünkü sonunda bu, beş yıldır yaşadığı odaydı –ve yarı bilinçsiz bir dönüş yaparak, içinde hafiften yanan bir utanma duygusunu da engelleyemeden, kanepenin altına koştu; orada sırtının biraz ezilmesine ve başını da artık kaldıramamasına karşın, kendini çok rahat hissetti; üzüldüğü tek şey, gövdesinin kanepenin altına bütünüyle sığamayacak denli geniş oluşuydu...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.38).

Kafka göz boyamaya meraklı değildir: bir kümesi saraya ya da pılı pırtıyı bir prensin elbiselerine çevirmez. Değişim onda tam aksi yönde bir seyir izler ve nihai amaçlar göz önünde tutularak sorgulandıklarında bütün parlak hayallerin yıkılıp dağıldığı ve arkalarından sefil ve kaygı verici bir gerçeğin su yüzüne vurduğu; gerçek sanılan

dünyanın gerçek dışı, fantastik bir çehreye büründüğü görülecektir (Garaudy, Kafka, 2003, s.35).

Gregor çoğunlukla -odada kimse yoksa- pencere kenarında durup dışarıyı izler; bu onun dış dünyayla tek bağlantısıdır. Pencere dış dünyadan gelen etkilere karşı açık ve yatkın olmayı simgeler. Gregor görme yetisini de seste olduğu gibi zamanla kaybeder. Bu nedenle, büsbütün bir yalnızlığa itilir ve bu yalıtılmış yaşamı özgür olduğu tek ortamda yani odasında sürdürür. Görme duyusunun azalmasına rağmen önceden bildiği yerlere anılarını canlandırarak bakmak onu rahatlatır ve onu kısmen de olsa içinde bulunduğu yalıtılmışlıktan kurtarır (Cangüleç, 2006).

Gregor dönüşüme uğradığı sabah dışarıya baktığı zaman hava sislidir. Bu onun durumunu daha da belirsiz bir hale getirir. Yavaş yavaş dış dünya kalın bir sisle örtülerek kaybolmaya başlar ve bir süre sonra hepten yok olur. Yunan efsanelerindeki söylencelerin birçoğunda Tanrıların güvende kalabilmek için kendilerini sisin içerisinde kalarak korudukları bildirilir. Gregor, yaşadığı yerin Charlotte Sokağı olduğunu bilmeseydi, gördüğünün ıssız bir yer olduğuna yemin edebilecek hale gelir. Yoğun sis tabakası ile dönüşümün bilinmeyen nedenleri benzerlikler göstermektedir. Gregor'un ölümünden sonra sis dağılacaktır (Cangüleç, 2006):

'Koltukta çoğu zaman uzun geceler boyunca kalıyor, gözünü bir an bile kırpmıyor ve saatlerce deriyi hışırdatıp duruyordu. Veya büyük çaba harcamaktan kaçınmaksızın bir koltuğu pencerenin dibine itiyor, pencerenin pervazına tırmanıp koltuğa basarak cama dayanıyordu; herhalde böyle yapmasının nedeni, geçmişte pencereden bakmanın iç dünyasında filizlendirdiği özgürlük duygusunu anımsamasıydı. Çünkü pek uzakta olmayan nesneler bile gün geçtikçe gözünün önünde gerçekten daha bir belirsizleşmekteydi; eskiden her bakışında karşılaştığı, manzarasını lanetlediği karşıki hastaneyi artık hiç görmez olmuştu ve sessiz, ama tümüyle kente özgü bir hava taşıyan Charlotte Caddesi'nde oturduğundan kesinlikle emin olmasaydı eğer, penceresinden kurşuni gökyüzü ile kurşuni yeryüzünün ayırt edilemez biçimde birleştikleri bir ıssızlığa baktığına inanabilirdi. Dikkatli kız kardeşi, koltuğun pencerenin dibinde durduğunu yalnızca iki kez görmüştü; ama bu, ondan sonra her odayı topladığında koltuğu yine pencerenin altına itmesi, üstelik içteki pencerenin kanadını açık bırakması için yetmişti...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.46-47).



Şekil 5.29 ‘*Veya büyük çaba harcamaktan kaçınmaksızın bir koltuğu pencerenin dibine itiyor, pencerenin pervazına tırmanıp koltuğa basarak cama dayanıyordu;...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.30 ‘*Böyle yapmasının nedeni, geçmişte pencereden bakmanın iç dünyasında filizlendirdiği özgürlük duygusunu anımsamasıydı...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.31 ‘Pek uzakta olmayan nesneler bile gün geçtikçe gözünün önünde gerçekten daha bir belirsizleşmekteydi;...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.32 ‘Penceresinden kurşuni gökyüzü ile kurşuni yeryüzünün ayırt edilemez biçimde birleştikleri bir ıssızlığa baktığına inanabilirdi...’ (Wiegner, 2007).

Gregor’un pencere vasıtasıyla kısmen de olsa deneyimleyebildiği benzer bir kurtuluş, kız kardeşi için de geçerlidir. Grete, Gregor’un odasına girer girmez nefesini tutar ve koşar adımlarla pencereyi açmaya gider; bir süre temiz havayı ciğerlerine çektikten sonra gerçekliğe geri döner ve odayı temizler:

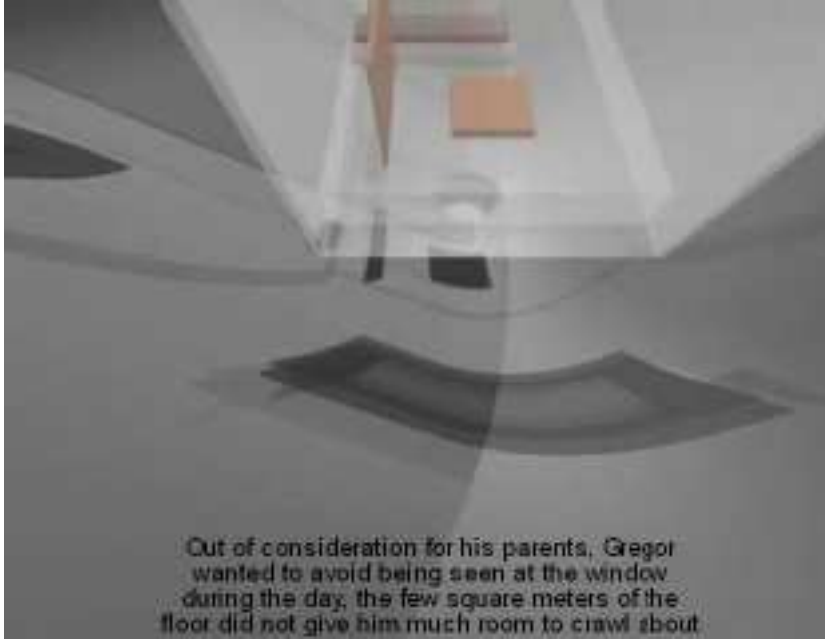
‘... Kız odaya girer girmez, başka zamanlar Gregor’un odasını kimsenin görmemesi için o denli dikkat etmesine karşın, kapıyı kapatmak için bile zaman ayırmaksızın doğru pencereye koşuyor, boğuluyormuşçasına acele ederek camı açıyor ve dışarda hava ne denli soğuk olursa olsun, bir süre pencerede kalıp derin derin soluk alıyordu...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.47).

Gregor, sonradan bedeniyle istediği her şeyi yapmaya başlar; tavana dahi tırmanabilir. Kafka’nın yazdıkları her zaman daha yüklü imalar barındıran yarı aydınlık yarı karanlık bir alanla çevrili olduğundan, Gregor’un zahmetli soytarlıkları –gardıroba asılarak dik bir pozisyon alması, bir sandalyenin arkasına yaslanması ve sandalyeyi bu şekilde kapıya doğru itmesi- beklenmedik bir anda sakatlanan ve bedenini önceden basit gelen işleri yapmak için yeni şekillerde kullanmak zorunda olan bir insanın deneyimini akla getirebilir. Ayrıca, Gregor’un kafasında yeni oluşan fiziksel güdüler onu acıya karşı daha korunmasız kılmaktadır. Yataktan düşerken kafasını çarpmakla kalmaz; çenesini kullanarak anahtarı çevirip kapıyı açtığı anda ağzından kahverengi bir sıvı akacak şekilde kendini yaralar. Kafka bize bedenin aynı zamanda kırılgan ve yaralanabilir olduğunu da sürekli hatırlatır (Robertson, 2007, s.73-74).

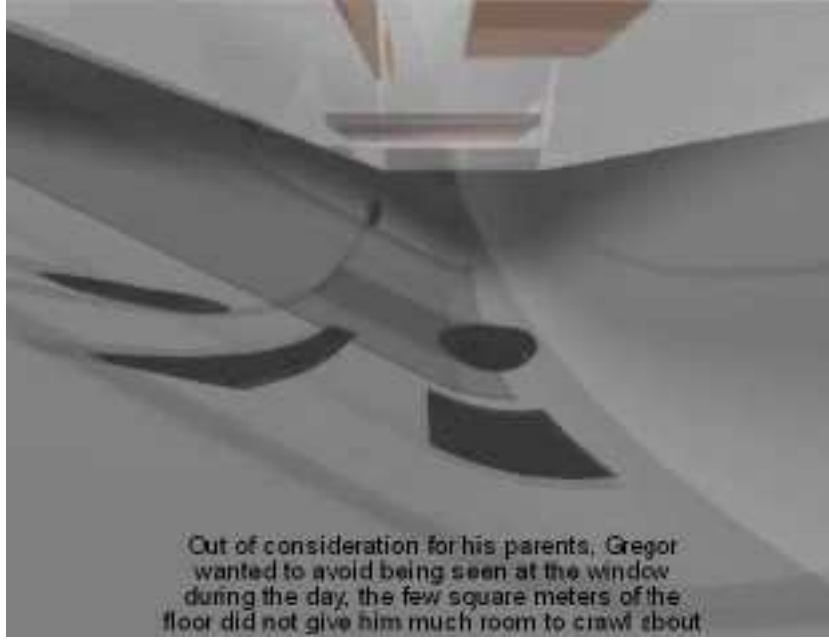
Gregor’un değişimi bazı açılardan azat edicidir. Bu değişim onu çaba gerektiren bir işin zulmünden ve mantıkla akılcılığın kısıtlamalarından kurtarıp kültür öncesi bir kendinden hoşnut olma durumuna yaklaştırır. Odasına hapsedildiğinde gerçekten de kendisini eğlendirmeyi başarır. Ayaklarının yapışkan tabanlarını kullanarak, odasının duvarlarına ve tavanına tırmanıp kendisine zarar vermeden yere ya da kanepeye düşer. Onu yerçekiminden bağımsız kılan bu göreceli özgürlük, Kafka’nın yazılarında sık sık yer alan bir hayali temsil eder. Bu, sonsuz, özerk hareketin hayalidir (Robertson, 2007, s.80). Öyle ki, Gregor, ailesinin otoriter yapısından kaçıp özgür kalmıştır. Bu, geçici ve şüpheli bir özgürlüktür. Böcek olarak odasına hapsedilmesi onu, ironik bir şekilde, ekonomik ve sosyal baskılardan bağımsız kılar. Bu bir anlamda otoriteye karşı gelmeden, ondan sessizce uzaklaşmaktır (Robertson, 2007, s.129):

‘... Gün boyunca özellikle anne ve babasını üzmemek için, pencerede gözükmek istemiyordu, ama birkaç metre karelik döşemede de daha çok gezinebilmesine olanak yoktu, hiç kımıldamaksızın yatmaya gece bile zor dayanabiliyordu, yemekten ise artık hiç zevk almaz olmuştu; bu nedenle duvarlarda ve tavanda rastgele gezinmeyi

alışkanlık haline getirdi. Özellikle tavanda asılıp kalmaktan hoşlanıyordu; bu, döşemede yatmaktan çok farklıydı; insan daha rahat soluk alabiliyordu; bütün gövdesinden hafif bir titreşim geçiyordu ve Gregor'un tavandayken kendini kaptırdığı, neredeyse mutluluk denebilecek dalgınlık içerisinde, sonradan kendisini de hayrete sürükleyecek bir biçimde tavanı bırakıp yere düştüğü oluyordu. Ama şimdi bedeni üstündeki denetimi doğal olarak eskisinden çok farklıydı ve bu denli şiddetli bir düşme sonucu bile kendine zarar vermiyordu. Kız kardeşi, Gregor'un bulmuş olduğu yeni eğlencenin farkına hemen vardı –Gregor sürünerek gezinirken, orada burada çıkardığı yapışkan maddenin izlerini de bırakıyordu- ve Gregor'un gezinmesini elinden geldiğince kolaylaştırmayı, bunu engelleyen eşyaları da, başta dolap ve yazı masası olmak üzere, odadan çıkarmayı aklına koydu. Ama bu işi tek başına yapamazdı...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.49-50).



Şekil 5.33 *'Gün boyunca özellikle anne ve babasını üzmemek için, pencerede gözükmek istemiyordu, ama birkaç metrekaRELİK döşemede de daha çok gezinebilmesine olanak yoktu...' (Wiegner, 2007).*



Şekil 5.34 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.35 ‘Hiç kıınıldamaksızın yatmaya gece bile zor dayanabiliyordu, yemekten ise artık hiç zevk almaz olmuştu...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.36 ‘bu nedenle duvarlarda ve tavanda rastgele gezinmeyi alışkanlık haline getirdi...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.37 ‘Özellikle tavanda asılıp kalmaktan hoşlanıyordu; bu, döşemede yatmaktan çok farklıydı;...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.38 ‘*insan daha rahat soluk alabiliyordu; bütün gövdesinden hafif bir titreşim geçiyordu ve Gregor’un tavandayken kendini kaptırdığı, neredeyse mutluluk denebilecek dalgınlık içerisinde...*’ (Wiegner, 2007).



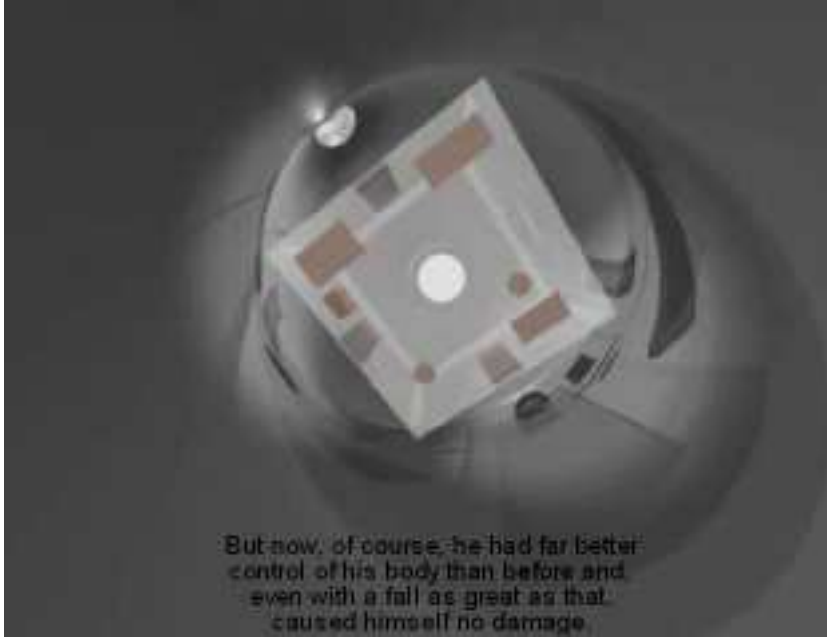
Şekil 5.39 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.40 ‘sonradan kendisini de hayrete sürükleyecek bir biçimde tavanı bırakıp yere düştüğü oluyordu...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.41 (Wiegner, 2007).



Şekil 5.42 ‘Ama şimdi bedeni üstündeki denetimi doğal olarak eskisinden çok farklıydı ve bu denli şiddetli bir düşme sonucu bile kendine zarar vermiyordu...’ (Wiegner, 2007).

Başkaldırısı bilinçaltında başlar; bu bilinçaltı, kendine uygun biçimi yaratır: Gregor Samsa’nın böceğe dönüşmesi, gerçekte artık *başkalaşmasıdır*. Böceğe dönüştüğü andan başlayarak, toplumun ve ailesinin ona ilişkin –onu tutsak kılan- beklentileri, artık sonuçsuz kalmaya yargılıdır; böceğin iğrençliği, çizgisi sürüyle uyuşmayan bağımsız bireyin iticiliğiyle özdeştir. Anlatıda toplumu simgeleyen aile, önceleri ümidini yitirmez; yeni Gregor’a hareket alanı sağlayabilmek için, odasının biraz boşaltılması gerekmektedir. Ama anne buna karşı çıkar ve ilginç olan, karşı çıkış gerekçesidir. Burada –sözde anne sevgisiyle- Gregor’un unutulması istenen, onun gerçek anlamda bağımsız olabildiği zaman parçasıdır; Gregor sürüye dönebilmek için böceklikten çıkmalıdır ve sürüyle yeniden uyum sağlayabilmesi için böcek olduğu dönemi unutulmalıdır. O zaman yine annesine ve babasına uyabilecektir; içinde yaşadığı topluma eskisi gibi ‘hizmet’ edebilecektir (Cemal, 2008, s.87):

‘... Gregor, güçsüz iki kadının epey ağır olan dolabı yerinden oynattıklarını ve kız kardeşinin, onun aşırı yorulmasından korkan annesinin uyarılarını dikkate almaksızın, işin hep zor yanını üstlendiğini duydu. İş çok uzun sürdü. Yaklaşık on beş dakikalık bir çalışmadan sonra annesi, dolabı yine orada bırakmanın en iyisi olacağını söyledi; bir defa dolap çok ağırdı, taşımayı baba eve dönmezden önce

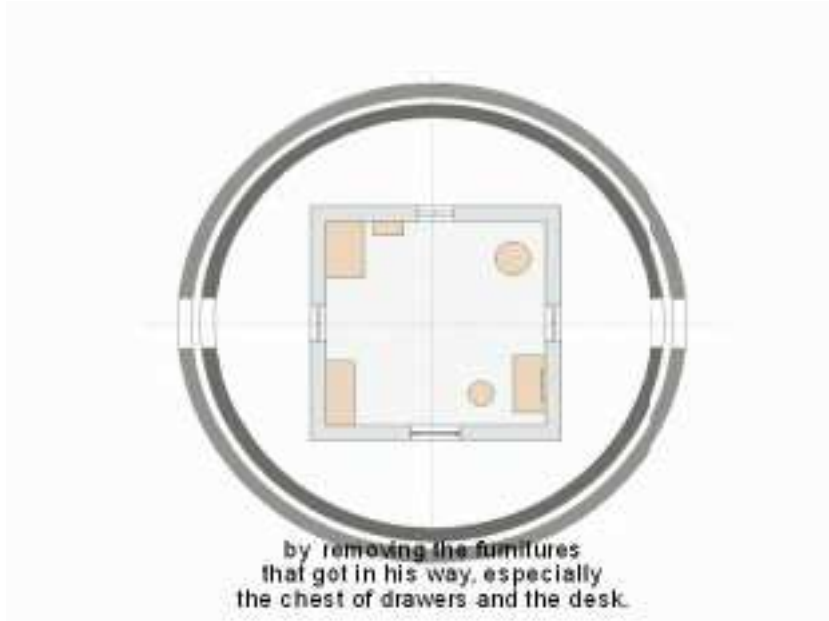
bitiremeyeceklerdi ve dolap odanın ortasında kaldığı takdirde, Gregor'un geçebileceği tüm yollar tıkanmış olacaktı; ayrıca eşyaların dışarı çıkarılmasının Gregor'un hoşuna gideceği de hiç kesin değidi. Anneye göre durum, bunun tersiydi; kendisi boş kalan duvara baktığında yüreği daralıyordu; Gregor da, odadaki eşyalara uzun zamandır alışmış olduğuna ve bu nedenle bomboş bir odada kendini terk edilmiş hissedeceğine göre, herhalde aynı sıkıntıyı duyacaktı. 'Ayrıca', diye konuşmasını sürdürdü annesi alçak sesle,... 'eşyaları odadan uzaklaştırdığımız takdirde, iyileşmesinden tümüyle ümidimizi kestiğimizi ve onu acımasızca kendi haline bıraktığımızı göstermiş olmaz mıyız? Bence en iyisi, odayı eskiden nasıl idiyse aynen öyle korumaya çalışmamızdır, böylece Gregor yine aramıza döndüğünde her şeyi eskisi gibi bulur, arada olup bitenleri unutması da o ölçüde kolaylaşır...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.51).



Şekil 5.43 'Kız kardeşi, Gregor'un bulmuş olduğu yeni eğlencenin farkına hemen vardı –Gregor sürünerek gezinirken, orada burada çıkardığı yapışkan maddenin izlerini de bırakıyordu...' (Wiegner, 2007).



Şekil 5.44 ‘Gregor’un gezinmesini elinden geldiğince kolaylaştırmayı...’ (Wiegner, 2007).

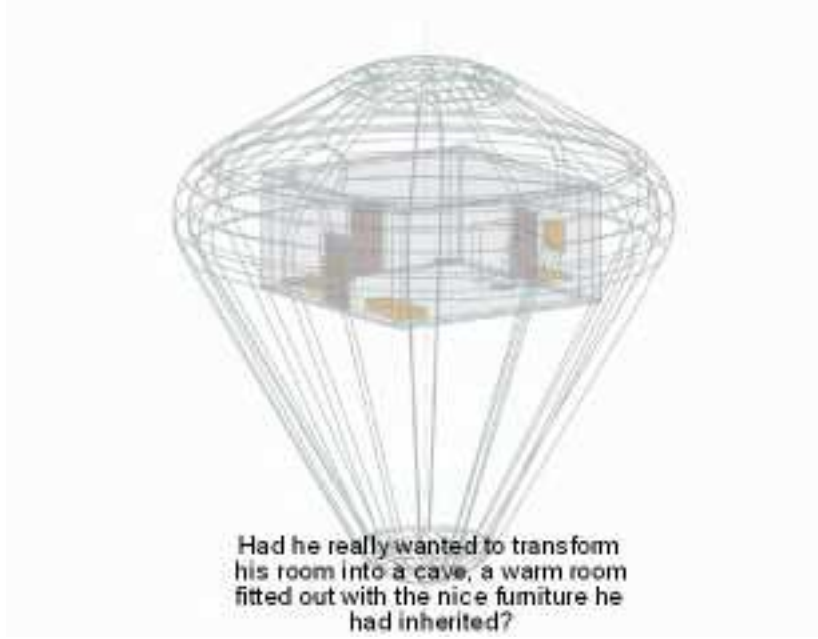


Şekil 5.45 ‘Bunu engelleyen eşyaları da, başta dolap ve yazı masası olmak üzere, odadan çıkarmayı aklına koydu...’ (Wiegner, 2007).

Gregor’un annesi, durumun güçlüğü karşısında yorgun düşmüş, acı duymaktadır. Gregor, mobilyaların kendisi için ne kadar önemli olduğunu annesi ve kız kardeşi odayı boşaltmaya başladıkları an anlar; sevdiği ne varsa tek tek alınıp odadan çıkarılır. Gregor’un yeniden ‘insan’ olmasından artık umut kesilmiştir. Onun sözde

iyiliğini, gerçekte ise sürekli köleliğini isteyen ailesi, ‘birey’ olmasına karşı çıkmaktadır. Çünkü, burada sözü edilen ‘hayvan’, aslında ‘olması gereken insan’dır. Geçmişine yani kölelik zamanlarına ait, ‘aileden miras’ kalan mobilyalardan ‘arındırılmış’ ve sözde ‘sıcak atmosferli’ odasından bir ‘mağaraya’ dönüşen mekânı da bu olması gereken bireyin yaşam alanıdır. Annesi bunun olmasını engellemeye çalışmaktadır bir anlamda. Mekânın boşalıp, her türlü fazlalıktan kurtulması, görev ve yükümlülükleri üzerinden atarak, kölelikten azat olup özgürleşen bireyi simgelemektedir. Fakat, ironik olarak Gregor, bu mobilyaların kendi üzerindeki olumlu etkilerine, insan olduğu zamanki hayatından ve görünümünden daha fazla önem verir. Bunlar belki de geri dönüşümünü sağlayacak olan nesnelerdir. Bu nedenle, kendisine insan olduğu zamanları hatırlatan kurtarabildiği yegâne nesneye tüm gücüyle sarılır. Kurtarmayı seçtiği ilk nesne duvarda asılı olan kürklere bürünmüş kadın resmidir. Mobilyaların atadan kalmaları önemini iki kat artırır. Artık kendi mekânını büyük bir kararlılıkla savunmaktadır:

‘Gregor annesinin bu sözlerini dinlerken, insanlarla doğrudan diyalog kurma eksikliğinin, buna ek olarak da aile çevresinde sürdürmüş olduğu tekdüze yaşamın geride kalan iki ay içerisinde aklını bulandırmış olması gerektiğini düşündü, çünkü odasının boşaltılmasını ciddi olarak isteyebilmesini başka türlü açıklayabilmesi olanaksızdı. Aileden miras yoluyla kalma eşyalarla rahat bir biçimde döşenmiş, sıcak atmosferli odasının, hiç kuşkusuz her yöne rahatça sürünerek gitmesini sağlayacak, ama bunun yanı sıra ona bir insan olarak geçmişini hızla ve bütünüyle unutturacak bir mağaraya dönüştürülmesini istiyor muydu gerçekten? Şimdi bile geride kalan insanlığını neredeyse unutmak üzereydi ve ancak annesinin uzun zamandır duymadığı sesiyle kendine gelmişti. Hiçbir şey çıkarılmamalıydı odadan; bütün eşyalar yerinde kalmalıydı; eşyaların üzerindeki olumlu etkilerinin eksikliğine dayanamazdı; ve eğer eşyalar başıboş her yana gitmesini engelliyorsa, o zaman bu durumu zararlı değil, ama yararlı saymak gerekirdi...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.51-52).



Şekil 5.46 ‘Aileden miras yoluyla kalma eşyalarla rahat bir biçimde döşenmiş, sıcak atmosferli odasının bir mağaraya dönüştürülmesini istiyor muydu gerçekten?...’ (Wiegner, 2007).



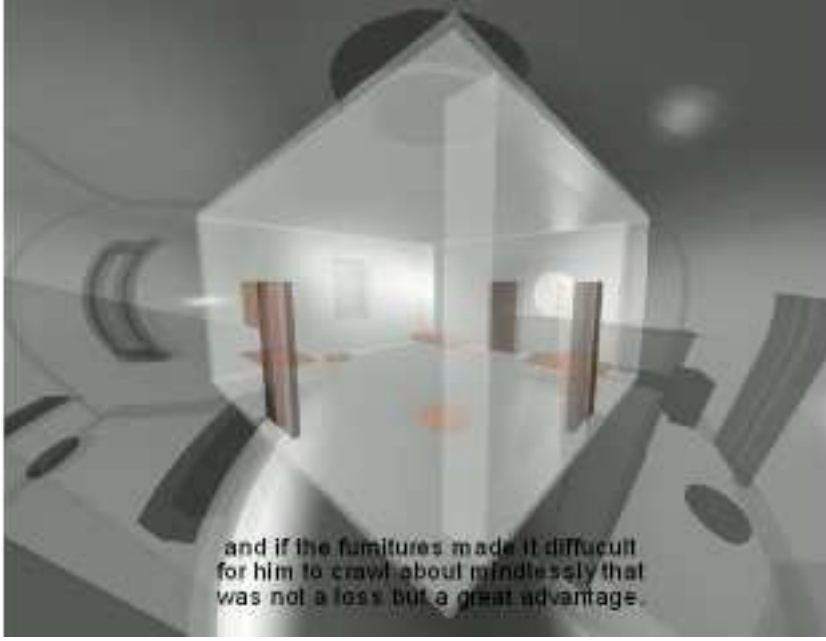
Şekil 5.47 ‘Her yöne rahatça sürünerek gitmesini sağlayacak odası, şimdi bile geride kalan insanlığını neredeyse unutturmak üzereydi...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.48 ‘Annesinin uzun zamandır duymadığı sesiyle kendine gelmişti...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.49 ‘Hiçbir şey çıkarılmamalıydı odadan; bütün eşyalar yerinde kalmalıydı; eşyaların üzerindeki olumlu etkilerinin eksikliğine dayanamazdı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.50 ‘Ve eğer eşyalar başıboş her yana gitmesini engelliyorsa, o zaman bu durumu zararlı değil, ama yararlı saymak gerekirdi...’ (Wiegner, 2007).

Gregor’un varoluşu, tüm düzene karşıt bir durumdur. Onun, ‘kim’ olduğunu, ‘ne’ olduğunu ya da ‘nereye ait’ olduğunu söyleyemeyiz. Gregor, çelişkili şekilde ‘ne o, ne de bu’dur. Boş bir mekânı işgal eder, odasına girip çıkan ancak, onu evde yaşayan bir aile ferdi olarak görmeyen diğerleriyle sözlü bir iletişim kurar (Krause, 2005):

‘Gelgelelim kız kardeşi ne yazık ki böyle düşünmüyordu;... şimdi de annesinin verdiği öğüt kız kardeşi için, başlangıçtaki gibi yalnız dolabın ve yazı masasının çıkarılması konusunda değil, ama varlığı kesinlikle gerekli kanepenin dışında odadaki tüm eşyaların dışarı çıkarılmasında direnmek için yeterli bir neden oluşturmuştu... Grete gerçekten de Gregor’un dolaşmak için çok yeri gereksindiğini, buna karşılık eşyaları görüldüğü kadarıyla hiç kullanmadığını gözlemlemişti...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.52).

Gregor’un, gerginleşen ev ortamı ve durumuna bir türlü çare bulunamaması sonucunda gitgide çaresizlik duygularına gömüldüğü ve en sonunda mücadelesini kaybettiği görülecektir. O, sadece insan yaşamındaki anılarına sahip çıkmak istemiştir. Gregor, insanlıkla ilgili olan bütün tuzaklardan arınmış, neredeyse boş olan, karanlık odasında kilitlidir. Bu yeni durumun ve yeni çevrenin üstesinden gelmeye çalışır. Onu daha önceleri, zamansal ve mekânsal olarak etkileyen ilişkiler azalmaya başlar ve tepkileri, sona yaklaşırken tamamen yok olur:

‘Gregor sürekli olarak ortada olağanüstü bir durumun bulunmadığını, yalnızca birkaç parça eşyanın yerinin değiştirildiğini yinelemesine karşın, kısa süre sonra kendi kendine de itiraf etmek zorunda kaldığı gibi, iki kadının durmaksızın girip çıkmaları, seslenişleri, eşyaların döşemenin üstünde çıkardığı gıcırtı, üstünde büyük ve her yandan körüklenen bir kargaşa etkisi yarattı;... Odasını boşaltıyorlardı; sevdiği ne varsa, elinden alıyorlardı; içinde oyma testeresiyle öteki aletlerin bulunduğu dolabı dışarı taşımışlardı bile; şimdi ayakları döşemeye sımsıkı gömülmüş olan yazı masasını yerinden oynatmaktaydılar;...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.53-54).

Kafka, insanları vücut hareketleri ve yüz ifadeleriyle tanımlar. Onun eserlerinde insanların bedenleri şeffaf değildir ve birtakım yorumlara ihtiyaç duyarlar. Bu oyun, Kafka’da, başka insanların esrarengiz dünyalarını tasvir etmenin temel yöntemlerinden biridir. Onları anlamak, bedenleri aracılığıyla kendilerini ifade etmeleri sayesinde mümkün olmaktadır. Kafka’da erkek otoritesinin sembolü üniformadır. Toplumdaki hiyerarşilerde erkeklerin otoritesini en iyi somutlaştıran, dimdik askeri bir duruş, iri bir cüsse ve sert bir bakıştır. Gregor ikinci kez odasından çıktığında babasının da değişim geçirmiş olduğunu görür: eli ayağı tutmayan bir ihtiyardan, çalı gibi kaşları olan, saçları güzelce taranmış, keskin gözlü, dimdik duran dinç bir adama. Gregor’a doğru ilerler, Gregor’u ‘botlarının devasa tabanlarıyla’ hayrete düşürerek ayağını havaya kaldırır. Bu, okuyucuya babasının Gregor’u basit bir böcekmiş gibi ezebileceği mesajını vermektedir. Ama babası bunu yapmak yerine Gregor’u, meyve çanağından aldığı elmalarla bombardımana tutarak odasına geri sokar. Çünkü, Gregor, salonda annesine yakalanarak onu korkutup bayılmasına neden olmuştur. Elmalardan biri sırtına girer ve ‘şok edici, inanılmaz bir acı’ verir. Nihayetinde bu elma onun ölümüne yol açan iltihaplı yaranın merkezi haline gelir (Robertson, 2007, s.74-75).

Elma, yuvarlak şekliyle çoğunlukla sonrasızlığın sembolüdür. Hristiyan terminolojisi de elmaya simgesel anlamlar yükler; Adem ve Havva hayat ağacından elmayı kopararak cennetten yani sonrasız yaşamdan koparılıp dünyaya kovulur; Gregor ise sınırı ihlal ederek cennetinden yani yaşamdan koparılarak ölüme gönderilir. ‘Dönüşüm’de elma, babanın oğlunu ezmek için kullandığı baston ve gazete ile birlikte anılabilecek üçüncü silahtır. Gregor’un çaresizliği hüznün vericidir (Cangüleç, 2006):

‘... Oysa şimdi bayağı dimdikti; sırtında, bankalarda ayak işlerine bakanların giydikleri türden parlak sarı düğmeli, üstüne sımsıkı oturmuş mavi bir üniforma vardı; ceketin yüksek ve sert yakasının üstünden katmerli çenesi sarkmaktaydı; kalın kaşlarının altındaki siyah gözlerinin bakışları canlı ve dikkatliydi; eskiden karışık olan ak saçları ortadan ayrılarak son derece düzgün taranmıştı ve pırıl pırıldı. Adam, üstünde herhalde bir bankanın adının yaldızlı başharflerinin bulunduğu kasketi oda boyunca havada bir kavis çizdirterek kanepeye fırlattı ve sonra uzun üniforma ceketinin eteklerini geriye atıp ellerini pantolon ceplerine sokmuş olarak, gerilmiş bir yüzle Gregor’a doğru ilerledi... Gregor dehşete kapılarak durdu;... babası onu bombardımana tutmayı kafasına koymuştu. Ceplerini kontrbüfenin üstünde duran yemiş tabağından doldurmuştu ve... elmaları birbiri ardına fırlatmaktaydı. Bu küçük, kırmızı elmalar yerde elektriklenmiş gibi yuvarlanıp duruyor ve birbirlerine çarpıyorlardı... fırlatılan bir elma, arkasına tam anlamıyla saplandı; Gregor sanki aniden gelen bu inanılmaz acı yerini değiştirdiğinde geçecekmiş gibi, kendini sürüklemek istedi; ama olduğu yere çivilenmiş gibiydi ve bütün duyuları felce uğramış olarak yığılıp kaldı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.57-58-59).

Gregor, sosyolojik bir tip olarak değil ama insani bir olabilirlik, var olmanın temel biçimlerinden biri olarak *‘tasarlanmış bir memurdur’*. Onun dünyasında, inisiyatif, yaratıcılığa, hareket özgürlüğüne yer yoktur; sadece emirler ve kuralları vardır; *o bir itaat dünyasıdır* (Kundera, 2005, s.127). Öyle ki Gregor, kendi evinde, kendi odasında olduğu halde, bir böceğe dönüştüğü için ailesi tarafından hapsedilmiş ve hareketleri yaptırımlarla kısıtlanmıştır. Kendi dönüşümüyle birlikte, artık bir hücreye dönüşmüş kendi mekânında bir tutuklu hayatı yaşar.



Şekil 5.51 (Wiegner, 2007).

Samsa ailesinin evi dört oda ve bir mutfaktan ibarettir. Gregor'un odası tam ortadadır; odanın dışarıya açılan üç kapısı vardır. Bu kapıların ilki ebeveynlerin yatak odasına, ikincisi kız kardeşinin odasına, üçüncüsü ise oturma odasına açılır; sözü geçen kapılar Gregor tarafından otellerde kalmanın verdiği bir alışkanlıkla hep kilitli tutulur. Oturma odası tüm aile bireyleri için ortak kullanım alanıdır. Gregor'un dönüşümünün ardından dışlandığı aile yaşamı ile ilgili bütün olaylar bu odada yaşanır; o sadece odasında yaşar ve ailesini, onlar sanki bir sahnedeymişçesine izler. Oturma odasındaki yaşama kabul edilmemesi, ailenin bir üyesi olduğunun da reddi anlamına gelir:

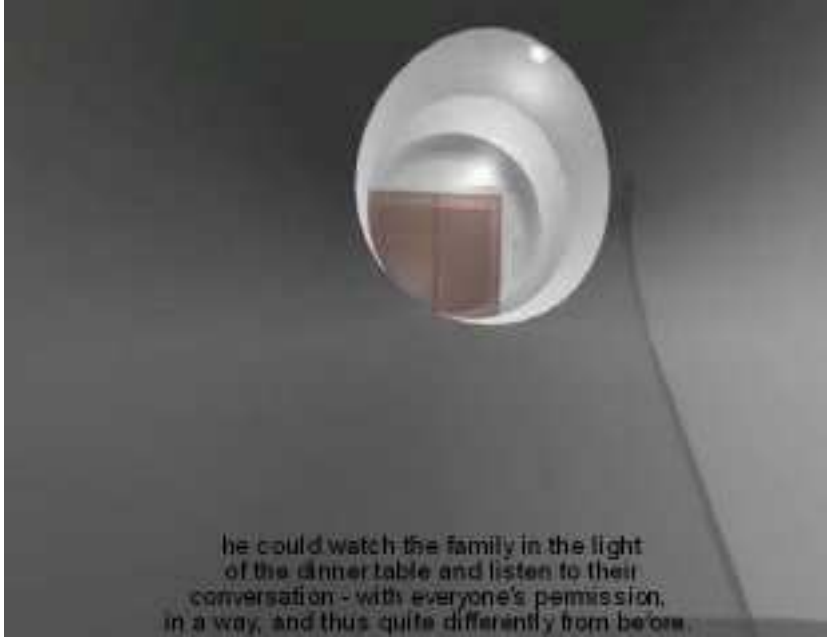
'... artık her gün akşama doğru Gregor'un bir-iki saat önceden bakışlarını dikmeyi âdet edindiği oturma odasının kapısı açılıyor, böylece o da odasının karanlığında, oturma odasından görünmeksizin, aydınlatılmış masanın başındaki aileyi bütünüyle izleyebiliyor ve konuşmalarını bir anlamda hepsinin izniyle, yani eskisinden çok farklı olarak, dinleyebiliyordu... Şimdi vakit çoğunlukla çok sessiz geçiyordu...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.60).



Şekil 5.52 *‘artık her gün akşama doğru Gregor’un bir-iki saat önceden bakışlarını dikmeyi âdet edindiği oturma odasının kapısı açılıyor...’* (Wiegner, 2007).



Şekil 5.53 *‘Böylece o da odasının karanlığında, oturma odasından görünmeksizin...’* (Wiegner, 2007).



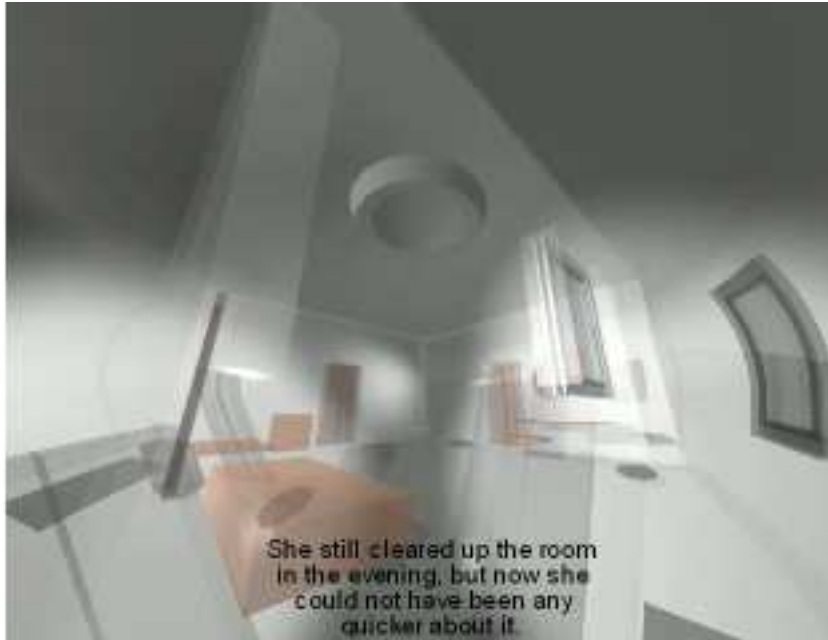
Şekil 5.54 ‘aydınlatılmış masanın başındaki aileyi bütünüyle izleyebiliyor ve konuşmalarını bir anlamda hepsinin izniyle, yani eskisinden çok farklı olarak, dinleyebiliyordu... Şimdi vakit çoğunlukla çok sessiz geçiyordu...’ (Wiegner, 2007).

Ailesi, onunla arasındaki bağı kızkardeş aracılığıyla sürdürür; ebeveynler onun odasına girmez; bir sınır olan kendi odasının kapısından bile geçemeyerek toplumsal yaşamın en küçük birimi olan kendi ailesinin yaşamına katılamaz. Kızkardeşi odanın temizliğini de artık eskisi gibi yapmaz. Buna bir tepki olarak Gregor, kız kardeşi içeri girince odanın en pis köşesinde bekler; sitemde bulunmak ister. Kız kardeşi pisliği gördüğü halde el sürmez. Artık ailesinden hiç kimse Gregor’u önemsemiyordur; dönüşüm tamamlanmıştır. Gregor’un yalnızlığı; had safhaya varmıştır. Topluma yabancılaşma en alt birimden en üst birime kadar kendini gösterir.

Bir parça insan, bir parça hayvan ve bir parça böcek Gregor, işle ilgili yoğun kaygılardan, yeni ‘*hastalıklı*’ bedeninin biçiminden, tuhaf yeme alışkanlıklarından dolayı acı çeker. Kendisini, babasıyla büyük bir çatışma içinde bulur. Ailesiyle arasında oluşan farklılık ve iletişimsizlikten doğan asimilasyondan dolayı kederlenir. Bütün bunlar, onun, ailesinin (dolayısıyla kendisinin) ‘*oturma odası*’na girme girişiminde bulunur bulunmaz, gittikçe artan kir topaklarıyla dolu odasına geri püskürtülmesine neden olur. Gregor, kabuğundan içeri sızan, çürüyen elmayla birlikte, karanlık ve kirli hücreinde hareket edemez bir durumdadır. Orada burada toplanan pislik topaklarına rağmen, odasının kirini doğal karşılar. Temizlemek için

odasına giren kız kardeşi de, sanki onun yok oluşunu hazırlarcasına artık bu pislikle ilgilenmemektedir:

‘... Kız kardeşi artık neyin Gregor’un özellikle hoşuna gideceğini düşünmeksizin, sabahları ve öğlenleri dükkana koşmazdan önce rastgele bir yiyeceği ayağıyla Gregor’un odasına itiyor; akşam ise yiyecekler tadılmış veya –en sık rastlanan durum olarak- olduğu gibi bırakılmış, hiç umursamadan bir süpürge darbesiyle yine dışarı atıyordu. Artık yalnızca akşamları ilgilendiği odayı toplama işi, onun yaptığından daha hızlı yapılamazdı. Kir, dalga dalga duvarlar boyunca uzanıyor, orada burada toz ve pislik topakları göze çarpıyordu...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.64).



Şekil 5.55 *‘Artık yalnızca akşamları ilgilendiği odayı toplama işi, onun yaptığından daha hızlı yapılamazdı...’* (Wiegner, 2007).



Şekil 5.56 ‘Kir, dalga dalga duvarlar boyunca uzanıyor, orada burada toz ve pislik topakları göze çarpıyordu...’ (Wiegner, 2007).

Mülkiyetin yabancılaşmış ve hayvani dünyasına sıkı sıkıya bağlı bu genç adam, varlığının bilincine ancak, kendine yabancılaştığı, vücudunun bir böceğe benzediği o anda varabilmiştir. O andan itibaren çevresindeki bütün insani ilişkilerden uzaklaşır. İnsan yaşamının aldatıcı görüntülerinden başka bir dayanağı olmayan ve tam anlamıyla bir yalana dayanan varlığının bilincine varması, her türlü toplumsal ilişkiden kopmasına yol açtığı gibi, onu itici, tahammül edilmez bir yaratığa dönüştürür (Garaudy, 2003, s.64).

Ev de onunla birlikte dönüşüme uğrar. Artık eve ve artık kendi eşyalarının bile olmadığı odasına da yabancılaşmıştır. Gerçekte odasına hapsedilmiştir. Ailesi onun ne yiyeceğini anlamaya çalışır ve odasını ıvrır zıvır depolamak için kullanırlar. Öyle ki, Gregor’un aile tarafından dışlanması ve acı sonuna doğru gidişi anlatılır. Samsa ailesi, evin geçimini sağlamak için çalışmakta ve bir yandan da, Gregor’un bakımını üstünkörü bir biçimde yerine getirmektedirler. Aile üyelerinin tümündeki usanmışlık, yorgunluk ve özellikle çaresizlik duyguları olayın akışı içinde anlaşılır. Bu durum karşısında artık Gregor da çaresiz, usanmış ve yorgun düşmüştür:

‘... Önceleri kendisini yemekten uzaklaştıran şeyin odasından ötürü duyduğu üzüntü olduğunu sandı, ama özellikle odasındaki değişikliklere çok kısa zamanda alışverişmişti. Evdekiler başka yerlere konamayan şeyleri onun odasına tıkmayı

alışkanlık haline getirmişlerdi ve evin bir odası üç adama kiralanmış olduğundan, bu tür eşyaların sayısı epey kabarıktı... Gereksiz öteberiyi, hele bunlar bir de kirli olurlarsa, asla istemiyorlardı... Bu nedenle satılsa para etmeyecek, ama ailenin atmak da istemediği bir sürü ıvır zıvır ortada kalmıştı. Bütün bunlar Gregor'un odasına dolduruldu. Mutfaktaki kül sandığı ve çöp tenekesi de aynı odaya taşınmıştı. Hep acelesi olan gündelikçi kadın, eline o anda işine yaramayan ne geçerse Gregor'un odasına atıveriyordu; neyse ki Gregor çoğu kez yalnızca atılacak nesneyi ve onu tutan eli görüyordu... atılanlar atıldığı yerde kalıyordu; kimi zaman Gregor aralarında dolanıp bu döküntüleri yerlerinden oynatıyordu, önceleri sürünecek yeri kalmadığından bu işi zorunlu olarak yapmaktaydı; sonraları bu işi gittikçe daha eğlendirici bulmaya da başladı; ne var ki bu tür gezintilerin ardından kendini ölesiye yorgun ve üzgün hissediyor, yine saatlerce yerinden kımıldamıyordu... özellikle şimdi kendini gözden saklamak için daha çok nedeni vardı, çünkü odanın her yanını kaplayan ve en küçük bir harekette uçuşan tozdan ötürü kendisi de baştan aşağı toza bulanmıştı; sırtında ve gövdesinin yan taraflarında tüyler, kıllar ve yemek artıklarını da beraberinde sürüklemekteydi;...' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.67-70).



Şekil 5.57 ‘Evdekiler başka yerlere konamayan şeyleri onun odasına tıkmayı alışkanlık haline getirmişlerdi...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.58 ‘*Hep acelesi olan gündelikçi kadın, eline o anda işine yaramayan ne geçerse Gregor’un odasına atıveriyordu...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.59 ‘*kimi zaman Gregor aralarında dolanıp bu döküntüleri yerlerinden oynatıyordu...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.60 ‘önceleri sürünecek yeri kalmadığından bu işi zorunlu olarak yapmaktaydı; sonraları bu işi gittikçe daha eğlendirici bulmaya da başladı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.61 ‘ne var ki bu tür gezintilerin ardından kendini ölesiye yorgun ve üzgün hissediyor, yine saatlerce yerinden kılmılamıyordu...’ (Wiegner, 2007).

Gregor’un odası ile oturma odası arasındaki kapının eşiği asla ihlal edilmemesi gereken bir sınırdır: Gregor sınırı üç kez ihlal eder: Birincisinde babasından sıkı bir

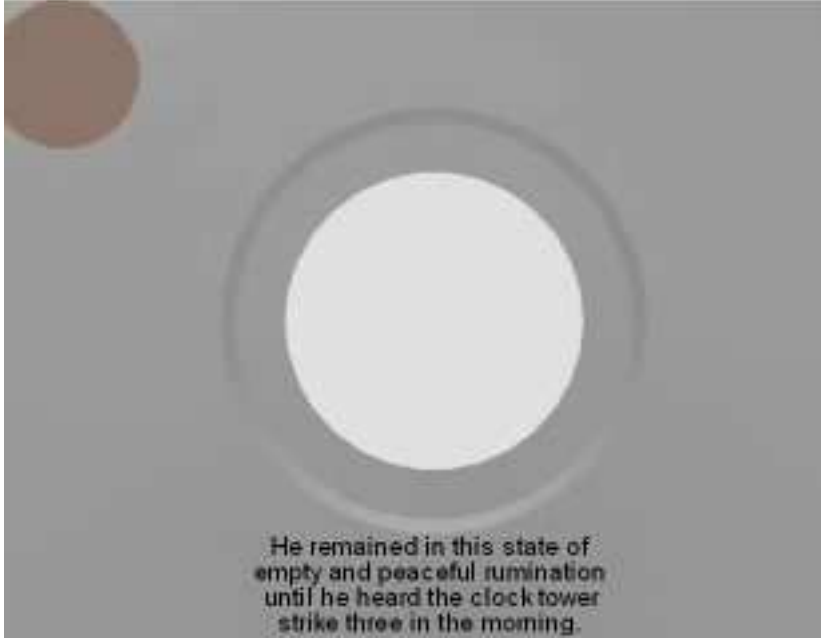
tekme yer; ikincisinde kapının hemen yanındayken sırtına yediği elma onu yaralar ve sonradan ölümüne sebep olacaktır; üçüncüsünün bedeli her ikisinden de daha ağırdır: Keman çalan kız kardeşinin gözlerini görüp onu ne kadar sevdiğini anlatmak istediği için, müziğin de etkisiyle odasından çıkması, ailesiyle arasındaki çok sınırlı iletişimi tamamen sonlandırır; artık Gregor değil, bir hayvan olduğu ilk kez yanında söylenir. Bu sırtına aldığı yaradan daha çok etkiler onu.

Tepkiler üzerine odasına geri dönmek zorunda kalmasının ardından, kız kardeşi tarafından kapı son kez üzerine kilitlenir; bu, iletişimin bittiğini; ailesi ile arasındaki tüm bağların koptuğunu simgeler. Hikayenin son bölümünde sürekli kendine yardımcı olan ve hizmetini gören kız kardeşi Grete'nin kendine tavır alması ve onu kurtulunması gereken bir yaratık olarak tanımlaması ümitlerini öldüren son olay olmuştur. Oysa ki, kendisinin yaşadığı bu tuhaf değişime rağmen, çalışarak biriktirdiği paralarla kız kardeşine müzik eğitimi aldırarak isteyişi ve yine verdiği küçük keman konserinde hissettiği duygular Gregor'un iyimser olduğu anlardır. Ondandır kurtulmaları gerektiğini ilk söyleyen de yine kız kardeşidir. Ailenin ekonomik koşullarını iyileştirebilmek için eve alınan pansiyonerlerin Gregor'u görmeleri sonucu evden ayrılmaya karar vermeleri, kardeş Grete ve babasında büyük bir öfke ile aile üyelerinde bezginliğe neden olmuştur:

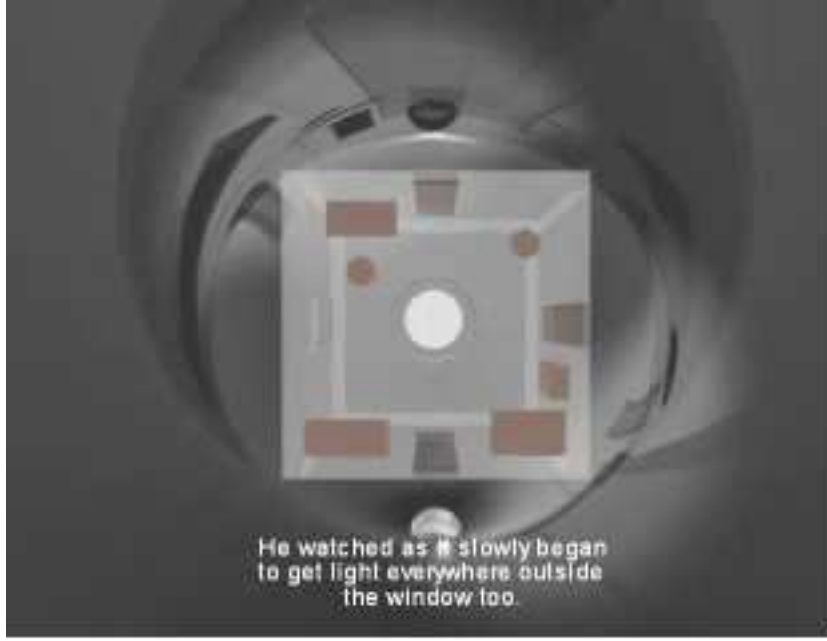
'Kız kardeşi... sözlerine bir giriş olmak üzere elini masaya vurdu, "bu böyle süremez artık... Bu hilkat garibesinin önünde kardeşimin adını ağzıma almak istemediğim için, yalnızca diyorum ki, ondan kurtulmaya çalışmalıyız..."' (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.74).

Gregor Samsa'nın duygularını anlamaya çalıştıkça kendisine o kadar yaklaşıyoruz ki, bundan böyle onu görmeyiz bile. Daha yakınımızda hisseder hissetmez ise, koparılıp alınırız kendisinden ve onu ufalıp büzülmüş olarak çok uzaklarda seçmeye başlarız. Bir göz yanılgısı gibi tıpkı. Sürekli genişleyip daralan, deforme olan bir mekân algısı gibi. Ama aslında hiç değişmez mekân. Öylece kalır. Değişip dönüşen kişinin kendisidir. Önce kara bir leke haline gelen, en sonunda da ölüp kuru bir kabağa dönüşen Gregor, bir 'yer' kaplamayacaktır artık yeryüzünde. Kendi içine kapanan bir koza gibi ufalıp yok olmuştur. Çünkü, Gregor'un ailesi, tamamen insanlara özgü bir mantıksızlıkla, böceğin Gregor olmadığına –en azından artık olmadığına- karar verip ölümünü hazırlarlar. Gregor bir gece sabaha karşı, gönderildiği bir sürgün yeri olan bu dünyada tek başına belki de yalnızlıktan ölür:

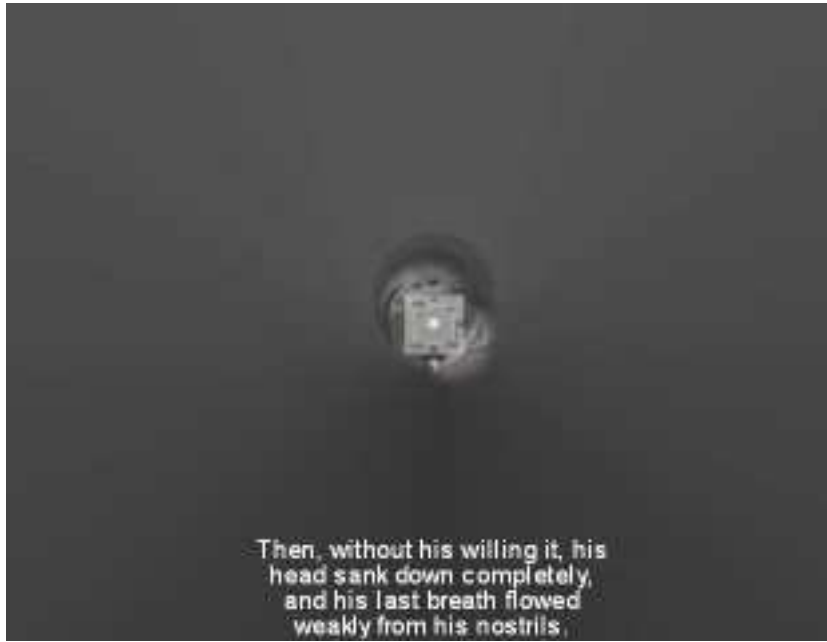
‘... Düşünceleri yeniden ailesine yöneldiğinde duygulanıyor, içinde sevgi duyuyordu. Ortadan kaybolması gerektiğini belki kız kardeşinden bile daha ciddi düşünmekteydi. Saat kulesinde sabahın üçü vurulana değin bu bomboş ve huzur verici düşünceler içerisinde kaldı. Pencerelelerin dışındaki dünyanın aydınlanmaya başladığını da görebildi. Sonra başı, elinde olmaksızın tamamen önüne düştü ve zayıf soluğu, burun deliklerinden son kez çıktı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.77).



Şekil 5.62 ‘Saat kulesinde sabahın üçü vurulana değin bu bomboş ve huzur verici düşünceler içerisinde kaldı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.63 ‘Pencerelerin dışındaki dünyanın aydınlanmaya başladığını da görebildi...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.64 ‘Sonra başı, elinde olmaksızın tamamen önüne düştü ve zayıf soluğu, burun deliklerinden son kez çıktı...’ (Wiegner, 2007).

Kafka’nın mekânlarının, kendi yaşantısının canlı birer tanıkları olduklarını, onunla birlikte yaşayıp hareket ettiklerini ve hatta akışkan şekilde *devinip*, onunla birlikte duygusal ve ruhsal olarak *öldüklerini* söyleyebiliriz. Öyle ki, özellikle Gregor’un sisli bir günde ölümünden sonra havanın değişerek güneşli bir güne dönmesi ve

odasından süpürölüp atılmasından sonra bu odanın da, sahibiyle birlikte ölerək, temizlenmiş ve yenilenmiş biçimde aileye kalması böyle yorumlanabilir. Aynı şekilde ailenin artık kiracılara da ihtiyacı yoktur. Onların akıbeti de evden kabaca kovulmak olur. Adeta sonsuza uzanan bir merdiven boyunca yürüyerek kaybolurlar:

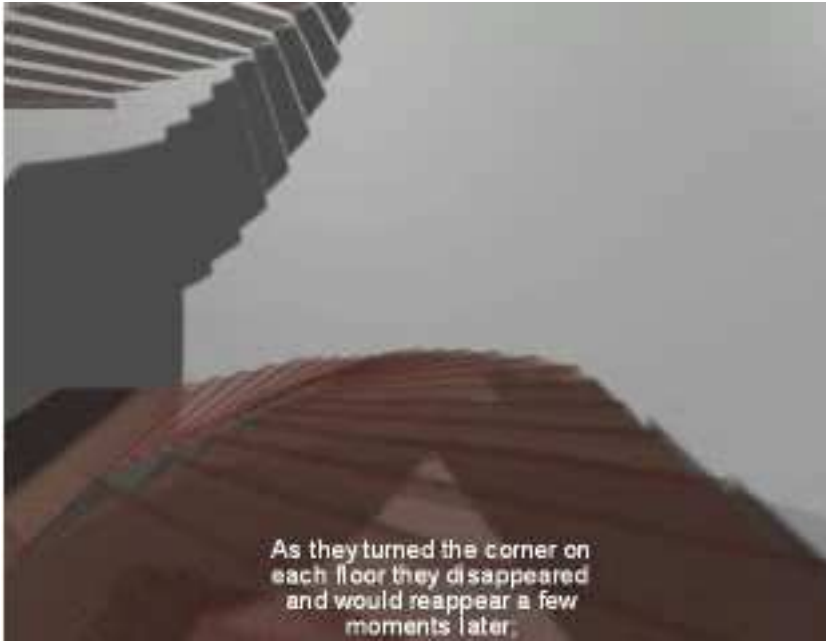
‘Bay Samsa: ‘Evimi derhal terk edin!’ dedi ve karısıyla kızını bırakmaksızın kapıyı gösterdi... Bunun üzerine adam hemen uzun adımlarla hole gitti; deminden beri artık ellerini hiç kıpırdatmaksızın dinlemekte olan arkadaşları, neredeyse sıçrayarak onu izlediler,... Holde üçü de vestiyerden şapkalarını, bastonluktan da bastonlarını aldılar, konuşmaksızın başlarını eğip selam verdiler ve evden çıktılar. Bay Samsa yersizliği hemen belli olan bir kuşkuyla, yanında karısı ve kızı olduğu halde daire kapısının önüne çıktı; hepsi birden merdivenin korkuluğuna dayanıp üç adamın ağır adımlarla, ama hiç durmaksızın uzun merdivenden aşağı inişlerini izlediler; adamlar her katta merdiven sahanlığının belli bir dönemecinde görünmez oluyor, birkaç saniye sonra yine ortaya çıkıyorlardı; onlar aşağı indikçe Samsa ailesinin onlara duyduğu ilgi de azalmaktaydı...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.79-80).



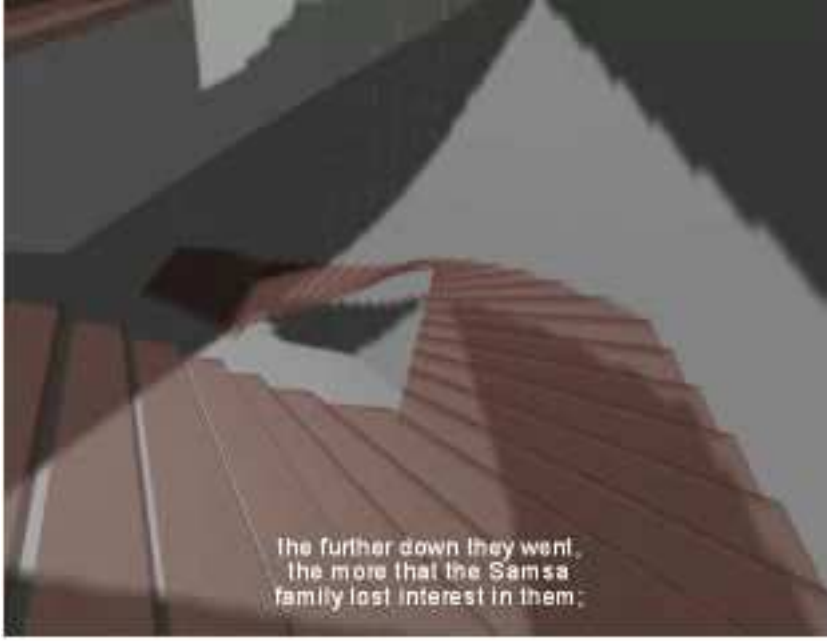
Şekil 5.65 ‘Bay Samsa yersizliği hemen belli olan bir kuşkuyla, yanında karısı ve kızı olduğu halde daire kapısının önüne çıktı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.66 ‘hepsi birden merdivenin korkuluğuna dayanıp üç adamın ağır adımlarla, ama hiç durmaksızın uzun merdivenden aşağı inişlerini izlediler...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.67 ‘adamlar her katta merdiven sahanlığının belli bir dönemecinde görünmez oluyor, birkaç saniye sonra yine ortaya çıkıyorlardı...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.68 ‘onlar aşağı indikçe Samsa ailesinin onlara duyduğu ilgi de azalmaktaydı...’ (Wiegner, 2007).



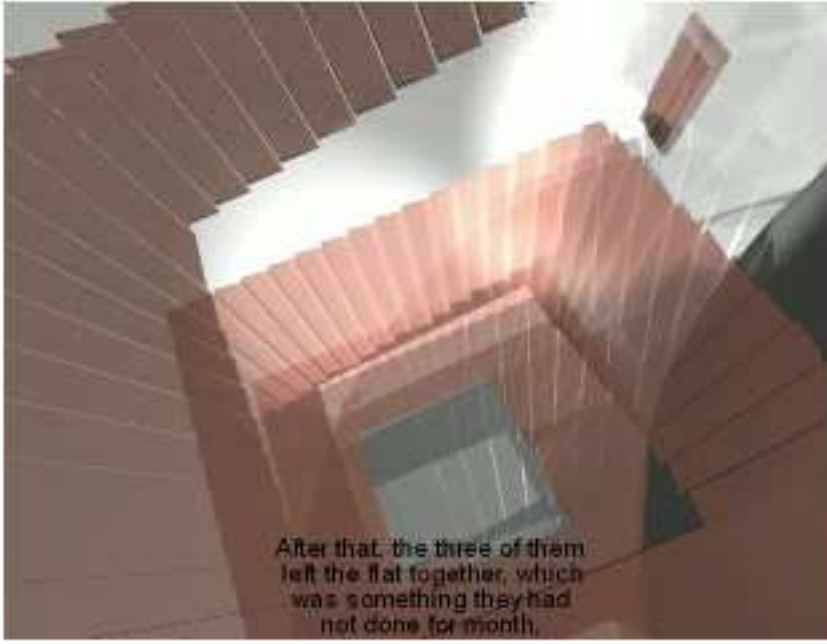
Şekil 5.69 ‘Bay Samsa ve kadınlar, merdiven korkuluğundan uzaklaşıp neredeyse rahatlamış bir şekilde daireye geri döndüler...’ (Wiegner, 2007).

Gregor’un, yabancılaşmanın kapalı dünyasındaki ilk çatlağa yol açan ‘uyanışı’nı meydana getiren, ‘Ben neyim? Yaşamımın nihai amacı nedir ve ona anlamını kazandıran kimdir?’ sorularına cevaben; Gregor ‘ölmelidir’. Nabokov’a göre; ‘Gregor, bir böcek kılığında bir insan; ailesi ise insan kılığında haşaratlardır. Ruh,

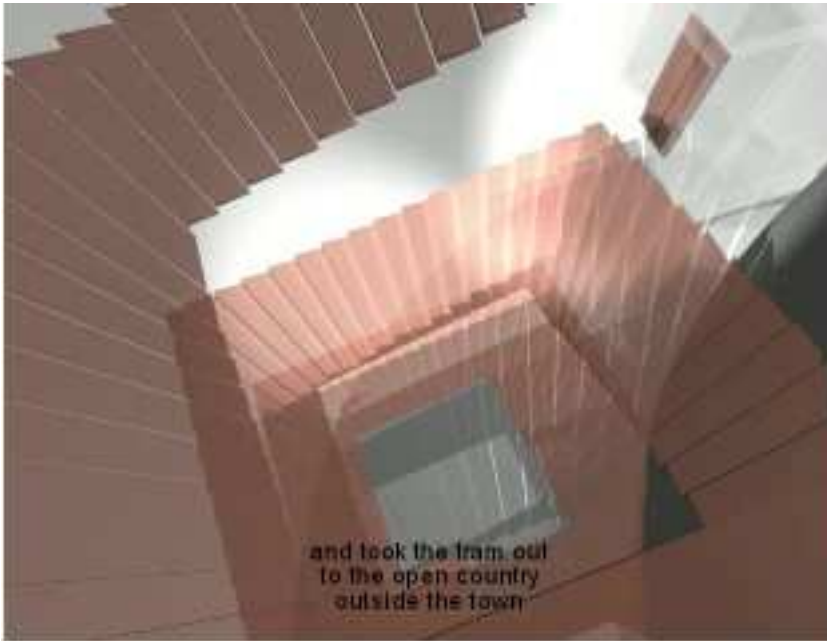
Gregor’la birlikte ölmüştür; sağlıklı, genç hayvan (Grete) yönetimi devralmıştır. Parazitler, kendilerini Gregor’un üzerinden beslemişlerdir’ (De La Durantaye, 2007).

Dünyanın neredeyse bütün toplumlarında güneş, yaşamın kaynağı olarak bilinir, yeniden özgürlüğün gelişini ve umudu simgeler. Fakat Gregor’un ölümü ailesi için bir kurtuluştur. Çünkü, o ölür ölmez güneş doğar. Gregor’un yok olmasıyla, hikayenin gerçek dönüşümü başlar. Bu, Samsa ailesinin dönüşümüdür. Ailesi aylar sonra ilk kez hep birlikte dışarı çıkar ve havanın güneşli olduğu bu güzel günde özgürce dolaşırlar. Kış mevsiminin sona erip baharın gelişi ise, mekâna bambaşka bir çehre kazandırır. İlkbahar mevsimi hem mekân üzerinde hem insanlar üzerinde etkili olmuştur. Etraf ve insanlar baharla birlikte canlanır: Gregor’un ana babası, Gregor’un ölümünden sonra kuruyan böcek vücudunun kabuğunu çöpe attıklarında *‘rahat bir nefes alacak’*, kız kardeşi Grete’nin *‘biçimli vücudunu’* takdirle seyredeceklerdir. Samsa ailesi için söz konusu olan, Grete’nin bu çabucak gelişimi ile sembolize edilen yeni hayatın başlamasıdır (Leadbeater, 1986):

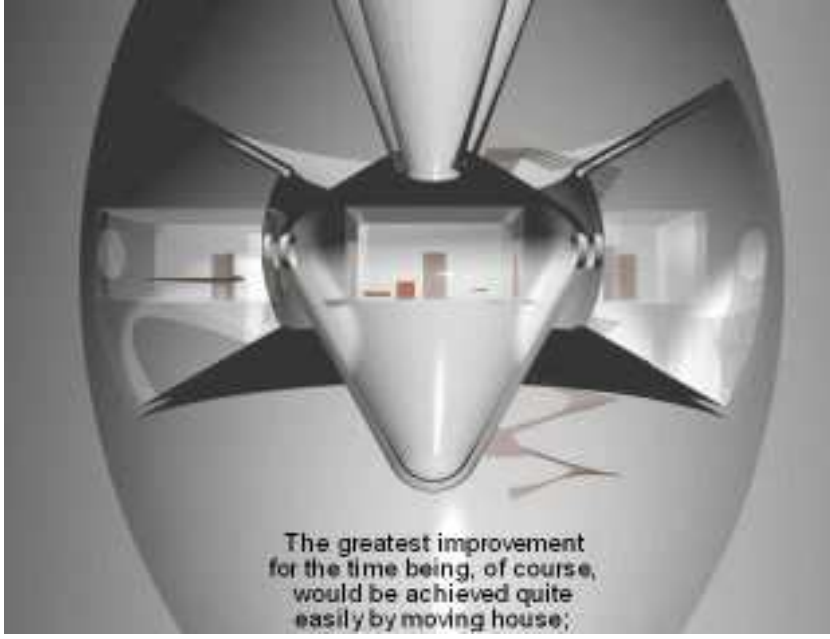
‘Daha sonra üçü, aylardan beri ilk kez evden birlikte çıktılar ve tramvaya binip kent dışına, açıklıklara gittiler. İçinde yalnız onların bulunduğu vagonun her yanı güneşin sıcak ışıklarına boğulmuştu. Koltuklarında rahat rahat arkalarına dayanarak gelecekteki olasılıkları konuştular ve yakından incelendiğinde, bu olasılıkların hiç de kötü olmadığı ortaya çıktı,... O an için durumlarında düşünülebilecek en ileri ölçüdeki iyileşme, bir ev değiştirmeye kolaylıkla sağlanabilirdi; artık şimdi oturdukları, Gregor’un bulmuş olduğu evden daha küçük ve ucuz, ama daha iyi bir yerde ve daha kullanışlı bir eve geçmek istiyorlardı. Böyle konuşurlarken kızlarına bakan Bay ve Bayan Samsa, ikisi de hemen hemen aynı anda olmak üzere, Grete’nin, yanaklarını soldurmuş olan onca sıkıntıya karşın, son zamanlarda ne kadar güzel ve dolgun vücutlu bir kıza dönüşmüş olduğuna dikkat ettiler...’ (Kafka, 2008, Dönüşüm, s.82).



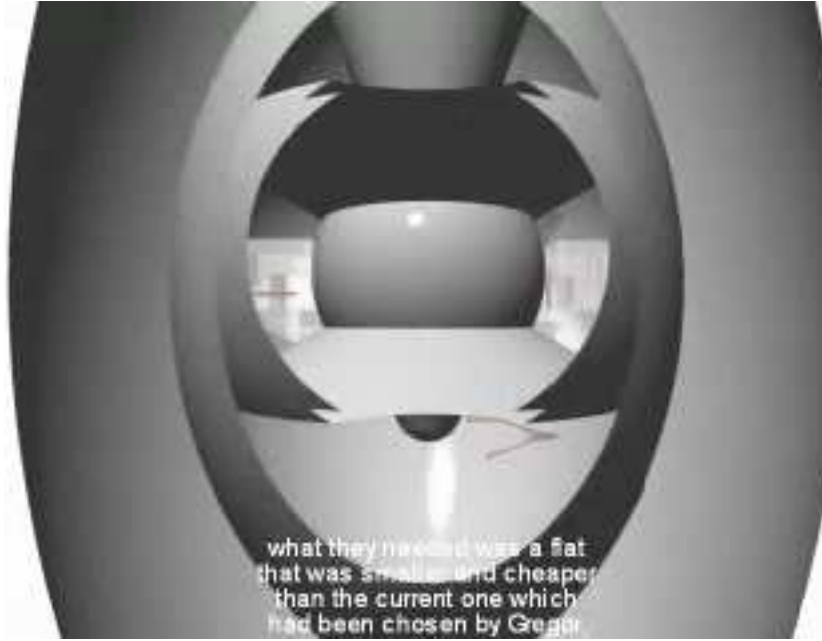
Şekil 5.70 ‘*Daha sonra üçü, aylardan beri ilk kez evden birlikte çıktılar...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.71 ‘*ve tramvaya binip kent dışına, açıklıklara gittiler...*’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.72 ‘O an için durumlarında düşünülebilecek en ileri ölçüdeki iyileşme, bir ev değiştirmeyeyle kolaylıkla sağlanabilirdi...’ (Wiegner, 2007).



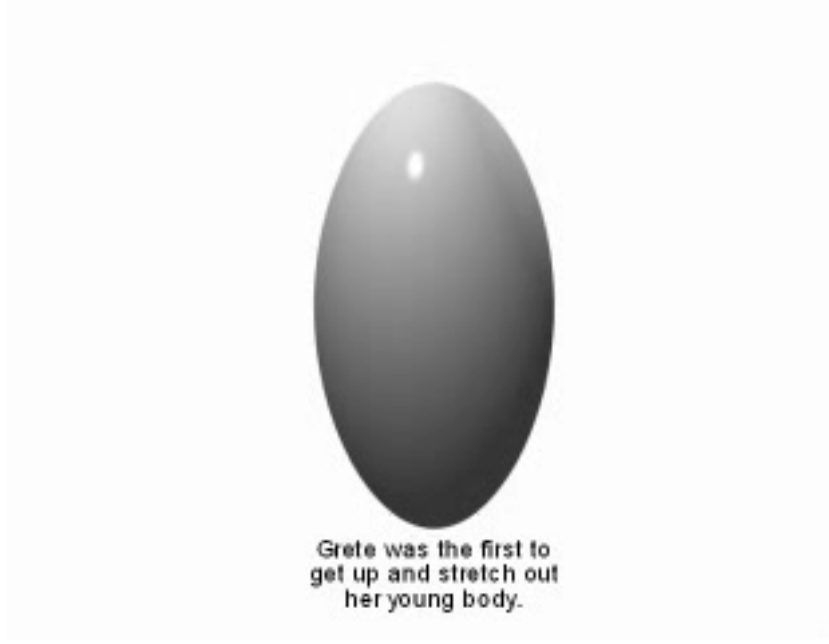
Şekil 5.73 ‘artık şimdi oturdukları, Gregor’un bulmuş olduğu evden daha küçük ve ucuz, ama daha iyi bir yerde ve daha kullanışlı bir eve geçmek istiyorlardı...’ (Wiegner, 2007).



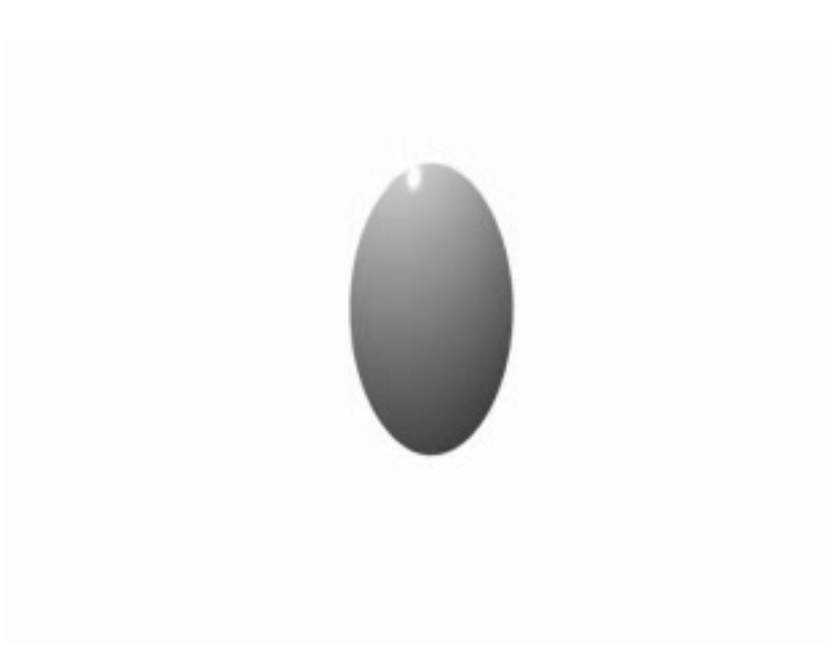
Şekil 5.74 ‘Bay ve Bayan Samsa, ikisi de hemen hemen aynı anda olmak üzere, Grete’nin, yanaklarını soldurmuş olan onca sıkıntıya karşın, son zamanlarda ne kadar güzel ve dolgun vücutlu bir kıza dönüşmüş olduğuna dikkat ettiler...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.75 ‘ve incekleri durağa geldiklerinde, paylaştıkları yeni niyet ve umutlarını doğrularcasına...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.76 ‘Grete ilk defa olarak ayağa kalktı ve körpe vücudunu esnetti...’ (Wiegner, 2007).



Şekil 5.77 (Wiegner, 2007).

‘Geleceği sezen bir sanatçı olarak Kafka, yaklaşan şeyi, yaklaşanının gerçekte ne olduğunu görmeden görmüştür’

Brecht

Dönüşüm, aile kurumunun bireyi yok edici yanlarını tüm korkunçluğuyla evrensel düzeyde yansıtan bir yazın metnidir. Daha da genelinde, çizgidişi birey-sürünün dışına çıkan ezen toplum çatışmasını en çarpıcı biçimde dile getiren bir roman gerçekliğidir. ‘*Gregor Samsa*’, ‘*dönüştüğü*’ güne değin çeşitli kölelikler içerisinde yaşamış bir toplum tekidir; işyerinde köledir, aile çevresinde köledir ve zincirleri içerisinde uslu oturduğu sürece de benimsenip sevilir. Başkaldırısı bilinçaltında başlar; bu bilinçaltı, kendine uygun biçimi yaratır; Gregor Samsa’nın böceğe dönüşmesi, gerçekte artık başkalaşmasıdır. Böceğe dönüştüğü andan başlayarak, toplumun ve ailesinin ona ilişkin -onu tutsak kılan- beklentileri, artık sonuçsuz kalmaya yargılıdır, böceğin iğrençliği, çizgisi sürüyle uyuşmayan bağımsız bireyin iticiliğiyle özdeştir.

Kafka, o sevimsiz yalnızlığa düşme tehlikesini erkenden görmüştür (Değişim, bunun bir simgesidir). Ancak bu tehlikeye sürükleniş olumlu bir yönü de içermektedir; kendini toplumdan soyutlama bir ölçüde zorunluluktur. Ancak yalnızlığın sessizliğinde yaratıcı kişi biricik doğru sözü ışıtır; ancak böyle bir durumda kendini inancının en derin katmanı içinde kavrayarak manevi dünyanın sonsuzluğunun bilincine varmayı umabilir. Bundan böyle hiçbir *benyönelikliğe* (egosantrizm) yer vermeyen asıl yalnızlıkta kalp açılıp genişler; ‘*İtiraf, mutlaka itiraf, çat diye birden açılan kapı, şimdiye kadar bulanık yansıması yalnızca dışarıda seçilen dünya evin içinde gözüktür*’. İşte Kafka’nın sezgilerinden biri: Dış, içsel yoldan yaşanır. (Brod, 2000, s.37-38). Nabokov’a göre; ‘*yalıtılmışlık, yabancılaşma ve sözde gerçeklik, sanatçıyı, dehayı, kaşifi şekillendiren unsurlardır. Fantastik böceğin etrafındaki Samsa ailesi, dehayı kuşatan vasat insan topluluğundan başka bir şey değildir*’. (De La Durantaye, 2007).

Kundera’ya göre; *Kafkaesk*’i üreten küçük ölçekteki sosyal uygulamalardan söz ederken, sadece aile değil, Kafka’nın bütün bir yetişkinlik hayatının geçtiği kurum, yani büro da düşünülmelidir (Kundera, 2005, s.126). Heinz Politzer’in belirttiği gibi, ‘*Kafka devcileyin böceğin tablosunu öylesine birkezliliğine ve yerinden oynatılmaz biçimde ampirik gerçeğin üzerine geçirmiştir ki, söz konusu gerçek böyle bir böceğin ortada belirmesiyle bütün zamanlar için geçerli bir dönüşüme uğramıştır*’.

İnsanın ‘*Dönüşüm*’de, Kafka’nın dehası karşısında şöyle haykırması geliyor; ‘*Durmadan, nefes almadan, görkemli ama heyecan verici bir olay karşısında çaresiz*

kalmışçasına, iğrenç insan toplumu denen karınca sürüsünün yuvasında bir böceğim!'.

5.4. Yuva

'Yuvamın en güzel yanı sessizliği'

F. Kafka, Yuva

Franz Kafka'nın 'Yuva' öyküsü, insanın varoluş kaygısı ve öncelikli değeri açısından, 'ölüme-doğru-varlığının' kesin anlamını araştıran temel bir ontolojik eleştiri olarak okunabilir. 'Yuva', toprak altında tünel kazarak hayatta kalan köstebek benzeri bir yaratığın kişiselleştirildiği ilk öyküdür. Yaratığın hayatı, toprak üstüne yaptığı avlanma yolculuklarından birinden dönüşünün ardından derin bir uykuya daldığı ve tuhaf bir sesle uyandığı güne dek, kendi kendine yarattığı bir sirkülasyondur. Yaratığı, yorucu yapı çalışmaları için ödüllendiren uyku, uykusuzluk hastalığına dönüşür. Bu içsel, bilinç akışı monoloğu, Kafka'nın edebi kariyerinin sonunda, 1924 yılında Berlin'de yazılmıştır. Kafka'nın öyküsü, gerçek anlamda olduğu kadar, edebi düzeyde de, egoizmin yapısal çözümlemesi olarak okunabilir. Kafka'nın kahramanının giriştiği tasfiri yolculuk, bu tuhaf metinle karşı karşıya geldiklerinde Kafka okuyucularının deneyimledikleri yorumsal düş kırıklığı ve engellenmişlik duygularını yansıtır.

Kafka, 'Yuva'yı, ölümle son bulan hastalığının son safhasında yazdığı için, muhtemelen son önemli taslaktı. Toprak altındaki kahraman –Kafka'nın insanlaştırdığı hayvanların sonuncusu- birçok duygulanım ve eğilime sahip bir yaratıktır. Kendi cinsine özgü olarak konuşur ve bir, 'akıllı insanoğlu' ile 'içgüdüsel hayvan' melezidir. Yalnız ve değişken huylu hayvan, bazen mantıklı kimi zaman ise mantıksız, güvenli ve endişeli, durgun ya da düşüncesizce saldırgan olabilir. Zihninin her katmanı açıkça betimlenmiştir. Fakat, hayvanın birçok değişken duygulanımlarının nedenleri neredeyse her zaman belirsizdir. Neşe ve umutsuzluk seviyeleri, hayat şartları ve oluşan nedenler açısından oldukça abartılıdır, bu bir çelişki yaratır (Snyder, 1981).

Kafka'nın kazıcısının madeni, hem matematiksel hem de estetik anlamda bir çeşit mükemmelliği gösterir. Yaratık, yuvasının kusursuzluğu ve görünmezliğini sağlamak

için uğraşır. Kafka'nın karakteri tarafından, bu mimari projesinde gösterilen kaygının ölçüsü, *ozanca bir barınmayla* sonuçlanır –öyle bir barınma ki, projesi için gösterdiği *kaygı* (caru) ve *şefkat* (charis)'in miktarı ile ölçülür. Heidegger'in, Hölderlin'in '... *ozanca barınır insan bu yeryüzünde...*' dizesini tartışması bu iddiayı aydınlatır ve Heidegger'i okuduğumuzda görürüz ki, Kafka'nın karakterinin mimari başarıları, yalnızca Heidegger'in sözüyle; bir '*şiirsel barınma*' ile değil, ayrıca bir '*şiirsel teşebbüs*' olarak metnin bildirisiyle sonuçlanır (Meljac, 2009).

Kafka'nın anlatıcısı, yuvasını sadece korkudan dolayı değil, aynı zamanda bir *aklını kullanma arzusu* nedeniyle inşa eder. Hayvanın çabalarında yüzleştiği en büyük zorluk, davetsiz bir misafirin ulaşabileceğinden korktuğu yuvanın içine açılan bir geçit olmasına rağmen, yuvayı farkedilmez kılmaktır. Aynı nedenle, kalıp yuvayı savunmaktan ziyade yuvadan kaçabilmek için de, bina yapma sanatına daha çok önem verir. *Yuva*, sadece mimari anlamda değil, ayrıca lojistik anlamında da zekayı çalıştıran hesaplamalara ihtiyaç duyan matematiksel bir tasarımdır. Kafka'nın anlatıcısı, '*Bütün bunlar zahmetli hesaplamalar gerektirir*' der. Bulunduğu yeri gizleyen ve özgürce hareket etmesine olanak veren bir tasarım inşa etmek ve davetsiz misafirleri engelleyen geçitler yaratmak zorundadır. Buna ek olarak, tasarım, depoladıklarını saklamak için yeterli odaya sahip olmalıdır. Örneğin, davetsiz misafirleri '*Kale Alanı*'ndan uzak tutmak için bu depolananların düzenli olarak taşınmaları gereklidir (Meljac, 2009).

Bütün bu engeller ve hesaplar, yuvanın inşa edilme eyleminin *basit bir evcil hareket* değil, zekice bir pratik olduğunu göstermektedir. Bir yandan yuva, yaşamak, yiyecekleri depolamak ve güvenlik sağlamak için bir yerdir. Diğer yandan, bu çeşitli ihtiyaçları karşılaması amacıyla özenle planlanmalıdır. Tesadüfe bırakılamaz. Çamura kazılmış basit bir delik, mimarın ihtiyaçlarını tatmin etmeyecektir. Heidegger'a göre *Dasein* (var-oluş), *kaygı*dır. Yuva, basitçe bir ev veya sığınak değildir; yuvanın sakini için *duygusal bir dış kabuktur*. Öyle ki, *Yuva*, çok fazla düşünce ve çok fazla hesaplama gerektirir; '*(Yuvanın sakininin) düşüncelerini çok fazla meşgul eder*'. Artık, mimarın hayatı tamamen yuva olmuştur. Yuva, mimarının hem eseri hem de hayatı olan *çocuğu* haline gelmiştir. Anlatıcının yuvasıyla, eviyle olan bağlantısı, kişinin kendi yarattığı *şeyle* olan bir çeşit kan bağı meselesidir. Öyle ki, artık yaratıcının kanı, yaratılanın kanıdır. Bu ifadede, *kaygı* kavramı en yalın anlamını bulur; eski İngilizce'de '*aşırı zihinsel ilgi*' olarak da nitelendirebileceğimiz

caru (kaygı), keder, endişe ve ızdırap anlamlarına da gelmektedir. Sonuç olarak, *care* (ilgi) kelimesi, aynı zamanda, nezaket (*grace*) ve şefkat (*kindness-charis*) ifadesini de akla getirir. Bu anlamda, yuvanın sakininin ikameti, bir güzellik, yaratıcılık, üretkenlik ve doğa meselesidir. Hatta onun matematiksel hesaplamaları, kendi evini yaratmada sanatsal bir çabayla sonuçlanan *bir gönül meselesi* haline gelmiştir (Meljac, 2009).

‘Yuva’ öyküsüne popüler bir yaklaşım, yuvanın kendisini, dış gerçeklikle uyumsuz bir ‘*zihin*’ için detaylı bir metafor olarak görür. Lienhard Bergel; ana temayı, hayvanın mantıksızlık ile kuşatılmış bir dünya sistemi içerisinde, tamamen kendi eseri olan akılcı bir dünya yaratmak için umutsuz çabası olarak tanımlar. Kafka’nın hayvanının, ben-merkezci bir münzevi ve solipsist olduğunu söyleyebiliriz. Fakat, yuvayı sadece ‘*zihnin*’ saf yapısına indirgemek zordur (Snyder, 1981).

Aynı metafiziksel anlayışla, öyküyü dinsel bir alegori olarak gören R. M. Alberes ve Pierre de Boisdeffre; Kafka’nın hayvanının umutsuzca, hayatın kendisinin, onu Tanrı ve kurtuluştan ayıran bir ‘*bariyer*’ haline geldiği bir hayatta kalma görevine mecbur kalmış bulunduğunu öne sürer. Biraz daha farklı bir vurguyla Wilhelm Emrich, yuvanın, Luther’in ‘*kudretli kale*’sinin modern bir varyasyonu olduğunu belirtir. Aynı şekilde, metnin alegorik kalitesi, biyografik yorumlarla ilişkilendirilmiştir. Ronald Gray, Heinz Politzer ve J. Malcolm Palsey, temel olarak, öykünün Kafka’nın ‘*harap olan bedeni*’ için bir metafor anlamına geldiği ve yuvanın da, Kafka’nın kendi çalışmalarının alegorik bir sunumu olduğu konusunda aynı fikirdedirler. Anthony Thorlby daha ileri gider. Ona göre ‘Yuva’, ‘*hataya yer vermeyecek şekilde Kafka’nın kendi yaşamı ve yapısı ile bunun yanındaki diğer çok ufak, önemsiz şeyleri*’ gösterir (Snyder, 1981).

Kafka, hikayedeki yaratığı tanımlamak için yeterli zoolojik ayrıntı vermemiştir; gerekçesi açıktır. Öykü kahramanının tasvirsel görüntüsü, ister istemez, öykünün yorumsal verimliliğini sınırlar ve okuyucunun zihninde ‘*insan*’ ve hayvan arasındaki ayırıcı farkı sağlar. Bu ise, kesinlikle Kafka’nın amaçladığı bir şey değildir. Zaten, kahramanın bir tarla faresi, köstebek ya da yaban domuzu olup olmaması ne fark eder ki? Yuvanın fiziksel yapısına gelince, mimarisi, sözel (tasvirsel) betimlemeye meydan okuyan bir ‘*labirent*’tir. Açıkça yuva, sembolik potansiyele sahiptir; fakat, mimari bir yapı olarak, bu katıksız fantezidir ve belki de Kafka’nın edebi alaylarından bir diğeri olarak görülebilir (Snyder, 1981).

Kısacası, eleştirmenler sürekli olarak öykünün bu özelliklerini analiz etmişler ve onu oldukça şaşırtıcı bulmuşlardır. Genelde ise, kahramana işkence eden belirli maddesel ve lojistik problemleri görmezden gelmişlerdir; örneğin, yiyecek bulma, depolama zorlukları, hayvanın, dış dünyaya çıkış tehlikelerini göze alma konusundaki değişken tutkusu ve yalnızlığının belirsizliği gibi. Fakat bütün bu kaygılar bile, kahramanın, yuvanın girilemez olmaması konusundaki müthiş korkusu ve vahşi, yabancı yaratığın, onun alanını zamanla istila edeceğine ilişkin inancı tarafından önemsizleştirilmiştir. Yabancı yaratık ile ilgili rahatsızlığı, uçurumun kenarına yaklaşan birinin korkusuna benzer. Fakat, yabancı yaratık, Kafka'nın kahramanının şimdiki yaşamını sonlandırmak için onu tehdit ettiğinde, bu, 'ölüm'ün alegorik bir betimlemesi değildir. Bu daha çok, kahramanı, yeraltındaki inziva yerinin dışında farklı bir hayatı benimsemesi için zorlamasını ifade eden, öykünün işlevinin dikkatli bir değerlendirmesidir. İstilacının bu öyküsel işlevi ve sembolik potansiyeli ile kahramanın karşı karşıya gelmesi, 'Yuva'nın modern psikolojinin aşırılıklarının grotesk bir taşlaması olduğunu gösterir (Snyder, 1981).

'Yuva' öyküsünde, Kafka'yı, bir mekân yaratıcısı, bir mimar olarak görmemizi sağlayan pek çok örnek vardır. Kafka mekânının simgeselliği ve bu simgeselliğin, ya da başka bir deyişle, onun yapıtındaki mimari ve mekânsal imgelerin çözümlenmesi açısından, Kafka'nın yuvasının, planıyla, kesitiyle ve bütün mekânsal özellikleriyle yazarın düşünce yapısını, inançlarını, kısaca Kafka'yı yansıttığını görürüz (Tümer, 1984, s.100).

'Yabancı varlık, bir bulmacaya gizlenmiş şekil gibi içimde işte öylesine açık, beri yandan öylesine kapalı duruyor olmalı'

Kafka, Franz, 2003, Günlükler, 30 Eylül 1911 tarihli notta, s.35

'Yuva' öyküsünde, Kafka'nın hayvanı bütün gücünü ve çabasını yuvasının yapımında kullanmaktadır. Yapının savunma işlevini çözümleyebilmek için, eğer deyim yerindeyse birtakım 'mimari hileler' kullanmakta, örneğin, düşmanı yanıltmak için yalancı girişler yapmaktadır (Tümer, 1984, s.99-100):

'Yuvamı yapıp bitirdim, bir şeye de benzedi sanırım. Dışardan yalnız bir büyük delik görünüyor, ama gerçekte bir yere çıktığı yok deliğin, daha bir kaç adım sonra doğal, sert taşlara tosluyor. Bilerek böyle bir hileyi uyguladım diye övünmek istemem; daha

çok bu, bir sürü başarısız yapı denemelerimin birinden kaldı, ama nihayet bu tek deliği de kapamadan bırakmak bana elverişli göründü... Sonra, bu delikle bir kez burada araştırılmaya değer bir şeylerin bulunabileceğine dikkati çekişim, elbet atak bir davranış... Söz konusu delikten yaklaşık bin adım kadar ötede, yuvanın istendiğinde kaldırılıp alınacak bir yosun tabakasıyla örtülü gerçek kapısı yer alıyor; yeryüzünde bir şey ne kadar sağlamla alınabilirse, işte o kadar sağlamla alınmış durumda. Doğru, biri yosunlar üzerine basabilir ya da tökezleyip yosunlar içine girebilir, o zaman benim yuva açığa çıkıp canı isteyen –ancak unutulmasın ki, pek sık rastlanmayan kimi becerileri gerektirir bu- içeri sızabilir ve içerde ne var, ne yok bir daha hayır gelmemecesine kırıp döker... orada, o karanlık yosunlar altındaki deliğin elinde canım, düşümde çok vakit bu delik başında açgözlü bir ağzın sağı solu aralıksız koklayıp durduğunu görüyorum... ben bu giriş deliğini de gerçekten kapayabilirdim, üstünü ince bir tabaka halinde sert toprakla örter, aşağıları ise gevşek toprakla tıkdım; öyle ki, her vakit yeni baştan kendime yol açıp dışarı çıkmak beni pek zahmete sokmasın...' (Kafka, 2004, Yuva, s.163-164).

'Yuva', yuvanın sahibinin, oraya başka birinin, yabancı birinin girmesini var gücüyle engellemesi ve bundan duyduğu korku ve tedirginliğin öyküsüdür (Tümer, 1984, s.34):

'... Bir an önce dışarı çıkma olanağını her zaman elimde bulundurmam gerekiyor; çünkü tüm uyanıklığıma karşın, hiç umulmadık yandan bir saldırıya uğrayamaz mıyım? Ben yuvamın göbeğinde huzur içinde yaşarım, düşmanım da bu arada herhangi bir yerden ağır ağır ve sessizce toprağı oyarak bana yaklaşabilir... körü körüne toprağı oyup giden açgözlü haydutlar vardır ve yuvamın alabildiğine genişliğinden ötürü onlar bile rastgele bir noktada benim dehlizlerden birine toslamayı umabilir. Doğru, kendi yuvamda olmak, bütün yolları ve yönleri inceden inceye tanımak gibi bir üstünlük bulunuyor elimde;...' (Kafka, 2004, Yuva, s.164).

Kafka'nın hayvanının tek kaygısı, sükunet içerisinde yaşadığı yuvasını düşmana karşı korumaktır. Üstelik bu düşmanlar sadece dışarıda değildir. Onu tehdit edercesine yuvanın ta içlerine kadar sızmışlardır. Öyle ki, dışardan yuvasının güvenliğine sığınmasının yanında, içerdeki tehditlerden de dışarı kaçmasına olanak verebilecek bir kapıya ihtiyaç duyar:

‘... Bir yerde kolayca erişebileceğim tümüyle açık bir kapı bulunduğu güvencesinin de içimde yaşaması gerekiyor kuşkusuz; öyle bir kapı ki, dışarı çıkmam gerektiğinde beni hiç uğraştırmasın; yani ben, yumuşak bile olsa, toprağı umutsuzca oymaya çalışırken ansızın arkamdan gelen düşmanımın dişlerini sağrılarımda duymayayım. Hem beni tehdit eden düşmanlar yalnızca dışarıda değil, toprağın içinde de var...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.164-165).

‘Yuva’da Kafka’yı kendi malı olan bir mekânda görürüz. Kendisi, kendi gereksinmelerine uygun olarak yapmıştır orayı. Ama öylesine işkilledir ki, kendi mekânında bile rahat edemez. Buna şaşmamak gerekir. Çünkü, o mekân, her şeyiyle kendisinin olmasına karşın, yine de öz mekânı sayılmaz onun. Bir ‘sığınma mekânıdır’. Dolayısıyla, ‘Yuva’ında da yabancısıdır o. ‘Yuvamı yapıp bitirdim, bir şeye de benzedi galiba’ (Kafka, 2004, Yuva, s.163) der öykünün başında. Ama az sonra da şöyle der (Tümer, 1984, s.93):

‘... Kendi evimdeyim sözü yerinde değildir bu bakımdan, onların evindeyim demeniz daha doğrudur. Söz konusu çıkış da beni kurtaramaz ellerinden. Belki beni asla kurtarmayıp mahvedecek bir şeydir, ama ne de olsa bir umuttur, bu çıkış kapısı olmadan yaşayamam. Bu büyük dehlizden başka, beni dış dünyaya bağlayan pek dar ve oldukça tehlikesiz diğer dehlizler bana soluyacağım temiz havayı sağlıyor... Ayrıca, söz konusu dehlizler beni ta uzaklara dek koku alma olanağıyla donatıyor, böylece koruyor beni...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.165).

Kafka, ‘Yuva’da, ele aldığı bütün sorunları kayıtsız şartsız ve dolaylı olarak mekânsal sorunlar biçimine getirmiştir. Bütün düşünce ve duygularını mekâna aktarmış, mekâna yansıtmıştır. Mekân sorununu çözen kişi, bütün sorunlarını da çözmüştür sanki (Tümer, 1984, s.27):

‘... yuvamın en güzel yanı sessizliği. Aldatıcı bir sessizlik,.. Saatlerce yuvamın dehlizlerinde sessiz saklı dolaşıyor, arada bir hemen dişlerimin arasında susturduğum bir küçük hayvancağızın çitirtisini ya da bana bir yerde onarım zorunluğunu haber veren pıtır pıtır toprağın dökülüşünü işitiyorum,... başkaca sessiz oluyor ortalık. Ormanın havası esip geliyor; hem sıcak, hem serin içerisi. Bazen boylu boyunca yere uzanıyor, zevkten sağa sola dönüp duruyorum. Yaklaşan ihtiyarlık günlerine böyle bir yuvayla girilmesi, güz başladığında başını sokabilecek bir çatının elde bulundurulması güzel şey doğrusu! Her yüz metrede dehlizleri

genişletip küçük ve yuvarlak alanlar yaptım; buralarda rahatçacık kıvrılıp yatabiliyor, kendi sıcaklığımla ısınıp başımı dinleyebiliyorum. Gönöl rahatlığının, doymuş isteklerin ve içimde yaşattığım amaca, yani bir yuvaya kavuşmanın o tatlı uykusunu uyuyabiliyorum...' (Kafka, 2004, Yuva, s.165-166).

Kafka'nın 'Yuva' metninin parçalarını netleştiren bölümler yine yazar tarafından öykünün içine ustaca yerleştirilmiştir. Buna bağılı olarak, anlatıcının (Kafka'nın hayvanı) metindeki bir çok ifadesi, yazarın hayatındaki kritik bir olaya veya önemli bir duyguya değinmektedir. Örneğin, yuvadaki hayvan bir çok kez ana rahmini betimleyen güvenli 'dölyatağı'ndan dış dünyaya bir 'doğum yolculuğı'na girişir. (Snyder, 1981). Gerçekten de, ana rahminin fiziksel özelliklerini incelediğimizde, sembolik görünümünün fiziksel gerçeklik içerisinde neden böylesine köklü bir yer edindiğini açıkça görebiliriz. Bu özellikler, kapalılık, karanlık, sıcaklık (görece olarak), akıcılık ve güvenlidir (Merkus, 2002). Bu anlatı ise, Kafka'nın kendi doğumunun açık ve net simgesel anısını ifade eder:

'... burada, dört bir yandan güven altına alınmış bir alanda yatıyorum –bu çeşit elliden çok alan var yuvamda- ve canım isteyip birini, canım isteyip öbürünü seçtiğim birazcık kestirmeler ve deliksiz uykularla saatler geçip gidiyor. Yuvamın ortasına biraz uzakta, en kötü bir tehlike anında, doğrudan bir kovalamaca değil de bir kuşatmada kullanılmak üzere düşünülmüş ana alan bulunuyor. Yuvamda başka her şey belki bedenden çok pek sıkı bir kafa çalışmasının eseriye, bu kale alanı bedenimdeki tüm organların alabildiğine çetin uğraşısı sonucu ortaya çıktı... Alanın plan gereğı bulunacağı yerde toprak pek yumuşak ve kumluydu, dolayısıyla kale alanı üzerindeki çalışmam boş yere güçleşiyordu... Güzelim kubbesiyle yuvarlak ve büyük alanı oluşturabilmesi için sert bir kıvam alıncaya kadar bayağı dövölmesi, tokmaklanması gerekiyordu toprağın. Oysa böyle bir iş için benim topu topu bir alnım vardı; alnımla gece gündüz demeyip, gerilerden koşu koşu gelerek toprağı tosladım; ne zaman ki toprağı vura vura alnımdan kanlar aktığını görüyordum, o zaman mutlu hissediyordum kendimi; çünkü bu, duvarın sertleştiğine bir kanıttı. Böylece, herkesin de kabul edeceği gibi, kale alanını doğrusu hakettim' (Kafka, 2004, Yuva, s.166-167).

Hayatın en güzel ve en mükemmel yönü, her birimizin yaşadığı ve beslendiğı aynı ev, anne rahmidir. Kafka'nın hayvanı da zengin yiyeceğini, kendi yaptığı, kapalı 'rahim-yuva'sına istifler ve bu iç mekânda beslenir:

‘... bu alana azıklarımı yığıyorum, yuva içinde avladığım avlardan o andaki gereksinimimi giderdikten sonra arta kalanını, ayrıca yuva dışı avlanmalardan getirdiklerimi istif ediyorum buraya. Alan öyle büyük ki, yarım yıllık azıkla bile doldurulamaz. Dolayısıyla, bu azıkları pekala açıp yayabiliyor, aralarında gezip dolaşarak kendileriyle oynayabiliyor, azlık çoklukları ve türlü kokularıyla zevkleniyor, yuvada ne kadar yiyecek var yok, derli toplu görebiliyorum...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.167).

Kafka’nın hayvanı bir köşk, bir villa ya da küçük bir ev yapmaya çalışan bir mimardan farklı değildir. Bütün çabasını ve becerisini, korunma, beslenme, dinlenme gibi temel gereksinimlerini karşılayacak bir yuva, bir mekân yaratmaya yöneltmiştir. Bazen de düşmanlarından, kıtlık günlerinden korkan eski kralların, eski imparatorların karmaşık planlı saraylarını yapan mimarları andırmaktadır (Tümer, 1984, s.99):

‘... Sık sık savunma hazırlıklarıyla uğraşmam, yuvanın bu amaç için kullanılmasına ilişkin görüşlerimde değişikliklere ya da gelişmelere yol açıyor, elbet küçük çapta oluyor bu. Örneğin, savunmayı tümüyle kale alanına sınırlandırmak kimi zaman bana sakıncalı görünüyor. Nihayet yuvadaki çeşitlilik çeşitli olanaklar sağlıyor; dolayısıyla azıkları şöyle biraz dağıtıp, bazı küçük alanları onlarla donatmayı daha öngörülü bir davranış sayıyorum. Bunun üzerine kalkıyor, diyelim baştan her üçüncüsünü yedek azık alanı ya da her dördüncüsünü ana ve her ikincisini ise ikinci derecede önemli alan yapıyor veya buna yakın bir davranışla alanları tek tek belirliyorum. Olmazsa kimi dehlizleri, yanıltma amacı güderek azıkla donatım dışında bırakıyor ya da bazılarının üzerinden atlayıp geçerek, ana çıkış kapısına göre durumlarını göz önüne alıp çok az alanı bu iş için seçiyorum. Böylesi her yeni plan, kuşkusuz kolay altından kalkılamayacak bir hamallık istiyor; çaresiz yeni hesaplara girişiyor, sonra da yükleri oraya buraya taşıyorum...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.168).

Yuvanın sahibi sürekli olarak sığınağını düzenleme ve yuvasının içine yığıdığı canlılardan oluşan besinlerini en uygun şekilde yerleştirme kaygısındadır. Öyle ki, kendisinin ve yuvasının güvenliği ve huzuru, fare ve küçük canlılardan oluşan yiyeceklerinin orada burada dolaşıp ayağına takılmamalarına ve olası bir tehditte kaçış için inşa ettiği kapı yolunu tıkamamalarına bağlıdır. Aksi halde labirenti,

duvarlarında ve dar oluklarında küçük hayvanların biriktiği adeta *canlı bir organizmaya* dönüşecektir:

‘... Evimin, kendi elimle kaçırdığım evimin huzurunu derin derin içime çekiyor, yattığım yere dönüyor, yeni bir yorgunlukla hemen uykuya dalıyorum, uyandığımda bana bir düş gibi gelen gece çalışmasının yadsınamaz kanıtı olarak, bakıyorum bir fare hala dişlerimin arasında sarkıyor ağızımdan. Sonra gene öyle zamanlar oluyor ki, bütün azıkların bir araya toplanması bana en iyi düzenleme gibi görünüyor. Küçük küçük alanlardaki azıklar ne işime yarar sanki diyorum. Zaten buralara ne kadar azık yerleştirilebilir? Hem ne kadar yerleştirilirse yerleştirilsim, yolu tıkar bunlar ve bir gün kendimi savunmam gerekip koşmak zorunda kaldığımda daha çok ayağıma dolaşırlar...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.169).

İnsan mekânı, üzerinde hiçbir işlem yapmadan kullanamaz. Örneğin, bir kent kurmaktan tutun da bir yol ya da küçük bir ev yapmaya kadar bütün mekân örgütleme eylemlerinde, insanoğlu mekânı, önceden ve inşaat sırasında değiştirmek zorundadır. Örneğin eğimleri ayarlamak, ağaç kesmek ya da dikmek gibi. Eğim, yolun geçmesine engel olduğu için düzeltilir, ağaç evin yapılmasına engel olduğu için kesilir ya da gölge vermesi için dikilir. İnsan-mekân ilişkilerinde işlevsellik ağır basmaktadır (Tümer, 1984, s.89). Yuvasında yaşarken tek kaygısı huzur ve sakinlik olan yuva sakini de tıpkı bir mimar gibi kafasında planlamalar yapar. Yuvanın dehlizlerinde engel oluşturan yiyecek yığıntılarından kurtulmak için yeni alanlara ihtiyaç duyar. Hatta yuvanın genel planı içine bu fazladan istif alanlarını nasıl sığdıracağıнын hesaplarını yapmaktadır. Sürekli bir fikir değiştirme, yuvasının planından memnun olmama ve tedirginlik hali içindedir. Fakat tipik Kafka roman kahramanlarının genel özelliği olan güçsüzlük, kararsızlık ve insanı şekillendiren mekân karşısında çaresiz kalıp boyun eğme, yuvanın sakini de kendini gösterir. Şimdilik tek bir kale alanıyla yetinme kararı alınmıştır:

‘... Ben hep enine boyuna dehlizlerde doludizgin koşturup her şeyin yerli yerinde durup durmadığına bakamam ki! Hani azıkların bölünmesini gerektiren temel düşünceye diyecek yok, ama ancak benim kale alanı gibi birden çok alan bulunursa. Böyle birden çok alan. Elbet! Ama kimin gücü yeter? Hem bu alanları benim yuvanın genel planı içine şimdi, yani sonradan yerleştirmek olacak şey mi! Yine de ne saklayayım, yapının hatalı bir yanı bu; zaten bir şeyden elde yalnız bir adet bulunuyorsa, ortada her vakit bir yanlışlık var demektir. Şunu da itiraf edeyim ki,

yuvanın bütün yapımı süresince birden çok alan isteği gönlümde belli belirsiz, ama iyi niyet sahibi olaydım, yeteri kadar açık seçik, yaşayıp durdu hep; ne var ki, boyun eğmedim isteğe, bu devcileyin iş için kendimi güçsüz hissettim; hatta işin zorunluğunu kafamda canlandırma gücünü bile görmedim kendimde;... Dolayısıyla tek bir kale alanım var şimdi, ama bir tek alanın yetmeyeceğine ilişkin içimdeki belirsiz duygular kayboldu. Her neyse, bu tek alanla yetinmem gerekiyor. Küçük alanlar, nerde bunun yerini tutabilsin!...' (Kafka, 2004, Yuva, s.169-170).

Yuvanın en önemli bölümünü oluşturan kale alanı, aynı zamanda beslenme merkezidir. Mekân, dehlizler ve birbirine bağlantılı küçük bölümlerle kale alanından oluşan bir yeraltı mağarası gibidir. Üstelik bu dehlizlerin içleri ağzına kadar küçük canlılarla yani yuvanın sahibinin besiniyle doludur. Uçsuz bucaksız, karanlık dehlizlere sızan yiyecek kokuları içinde, kümelenmiş et yığınları arasında beslenen, huzurlu uykusunu uyuyan hayvan, bir yandan da, bu sessiz azık yığını arasında savunmasızken, dışarıdan gelecek tehditlere karşı kendi mekânını korumak için yeni, küçük kale alanları planlama ve bunları inşa etme kaygısındadır:

'... ne var, ne yok, küçük alanlardan gerisin geri kale alanına sürüyüp getirmeye koyuluyorum. Derken bütün alan ve dehlizleri serbest durumda el altında bulundurmak, etlerin kale alanında kümelenişini görmek, her biri kendince beni büyüleyen ve benim ta uzaktan kesinlikle birbirinden ayırt edebildiğim pek çok kokudan oluşan karışımın ta en uçtaki dehlizlere kadar sızdığını hissetmek bir süre için avutuyor beni. Bunu her vakit huzur dolu günler izliyor; yattığım yerleri yavaş yavaş, adım adım dış çevrelerden içerlere kaydırıyor, durmadan daha çok kokular içine dalıyorum; sonunda artık dayanamayıp bir gece kale alanı üzerine atılıyor, azıklar arasında zorlu bir temizliğe girişiyor, sevdiğim en iyi yiyeceklerle düpedüz kendimden geçene kadar doyuruyorum karnımı. Mutlu, ama nazik zamanlar; fırsattan yararlanabilecek biri için, kendini tehlikeye atmadan beni haklayıvermek işten değil. Hani bu bakımdan da bir ikinci ya da bir üçüncü kale alanının eksikliği, netameli biçimde belli ediyor kendini; çünkü böylesine kocaman ve sessiz azık yığını görmek beni baştan çıkarıyor. Buna karşı çeşitli yollardan kendimi savunmaya çalışıyorum; nitekim azığın küçük küçük alanlara dağıtımı da bu tür önlemlerden biri;...' (Kafka, 2004, Yuva, s.170-171).

İnsan, üstünde yaşadığımız bu dünyanın en karmaşık varlıklarındandır. Kafka da bu karmaşık insanlardan biridir. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun

egemenliğindeki Çekoslavakya’da yaşayan ve Almanca konuşan bir Yahudi olması ve bunun sonucunda da hem toplumla hem de kendisiyle çatışması nedeniyle, duygu ve düşünceleri karmaşıktır. Onun dünyası bir labirenttir. Ve Kafka, bu labirenti, ‘Yuva’da doğrudan doğruya mekâna yansıtacaktır. Bu yuva, Kafka’nın labirentlerle dolu dünyası gibi, labirentlerle, dehlizlerle dolu bir mekândır (Tümer, 1984, s.101-102). Yuvanın hayvanı ise, zaman zaman yuvadan dış dünyaya yeni bir ‘yolculuk’ planlamaktadır. Bu yolculuğu, labirentini dış dünyaya bağlayan kapı sayesinde gerçekleştirir. Ana rahminin girişini sembolize eden ve dış dünyaya açılan bu ‘kapı’ ve onunla bağlantılı dehlizler, aynı zamanda dışarıdan gelebilecek bir saldırıya karşı mekânını korumak için başvurduğu hilelerdir:

‘... kendimi toparlamak için genellikle yuvayı yeniden gözden geçiriyor, gereken onarımları yapıp her defasında kısa süre için de olsa sık sık dışarı çıkıyorum... Ne zaman kapıya yaklaşısam, yüce duygular uyanıyor içimde. Yuvamda yaşayıp giderken bu kapının yanına uğramıyor, hatta buraya götüren dehlizin başlangıç bölümlerine bile ayak atmaktan kaçıyorum. Sonra, kapının oralarda dolaşmak hiç kolay değil; çünkü burada zikzak dehlizlerden başlı başına küçük bir eser oluşturdum, yuvayı yapmaya buradan başlamıştım, o vakitler planladığım gibi yuvayı sona erdirmemin kısmet olacağına umudum yoktu, biraz da oyun olsun için çalışmaya bu köşeden koyulmuştum; dolayısıyla, buradaki ilk çalışma kıvancım, labirent bir yapı tarzında kendini açığa vurdu. Labirent yapı, o vakitler gözüme bütün yapılardan üstün görünmüştü; şimdi ise daha doğru bir değerlendirmeye buna yuvanın tümüyle pek bağdaşmayan cimrice bir el işi gibi bakıyorum. Kuramsal açıdan belki nefis bir şey – işte yuvamın girişi demiştim o vakit alay eder gibi görünmez düşmanlarıma; sanki topunun da o an giriş labirentinde boğulup gittiğini görmüştüm-, gerçekte ise sıkı bir saldırıya karşı koyamayacak ya da bütün gücüyle yaşam savaşına girişmiş bir düşman karşısında zor dayanabilecek, duvarları fazlasıyla ince bir oyuncaktan başka bir şey değil. Yani şimdi yuvanın bu parçasını yeniden mi kurup çatsam?...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.171).

Fakat ne kadar çabalarsa çabalasın ve yuvasını tehlikelerden korumak için güçlendirici önlemler alırsa alsın bir türlü tatmin olmaz. Bu kez de yuvasının kapısı ona yeterli koruma gücünden yoksun ve aciz görünür. Yapının bu hayati bölümü üzerinde kaygıyla kafa yorar. Ona göre yuvanın girişini öylesine kusurlu inşa etmiştir ki, yanına bile yaklaşmaya dayanamaz, hatta bu kez de kendisini onun

‘manzarası’ndan korumaya çalışır. Sanki kapıya ne kadar yaklaşırsa o derece tehlikede olacaktır, onu pusuda bekleyen düşmanlarıyla burun buruna gelecektir ve artık yuvanın bir koruma gücü kalmayacaktır. Düşünde bile durmadan, onun için hayati önem taşıyan yuvanın girişini yıkıp yeniden inşa ettiğini görür:

‘... büyük bir saldırı durumunda hangi plana göre yapılmış bir kapı kurtarabilir beni? Bir kapı aldatabilir, saldırganın dikkatini başka yana çekebilir, üzebilir onu; eh, bunu benim kapı da yapar. Ama gerçekten büyük bir saldırıya yapıdaki bütün olanaklarla, bütün bedensel ve ruhsal güçlerimle hemen karşı koymak zorundayım, bu kuşkusuz pek doğal bir şey; dolayısıyla, kapı da şimdiki durumunda kalabilir. Yapının doğal koşullardan ister istemez kaynaklanmış öyle çok güçsüz yanı var ki, benim elimden çıkan ve sonradan da olsa gene tastamam farkına varılan bu kusuru da barındırabilir kendisinde... Normal gezintilerimde yapının bu parçasına sokulmaktan kaçırıyorsam, buranın manzarası canımı sıkıyor, bilincimde yeterince sesini duyurmasına karşın yapıdaki bu kusuru göreyim istemiyorum, en başta onun için. Yukarıda, girişteki hata ne denli giderilmez nitelik taşırsa taşınsın, gene de, elden geldiği süre, manzarasından koruyabilirim kendimi. Kapıya doğru yola çıkmaya göreyim, arada bunca dehlizin ve alanın varlığını unutarak hemen büyük bir tehlike içine dalıyormuşum gibi bir duyguya kapılıyorum. Sanki postum inceliyormuş da arası çok geçmeden cascavlak etimle ortada kalabilir ve tam da bu an düşmanlarım ulumalarıyla beni selamlayabilirlermiş gibi geliyor bana. Kuşkusuz, bir duyguya gerçekte yol açan, çıkışın çıkış olarak kendisi, yani yuvanın koruma gücünün sona ermesidir; ama beri yandan kapının yapılışı da beni enikonu üzüyor. Bazen düşümde burasını yıkıp yeniden yapıyorum; temelinden değiştiriyor, çabucak da devcileyin çabalarla geceleyin kimse farkına varmaksızın yeniden çatıp çıkarıyorum ortaya ve artık kimse burasını ele geçiremez diyorum...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.172-173).

‘Yuva’, saklı bir krallıktır ve her ne kadar, acınacak bir şekilde tebaasız, hizmetçisiz ve hatta halksız bir yönetici olsa da, yuvanın sakini onun yegâne hükümdarıdır. Bu onun tek saplantısı ve hayatının görevidir. Çünkü, yalnız başına yuvasını güçlendirmek için sarfettiği çabalar, kendini-koruma davranışları olarak görülmelidir. Genelde delikteki hayatı sessizdir. Buna rağmen, gelecekteki düşmanlarına karşı çeşitli taktiksel tasarımlar planlar. Yuva, yiyecek ve oksijen için dehlizler olarak görev yapan, bir göbek bağının işlevine benzer geçitlerle donatılmış nemli ve sıcak bir mekândır. Derin düşüncelere dalma anlarından birinde, yuvanın

sahibi talihli durumunu özetler (Snyder, 1981); sonunda tüm tehlikeleri göze alacak ve yuvasından dışarı çıkacaktır. Güvenli ortamından uzaklaşıp yeni bir çeşit özgürlüğe kavuşmak için yeterli gücü bulmuştur:

‘... dışarı çıkmak istedim mi, bu labirent işkencesini bedenem de yenmem gerekiyor; bazen kendi yapımda bir an için yolumu şaşırarak duruma düşmem, yani bu eserin, kendisine ilişkin yargısını çoktan vermiş bana haklı olarak varlığını kanıtlamak için hala çaba harcıyor görünmesi bir yandan canımı sıkıyor, bir yandan duygulandırıyor beni. Ama derken bir süre elimi sürmediğim –bir süre kımıdamıyorum çünkü- yosun örtünün altındaki ormanın zeminiyle yekvücut olmuş buluyorum kendimi. Şöyle bir başımı kımıldatayım, yad eldeyim demektir. Bu ufak devinimi de uzun süre göze alamıyorum; giriş labirentinin güçlüklerini yendim. Nasıl? Yuva tehlikeden uzak, kendi içinde kapalı bir bütün. Huzur içinde, sıcacık, karnın tok yaşayıp gidiyorsun; bir sürü dehliz ve alanların efendisi sayılırsın; bütün bunları umarım feda etmek niyetinde değilsin,... gerçi hepsini yeniden ele geçirmeye güvenin var, ama ne de olsa tehlikeli, çok tehlikeli bir oyun oynamayı göze alıyorsun... derken yine de kapıyı sakınarak kaldırıp dışarı süzülüyorum ve bu hain yerden elden geldiği kadar hızla uzaklaşıyorum...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.173).

Yuvanın sakini artık dışarıdadır. Gerçekten de dışarıda olmayı göze almıştır. Öyle ki, ana rahmini terketmiştir. Hayatı tecrübe etmiş ve bu ‘rahim-yuva’ya geri dönerek onu reddetmiştir. Çünkü, ana rahminin doğum öncesi dünyasına dönebileceği konusunda güvenlidir. Dahası, bu haklı bir güvendir. Bütün bu yuvaya girip çıkma girme işi konusunda kederli olmasına rağmen, yine de sürekli bir doyumsuzluğa sahiptir. İhtiyacı olan tek şey, şimdiki gerçekliğini değiştirmek için doğum öncesi dönemi yeniden hatırlamaktır. Belli bir zaman sonra artık yaşlandığı gerçeğinden şikayet eder ve yuvasının ona sağladığı koruma için ne kadar minnettar olduğunu ifade eder. Sonunda, dış dünyaya yaptığı yolculuklarından birinde, kendi ölümlülüğünün farkına varır ve ölümü karşı konulmaz bir doğa üstü güç olarak algılar. Yuva öyküsünün bütünü, doğum-ölüm sürecini yapay bir *yeniden inşa düzenlemesi* olarak ortaya çıkarır (Snyder, 1981):

‘Ama doğrusu açıkta değilim, gerçi bundan böyle dehlizler arasından ezile büzüle geçtiğim yok, ormanda özgür koşturup duruyorum. Yuvada, hatta şimdikinden on kez büyük de olsa kale alanında kendilerine yer olmayan yeni güçler hissediyorum içimde... ayrıca ben özgür bir yaşam için yaratılmış, bu yaşamın eline terk edilmiş

değilim; tersine, vaktimin sınırlı olduğunu, sonsuz süre burada avlanamayacağımı, canım istedi mi ve buradaki yaşamdan bıktım mı, birinin beni yanına çağıracağını ve bu çağrıya da karşı koyamayacağımı biliyorum... Yuva pek uğraştırıyor beni, girişten çarçabuk koşup uzaklaştım diyelim, arası çok geçmeden dönüp yine geliyor. Saklanıp gizlenecek elverişli bir yer arıyor, yuvamın girişini –bu kez dışarıdan– günler ve gecelerce gözetliyorum... bana anlatılmaz bir zevk veriyor bu, beni yatıştırıyor... güçlü yuva adeta beni kaldırıyor da şimdiye dek sürüp gelen o yok etme savaşı dışında tutuyor diyordum kendi kendime. Yuva şimdiye kadar düşündüğümden ya da yuva içinde düşünmeyi göze alabileceğimden belki daha çok koruyordu beni...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.174-175).

Yuva’da yazarın gerçekliği vardır. Bu, değişmezlik ve sürekliliktir. Kahramanın trajedisi, yazarın geçmiş deneyimini değiştirmekteki yetersizliğine dayanır. Korkutucu geçmişin laneti ile ikiye katlanan bu dram, sanki onun hiçbir zaman değişmeyecek geleceği haline gelmiş gibidir. Yuvanın hayvanının geleceği onun geçmişi, geçmişi de geleceğidir. Ölüm haricinde, bu paradoksal ikilemden kaçış yoktur. Muhakemeleri, askeri manevraları ve zorlu çalışmaları sadece geçici bir rahatlama sağlar. Bunların gerçek amaçları yoktur ve kendisi bile belirli dönemlerde yararsız olduklarını kabul eder. Öykü bittiğinde kahramanın bütün ifade edebildiği; ‘*Oysa durumda hiçbir değişiklikte karşılaşmamıştım*’ olur. Bu, monoloğun final cümlesidir. Öykü, genelde tamamlanmamış olarak addedilir. Son, şüphesiz beklenmediktir. Fakat tematik olarak kesindir ve final cümlesindeki mesaj nettir; bütün çabaları içinde, anlatıcı yalnızca acı verici bir ‘*yeniden yaşama*’ döngüsüne girer (Snyder, 1981). Durmadan, sonsuza uzanan, mitolojideki *Sisifus*’un bitmek bilmeyen çabalarını hatırlatan bir mücadele içerisinde olan Kafka’nın hayvanı, yuvanın sakini, adeta kendi cehenneminin *Sisifus*’u olmuştur. Yuvanın içinde veya dışında huzur bulabilmek için sürekli çevresini, mekânını değiştirmeye çalışsa da, onun için tam bir güvenlik olanaksızdır; tıpkı geçmişi değiştirmenin ve artık güvenli ana rahmine dönüşün imkansız olması gibi:

‘... Derken gözetleme yerimden ayrılıyor, yuva dışında yaşamaktan bıkiyorum; bana öyle geliyor ki, dışarıda artık öğreneceğim bir şey kalmamıştır, ne şimdi, ne de sonra. Ve buradaki her şeye veda ederek yuvaya inesim, bir daha hiç geri dönmeyesim, her şeyi kendi haline bırakıp yararsız gözetlemelerle olacakları engellemekten vazgeçesim geliyor. Ama giriş kapısı dışında olup bitenleri bunca

zaman görmekten şımarmış, başlı başına büyük bir iş sayılması gereken yuvaya inişi gerçekleştirmek ve çepçevre arkamda, eski yerine yerleştirilen kapının gerisinde olacakları bundan böyle bilmemek kahrediyor beni... Dolayısıyla bu niyetimden vazgeçiyor, yuvaya inmiyorum. Asıl girişten kuşkusuz yeteri kadar uzakta bir deney çukuru eşiyorum, boyu kendi boyumdan uzun değil ve yosun bir örtüyle dışarıya kapalı. Çukura sürünerek iniyor, arkamdan yosun örtüyü üzerime çekip tetikte bekliyorum. Günün değişik saatlerinde kısa ve uzunca süreler çukur içinde kalıyor, derken yosun örtüyü üzerimden kaldırıp atıyorum; ortaya çıkıyor ve dikkatime çarpan şeyleri kaydediyorum... ama yuvaya inme konusunda genel bir yasa, şaşmaz bir yöntem ele geçiremiyorum. Bu yüzden de henüz asıl girişten içeri girmiş, yuvaya inmiş değilim;... henüz yuva benim elimde, bir tek adım attım mı güvenlik içindeyim. Böylece bütün kuşkulardan kendimi koparıp alıyor, güpegündüz, dosdoğru, ama bu kez ne olursa olsun kaldırıp açmak için giriş kapısına seğirtiyorum; gene de yapmak elimden gelmiyor bir türlü, kapının üzerinden koşarak geçiyor, bile bile dikenli bir çalılık içine dalıyor, kendimi cezalandırmak, bilmediğim bir suçtan ötürü cezalandırmak istiyorum...' (Kafka, 2004, Yuva, s.176-177-178).

Kafka'nın mekânla ilişkilerindeki, kişinin (hayvanın), mekânına başka birini sokmama özelliğinin, simgesel ama somut bir biçimde yansıtıldığını görürüz. Kafka'nın hayvanı, kendi evini yapan bir mimardır. Bütün kaygısı ve çabası kendine bir mekân oluşturmak ve bu mekânı korumak, oraya kimseyi sokmamaktır. Kişinin kendi mekânında başka birine katlanması çok zordur (Tümer, 1984, s.49). Hatta, yuvasına izinsiz girmesi muhtemel bir yabancıya karşı düşmanca, şiddet içeren duygular besler. Metaforik olarak düşünüldüğünde ise, Kafka'nın yarattığı, sanki sadece kendisine ait olan ana rahmini, onu tehdit eden ve onu korkutan yabancı varlığa (baba) karşı savunuyor ve hep orada kalmak, hatta varolmamak için, kaçınılmaz doğum olayını reddediyor gibidir. Yabancı varlığın yuvaya girme arzusu doyumsuzdur ve onun 'müstehcen' saldırıları, yuvanın girişini kamufle eden ve anatomik olarak dişi üreme organına benzeyen 'yosun kaplı alan'a yöneliktir. Kendi izole edilmiş mekânının istila edilmesini kabul edemez. Bu nedenle, tepkisi aşırıdır (Snyder, 1981):

'... şimdi gelse, ne olur o pis açgözlülüğüyle girişi bulup yosun örtüyü kaldırmaya uğraşsa ve kaldırabilse, ne olur benim yerime ıkına ıkına girse içeri de bir an kıcı açıkta kalacak kadar ilerlese, ne olur bunlar gerçekleşse de sonunda çıldırmış gibi

yerimden fırlayıp hiçbir şeyi umursamadan üzerine çullansam, onu dişlerimle parçalayıp etini didik didik etsem, kıymık kıymık yapsam, kanını içsem ve kadavrasının içini öbür avlarımdan biri gibi doldursam, ama hepsinden önce, asıl önemlisi de bu, sonunda tekrar yuvamda olsam, bu kez hatta içimden gelerek hayranlıkla labirent dehlizleri seyretsem, ama ilkin yosun örtüyü üzerime çekip dinlenmeye koyulsam, geri kalan tüm yaşamım boyunca da dinlensem!... Onu (yabancı yaratık) kendi rızamla yuvadan içeri koyvermek bile enikonu tatsız bir şey. Yuvayı ziyaretçiler için değil, kendim için yaptım...' (Kafka, 2004, Yuva, s.178-179).

Hayvanın güveninin ve rahatının yuvaya, mekâna bağlı olduğu her fırsatta vurgulanır:

'... Güvenme işine gelince, ancak kendime ve yuvama güvenebilirim...' (Kafka, 2004, Yuva, s.180).

Yuvasına, mekânına kimseyi sokmamak, Kafka'nın hayvanında bir *'sabit fikir'*dir. O halde, bunu sağlamak için ne önlem gerekirse alacak ve almayı düşündüğü önlemlerle biraz rahatlayacak, zevklenecektir (Tümer, 1984, s.50):

'... İlk dehlizi o türlü açmalıydım ki, ben girişin birinden o kaçınılmaz bir hayli zahmeti üstlenip aşağı ineyim, başlangıç dehlizi bir koşu geçip ikinci girişe geleyim, bu amaç için oraya yerleştirilmiş yosun örtüyü şöyle biraz kaldırıp birkaç gündüz ve gece boyunca durumu kolaçan edeyim! İşin doğrusu da buydu yalnız. Gerçi iki girişin varlığı tehlikeyi iki kat büyüttü; ama bu sakınca tümüyle giderilebilir, sadece gözetleme yeri olarak belirlenen giriş pek dar yapılabilirdi. Derken yine teknik düşüncelere dalıp gidiyor, o benim dört başı mamur yuva düşünüy bir ara yeniden düşlemeye başlıyorum. Bu da az buçuk yatıştırıyor beni; farkına varılmadan içeri ve dışarı kayabilmemi sağlayacak açık seçik ya da biraz belirsiz yapı olanaklarını kapalı gözlerimin önünden, zevkten sarhoş, geçiriyorum...' (Kafka, 2004, Yuva, s.180).

Keder ve kararsızlık, rutin bir şekilde sakin düşüncelerini takip eder. Görkemli yaşam alanını isteklice *'terkedebilir'*. Fakat ne zaman dış dünyaya çıksa, bozulmamış barınağına geri dönebileceğine olan güveni tamdır. Korkuları şüphesiz gerçekse de, keşfin tehlikeleri hakikatten uzak görünür. Bunun yanında Kafka'nın hayvanı güvensizliğini kabul eder ve aynı zamanda, bu ferah ve geçici meskeni üzerindeki oto-kontrolüyle övünür. İddiaları şüphelidir (Snyder, 1981). Fakat ne yaparsa yapsın,

ister yuvanın içinde ister dışında olsun, yeterince güvenlik elde edemez ve kaygıları asla sona ermez:

‘... şu an bu yuva dışındayım, ona dönebilmenin bir yolunu arıyorum; yuva bunun için gerekli teknik olanakları içerseydi, doğrusu pek güzel olurdu... Yuvayı yalnızca alabildiğine bir güven duygusuyla girilip barınılacak bir oyuk gibi görmek, onu şu an içimde yaşayan korku dolayısıyla pek küçümsemek sayılmaz mı? Elbet, aynı zamanda böyle güvenilir bir oyuktur yuva... yuvanın benim canımı kurtarmak görevini üstlenmiş bir oyuktan başka şey olmamasını ve kendisine verilmiş bu açık seçik görevi eksiksiz yerine getirmesini isterim;... ne var ki asla yeterli değil bu güvenlik; çünkü tasa ve kaygılar yuvada hiç sona eriyor mu?... şu an bana, yani kendisini yapıp elinde bulunduran kimseye kapısını kapayan, hatta bayağı büzülüp içine gömülen giriş karşısında böyle bir itirafla yapılması gerekiyor...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.181).

Kafka bir iç mekân tutkunudur. Mekânla özdeşleşmede, duyguların ve düşüncelerin mekâna yansıtılmasında hemen her zaman iç mekânlar söz konusudur. Dış mekânları sevmez o. Huzursuz ve güvensiz duyar kendini oralarda. Hele ‘Yuva’da, mekânla mekânın sahibinin, kullanıcısının özdeşleşmesi ve iç mekân tutkusu gibi konuları gerçek bir ustalıklarla veren bu öyküde, iç mekânın da içi vardır. Çünkü yuva birçok dehlizden oluşmuştur. Bu dehlizler dışa karşı sımsıkı kapalı, tam birer iç mekândırlar. Ve Kafka’nın hayvanı bunları çok sever ve ölesiye benimser (Tümer, 1984, s.32):

‘... yuva, yalnız bir kurtuluş deliği değil. Kale alanında dikilmeye göreyim, çevremde yığın yığın et stokları, yüzüm bu alandan çıkan on adet dehlize dönük, -öyle dehlizler ki, her biri özellikle yuva içindeki yerin bütününe uygun olarak alçaktan, yüksekte, uzunlamasına ya da yuvarlak, genişleyerek ya da daralarak ve hepsi de bir ölçüde sessiz, boş, geniş, her biri kendince beni bir sürü alanlara alıp götürüyor ve bu alanların kendileri de bütünüyle sessiz ve boş –o zaman güvenlik düşüncesi pek uzağımda kalıyor, o zaman buranın, tırnaklarımla çalışarak, dişleyerek, tepinerek ve itip kakarak dikbaşı topraktan kazanılmış kalem, asla başka kimsenin eline geçemeyecek kalem olduğunu biliyorum; öylesine benim olan bir kale ki, sonunda düşmanım tarafından o ölümcül darbeyi de rahatçacık burada kabullenebilirim, nihayet kanım burada kendi toprağımda akar ve kaybolup gitmez. Yarı mışıl mışıl uyuyarak, yarı neşe içinde uyanık, her vakit dehlizlerde geçirdiğim o güzel saatlerin

anlamı da bundan başka nedir? öyle dehlizler ki, haz dolu gerinip uzanmalarım, yerlerde çocuksu yuvarlanmalarım, düşler içinde serilip yatmalarım göz önüne alınarak ve uyuyup da bir daha uyanmayacağım düşünülerek sadece ve sadece benim için yapılmış. Ve her birini çok iyi bildiğim, hepsi birbirinin tıpkısı olmasına karşın, daha duvarlarının kıvrım ve kavislerine bakarak, gözüm kapalı, birini ötekinden açıkça ayırabildiğim küçük alanlar; beni huzur ve sıcaklıkla öylesine sarıyor ki, hiçbir yuva barındırdığı kuşu böylesine saramaz. Sonra hepsi, hepsi sessiz ve boş...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.182).

Roger Garaudy; *‘Hayatın anlamını ararken Kafka’nın temel tecrübesi, yabancı olmak ve varlığın içinde kendine bir yer bulabilme ihtiyacını duymaktır’* diyor. Ne var ki, *‘Yuva’yı yazdığı 1923-24 yıllarında Kafka’nın böyle bir isteği yoktur. Kendini toplumdan çekmiş, soyutlamıştır. Mekânsal imgelere ne denli gereksinme duyduğunu bildiğimiz yazar, bu tutumunu da mekâna yansıtacaktır. Öyküsünde, dışarıya kapalı, soyutlanmış bir mekânı anlatır. Dış dünyaya karşı büyük bir titizlikle savunulan o yuva, o mekân, Kafka’nın kendisinden başkası değildir (Tümer, 1984, s.100-101):*

‘... yuvanın benim için taşıdığı önemi anlamak üzere düşünüp taşınmam gerekli değil; benimle yuvam öylesine bir bütün oluşturuyor ki, rahat rahat, tüm korkulara karşın rahat rahat buraya yerleşebildim; kapıyı bütün sakıncaları dinlemeyip açmak için hiç de kendimi yenmeye çalışmam gerekmez, elim boş öylece beklemem düpedüz yeterdi; çünkü hiçbir şey bizi sürekli ayıramaz birbirimizden ve sonunda nasılsa bir yolunu bulup yuvaya ineceğime kuşku yok...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.183).

Bu, doğum sürecini bir tersine çevirmedi; Kafka’nın hayvanı artık ana rahmine geri dönmüştür. Hayatın karmaşasından kurtulmuş biri gibi minnetini itiraf eder. Ana rahmine geri dönmesine mani olacak fiziksel bir engel yoktur ve zaten yolculuk korkunç bir zihinsel sınavdır. Hayvan halen, aşağılayıcı bir durumda gözetleniyor olmaktan duyduğu korku yüzünden, tereddüt ve aşırı bir zihinsel endişe içerisinde (Snyder, 1981). Kafka, *‘Yuva’nın bu bölümünde de, kendi aşırı keder ve güvenlik ihtiyacı içindeki duygu durumunu mekâna yansıtmış ve kendisini yaşamdan önceki, sakin, güvenli ve sadece ona ait olan ana-rahmindeki haliyle özdeşleştirmiştir:*

‘... el yordamıyla girişe sokuluyor, yosun örtüyü kaldırıyorum; yavaşçacık aşağı iniyor, ama girişi dalgınlıkla, hiç gereği yokken uzun süre açık bırakıyor, unuttuğum

şeyi sonradan yapmak üzere yeniden yukarı çıkıyorum. Ama neden çıkıyorum yukarı? Bütün yapacağım, yosun örtüyü çekip girişi kapamak, âlâ; böylece yeniden aşağı iniyor, nihayet yosun örtüyü çekip kapıyorum... Derken yosun örtünün altında yatıyorum,... yukarıdaki dünyadan yuvama indim ve hemen de etkisini üzerimde hissediyorum yuvanın. Yeni bir dünya, bana yeni güçler veriyor,...' (Kafka, 2004, Yuva, s.183).

Kafka mekânı karmaşık bir mekândır ama, bu karmaşıklığın yalnızca Yuva'nın dehliz ve labirentlerinden, Şato'ya giden, daha doğrusu bir türlü gidemeyen yolun dolambaçlılığından ya da sorgu salonuna çıkan üç dört merdiven birden olmasından, daha başka bir deyişle '*mekanın planından*' kaynaklandığını söylemek yanlış olur. Çünkü, çeşitli ve çoğu kez de birbirleriyle pek uyuşmayan amaç ve işlevler için çok yönlü olarak kullanılan, çoğunlukla dar ve karanlık olan ve içine girilmesinde zorluk çekilen bu olağanüstü, fantastik mekânın, karmaşık bir mekân olması doğaldır (Tümer, 1984, s.103-104). Kafka'nın mekânları adeta bir *Moebius Şeridi*'ne benzer; sürekli, bitmemiş, tamamlanmamış ve sonsuza uzanan. Birbirine eklemlenen dehlizler ve koridorlardan oluşan, iç ve dışın birbiri içinde eridiği *paradoksal* mekânları çağrıştırırlar. Aynı zamanda hem kapalı, hem de duvar, zemin ve tavanın birbiri ardına ve birbiri içinde hissedildiği, *Escher*'in çizimlerindeki sonu gelmeyen ve başı sonu olmayan imkansız mekânlar gibidirler:

'... barınağımı yeniden görmem, beni bekleyen yerleşme işini düşünmem, bütün mekanları şöyle çabucak, en azından üstünkörü gözden geçirmem, hele bir an önce kale alanına sokulmak zorunda bulunmam, bütün bunlar yorgunluğumu telaş ve hamaratlığa çeviriyor;... avlarımı giriş labirentinin duvarları güçsüz daracık dehlizleri içinden taşımak zorundayım... ama burada, daracık dehlizler içinde, o bol et yığınları ortasında öylesine sıkışıp kalmışım ki, tek başıma bile aralarından bir yol bulup geçmek her vakit kolay değil,... gene de başarıya ulaşıyor taşıma işi,... labirentin üstesinden geliyor, oh diyerek gerçek bir dehlize dikiliyorum. Bir bağlantı yolundan yararlanarak, özellikle böylesi durumlar için öngörülmüş bir ana dehlize götürüyorum avları; dehliz hayli bir eğimle kale alanına iniyor. Yapılacak bir şey kalmamıştır artık, bütün iş adeta kendiliğinden yürüyor, yuvarlanıyor önümde. İşte nihayet kale alanına geldim, nihayet dinlenebilirim. Hiçbir şey değişmemiş, öylece duruyor, büyük bir felaket gerçekleşmemişe benziyor yokluğumda, ilk bakışta dikkatime çarpan ufak tefek hasarlar çok geçmeden onarılacak şeyler. Ne var ki,

ilkın dehlizler içinde uzun bir geziye çıkmak gerekiyor, ama güç bir iş sayılmaz bu...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.184).

‘Yuva’ öyküsünün adı, öykünün konusunu tam ve kusursuz olarak yansıtır. Kahramanın, öykü boyunca tek bir kaygısı vardır: *Yuvası*. O mekân onun her şeyidir. Onunla bir oyuncak gibi oynar. Sevinçleri de, korkuları da hep o mekân üzerinde yoğunlaşır. Orada huzursuz olur, orada rahat eder. Bütün gücünü ve zamanını ona verir (Tümer, 1984, s.29):

‘... Kale alanını gördükten sonra ikinci dehlizi dolaşmakta bile bile nazlı davranıyorum, kale alanını gördükten sonra elimde sınırsız zaman var –zaten yuva içinde hep zamanım sınırsızdır-, çünkü yuvada yaptığım her şey iyi ve önemlidir, bir bakıma doyurur beni. İkinci dehlizi dolaşmaya başlıyor, derken gözden geçirme işini yarıda kesip üçüncü dehlize atlıyorum; oradan da kale alanına dönüyor, ne var ki ikinci dehlizi şimdi yine dolaşmadan duramıyorum;... sizlerin hatırı için, dehlizler ve alanlar, hepsinden çok senin sorunların için kale alanı, dönüp geldim buraya;... Madem ki artık yanınızdayım, tehlike ne umurumda? Sizler benimsiniz, ben de sizin, birbirimize bağlıyız, kim ne yapabilir bize?... Derken suskunluğu ve boşluğuyla yuvanın kendisi de beni selamlıyor, benim söylediklerimi pekiştiriyor...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.185).

Bütün kaygılarına, korkularına karşın, hayvanın en güven duyduğu mekân, yuvadır, yuvanın içidir. İçerde rahatlığa ve güvene kavuşmak için birtakım önlemler almak gerekmektedir. Gelgelelim, onu büyük bir ‘huzur ve sıcaklıkla’ saran bu iç mekânda da tedirgindir (Tümer, 1984, s.31). Sinir bozucu bir sese neden olan, görülmeyen, zararlı küçük hayvanlara öfkelenir. Rahatsız edici sesin kaynağını toprağın derinliklerindeki küçük yaratıklara bağlar. Kafka’nın hayvanının (Kafka’nın kendisinin) bilinç-altı çalışmaları ile ‘toprağın derinlikleri’ ifadesi arasında şaşırtıcı ve karmaşık bir paralellik olması bir yana, bu tanım küçük yaratıkların oynadığı baskın rolü de belirtir. Hayvan, küçük yaratıkların ve onların çıkardığı seslerin doğasını anlamak için araştırmaya girişir. Bu, can sıkıcı bir iştir. Olasılıklarla sonsuza dek süren bir oyun, zahmetli hesaplar ve hipotezlerin yorulmak bilmeden inşa edilip yeniden yıkılması olgularını öykü içinde sürekli hissederiz. Hayvanın yorucu araştırmaları, daha çok dolambaçlı bir mantıkla desteklenen birçok hipotez üretir ve aralıklarla bu sesin bir tıslama, bir fısıltı, bir hışırtı ve belki de mırıltı olduğu

sonucuna varır. Kararsızlığı, geçitler boyunca esen bir hava akımı ile çevrelenir (Snyder, 1981):

‘... Sonunda pek hafiflemiş olmalı uyum, çünkü doğrusu pek işitilmeyecek gibi bir ıslık beni uyandırıyor. Hemen anlıyorum; benim yeterince göz altında tutmadığım, fazlasıyla göz yumup gözettiğim o küçük yaratıklar bir yerde yeni bir yol açtı, bu yol da bir eski yolla kavuştu ve hava buraya sıkışıp kaldı, şimdi de o ıslıksı sese yol açıyor... Dehliz duvarlarına iyice kulak verip deney hendekleri kazarak hasar yerini belirlemem gerekiyor; ancak daha sonra gürültüyü ortadan kaldırabilirim. Hem bakarsın yeni hendek yuvarın koşullarına uyar da, yeni bir hava iletim yolu diye seve seve kullanırım kendisini. Ama o küçük yaratıkları da ileride daha sıkı göz altında tutmam, hiçbirini esirgeyip bağışlamam gerekiyor... dehlizlerim sessiz sakin olmalı...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.186).

Yaratığın yaklaşan saldırısından korkusu öyle büyüktür ki, kahramanın bütün diğer kaygıları önemsizleşmiştir ve gerçek ya da hayali olan diğer düşmanlarını küçümseyerek yok sayar; *‘Bir kere, karanlık yosun örtünün altında savunmasızım, ve sık sık, rüyalarımda açgözlü yabancı yaratığın, onun çevresinde koklayarak, durmadan dönüp dolaştığını görüyorum’*. Bu, yabancı yaratıktan ilk bahsedişidir (Snyder, 1981). Fiziksel yorgunluğuna rağmen, Kafka’nın hayvanı, yuvasını, yabancı yaratığın sınırsızca dolaştığı dış dünyaya karşı güçlendirmeye çalışır. Çabası, bir nevi dış güce cevaptır. Eylemleri, doğa içerisindeyken çok duyarlıdır, fakat hayatı, kendi kendini idare eden bir müdürden ziyade, daha çok bir tutukluya benzer (Snyder, 1981).

Kahramanın ayrıca, kendini beğenmişliği ve kendi kendine eziyet etme duygusu, *‘çok çeşitli geçitler’*in, kendi benlik bilincini artıran kurgusal bir süsleme olduğunu düşündürür. Yuvarın tasviri gerçeklere dayanarak kesin veya egoistçe gösterişli olsa da, hayvanın yuvayla olan ilişkisi, ceninin ana rahmiyle olan ilişkisine benzer. Fiziksel ihtiyaçları en az seviyededir ve kolaylıkla tatmin olur. Fakat, algıladığı düşmanlığı görmezden gelme konusunda başarısızdır ve görünen o ki, dış dünyada varolmayı bilir. Ayrıca, yuvarın sonsuz olmadığının ve evini güçlendirmek için çabalarının boşunalığının nihayetinde kanıtlanacağını da farkındadır. En büyük çelişkisi, *ana rahmi-yuva* içindeki özerklik ve güvenlik illüzyonu ile aynı geçici yuvadaki bağımlılığı arasında tatmin edici bir alternatifin olmayışdır. En son

düşmanları olan doğum ve yaşam ise, onu deliğinden çıkmaya zorlayan yabancı yaratıkta gerçek karşılığını bulurlar (Snyder, 1981):

‘... Bula bula benim gözde alanımı mı buldu diye düşünüyor, buradan pek uzağa açılıp nerdeyse bir sonraki alanın ortasına geliyorum... onların kale alanına kadar sokulmaya yeltenmelerini kafam almıyor, sinirlendiriyor bu beni, yapılacak işler için pek gerekli aklımı karıştırıyor. Kale alanının hayli derinlikte bulunuşu mu, yoksa onun büyük genişliği ve dolayısıyla güçlü hava akımı mı toprağı oyup eşenleri kaçırdı, yoksa oydukları yerin kale alanı olduğunu nasılsa öğrenip, bu bilgi kalın kafalarından içeri girebildi de ondan mı çekip gittiler, bu olasılıklar arasında bir ayırım yapmak istemiyorum. Ancak, şimdiye kadar kale alanı duvarlarının eşilip oyulduğunu hiç görmemiştim...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.188-189).

Hermann Wiegand, Kafka’nın kahramanının eziyet verici mantığı hakkında, zekice bir gözlem yapar; *‘Onun düşüncesi, yerini bir diğerine bırakıp duran tahminlere bakılırsa açıkça paranoyaktır. Bunun önemli bir göstergesi; hayvanın, kulağını toprağın neresine koysa duvarların her noktasında aynı yoğunluk devam ettiği için, sesin, yuvanın zıt iki ucunda iki merkeze sahip olması gerektiğini düşünmesidir. Bu şekilde, bulunduğu yeri değiştirmesi önemli değildir, ses, aynı yoğunlukta kalmayı sürdürür, bir kaynağın azalması, diğerinin artması ile dengelenir. Birçok okuyucu, bu genel hipotezin, sadece, usta-inşaatçının, sesin geldiği iki kutup arasında uzanan düz bir hat boyunca hareket ettiği zaman doğru olabileceğini kolayca gözlemleyecektir. Fakat, bu her durumda mantıksızdır, çünkü, ses, aritmetik bir oranda yol almaz. Bu, Kafka’nın, dikkatsiz okuyucuya tuzak kuran tuhaf mizah anlayışının bir parçasıdır’ (Snyder, 1981):*

‘... şimdi egzersizlerin hassaslaştırdığı kulaklarımla gittikçe daha açık seçik işitiyorum sesi; oysa karşılaştırmalar yaparak kendim de güven getireceğim gibi, gerçekte dört bir yanda tıpkı tıpkısına aynı gürültü duyuluyor. Doğrudan duvara kulağımı dayayarak değil de, dehliz ortasında durup kulak kabartınca anlıyorum ki, gürültünün güçlendiği de yok. Dehliz ortasından kulak kabarttım mı, ancak güçlkle, bütün dikkatimi vererek yer yer bir sesin soluğunu işitiyor, daha doğrusu işitir gibi oluyorum. Ama gürültünün de işte her yerde aynı kalışıdır ki hepsinden çok rahatsız ediyor beni, çünkü başlangıçtaki tahminimle uyuşmuyor; gürültü kaynağını doğru tahmin edebilmişsem, bunun eninde sonunda saptayabileceğim bir yerden büyük bir güçle çıkması ve giderek gücünü yitirmesi gerekirdi. İyi ama, benim açıklamam

doğru değilse, başka nasıl açıklanabilir bu? Geriye bir de şu olasılık kalıyor. Belki iki gürültü kaynağı var da, ben şimdiye kadar hep onların uzağında kulak kabarttım; kaynaklardan birine yaklaştığım zaman buradan çıkan gürültüler artıp büyüdüyse de, öbür kaynaktan gelen gürültülerin azalması dolayısıyla sonuç hep aynı kaldı. İyice kulak kabartınca bu yeni tahminime uygun düşen tınlamaları pek silik ve belirsiz de olsa, seçer gibiyim. Ama sanırım araştırma bölgesini şimdiye kadarkinden çok daha genişletmem gerekiyor. Bu yüzden, dehlizden aşağı yürüyüp kale alanına gelerek kulak kabartmaya başlıyorum. Ne tuhaf, aynı gürültü burada da duyuluyor...' (Kafka, 2004, Yuva, s.188-189).

Son derece yorucu arayışına rağmen küçük yaratıklar görünmeden kalırlar ve görünmezlikleri, onların kahramanın aşırı gergin hayal gücünün uydurması olduklarını düşündürür. Öyle ki okuyucu, içgüdüsel olarak, kahramanın bilinmeyeni aradığından şüphelenir. Gerçekten de, küçük yaratıklara atfedilen çeşitlilikte sesler çıkarabilen belirli bir hayvan türünün hayal edilmesi zordur. Eğer küçük yaratıklar hayal ürünüyse, buna göre ses de gerçek dışı olmalıdır. Kafka'nın tedbirli kahramanı için küçük yaratıklar gerçek birer tehlikeyi simgeler. Kendini kaybedercesine çabaları ve sürekli bu küçük yaratıklardan bahsetmesi bu yaklaşımı kanıtlar (Snyder, 1981).

Diğer yandan, Kafka'nın biyografisinin detaylarını inceleyen okuyucu, bu hareket halindeki fakat görülemeyen yaratıkları, yazarın tüberküloz mikrobuyla savaşımına açık bir gönderme olarak görebilir. Okuyucu, öyküde, 'ölüm' ve 'ölmekte olan' motiflerini güçlendiren ve mezarlıkla ilgili kelimelere gönderme yapan betimlemeler de bulmaktadır: 'graben (hendek, hendek kazmak)', 'Grube (çukur)', 'Gräber (kabir)' ve etimolojik olarak ilişkili 'Begräbnis (cenaze töreni)'. Ayrıca, 'kara kara düşünmek-boş yere zihnini kurcalamak' anlamına gelen 'grübeln' kelimesinin de, 'graben (hendek kazmak)' kelimesi ile ilgili olduğu bu örneklerle eklenebilir. Yuvanın kendisinin bir ana rahmi olarak sunulmasına göre okuyucu, küçük yaratıkların, kahramanın yaşama alanını ve ona vaadedilen gelecekteki hayatını kıskanan potansiyel rakip kardeşler olduğunu da düşünebilir (Snyder, 1981):

'... N'olur hiç değilse delikanlılık ya da yeniyetme çağımın alabildiğine önemli planlarını gerçekleştirmiş, daha doğrusu gerçekleştirecek güce sahip olsaydım!... Bu gözde planlardan biri, kale alanını onu çevreleyen topraktan çözüp almak, yani duvarlarını aşağı yukarı benim boyuma denk kalınlıkta bırakıp alanın dört bir

yanında topraktan yazık ki çözülemeyecek ufak bir temele varıncaya kadar duvar genişliğinde bir boşluk sağlamaktı. Bu boşluğu, benim için söz konusu olabilecek en güzel oturma yeri diye tasarlamıştım ve sanıyorum bunda pek de haksız değildim. Bu yuvarlak boşlukta asılı kalmak, kendimi yukarı çekmek, aşağı kaymak, parende atıp yeniden ayaklarımın altında toprağa kavuşmak ve bütün bu oyunları da gerçek kale alanında değil, onun gövdesinin üzerinde oynayabilmek, kale alanından uzak durabilmek, gözlerimi ondan başka tarafa çevirip dinlendirebilmek, onu görme kıvancını bir başka zamana erteleyebilmek, ama yine de ondan yoksun kalmamak, tersine onu bayağı kısıvrak pençelerimin arasında tutabilmek, -ki bu da olmayacak bir şey; çünkü açık duran, sıradan bir tek kapısı var alanın-, ama her şeyden önce alanı göz altında bulundurabilmek, onu görmekten yoksunluğun acısını o türlü çıkarabilmek ki, alanda oturmakla boşlukta oturmak arasında bir seçme yapmak gerekti mi boşluğu seçmek, ömür boyu hep orada dolaşıp alanı korumak. İşte o vakit ne duvarlarda gürültüler, ne de kale alanının yanı başına kadar böyle arsızca toprağı eşiş oymalar görülür, kale alanında dirlik düzenlik güvence altına alınır, ben de bunun bekçiliğini yapardım... kale alanındaki sessizliğin uğultusunu dinlerdim... Şimdi kale alanının duvarlarına kulak kabartıp dinliyorum; yukarıları, aşağıları, duvarları, zemini, girişleri ya da iç bölümleri, nereyi dinlersem dinleyeyim, her yerde, her yerde aynı gürültü. Bu aralıklarla sürüp giden gürültüyü uzun boylu dinlemeler ne çok zamana, ne çok çabaya bakıyor! Büyüklüğü dolayısıyla kale alanının dehlizlerden farkı, yani kulak yerden uzaklaştırılınca bir şey işitilmemesi, yeter ki istenmesin, insanın kendini aldatması için ufak bir avuntu oluşturabilir... Onun için, eştığım toprağı incelemeye koyuluyor, toprak külçelerini havaya savuruyorum; minik zerrecikler çözülüp ayrılıyor havada, ama gürültücü yaratıkları aralarında göremiyorum... böyle yapmakla yuvamın duvarlarının altını üstüne getirmekten başka bir şey elime geçmeyecek. Hızla orayı eşişiyor, burayı eşişiyor, delikleri, çukurları yeniden kapayacak vakit bulamıyorum, pek çok yerde şimdiden yığılmış duran topraklar yolu ve görüşü kapıyor... pençelerimden biri, uyumadan önce yukarıda bir yerden koparıp aşağı almak istediğim toprağa gömüldü...' (Kafka, 2004, Yuva, s.189-190-191-192).

Geçiciliğe olan aşırı dikkat, endişenin canlandırıcı bir kriz olabilen boyutlarından biridir. Endişe, kelimenin tam anlamıyla, hayvanın mimari girişimlerini ve paranoyakça planlarını mahveder. Halbuki, gelecek için tek umudu kesinlikle bu

bozuluşu yaratan şeydedir. Başka bir deyişle, travmatik zamanlarımız için gerekli olan umut, yine travmanın içinde saklıdır. Öyküdeki birçok özellik, Kafka'nın ölüme giden hastalığını yazdığı gerçeğini gösterir: öksürüğü taklit eder görünen sonsuz, acı dolu tekrarlar ve öykünün anlatımına ürkütücü bir duygu veren, kulak, gırtlak ve akciğer borusu gibi vücut parçalarına benzetilebilecek yuvanın yapısal özellikleri. Bu, hayvanın, onu tehdit eden küçük yaratıkları, araştırmaları sırasında tanımlama çabası ile güçlenir –sanki Kafka, kendi vücudu ve 1882 yılında Robert Koch tarafından bulunan tüberküloz bakterisi arasındaki ölümcül çatışma hakkında yazmış gibidir. Bakteri gerçekten de Kafka'nın ciğerleri ve damarlarına yerleşmiştir. Onun yapıtı, genelde insanın algı eşiğinin altında konumlanan, türler arasında oluşan bir mücadelenin boyutunu görünür kılmıştır. Evrimsel bir çatışma, anlayışla ilgili değil, adaptasyonla ilgilidir ve bu gerçeğin yüzündeki teslimiyet, Kafka'nın öyküsünde belirgindir (Türk, 2007):

'... Hiç değilse, toprağı alt üst etmelerle yuvaya verdiğim zararları ilkin onarmaya çalışacağım... galiba uzun bir hendek açacağım; hiçbir hedefe götürmedi mi, uçsuz bucaksız bir şey olacak... kale alanının havası bana doğru esip gelecek, ben iş başındayken çevremi kuşatacaktır... yuvayı derli toplu bırakıp gitmek istiyorum;... böylece toprağı eşip yeniden çukurlara dolduruyorum;... hepsinden çok sonunda toprağı sıkıştırma ve düzlemede... bir ustayım. Ama bu kez güç geliyor, zihnim fazla dağınık, işin ortasında ikide bir kulağımı duvara bastırıp dinliyor, toprağı daha yerden pek kaldırmadan bir umursamazlıkla yine bayır aşağı akıtıyorum... çirkin tümsekler, rahatsız edici çatlaklar kalıyor geride, hele bütün olarak böyle onarılmış bir duvarda eski kıvraklık bir türlü gelip yerini bulmuyor... Bazen öyle sanıyorum ki, gürültü sona ermiştir; uzun boylu molalar veriyor çünkü; ama söz konusu ötüş kimi vakit işitilemiyor, kendi damarlarındaki kan kulağınızda gereğinden çok bir gümbürtüyle gümbürdüyor,... kısa süre öyle sanılıyor ki, ötüş bir daha işitilmemek üzere sona ermiştir;... tüm yaşam bir değişim geçirmiştir, sanki bir yerden bir kaynak kaynayivermiştir de, kaynaktan yuvanın sessizliği akıp gelmektedir... sanki yuva gerçekte asla bir saldırıya karşı savunmak için yapılmamıştır; böyle bir amaç beslenmiştir beslenmeye; ama bütün yaşam deneyimine bir aykırılık içinde saldırı tehlikesine, dolayısıyla savunmaya ilişkin bütün önlemler uzak bir düşünce gibi görülmüştür veya öyle görülmemiştir de (nasıl olur böyle bir şey!) huzurlu bir yaşam için gerekli önlemler kadar değerli sayılmamış, huzurlu bir yaşam için alınacak

önlemlere yapının her yerinde öncelik tanınmıştır. Ana planı bozmaksızın pek çok şey o yönde düzenlenebilecekken, nedense bu fırsat elden kaçırılmıştır. Bütün bu yıllar pek mutlu yaşadım, mutluluk şımarttı beni, gerçi hep tedirgindim, ama mutluluk içindeki tedirginlikten bir şey çıkmıyor...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.194-195-196).

Proust gibi, Kafka da, tehlike ve kendi ölümüyle yüzleşmede olası tehditlerin artması hakkında yazar. Olası tehlikelerle belirlenmiş bir hayatın öyküsünde Kafka’nın metni, onu farkındalığın ötesinde neler olduğunu görmeye hazırlar. Kafka’nın ‘Yuva’sı, her zaman yeterli dayanıklılığı kazanamayan bir çeşit ateşlenme gibidir (hastalığını göz önüne alırsak). Bu, bağışıklığının kendini hazırlamaya çalıştığı (ölüme) doğru bir gelecek gibidir (Türk, 2007). Bu nedenle öyküdeki kahraman sürekli bu gerçeğin üstesinden gelmeye çalışır. Öyle ki, öykünün sonunda düşman gerçekten yaklaştığında, bir düşman beklemediğini farkedecektir. Direnç, tekrar tekrar kırılır. Kafka’nın yuvası, panik ve irritasyon içine doğru çökmektedir:

‘Şimdi yapılacak ilk şey, doğrusu yuvayı savunma açısından ve böyle bir savunmada akla gelebilecek olasılıkların tümü bakımından gözden geçirmek, bir savunmayla bunun gerektirdiği bir yapı planı hazırlamak ve sonra, bir delikanlı gibi zinde güçlerle hemen işe koyulmak... İçimdeki çatışmayı yatıştırıyım, başka şey istemeyeceğim. Yeniden kendimi dehlizlerin kılavuzluğuna bırakıp olduğum yerden ayrılıyor, boyuna daha uzak dehlizlere, döndüğümde beri görmediğim, yeri eşip oyan pençelerimle henüz hiç ilişmediğim dehlizlere seğirtiyorum. Benim içlerine ayak atışımla dehlizlerin sessizliği uyanıp üzerime çöküyor, ama kendimi sessizliğe bırakmayarak seğirtip geçiyorum içinden... Derken dolaşa dolaşa o kadar uzaklara geliyorum ki, kendimi giriş labirentinin orada buluyorum, yosun örtüye kulak verip dinleyesim geliyor;... Yukarıya kadar sokulup kulak kabartıyorum, koyu bir sessizlik: Ne güzel burası, hiç kimsenin yuvamı merak ettiği yok,... Burası, bu yosun örtü, benim saatlerce kulak kabartıp bir şey işitmeyeceğim tek yeri yuvamın; yuvadaki durum düpedüz tersine döndü, şimdiye kadar bir tehlike kaynağı olan burası bir rahat ve huzur köşesi şimdi; oysa kale alanı dünyanın ve dünyadaki tehlikelerin gürültü patırtısı içine çekilip alındı. Doğrusu şimdi bulunduğum yerde de gerçekte rahat ve huzur yok, hiç bir şey değişmiş değil; ama sessiz, ama gürültülü, tehlike eskisi gibi yine yosun örtüsü üstünde pusuda bekliyor... bense labirent içinden kıvrıla kıvrıla geçiyor, buraya, yosun örtü altına gelip konaklıyorum;...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.196-197-198).

‘Kale alanındaki sessizliğin uğultusu’, kahramanın özlediği ideal durumu belirtir. Bu betimleme, gerçek veya gerçek dışı düşmanları tarafından oluşturulan sesi tanımlamak açısından önemlidir. Bu ayrıca, onun için hayali olduğu kadar açıkça ele geçirilemez olan kişisel cennet kavramının da tanımıdır. Sesin kendisi gibi, *‘sessizliğin uğultusu’*nun gramer yapısı da, şiirsel veya psikolojik açıdan oldukça anlamlıdır. Öykünün bir noktasında kahraman, *uğultunun* (Rauschen), gerçek bir *tıslama* (Zischen) olduğunu ifade eder. Fonetik olarak, iki ses oldukça farklıdır; doğrusu, kahramanın duyuşsal olarak algıladığı mekânların sürekli şüphe altında bulunmasıdır (Snyder, 1981):

‘... gürültü küçücük yaratıkların oyduğu oluklardan geliyordu sanırım... Bu görüşten de henüz uzaklaşmışa benzemiyorum. Gürültünün, doğrudan değilse bile dolaylı olarak oluklardı kaynağı... Tahminlerle kuşkusuz şimdi bile oynanabilir; örneğin denebilir ki, uzakta bir yeri sular oyup girmiştir içeri, bana ıslık ya da bir ötme gibi görünen şey gerçekte bir su çağıltısıdır. Ama bu bakımdan hiçbir deneyimin bulunmayışı bir yana –rastladığım ilk temel suyunu hemen yolunu çevirip atmıştım dışarı ve kumlu zeminde böyle bir durum bir daha karşıma çıkmamıştı-, bu bir yana, bayağı bir ötme bu, çağıltı gibi yorumlanacak bir şey değil. Gelgelelim, serinkanlılığımı elden bırakmamam için başvurduğum bütün kendimi uyarmaların işe yaradığı yok,...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.198).

Mimar olarak bizler, mekân yaratıcılarıyız. Bir mimari mekânın biçimlenmesindeki etkenleri bilmek zorundayız. Her mimar bilir ki, bir mimari mekân, en kaba çizgileriyle, hizmet etmesi öngörülen işlevlerin ve o mekânı tasarlayanın bilgilerinin, görgülerinin, becerilerinin, özlemlerinin bir bileşenidir. Bu, nesnel ve öznel koşulların mekânı biçimlemesi sürecidir. Ne var ki, iş bu kadarla bitmemektedir. Çünkü bu süreç, karşılıklı, dönüşümlü bir süreçtir. İnsan tarafından biçimlenen mekân daha sonra insanı biçimlendirmeye başlar. İnsanla mekân özdeşleşirler. Mimarın, gerek bir algılayıcı, gerekse bir tasarımcı olarak, bunu gözden uzak tutmaması gerekir. Bir yazar olarak Kafka, mekânın bu özelliğini, şaşılacak bir kesinlikle ve belki de kimi mimarlardan daha iyi kavramıştır (Tümer, 1984, s.28-29).

Greg Lynn, 1999 yılında, *‘Embryological House’* projesi ile tanımladığı mekânı, tasarım yöntem ve süreci ile bu mekânın önerdiği yaşamı *‘A New Style of Life’* adlı bir bilim kurgu hikayesi ile aktarmıştır. Eva Prinz ile yaptığı söyleşide, mimarının geleceği kurgulamaya, tasarlamaya çalıştığı, buna karşın bilimkurgunun geleceği

zaten gerçekleşmiş bir durum olarak ele aldığını belirtir. Bunun da, insana bambaşka bir bakış açısı kazandırdığı fikrini öne sürer. Kendisinin de, daha görsel yazmaya başladığı ve bütün metinlerinde atmosferik bir sözlük kullanmaya çalıştığını ekler (Lynn, Prinz, E., 2005). ‘A New Style of Life’ (Yeni Bir Yaşam Tarzı), yaşayan bir organizma olan bir ev ve içindeki yaşantıya dair bir hikayedir. Hikaye, iki farklı üçüncü tekil şahıs üzerinedir; bunlardan ilki –it- ev, ikincisi ise, -he- *adamdır*. Evin ve adamın ikisi de eş zamanlı olarak, benzer durum ve ihtiyaçlar içindedirler, sanki birlikte dönüştürler (Lynn, 2002). Yuvanın sakininin de, yuvasıyla buna benzer bir etkileşim içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki, yuvasında oluşacak bir hasarı adeta kendi vücudunda hisseder ve onunla aynı duyulara sahipmişçesine acı duyar:

‘... Oysa bu büyük ve hassas yapının sahibi kimliğiyle doğal olarak ciddi her saldırıya karşı kendimi savunamayacak durumdayım. Böyle bir yuvaya kavuşmak mutluluğu beni şımarttı, yuvanın duyarlılığı beni de duyarlı yaptı, onun bir yeri incinse sanki benim incinmiş gibi acı duyuyorum. İşte bunu önceden görmem, kendi savunmamı değil –bunu bile ne savruk, ne beceriksizce yaptım-, yuvanın savunulmasını düşünmem gerekirdi. En başta önceden önlem alıp yuvanın tek tek, ama elden geldiği kadar çok bölümlerini, bir saldırıya uğradılar mı en kısa zamanda toprakla örtebilmeli daha az tehlikedeki bölümlerden ayırabilmeliydim; hem de bunu o kadar çok toprak kitlesiyle öylesine etkili biçimde yapabilmeliydim ki, saldırgan ancak bu toprak yığınlarının ardında gerçek yuvanın saklı yattığını dünyada sezemesin. Hatta toprakla örtme yalnız yuvayı gizlemeye değil, saldırganı da altında gömmeye elvermeliydi...’ (Kafka, 2004, Yuva, s.200-201).

Kafka’nın metinsel tarzı onun tüm yapıtının kendi geçmişine dönük olarak okunmasını gerektirir. Yuva’da da hastalığını sezişi farkedilir. Tek umut geçmişte yatar. Bütün öykü boyunca, hastalığını ve kendi ölümünü algılayışı ile ilgili göndermeler vardır. ‘Yuva’, adeta kendi edebi cenazesinden korkusunun şiirsel bir özeti olarak okunabilir (Türk, 2007). Bu sanki bir ‘ölüm ritüeli’dir:

‘... yuva yapımının başlangıç dönemi o zamanlar ve ben henüz bayağı ufak bir çırak sayılırdım, ilk dehlizde çalışıyordum henüz, labirent ancak kaba çizgileriyle planlanmıştı, ufak bir alanı oyup çıkarmıştım sadece, ama gerek büyüklük, gerek duvarların işlenmesi bakımından bir şeye benzememişti;... büyük yapı oracıkta savunmasız duruyor, bense artık ufak bir çırak değil, yaşını başını almış bir mimarım, elimde kalan güç kuvvet karar anında uçup gidiyor... yosun altındaki

dinlenme yerimden hiç doğrulup kalkamayayım, çünkü gerçekte burada yatmaya katlanamıyor, sanki burası rahatlık yerine içimi yeni tasalarla dolduruyormuş gibi kalkıp yeniden aşağılara, yuvanın derinliklerine koşturuyorum...' (Kafka, 2004, Yuva, s.201-203).

Yuvanın sakini, geçmiş deneyimlerine kulak vermeye çalışırken güncel tehdide karşı herhangi bir uygun karşılık veremeyeceğini anlar. Aksine, güvenliğini garanti altına almaya çalışmak, direncini daha da zayıflatır ve onu daha az ihtiyatlı hale getirir. Sanki güncel olaylar, bir seri tekrardan oluşuyormuş gibidir. Böylelikle, beklentilerin ve alışkanlıkların muhtemel tehditlere karşı koruma sağlaması umulur. Kafka'nın hikayesinde, tekrarlanan ve şimdiki zamandaki cümle yapıları, o andaki tehditlere engel olmaya çalışan geçmiş endişeleri tanımlarlar. Bu sanki, bir travma nedeniyle oluşan bütün kaygıların, olayın olmasından sonra, ruhu olaya hazırlamak amacıyla seferber edildiği izlenimini verir. Adeta konuşamayan bir şeyle yüzleşen birini görürüz. Geçmişin hataları, imkansız bir deneyimin boşluğu etrafında toplanırlar (Türk, 2007).

Tekrarı gösteren fiil yapısının yokluğunda, Almanca, alışılmış izlenimlerin veya tekrarlanan olayların iletilmesi için zarf yapılarına ihtiyaç duyar. Basit zaman ile tekrarlayıcı yapı arasındaki farkı ayırt etmeyi sağlayan belirleyici bir gramer yapısı yoktur. Böylece hikaye, ileriye dönük olarak ve sıklıkla bir tekrarlar zinciri haline gelir. Bu dilbilimsel durum sonucunda, 'Yuva' (Der Bau), okuyucuyu, içerisinde şimdiki (belirtilen, gerçek, olmakta olan) zamanın, adeta tekrarlanan anlar tarafından sürekli kuşatıldığı bir *labirent* içinde baştan çıkarır. Bu, güncelin yeniden üretildiği ve geleceğin tahmin edildiği bir çabanın sürecidir. Öyle ki birisi, birden olmuş, sürprizli bir olayı, devamlı başa gelen bir şeymiş gibi açıklamaya çalışıyor gibidir: kontrol edilemeyen ve tahmin edilemeyen tekrarlar, edebi yapıtta *labirentsel* olarak tanımlanır (Türk, 2007):

'... Orada, dışarda hiç değişiklik görülmez; dışarıda sakin, serinkanlı ve zamanın üstünde bulunulur; burada, içerdeyse her geçen an sağa sola kulak kabartanı sarsıp silker. Ve böylece tersyüz edip kale alanına götüren uzun yolu tutuyorum, dört bir yanımda her şey bana telaşlı, tedirgin görünüyor; bana bakıyor, sanki beni rahatsız etmemek için gözlerini hemen yine başka yana çeviriyor; ama ardından kendilerini zorlayıp, aldığım kurtarıcı kararları yüzümdeki ifadeden okumaya çalışıyorlar... Derken araştırma hendeğini açmak istediğim yerin önünden yürüyüp gidiyor,

burasını bir kez daha gözden geçiriyorum; açılacak hendek için elverişli bir yerdi doğrusu; hendek o küçük hava iletim yollarından çoğunun bulunduğu yönde açılır, hava iletim yolları işimi pek kolaylaştırırdı; belki hendeği hiç de o kadar uzağa götürmeyebilir, gürültü kaynağının hemen yanı başına kadar toprağı eşip gitmeyebilirdim, belki hava iletim yollarına kulak verip dinlemem yeterdi... Hendek bana bir kesinlik mi sağlayacak? Artık öyle bir duruma geldim ki, kesinlik falan aradığım yok... kıvrılıp toprak yığınlarından birinin içine giriyorum; burası sessizdir, gerçek sessizlikten geride bir şey kaldıysa elbet... Toprak yığınları içinde her şeyi düşleyebilirim,...' (Kafka, 2004, Yuva, s.203-204).

Hayvan, tüm olası tehlikelere karşı savunma görevi gören yuvasında hayatını geçirmiştir ve bu yuva, Henry Sussman'ın deyimiyle; *'Her şeyi saran metafor'*dur. Gerçekten de yuvanın dışında hiçbir şey yoktur; ne ondan önce gelen bir hayat, ne de yuvanın yapısına karşı gelecek kişisel bir başka kurum. Sonunda bütün çaba boşunadır: daima kusurlu kalacak olan yuvaya yaptığı değişiklikler ve tepkileri, olası tehlike kaynaklarını ve şüphelerini yok etmeye yeterli değildir. Eğer bir *'dışarı'* yoksa, o vakit hayat, endişelerin çeşitli durumlardaki çabasından başka bir şey değildir. Her ne kadar yuvada acil durum yaratan sadece tek bir tehdit olsa da, bütün bir hayat onunla savaşmak için harcanmıştır. Adeta bir bağışıklık sisteminin gayreti hayatın kendisi olmuştur (Türk, 2007):

'... Ne kadar düşünürsem, hayvanın beni işitmesini o kadar akıl almayacak bir şey görüyorum... Varlığından habersiz bulunduğum süre beni işittiği söylenemez, çünkü sesimi çıkarmadım hiç; yuvaya yeniden kavuşmaktan daha sessiz ne düşünülebilir? Ama sonra, deneme hendeklerini açarken toprağı eşip oymam pek az gürültü çıkarmasına karşın, yine de işitmiş olabilir beni... Oysa durumda hiçbir değişikliklerle karşılaşmamıştım.' (Kafka, 2004, Yuva, s.205-206).

'Yuva', adeta Kafka'nın otobiyografisinin eşsiz bir betimlemesidir. Anlatıcının (hayvanın), kendi doğumunu deneyimlediğini; kendi doğumunu düşünüp tasarladığını ve bunu dikkatle izlediğini, yabancı yaratığın varlığının hükmettiği dış dünyada özgürce dolaştığını; ana rahmine geri döndüğünü; ve ana rahmi dışında başka bir soyun üretilmesine tanık olduğunu görürüz. Bir doğum öncesi varlığın düşüncelerini ifade etmesi ve ana rahmi ötesinde açıkça bilinmeyen gelecek olaylara tepki vermesi, mantıksal veya biyolojik açıdan nasıl mümkündür? (Snyder, 1981).

Anlatıcının (hayvanın), yuvanın içinde ve dışındaki fiziksel hareketleri bir cevap arar. Kronoloji değişkendir, ve öykünün tarihsel kapsamı, bilimsel veya epistemolojik sınırlamaların olmadığı şiirsel bir dünyada tasarlanmış gibidir. Anlatıcının belleği gerçekliği yeniden yaratır. Perspektifi varoluşsal yaşına ve içerisinde bir yerden bir yere gittiği gerçekliğe göre sürekli olarak değişir; *‘Yuvamı yapıp bitirdim, bir şeye de benzedi sanırım. Dışardan yalnız bir büyük delik görünüyor...’*. Bu, anlatıcının monoloğunun başlangıcıdır. Hayatının en büyük başarısını gözden geçiren orta yaşlı bir adamın kelimelerine benzer. İhtiyatlı nitelermeye rağmen bunu oldukça tatmin edici bulur. Büyük binasının bu objektif değerlendirmesine göre, yabancı yaratığın girişi olduğu kadar kendisinin de çıkışı olan yosun kaplı alanın ötesinde veya yakınında avantajlı durumda olmalıdır (Snyder, 1981).

Başlangıçtan itibaren anlatıcının ana rahminin ötesindeki hayatın tamamını daha önceden deneyimlediği açıktır. Görünen o ki, dışarıdaki hayat onun hoşlanacağı gibi olmamıştır. Her ne kadar, bolca yiyecek ve hava bulsa da ve vahşi doğada sınırsızca dolaşmak için özgürlüğü kucaklasa da, toprağın üstündeki hayat, aşırı zihinsel sıkıntılar ve savunmasız yuvasını ilk fırsatta terketme kararının uygunluğunu sorgulamaları ile belirlenmiştir. Anlatıcı, hikayenin sadece dörtte birinde toprağın üzerindedir, ve spesifik eylemlerinin doğasıyla ilgili çok az şey öğreniriz. Dışarıda yabancı yaratıkla herhangi bir şiddetli karşılaşmadan söz etmez ve anlatıcının, yuvasından uzaktaki hayatın her anısını yapabildiği kadar bastırdığını düşünürüz (Snyder, 1981).

Yuva içinde ve dışında, varoluşunun önemli olaylarını gelişigüzel olarak hatırladığı durumdaysa, hatırlanan an bir kez daha gerçeklik olur. Dostoyevski’nin *Yeraltı Adamı*’na layık fotografik bir bellek ve titiz bir bilince sahip anlatıcının (hayvan) kendisi, henüz maddesiz veya varlıksız potansiyel bir canlıdan başka bir şey olmadığı bir zamanda, babasının, *‘anarahmi-yuva’*ya olan seksüel saldırılarını hatırlama yeteneği vardır. Üç büyük varoluş safhasını; *gebelik öncesi* (kavram olarak), *doğum öncesi* (rahimde) ve *dış dünyadaki yaşamlarını* bir bütün olarak hatırlar. Nitelikli yargısına göre varolmama en mükemmel safhadır, ve her sonra gelen dönem, bir öncekinden daha az tercih edilir. Sonuç olarak, Kafka’nın hayvanı (Kafka’nın kendisi), yuvanın içine tamamen daldığında, örneğin, doğum öncesi

varoluşu sırasında, bir geleceğe sahiptir, fakat, paradoksal olarak, bu daha önce yaşadığı bir gelecek olmaktadır (Snyder, 1981).

5.5. Bölüm Değerlendirmesi

‘Her şey hayaldir; aile, büro, arkadaşlar, sokak, zevce, her şey gerçeğe biraz daha uzak, biraz daha yakın bir hayal; en yakın gerçek ise, senin başını penceresiz ve kapısız bir hücrenin duvarına bastırmandır yalnız...’

Franz Kafka, Günlükler

Kafka’nın romanlarının yazarın daha özel ve kişisel iç çatışmalarının yansıması mı, yoksa nesnel bir ‘sosyal aygıtın’ betimlenmesi mi olduğu sık sık sorulur. *Kafkaesk*, ne çok özel alanla sınırlıdır, ne de kamusal alanla; her ikisini de içine alır. Kamusal alan özelin aynasıdır, özel kamusalı yansıtır (Kundera, 2005, s.126).

İnsanilikten uzaklaşmış bir dünyayı, hem böylesine soğukkanlı bir nesnellikle aktarmak, hem de sorunlarımıza bir yanıt bulmak mümkün değildir. Ama bu tavır bizi sorunları dile getirmeye zorlayacaktır. Dünyanın dıştan bakıldığında güven uyandıran sahte düzeninin yerine; huzursuz ve gülünç gerçek yüzünü koyacak; yüce ve değişmez olduğunu öne süren köhne yapının parçalanıp dağılmasına yol açacaktır. Bizi bu dünyanın kendi içine kapanmadığını hissetmeye yöneltecek ve nasıl yabancılaştığımızın farkına varmamızı sağlayacaktır (Garaudy, 2003, s.73).

Alışageldiğimiz dünya, Kafka’nın anlatısında varlığını tam olarak sürdürmeye devam eder; ama daha en başından, her şeyin bambaşka bir ışıkla aydınlanmasına yol açan bir durum ortaya çıkacaktır. Bu sarsıntıyla uyanırız. Kendi halinde bir küçük burjuva ailesinin, göze batmayan bir satış memuru olan oğlu, birden bire bir hamam böceğine dönüşür; bir *Değişim*’dir bu; insanlar ve eşya arasındaki bütün ilişkilerin değişmesidir (Garaudy, 2003, s.73).

Bir kurum yetkilisi olarak, yasa önünde de, insanlar önünde de dokunulmazlığa sahip bulunan Joseph K., haklı bir gerekçe gösterilmeksizin, daha yatağından kalktığı anda tutuklanır, ardından hemen serbest bırakılır. Bununla birlikte artık bir sanıktır ve yaşamının olağan akışı, kurumlar ve insanlarla ilişkisi alt üst olacaktır. Yaşamı artık farklı bir mantığa göre, alışılmışın bütünüyle dışında bir mantığa göre sürecektir. Kafka’ya özgü bu zemin değişikliği keyfilikten o kadar uzaktır ki, tedirgin olsak bile

kendimizi yabancı hissetmeyiz. Aslında biz de, alışkanlıkların, uzlaşmaların ve vaatlerin yarattığı uyuşukluktan kurtulur ve bunların hesabını çıkarmaya başlarız. Artık kendimizi toplumsal yaşamın ve geleneklerin etkisinden uzaklaşmış hisseder; eylemlerimize, alışkanlığın ataletinden uzak meşru gerekçeler bulmaya çalışırız (Garaudy, 2003, s.73).

Kafka, hiç de şiirsel olmayan bu renksiz ve kasvetli malzemeyi büyüleyici romanlara dönüştürmeyi nasıl başarmıştır? Yanıtı Milena'ya yazdığı bir mektupta bulabiliriz: *'Büro aptal bir kurum değil; aptaldan çok fantastik bir dünya'*. Devlet daireleri ona bilinmeyen bir *mitolojiden* çıkıp gelen *ucu bucağı olmayan bir labirent* gibi görünüyordu. Kafka büroların dört duvarını bir kainatın devasa boyutları halinde genişlettikten sonra, onun hiçbir zaman tanımadığı ve bugünkü toplumla benzerliği nedeniyle bizi büyüleyen imgeye ulaştı: Aslında totaliter bir devlet uçsuz bucaksız tek bir idari kurumdan başka bir şey değildir (Kundera, 2005, s.127-128).

Nabokov, büyük romanların peri masalları olarak okunması gerektiğini söyler ve ekler: *'Romanın ardındaki 'gerçek' mekânlar veya 'gerçek' insanlarla çok az ilgilenmeliyiz. En gerçekçi yapıtların bile ötesinde hepsi birer peri masalıdır... her aykırı sanat yapıtı, eşsiz bir bireyin eşsiz dünyasını yansıttığı için bir fantezidir... Kafka'nın 'Dönüşüm'ü de fantezi olarak adlandırılır'* (De La Durantaye, 2007). İktidarın insanı uyuşturup kısıktırak bağlayan bakışı (*Panoptikon'u hatırlatan*), insanın kendi suçunu umutsuzca arayışı, dışlanma ve dışlanmış olmanın kasveti, basmakalıplığa mahkum olmak, gerçeğin korkutucu düşsel karakteri ve dosyanın tılsımlı gerçekliği, özel hayatın sürekli çiğnenmesi... Tarihin o muazzam laboratuvarlarında, insanın üzerinde uygulanan bütün bu deneyleri Kafka, romanlarında adeta *birer tiyatro dekoru* yaratarak göstermiştir (Kundera, 2005, s.131).

6. MİMARİ TASARIM SÜRECİNDE EDEBİYAT İLİŞKİSİNİN İRDELENMESİ

‘Disiplinlerarası’ kavramı, farklı çalışma ve bilgi alanlarına ait bilginin birliği, etkileşimi anlamı taşımaktadır. S. Mallarmé, ‘Edebiyat, diğer tüm disiplinlerin kesişme alanındadır’ demektedir. Edebiyat teorisyeni ve felsefeci J. Kristeva bir söyleşisinde bu tanımlamayı doğrulayarak devam eder: ‘İnsan zihninin çok değerliliğini edebiyat kadar iyi aktarabilen bir disiplin daha yoktur... Edebiyat eğitimim sürecinde filoloji, düşünce tarihi, yazarların yaşam öyküleri, psikoloji gibi birçok dalın etkileşimini gördüm ki, bu da beni karmaşıklığa ve yaratıcı deneyimin çekiciliğine kaptırdı... Bu aynı zamanda benim çok şey vaat eden bir alanda çalışma isteğimi kamçıladi’ Kristeva’nın o yıllarda sözünü ettiği ‘çok şey vaat eden’ yapısalcılık, 1960’lı yıllarda toplumu, dili, edebiyatı anlamada karşıt görüş ve yaklaşımların yorum ve analizlerinden yararlanarak yapının elemanlarını çözmeye dayalı bir yöntem önermekteydi. Disiplinlerarası süreç düşüncesi beraberinde, bilginin çok boyutlu yapısını ve sürekli olan dinamikliğini getirmekteydi (İncedayı, 2008, s.6-8).

Tasarımın, insanla, toplumla, çevreyle, doğayla bütünleşmesinin disiplinlerarası işbirliğine dayandığı açıktır. Bugün, *‘disiplinlerarası’* düşüncenin mimarlıkta temel bir kaynak alanı olduğu yadsınamaz. *‘Disiplinlerarası’* düşünce, farklı disiplinler için ortak bir çalışma alanı oluşturma, farklı bilgi alanlarını bir araya getirerek bir bağlam kurma endişesinin tersine, bilginin disiplinlerarası üretimine yönelmektedir. Bu niteliğiyle, sonuca değil, sürece yönelik bir değer ve arayış olmaktadır. Tasarım alanında her geçen gün yeni kavramların ortaya çıkması ve sürecin çok boyutlu ve dinamik yapısı, yeni yaklaşımların gereğini ortaya koymaktadır. Öyle ki, bu alanda yeni yöntemlerin belirlenmesi ve yeni yaratıcılık alanlarının ortaya çıkartılması kaçınılmaz olmaktadır (İncedayı, 2008, s.2-3). Bu anlamda tez çalışması, meslek alanımızda bir boşluğu doldurmakta ve mimarlığın diğer disiplinlerle geliştirebileceği yeni bakış açılarına ışık tutmaktadır. Mimarlık alanındaki hızlı dönüşüm, bilim dallarını ve meslekleri iç içe gelişmelere yönlendirmektedir.

Bu düşüncelerle yaptığımız çalışmayla amaçlanan, mimari ve edebiyat arasındaki etkileşimi tartışmak, biçimleri üzerinde düşünmek, bu bağlamda yeni fikirler üretilmesine katkı sağlayabilmektir. Buna bağlı olarak mimari dil, anlatımını

zenginleştirmek ve disiplinlerarası etkileşime açılabilmek için yeni yaratıcı düşünceleri gereksinir. Çünkü, gerek salt insanı ve evreni daha iyi tanımak için, gerekse tasarıma yönelik olarak kullanmak amacıyla, mekanın ve insanın o mekanla olan ilişkilerinin incelenmesinde, sözcüklerin olanakları, ötedenberi mimarın anadili sayılan çizginin ve ilk elde aykırı bir fikir gibi görünse de, bir mimari yapıtın, somut bir mekanın olanaklarından daha fazladır. Edebiyattan yararlanarak, mimarlığın etkileşim ve yorumla zenginleşecek yeni dili üzerinde tartışan bu çalışmada konu edindiğimiz Kafka'nın yapıtının, bunun ilginç bir örneği sayılabileceğine inanıyoruz. Öyle ki, burada değinilen mimari edebiyat etkileşimi, bir altyapısal destek olarak, mimari tasarım atölyelerinde yapılan çalışmalarda ve mimari yorumlamalarda tasarımın farklı boyutlarının ortaya çıkartılmasında yönlendirici olacaktır.

Disiplinlerarası gelişen yöntem, kuşkusuz teori ve pratik arasındaki köprüyü kurmada ya da yaşamla bütünleşmede daha yetkindir. Özellikle Batı örneklerinde, kavramsal, kuramsal yaklaşımlarla uygulama arasındaki iletişimin daha yoğun ve güçlü olması nedeniyle '*disiplinlerarası*' yaklaşımın daha fazla deneyimlenme fırsatı bulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle 1950'lerin sonlarına gelindiğinde, mimarın, modelleme, proje yönetimi, koordinasyon vb. konularda uzmanlarla yapacağı işbirliğinin yanı sıra, psikoloji, sosyoloji, felsefe vb. gibi disiplinlerin uzmanlarıyla da bilimsel işbirliği planlaması görüşü getirilmiştir. Fotoğrafın, filmin, grafik sanatının yanı sıra edebiyat, felsefe, sosyoloji, kültür tarihinden kesitler tasarım sürecinin girdileri olarak görülmelidirler. Amaç, mimari tasarım felsefesinin oluşturulması, bilgi alanlarının buna paralel yeniden tanımlanması ve yeniden üretilmesidir.

'Yaşam çevresi' üreten mimar, bilgi alanını diğer bilim/meslek dalları ile zenginleştirmek ve onlarla takım faaliyeti sürdürmek zorundadır. Bu nedenle, altyapısal bir birikim olarak değerlendirilebilecek bu bilginin, yalnızca forma ilişkin görülmemesi gereken tasarım sürecinde nasıl değerlendirileceği ya da yorumlanacağı ise kendi başına bir tasarım konusu olmaktadır. Çünkü yaratıcılığı çok yönlülüğe açan sürecin dinamikliği esastır (İncedayı, 2008, s. 73).

İki disiplinin –mimarlık ve edebiyat- arakesitinde düşündüğümüzde arayışımızın amacı, '*çizgilere dönüştürülmüş edebiyatın*' mimarlığa olan katkısını irdelemektir. Diğer disiplinlerden etkilenmeden ve onları araştırma gereği bile duymadan, sadece teknik mimarlık bilgisiyle yapılar ve kentler yaratan mimarların ve '*kuru*'

söylemlerin yaratıcılığı ortadadır. Objektif ve sezgisel olması açısından daha geniş ufuklara ulaşmamızı ve belki de onların yapıtlarından yola çıkarak, kendi deneyimlerimizi de harmanlayıp yeni mimari söylemler yaratabileceğimiz kişiler ise kuşkusuz yazarlardır. Onlar önyargısız ve tamamen sezgisel olarak mekânı ve kenti betimlemekte, eleştirel zeminlerini yaratıcı bir gözlem yeteneği üzerinde oluşturmaktadırlar.

7. SONUÇLAR

Tarih boyunca insanlar, ihtiyaçlar, çevresel koşullar vb. gerçeklikler ile yaratma sürecinde yaratıcıyı kaplayan sınırsızlık arzusu arasındaki gerilimi yaşamış olan mimar, herkese daha fazla özgürlük verildiği öne sürülen, ama tüm verildiği söylenenler gibi özgürlüğün de en az netleştirilebildiği bir çağda mekan üretmenin sıkıntılarını yaşamaktadır (Kayın, 2008, s.31). Yazar ise, içinde bulunduğu buhranları ve hatta hapsedilmişliği yaratıya dönüştürerek kurguladığı mekanlar üzerinden özgürleşmeyi dener. Yaşamın özünü anlamak ve üzerine kendi deneyimlerini koyarak mekânı bunun üzerinden biçimlendirmeyi denemekse, mimarın özgürleşme yolunda atacağı önemli bir adımdır. Mimar, sözünü sadece çizgi ile değil, yazı ile de söyler ve mekânın, kentin, mimari yaklaşımın nasıl olması gerektiğine dair yazar. Manifestolar tutku ile yazılmışlardır, isyankardırlar, devrimcidirler, gerçekçi ya da hayalcidirler, ancak hep başka bir mekânın arayışındadırlar.

Yaşadığımız hacimler de, içinde yaşanan anın donukluğu dışında, hareketli ve değişken bir yapıya sahiptir. Bu değişken yapı deneyimlerle şekillenir ve dönüşür. Bu nedenle yazınla betimlenen mekânlar hiç bir zaman gerçek mekânla aynı değildir. Hatırladığımız yaşam alanlarımızda da, o andan sonra edindiğimiz deneyimlerin izleri de vardır. Deneyimlediğimiz mekanları tekrar yaratırken onlara başka deneyimlerimizden ekler yapar, bazı kısımlarını da unutarak eksiltiriz.

Umberto Eco yapıtın gizinin onun boşluklarında olduğunu anlayan okurun gerçek okur olduğunu söyler (Eco, 1997, s.50) Bu boşlukları doldurmak için metne esnek bir şekilde bakabilmek gerekir. Metinde oluşturulan mekânı tekrar kurgulayabilmek,

bireyin kendi verileriyle anlatının verilerini farklı yöntemlerle birleştirebilmesiyle gerçekleşebilir. Metni kendileştirme sürecini başarabilen ve onun eklentilerini yaratabilen okur onun anlamlandırmasına katkıda bulunmuştur. Mekânsal anlatılarda mekân, yazarın biçimlendirdiği şekilde algılanmaz. Metnin yazarının, mekân ile ilgili imgeleri de, aynı okurda olduğu gibi yazının süreci içinde dönüşüme uğrayarak hareketine devam eder. Okurun oluşturduğu mekânlar, yazarın oluşturduğu mekânı, yeni eklemlendirmelerle tekrar kurması ile oluşturulmaktadır.

Mimari söylemin edebi söylemden etkilenecek zenginleşebilmesi amacıyla iki disiplin arasında kurulmaya çalışılan ilişki sonucunda, yazının eleştirel gücü önem kazanmaktadır. Bu güçten gelişerek ve mimari söylemden farklı olarak, insan davranışına ve psikolojisine ilişkin yeni bilgilerle sürekli yeni mekan kurguları yaratan yazının önemi bu noktada ağırlık kazanmaktadır. Kafka'nın romanlarındaki, sosyal yapı ve sisteme yönelik eleştiriler sadece kalıpsal olarak kalmayıp, kent ve toplum içinde yabancılaşma, sınıf ayrımı ve yalıtılmışlık gibi birincil insan ilişkilerine ait saptamalar sunmaktadır. Onun yapıtları asla içinde yaşadığı zamanın insanına ve olaylarla ilişkilerine indirgenemez. Kafka, yaşadığı çağdan bu güne ve hatta daha uzak geleceğe akan bir tarzda, modern insanın nevrozlarını anlama çabası içinde okunmalıdır. O, bugünün insanının kapitalist dünya karşısındaki çaresizliğini, yalnızlığını ve tutarsızlığını yansıtır. Söylemek istediklerini, bu duyguların aktarıldığı bugünün soğuk ve karanlık mekanlarına aktarır ve eleştiri oklarını edebi söylemlerle atar. Tam da bu noktada duyarlı mimar okur, onun anlatısından kendi eleştirel mimari ve belki de sosyal söylemini oluşturabilmelidir.

Öyle ki, tezde betimlenen Kafkaesk mekana, günümüzün bürokratik ve insanı topluma yabancılaştıran mekanları örnektir. Bu adeta insanı hapseden cam fanus benzeri gökdelenler ve panoptikonu hatırlatan güvenli siteler sayesinde, modern insan gittikçe kendisine ve etrafına yabancılaşmıştır. Tez çalışmasında, bu olumsuzluğa, Kafka yazınındaki mekan tasvirini kullanarak ışık tutmaya çalışmaktayız. Çünkü mimar-okur, kuşkusuz Kafkaesk mekanın olumsuz havasından etkilenecek, etrafındaki '*Kafkaesk benzerliğin*' farkına varacak ve belki de, günümüzün modern Kafkaesk mekanlarını daha yaşanılır çevrelere doğru değiştirmeye çalışacaktır. Kafkaesk mekan, bir anlamda çağımızın modern mekanıdır. Kafka, mimari açıdan da '*geleceği görmüştür*'. Yaşadığı çağı eleştirirken,

öngörülü bir şekilde şimdiki mimari yapıyı da eleştirmiş, romanlarında betimlediği mekanların ve o mekanlarda acı çeken insanların analizini yapmıştır.

Çünkü modern mimarlık hıza ve bölgeselliğe odaklanarak oluşmuştur. Mimari mekan ise, bir olaylar zinciri çerçevesinde gerçekleşir. Önemli olan, mimarlığın mekanı nasıl düzenlediği, insanı neye ve nasıl davranmaya yönlendirdiği, insana kabul ettirdikleridir. Kafka'nın yazınındaki mimarlık, romanlarında yarattığı toplumun (günümüzde olduğu gibi), kendi kendini şekillendirmesinde vazgeçilmez ve karmaşık bir araçtır. Bu mimarlığın ortaya çıkardığı mekanlar, kişiselleştirilmeye müsaittir. Aynı zamanda da, bu kişiselleştirmenin sağladığı, mimari mekana karşı bir direnç de oluşturur.

Mimarlık, teknoloji, siyaset, felsefe ve sosyal teorideki gelişmeleri yansıtır, benimsettirir ve kendisi de bu yansımalarla biçimlenir ve değişir. Yaşam bilimleri, istatistik ve sosyal bilimler gibi farklı tipteki söylemlerden onay almaya ihtiyaç duyar. Mimarlık hep bu döngüyle gelişir, kapasitesi giderek artar ve böylelikle düzeni yaratır. Nasıl ki, son zamanlarda enformasyon teorisi, bilgisayar bilimleri ve biyolojiden beslenen konseptler kullanılarak, bilgi akışı olarak algılanan bir mimarlık konseptiyle karşılaşmak mümkünse, edebiyat kullanılarak da yeni bir mimari dil yaratılabilir. Bu, bir anlamda yeni oluşturulan bir dilin kelime dağarcığının yaratılması anlamına gelmektedir.

Sosyal toplum üzerinde güç sahibi olan kurumsal, fiziksel ve yönetsel yapılanmalardan birisinin '*mimari form*' olduğu açıktır. Bu, bir anlamda Foucault'nun terimiyle '*apparatus*' (alet)'tir. Öyle ki, mimarlık, nüfusu yönetmek ve mekanı düzenlemek için bir araç haline gelmiştir. Artık, mimarlığın kendisi düzeni yaratır. Örneğin, İstanbul'daki yapılaşmayı düşünürsek, şehrin adeta bir '*hapishane sistemi*' gibi kurgulanmaya başladığını görürüz. İnsanlar, daha çok denetim altına alındıkları ve kontrol edildikleri, güvenli sanılan bölgelere, etrafı çitlerle çevrili yaşam alanlarına, sitelere hapsedilmektedir. Bu ise aslında, tıpkı Kafka'nın *Şato*'sundaki gibi, güvensiz (tekinsiz) alanlardan kaçıp kurtulmak illüzyonuna kapılıp, insanın kendisini '*güvenli hapishaneler*'e kapatması anlamına gelmektedir.

Bu nedenle, mimarlık ve sanat gibi düşünceyle somut işler ortaya çıkaran ve bu işlerin doğrudan toplumu, yaşanacak mekanlar, görsel sanatlar ve kentler anlamında etkileyen meslek grupları için okumak ve yazından faydalanarak, düşün ve hayal gücünü genişletmek daha önemli olmaktadır. Bu kanıyı güçlendirmek amacıyla seçilen yazar F.Kafka ise, çağını oldukça çarpıcı biçimde eleştiren ve düşüncüyle

yeni mekan kurguları yaratarak her seferinde kişinin farklı düşünmesini sağlayan ilginç bir kişiliktir. Kişinin (mimarın) onun yapıtlarından eleştirel bakışı ve hayalgücünü nasıl kullanacağını öğrenmesi ve en azından buna çalışması olumlu olacaktır.

KAYNAKLAR

Alt, Andrea, Peter, 1999, Kleist und Kafka, Eine Nachprüfung.In: Kleist Jahrbuch, aktaran: Öktem, Emin, 2006, Franz Kafka ve Romanlarındaki Kahramanların Duygu Durumlarının Nitel Analizi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van, s.98.

Altinel, Şavkar, 2008, 'Kim Korkar Hain K'dan?', Notos Öykü, Sayı: 12, Notos Yayın Kitap, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.42.

Atayman, Veysel, 2003, Önsöz ya da Kafka Kolonisi Hakkında, Ceza Sömürgesi, Kafka, Franz, 2004, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, çev.: Evrim Tevfik Günay, İstanbul, s.11-26.

Atılgan, Yusuf, Kitap-lık 42, Fotobiyografi IV.

Auster, Paul, 2004, New York Üçlemesi, Cam Kent/Hayaletler/Kilitli Oda, çev.: İlknur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, s.13.

Aytaç, Gürsel, 1990, Çağdaş Alman Edebiyatı, Kültür Bakanlığı Yayınları/558 Başbakanlık Basımevi, Ankara, s.279.

Aytaç, Gürsel, 1991, Edebiyat Yazıları II, Gündoğan Yayınları, Ankara, s.143.

Bachelard, Gaston, 1996, Mahzenden Tavan Arasına Ev, Kulübenin Anlamı, Mekânın Poetikası, çev.: Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, s. 35-43.

Ballard, J.G., 1984, 'Interview by Graeme Revell', Re-Search, kayn.: Ultav, 2008, s.44.

Ballard, J., G., 2004, Beton Ada, çev.: Gökçe Metin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.56-57.

Balta, Sabri, 2000, Franz Kafka'nın 'Şato' Adlı Eserinde Zaman-Mekan İlişkilerine Bir Bakış, Yüzüncü Yıl Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 1, Van, s.2-12.

Barthes, Roland, 1998, Semiology and the Urban, in Rethinking Architecture, pp.166-180, ed. Leach, N., Routledge, London.

Barthes, Roland, 2008, Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi, çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.18.

Bassoﬀ, Bruce, 1983, Kafka's The Trial, Explicator; Summer83, Vol. 41 Issue 4, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 02.09.09.

Baudelaire, Charles Pierre, 1992, Paris Sıkıntısı, çev.: Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul, s.16-62.

Berman, Marshall, 2002, Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çev.: Ü. Altuğ ve B. Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, s.12.

Berta, E., 2003, Architextur, internet kaynağı: <http://webfu.univie.ac.at/texte/berta.pdf>, erişim tarihi: 14.12.2005.

Blanchot, Maurice, 2008, 'Kafka'nın Okunması', çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Notos Dergi, Sayı 12, Notos Yayın Kitap, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.25.

Brod, Max, 2000, Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, s.6.

Brown, Russell E., 1988, Kafka's The Trial, Explicator; Summer88, Vol. 46 Issue 4, p26, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 21.08.09.

Caillois, Roger, 1965, Au Coeur du Fantastique, Gallimard, Paris, s.8, aktaran: Tümer, G., 1984.

Calvino, Italo, 2007, Görünmez Kentler, çev.: Işıl Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.62.

Camus, Albert, 1961, The Myth of Sisyphus and Other Essays, trans. Justin O'Brien, New York: Alfred A. Knopf.

Canetti, Elias, 2000, Öbür Dava, Kafka'nın Felice'ye Mektupları Üzerine, çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

Cangüleç, Özgür, 2006, Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Van.

Cemal, Ahmet, 2008, Dönüşüm'e Son Söz, Kafka, Franz, 2008, Dönüşüm, çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul.

Cemal, Ahmet, 2008, 'Kafka ya da Bir *Dönüşüm*'ün Bedeli', Notos Öykü, Sayı: 12, Notos Kitap Yayınevi, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.40.

Cevizci, A., 2005, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

Cshillemelt, Josh, 1984, Kafka'nın Yaratusında Otobiyoğrafi, Yazko, Çeviri, Kent Matbaacılık, Kafka Özel Sayısı, Ocak-Şubat, 1984, İstanbul, s.209.

De La Durantaye, Leland, 2007, Kafka's Reality and Nabokov's Fantasy: On Dwarves, Saints, Beetles, Symbolism, and Genius, Comparative Literature; Fall2007, Vol. 59 Issue 4, p315-331, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 17.09.09.

Deleuze, G., Guattari, F., 2008, Kafka/Minör Bir Edebiyat İçin, çev.: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.106-115.

Demiralp, Oğuz, 2008, 'Gündüz Kafka, Gece Samsa', Notos Öykü, Sayı: 12, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul, s.30-31.

Derrida, J., 1998, Architecture Where the Desire May Live (Interview), in Rethinking Architecture, pp. 319-323, ed. Leach, N., Routledge, London.

Develioğlu, Ferit, 1997, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, aktaran: Yılmaz, Basri, 2007, Elif Şafak'ın Romanlarında Mekan Ögesinin Zaman-Kişî ve Olay Bağlamında İncelenmesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Dostoyevski, Fyodor, 2005, Karamazof Kardeşler, çev.: Mustafa Bahar, İskele Yayıncılık, İstanbul, s.316.

Downing, L.H., 2000, Negation, Text Worlds, and Discourse: The Pragmatics of Fiction, Ablex Publishing Corporation, Connecticut, kaynak: Ultav, Zeynep Tuna, 2008, J.G. Ballard Yazınında Mimari Söylem, Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası Yayını, Sayı: 341, Ankara, s.35.

Dumayet, Pierre, 2008, 'Kafka'yı Niçin Okumalı?', çev.: Hatice Utkan, Notos Öykü, Sayı: 12, Ekim-Kasım 2008, Notos Yayın Kitap, İstanbul, s.47-48-49.

Duru, Orhan, 2008, Küp, 'Dubai ve Dümbelek', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.45.

Duru, Sezer, 2008, 'Kafka: Bir Fenomen', Notos Öykü, Sayı 12, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.54.

- Dürrenmatt, Friedrich**, 2000, Gözlemcileri Gözlemleyen Gözlemi, çev.: Mustafa Tüzel, Can Yayınları, İstanbul, s.30-32.
- Ecevit, Yıldız**, Türk Romanında Postmodern Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Elçi, Handan İnci**, 2003, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ev, Türk Dili, Kasım 2003, Sayı: 623, s. 717.
- Emrich, Wilhelm**, 1992, Franz Kafka, çev.: Alaaddin Özçelik, Erzurum, s.1, aktaran: Öktem, Emin, 2006.
- Eray, Nazlı**, 2008, Kayıp Gölgeler Kenti, Turkuvaz Kitap, İstanbul.
- Evci, Necmettin**, 2006, Daralan Mekânlar ve Eriyen Bilinç, Ay Vakti, , y. 6, S. 65-66, İstanbul, s. 8.
- Freud, Sigmund**, 2007, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, Çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.28.
- Garaudy, Roger**, 2003, Kafka, çev.: Mehmet Sert, Yenihayat Yayıncılık, İstanbul, s.33.
- Göka, Şenol**, 2001, İnsan ve Mekân, Pınar Yay., İstanbul s. 9.
- Gümüş, Doç. Dr. Hüseyin**, 1989, Roman Dünyası ve İncelemesi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Gündüz, Osman**, 2003, Düş ile Gerçek Arasında Oktay Akbal'ın Öykücülüğü, Akçağ Yay., Ankara, s.217.
- Gürsel, Nedim**, 2005, İzler ve Gölgeler, Doğan Kitapçılık, İstanbul, s.31-57.
- Gürsel, Nedim**, 2008, 'Kafka ve Prag', Notos Dergi, Notos Kitap Yayınevi, Sayı 12, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.35.
- Hesse, Hermann**, 2008, 'Kafka Üzerine', çev. Yüksel Filiz, Notos Öykü, Sayı 12, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.24.
- İncedayı, Deniz**, 2008, Mimari Tasarımda Disiplinlerarası Yaklaşım, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul.
- Janouch, Gustav**, 2008, Kafka ile Söyleşiler, Türkçesi: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

- Kafka, Franz**, 2003, *Günlükler*, çev.: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, Franz**, 2004, *Bir Savaşın Tasviri*, Yuva, çev.: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, Franz**, 2004, *Dava*, çev.: Funda Reşit, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul.
- Kafka, Franz**, 2006, *Şato*, çev. Şükrü Çorlu, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Kafka, Franz**, 2008, *Dönüşüm*, çev.: Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul.
- Kahvecioğlu, Hüseyin**, 2008, *Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman*, Zaman-Mekân, yayına hazırlayanlar: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, Yem Yayın-138, İstanbul, s.146.
- Karl, Frederic R.**, 1977, *Space, Time, and Enclosure in The Trial and The Castle*, Journal of Modern Literature; Sep77, Vol. 6 Issue 3, p424, 13p, University of New York, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 19.01.2009.
- Kayın, Emel**, 2008, 'Özgürlük' Söylemi ve Mimarlığın Özgürleşme Deneyimi, Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası Yayını, Sayı: 341, 2008, Ankara, s.25-31.
- Klein, Alan**, 1984, *Kafka's The Castle, Explicator*; Spring84, Vol. 42, Issue 3, p43, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 04.02.2009.
- Krause, Edith H.**, 2005, *Wisdom and The Tightrope of Being, Aspects of Nietzsche in Kafka's Metamorphosis, Dialogue & Universalism*; Vol. 15, Issue 5/6, p21-34, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 17.09.09.
- Kundera, Milan**, 2005, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.
- Kwinter, Sanford**, 2002, *Architectures of Time, Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Cambridge, Usa.
- Leadbeater, Lewis W.**, 1986, *Aristophanes and Kafka: The Dung Beetle Connection*, Studies in Short Fiction; Spring86, Vol. 23 Issue 2, p169, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 17.09.09.
- Lotze, Dieter P.**, 1977, *One Commentator's Despair: Notes on the Structure of Kafka's The Trial*, Journal of Modern Literature; Sep77, Vol. 6 Issue 3, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 29.08.09.

Low, Andrew, 1998, Bernard Williams, Moral Law, and Kafka's Der Prozess, Symposium; Fall98, Vol. 52 Issue 3, p142-154, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 21.08.2009.

Lynn, Greg, 2002, 'A New Style of Life' from Embryological House, Princeton Architectural Press, erişim tarihi: 27.10.2008.

Lynn, Greg, Prinz, E., 2005, Index Magazine and Index Worldwide, internet kaynağı: http://www.indexmagazine.com/interviews/greg_lynn.shtml, erişim tarihi: 29.11.2005.

Meljac, Eric Paul, 2009, The Poetics of Dwelling: A Consideration of Heidegger, Kafka, and Michael K., Journal of Modern Literature; Spring2009, Vol. 32 Issue 1, p69-76, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 05.07.2009.

Merkus, Edward, 2002, An Introduction to the Psychology of Architecture, internet kaynağı: http://www.jungdownunder.com/psych_arch/psych_arch.htm, erişim tarihi: 20.06.2009.

More, Thomas, 1997, Utopia, çev.: Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Cem Yayınevi, İstanbul, s.67-70.

Munguel, Alberto, 2008, Geceleyin Kütüphanesi, çev. Dilek Şendil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.20-21.

Nabakov, Vladimir, 2008, 'Edebiyat Dersleri', çev. Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, aktaran: Özlü, Demir, 2008, 'Kafka! Nereden geldin?', Notos Öykü, Sayı: 12, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul, s.19.

Narlı, Mehmet, 2004, Roman İncelemesi Üzerine Notlar, Türk Dili, s. 469.

Oğuz, Birgül, 2008, Paris Kasveti ve Baudelaire, Remzi Kitap Gazetesi, Sayı:29, Mayıs 2008, İstanbul, s.7.

Öğüt, Hande, 2008, 'Anoreksik Bir Aseksüel', Notos Öykü, Notos Yayınları, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.51.

Öktem, Emin, 2006, Franz Kafka ve Romanlarındaki Kahramanların Duygu Durumlarının Nitel Analizi, Y. Lisans Tezi, Yüzüncü yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Van.

Özdemir, İlknur, 2005, Paul Auster'ın New York'u, Kitap-lık, sayı 82, Nisan 2005, s.93-97.

Özdemir, İlknur, 2008, 'Bir Efsanenin Perde Arkası', Notos Dergi, Sayı:12, Notos Yayın Kitap, Ekim-Kasım 2008, İstanbul, s.45-46.

Özlü, Demir, 2008, 'Kafka! Nereden geldin?', Notos Öykü, Sayı: 12, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul, s.18.

Öztokat, N., 2005, Bir Parislinin Gözünden Paris: Victor Hugo ve Paris, Kitap-lık, sayı 82, Nisan 2005, s.72-77.

Reschke, Claus, 1976, The Problem of Reality in Kafka's 'Auf Der Galerie', Germanic Review; Jan1976, Vol. 51 Issue 1, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 22.08.09.

Robertson, Ritchie, 2007, Kafka, çev. Elif Böke, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, s.51-52-115.

Saatçioğlu, Işıl, 2007, Giriş/Italo Calvino, Görünmez Kentler, 2007, çev.: Işıl Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.19-47.

Sağlık, Şaban, 2002, Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman – Mekân – Tasvir, Hece, Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65-66-67, s. 143.

Smetana, Ron, 1986, Kafka's The Castle, Explicator; Fall86, Vol. 45 Issue 1, p47, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 04.02.2009.

Smetana, Ron, 1991, The peasantry and the castle: Kafka's social psychology, Twentieth Century Literature; Spring91, Vol. 37 Issue 1, p54, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 04.02.2009.

Snyder, Verne P., 1981, Kafka's 'Burrow': A Speculative Analysis, p.122, Twentieth Century Literature; Summer81, Vol. 27 Issue 2, p113, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 20.06.2009.

Somer, Pelin Melisa, 2006, Mimarlık ve Bilimkurgu Edebiyatı Mekan Okumaları, Y.Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Steinsaltz, David, 1992, Kafka's Geometry, Seminar: A Journal of Germanic Studies, University of Toronto Press, Volume: 28, Number: 4, internet kaynağı:

<http://utpjournals.metapress.com/content/v78m4566164v7000>, erişim tarihi: 04.10.09.

Taylor, J.S., 2002, 'The Subjectivity of The Near Future: Geographical Imaginings in the Work of J.G. Ballard', *Lost in Space*, ed.R.Kitchin, J.Kneale, Continuum, Londra, New York, aktaran: Ultav, Zeynep Tuna, 2008, J.G. Ballard Yazınında Mimari Söylem, *Mimarlık Dergisi*, Mimarlar Odası Yayını, Sayı: 341, Mayıs-Haziran 2008, Ankara, s.35.

Tekin, Mehmet, 2002, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*, Ötüken Yay., İstanbul, s. 18.

Thorlby, Antony, 1984, 'Yorumlama Sorunu', Çeviren: Özcan Özbilge, *Yazko-Çeviri*, Kafka Özel Sayısı, sayı 16-17, Ocak-Şubat 1984, s.126-136. Aktaran: Özlü, D., 2008, *Notos Dergi*, s.19.

Thorlby, Anthony, 2008, 'Yorumlama Sorunu', çev. Özcan Özbilge, *Notos Öykü*, Sayı: 12, Ekim-Kasım 2008, s.53.

Törenek, Mehmet, 1999, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yay., İstanbul, s. 241.

Tümer, Gürhan, 1982, *Mimarlık Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme/Aragon'un 'Le Paysan de Paris (Paris Köylüsü) adlı yapıtı üzerine bir örnekleme*, İzmir.

Tümer, Gürhan, 1984, *İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka*, Sanat-Koop Yayınları, İzmir.

Tümer, Gürhan, 2004, *Ve Mimarlık*, Literatür Yayınları, İstanbul, s.76.

Tümer, Gürhan, 2008, *Söylem Üzerine Manifesto*, *Mimarlık Dergisi*, Mimarlar Odası Yayını, Sayı: 341, Mayıs-Haziran 2008, Ankara, s.23-24.

Türk, Johannes, 2007, *Rituals of Dying, Burrows of Anxiety in Freud, Proust, and Kafka: Prolegomena to a Critical Immunology*, *Germanic Review*; Spring2007, Vol. 82 Issue 2, p141-156, internet kaynağı: <http://search.ebscohost.com>, erişim tarihi: 02.07.2009.

Türkeş, A. Ömer, 2006, *Kafka'yı Nasıl Okumalı?*, internet kaynağı: <http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/021006/1.html>, erişim tarihi: 2 Ekim 2006).

Türkyılmaz, Mürüvvet, 1999, Franz Kafka'nın 'Dava' Romanında Zaman-Mekan Yolculuğu, Bilkent Sanat, Edebiyat, Kültür Dergisi, Sayı: 3, Ekim 1999, s.14.

Ultav, Zeynep Tuna, 2008, J.G. Ballard Yazınında Mimari Söylem, Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası Yayını, Sayı: 341, Mayıs-Haziran 2008, Ankara, s.35-36.

Wagenbach, Klaus, 2008, Franz Kafka Yaşam Öyküsü, çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

Wiegner, Susanne, 2007, Telling-Space for Metamorphosis (Franz Kafka), Computer Animation, Hamburg, internet kaynağı: <http://www.susannewiegner.de/erzaehlr/kafka/verw3engl.htm>, erişim tarihi: 20.07.2009.

Woolf, Virginia, 1987, Kendine Ait Bir Oda, Çev: Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul, s.85.

Yavuz, Filiz, Leyla Ruhan Okyay röportajı, internet kaynağı: <http://www.mimarizm.com/isDisi>, erişim tarihi: 02.11.2008.

URL-1, <http://tdkterim.gov.tr>, erişim tarihi: 30.12.2008.

URL-2, <http://en.wikipedia.org/wiki/Kafkaesque>, erişim tarihi: Mayıs 2008.

URL-3,

<http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>, erişim tarihi: Mayıs, 2008.

URL-4, http://tr.wikipedia.org/wiki/Zeno'nun_paradokslari, erişim tarihi: 10.03.2009.

ÖZGEÇMİŞ

Burçe Gürsel, 27.04.1979 yılında Eskişehir'de doğdu. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde okudu. 2002 senesinden itibaren, İstanbul'da, iç mimarlık ve tasarım alanlarındaki çalışmalarını çeşitli mimari ofislerde sürdürdü. Mimar Sinan Üniversitesi Mimari Tasarım Sorunları Programı'nda Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Halen Tuzla'da çalışmakta, motor-yat iç mekan tasarımı projelerinde görev almaktadır. Bunun yanı sıra, mimarlık ve sanat yayınlarında makale ve yazıları yayımlanmakta ve yıllardır amatörce fakat gönül vererek uğraştığı fotoğrafçılık alanında sergi çalışmalarında bulunmaktadır.