



**ÜSTKURMACA VE METİNLERARASILIK
BAĞLAMINDA MICHAEL KLEEBERG'İN
“EIN GARTEN IM NORDEN” ADLI ROMANI**

İbrahim ÖZBAKIR

**Doktora Tezi
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Prof. Dr. Gürsel UYANIK**

2016

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

İbrahim ÖZBAKIR

**ÜSTKURMACA VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
MICHAEL KLEEBERG'İN "EIN GARTEN IM NORDEN" ADLI
ROMANI**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Gürsel UYANIK**

ERZURUM - 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

18/02/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Üstkurmaca ve Metinlerarasılık Bağlamında Michael Kleeberg'in "Ein Garten im Norden" Adlı Romanı" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 (üç) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.02.2016

İbrahim ÖZBAKIR



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Gürsel UYANIK danışmanlığında, İbrahim ÖZBAKIR tarafından hazırlanan bu çalışma 18 / 02 / 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Gürsel UYANIK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Arif ÜNAL

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hüseyin ERSOY

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18 / 02 / 2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**MODERNİTE/MODERNİZM - POSTMODERNİTE/POSTMODERNİZM:****KAVRAMSAL BİR BAKIŞ**

1.1. MODERNİTE – POSTMODERNİTE	23
1.1.1. Modern/Modernite/Modernizm -Postmodern/Postmodernite/Postmodernizm	24
1.1.2. Modern/Modernite/Modernizm.....	25
1.1.3. Postmodern/Postmodernite/Postmodernizm	31
1.1.3.1. Postmodernizmin Uğrak Yerleri.....	37
1.1.3.1.1. Yazın, Mimari, Resim-Heykel, Sosyoloji ve Felsefede Postmodernizm Tartışmalarına Özet Bir Bakış	38
1.1.3.2. Postmodern Düşüncenin/Durumun Bazı Özellikleri	43

İKİNCİ BÖLÜM**MICHAEL KLEEGERG'İN *EIN GARDEN IM NORDEN* ADLI ROMANINDA****ÜSTKURMACA VE METİNLERARASI İLİŞKİLER**

2.1. ÜSTKURMACA.....	49
2.1.1. Geçmişi Yeniden Yazmak.....	64
2.1.1.1. Prag – Sonun Başladığı Yer.....	66
2.1.1.2. Berlin – Bir Delikten 20. Yüzyıl Almanya Tarihine	71
2.1.1.3. Hamburg – Şimdiki Zaman	72
2.1.1.4. Yazılmakta Olan Boş Sayfalar - Alternatif Tarih ve Anılar	74
2.1.1.5. Klein'ın Bahçesi: Intra Muros	84
2.2. METİNLERARASI İLİŞKİLER.....	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KİŞİLER VE İZLEKLER

3.1. KİŞİLER	121
3.1.1. Albert Klein.....	122
3.1.2. Albert (Abraham) Klein	126
3.1.3. Bea.....	129
3.1.4. Pauline	131
3.1.5. Charlotte	132
3.1.6. Rudolph	134
3.2. İZLEKLER	138
3.2.1. Aşk/Sevgi	138
SONUÇ	145
KAYNAKÇA	149
EKLER	157
ÖZGEÇMİŞ	173

ÖZET

DOKTORA TEZİ

ÜSTKURMACA VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA MICHAEL
KLEEGERG'İN "EIN GARTEN IM NORDEN" ADLI ROMANI

İbrahim ÖZBAKIR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gürsel UYANIK

2016, 173 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Gürsel UYANIK
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN
Prof. Dr. Arif ÜNAL
Doç. Dr. Hüseyin ERSOY
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

Bu tezin amacı, günümüz romanının ana kurgu eğilimlerinden olan üstkurmaca ve metinlerarasılığı örnek bir yapıtta göstermeye çalışmaktır. Bu amaçla Michael Kleeberg'in *Ein Garten im Norden* adlı romanı odağa alınmıştır. Öncelikle yazarın poetikası, romanla ilgili çalışmalar kısaca özetlenerek, bu iki eğilimin beslendiği ana kaynak olan "postmodernizmin" kısa bir tarihçesi verilmiştir. Postmodernizmin, sadece kültürel yaşamın farklı alanlarını değil, aynı zamanda felsefeden toplumbilime, ekonomiden politikaya, mimariden güzel sanatlara ve yazına kadar çok geniş bir alanı etkilediği görülmüştür.

Ein Garten im Norden'de ön plana çıkan üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi iki temel özellik hakkında bilgi verilerek metin odaklı bir okuma yapılmış, bu bağlamda metin içi alıntılarla bu okumalar desteklenmiştir. Konjonktürel tarihin, romanda kontra-gerçeklik olarak varlığı ve metinlerarası ilişkiler nedeniyle metni aşkın yöntemlere başvurulmuştur. Kısaca söylemek gerekirse Kleeberg'in, *Ein Garten im Norden*'de üstkurmaca ve metinlerarasılığın sağladığı özgürlüğü kullanarak, postmodern romanın başarılı bir örneğini ortaya koyduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Michael Kleeberg, Üstkurmaca, Metinlerarasılık, Kontra-Gerçek Tarih

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

**THE NOVEL “EIN GARTEN IM NORDEN” BY MICHAEL KLEEGERG IN
THE CONTEXT OF METAFICTION AND INTERTEXTUALITY**

İbrahim ÖZBAKIR

Advisor: Prof. Dr. Gürsel UYANIK

2016, Page: 173

**Jury Prof. Dr. Gürsel UYANIK
Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN
Prof. Dr. Arif ÜNAL
Assoc. Prof. Dr. Hüseyin ERSOY
Assist. Prof. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ**

The aim of this thesis is to indicate metafiction and intertextuality, which are each one of the main fiction trends of contemporary novel on an example. For this purpose, the novel *Ein Garten im Norden* of Michael Kleeberg has been focused. Firstly, after a brief summary of author’s poetics and works related to novel, a short history of “Postmodernizm” which is the main source nourished by these two trends, has been given. It has been seen that Postmodernizm does not only influence the various fields of cultural life, but also a very wide area from philosophy to sociology, from economics to politics, from architecture to fine arts and letters.

The information about two main features like metafiction and intertextuality, in *Ein Garten im Norden*, is given and a text-oriented reading approach is used; in this context these readings are supported by in-text citations. On account of the presence of the cyclical history in the novel as counterfactual and intertextual relations, the text-transcendental methods have been applied. In short, it has been determined that Kleeberg has created a successful example of the postmodern novel by using the freedom in *Ein Garten im Norden*, which is provided by metafiction and intertextuality.

Key Words: Michael Kleeberg, Metafiction, Intertextuality, Counterfactual History

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu, günümüz postmodern romanının iki önemli kurgu ögesi olan üstkurmaca ve metinlerarasılık oluşturur. Michael Kleeberg'in *Ein Garten im Norden* adlı romanı, söz konusu iki ögenin ustalıkla kullanıldığı 1980 sonrası Alman yazınında postmodern anlatının başarılı bir örneğidir. Kleeberg, reel tarihle oynayarak, gerçekte olanı unutmadan ve saptırmadan geçmişî travmalarla dolu bir ulus için gelecekte görebileceğini umduğu, bütün sorunlarını aşmış bir Almanya ile ilgili masalmsı ve olumlu içerikli bir öykü yazar. Böyle bir dünyanın hem var olabileceğini ve hem de neden var olamayacağını söylemeye çalışan yazar, üstkurmaca ve metinlerarası ilişkiler yoluyla okuruna farklı dünyaların kapısını aralama olanağı verir.

Sabırla, bıkmadan usanmadan her türlü destek ve yardımını esirgemeyen, lisans eğitimimden beri hep varlığını hissettiren, çalışmama bilgi ve tecrübeleriyle büyük katkılarda bulunan danışman hocam sayın Prof. Dr. Gürsel UYANIK'a, ders sürecinden beri değerli zamanlarını ayırarak bilgilerini paylaşan, tez jüriliğimi de üstlenen sayın Prof. Dr. Turgut GÖĞEBAKAN ve sayın Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ'e ve bölümdeki tüm hocalarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum – 2016

İbrahim ÖZBAKIR

GİRİŞ

Doğumları, modernizmin sona erdiğinin söylendiği tarihlere ya da daha sonrasına denk gelen çağdaş Alman, Avusturya ve İsviçre Yazını'nın, Thomas Lehr (1957), Sibylle Lewitscharoff (1954), Alban Nikolai Herbst (1955), Joachim Lottmann (1956), Felicitas Hoppe (1960), Wolfram Fleischhauer (1961), Jakob Hein (1971), Andreas Maier (1967), Uwe Tellkamp (1968), Walter Moers (1957), Katja Lange-Müller (1951), Daniel Kehlmann (1975), Wolf Haas (1960), Arno Geiger (1968), Michel Mettler (1966), Peter Stamm (1963), Christian Kracht (1966) gibi önemli yazarları, verdikleri yapıtlarla yazın çevrelerinin dikkatini çok kısa sürede üzerlerine çekmeyi başarırlar. Modernizmin ölümüyle dünyaya gelen, fakat yapıtlarını post-, ya da post-postmodernizm adı altında veren bu yazarların, yazın çevrelerince dikkat çeken ortak özelliği, ölümü müjdelenen romana getirdikleri yeniliklerdir. Genelde anlatı türlerinin neredeyse tamamında, özelde ise roman türünde ortaya çıkan ve birbirini tetikleyen yeni yaklaşımlar, yeni açılımlar ve tematik yenilikler, burada adları anılan/anılmayan birçok yazarı akademik çalışmaların odağına yerleştirir. Bu yazarlardan biri de Michael Kleeberg'dir.

Kleeberg, 24 Ağustos 1959 tarihinde Stuttgart'ta doğar, 1978-1982 yılları arasında Hamburg Üniversitesinde Siyaset Bilimi ve Yeniçağ Tarihi (Politische Wissenschaften und Neuere Geschichte) ve Hamburg Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Görsel İletişim (Visuelle Kommunikation) öğrenimi görür. Liman işçiliği, şoförlük, hasta bakıcılığı (1978-1982), "Rallye Racing", "Cinema" ve NDR'da sinema, motor sporları muhabirliği ve radyoculuk (1980-1984), özel öğretmenlik (1983), pazar araştırmalarında telefon anketörlüğü (1985-1986) yapar. Ortağı olduğu reklam ajansında üstlendiği çeşitli sorumluluklar (1987-1996) yanında çok farklı iş ve mesleklerde çalışan Kleeberg, 1996 yılından beri de serbest yazar ve çevirmen olarak yaşamını sürdürür.

Yazarlığa 70'lerin sonunda yönelen Kleeberg'in öykülerinden oluşan ilk kitabı *Böblinger Brezeln* 1984'te yayımlanır; bunları sırasıyla, *Der saubere Tod* (Öykü-1987), *Proteus der Pilger* (Roman-1993), *Barfuß* (Novel-1995), *Der Kommunist vom Montmartre und andere Geschichten* (Öyküler-1997), *Ein Garten im Norden* (Roman-1998), *Der König von Korsika* (Roman-2001), *Das Tier, das weint* (Lübnan Seyahat

Günlüğü-2004), *Karlmann* (Roman-2007), *Aufgehoben. Kleines Mainzer Brevier* (Metinler-2008), *Das amerikanische Hospital* (Roman-2010), *Luca Puck und der Herr der Ratten* (Roman-2012), *Michael Kleeberg im Gespräch* (Söyleşi-2013) ve *Vaterjahre* (Roman-2014) izler.

Yapıtları Arnavutça, Arapça, İngilizce, Fransızca, Danca, Yunanca, Japonca ve İspanyolca'ya çevrilen Kleeberg'in çoğu roman olmak üzere otuza yakın tercümesi¹; Almanya'nın önemli gazete ve dergilerinde yayınlanan hem yazınsal hem de siyasi çok sayıda makale ve denemesi² bulunmaktadır. Kleeberg, Anna-Seghers (1996), Lion-

¹ Çoğunluğu Fransızca'dan olmak üzere, İngilizce ve Fransızca'dan Almanca'ya kazandırdığı yapıtlar yayın sırasına göre şunlardır: Yves Simon, *Die Drift der Gefühle* (1994), John Dos Passos, *Das Land des Fragebogens* (1997), Xavier Hanotte, *Das Bildnis der Dame in Schwarz* (1997), Joris Karl Huysmans, *Zuflucht* (1998), Pascal Bruckner, *Diebe der Schönheit* (1998), Nicolas Blincoe, *Acid Killers* (1998), Paule Constant, *Vertrauen gegen Vertrauen* (1999), Xavier Hanotte, *Von verschwiegenem Unrecht* (1999), William Browning Spencer, *Annas Schatten* (1999), Tim Pears, *Der Lauf der Sonne* (2000), Jean-Louis Fetjaine, *Vor der Elfendämmerung* (2001), Virginie Despentes, *Pauline und Claudine* (2001), Marcel Proust, *Combray* (2002), Paule Constant, *Sex und Geheimnis* (2003), Marcel Proust, *Eine Liebe Swanns* (2004), Laurence Cossé, *Der 31. Tag des Monats August* (2005), Adrienne Miller, *Die Küste von Akron* (2006), Marc Dugain, *Der Fluch des Edgar Hoover* (2007), Tran-Nhut, *Das schwarze Pulver von Kronecker Hou* (2008), André Brink, *Die andere Seite der Stille* (2008), Troy Blacklaws, *Malindi* (2008), Paule Constant, *Das Brautkleid* (2009), Herman Charles Bosman, *Mafeking Road* (2010), Tristan Garcia, *Der beste Teil der Menschen* (2010), Mark Behr, *Wasserkönige* (2011), Paul Bowles, *Taufe der Einsamkeit* (2012).

² Yayın tarihine göre sıralanan söz konusu makale ve denemelerin isimleri şöyledir: "Von Frankreich lernen, uns selbst zu achten" (Die Welt – 6.11.1999), "Heinrich Mann/Félix Bertaux" (Literarische Welt – 18.01.2003), "Marguerite Yourcenar" (Literarische Welt – 07.06.2003), "Fernando Pessoa" (Tagesanzeiger - 29.07.2003), "Die Brüder Karamasow" (Tagesanzeiger - 29.12.2003), "Peter O'Donnell" (FAS - 01.05.2005), "Claude Simon" (Literarische Welt – 11.07.2005), "Thomas Mann" (Literarische Welt – 06.08.2005), "Apartheid in Europa" (Die Welt – 13.11.2005), "Bruder Mitterrand" (FAS – 12.02.2006), "Die Verlierer des Bürgerkrieges" (Die Welt – 24.11.2006), "Bombe um Bombe weg von der Demokratie" (Die Welt – 14.07.2006), "Ein Jahrhundertkrieg" (TAZ – 29.07.2006), "Der Schriftsteller und sein Bruder" (Titel-Magazin – 02.11.2006), "Albert Cohen" (Literarische Welt – 27.01.2007), "Der ideale Gesamtspieler Frankreichs" (Die Welt – 16.3.2007), "Wilhelm Bartsch" (TAZ- 21.04.2007), "Fester Glaube an den eigenen Stern" (Die Welt – 17.11.2007), "Hermann Hesse" (Literarische Welt – 12.04.2008), "Otfried Preußler – Krabat" (Literarische Welt – 24.05.2008), "Wilhelm Hauff" (Literarische Welt – 28.06.2008), "Ernest Hemingway" (Literarische Welt – 19.07.2008), "Alexandre Dumas" (Literarische Welt – 02.08.2008), "John Berger" (Literarische Welt – 27.09.2008), "Giorgio Bassani – Die Gärten der Finzi-Contini" (Literarische Welt – 29.11.2008), "John Updike" (Welt am Sonntag – 01.02.2009), "Christoph Martin Wieland" (Literarische Welt – 04.04.2009), "Kurt Flasch" (Literarische Welt – 09.05.2009), "Friedrich Rückert" (Literarische Welt – 04.07.2009), "Georges Simenon" (Literarische Welt – 02.10.2009), "Was wir unseren Soldaten schuldig sind" (Die Welt – 30.11.2009), "Marcel Proust/Jean-Yves Tadié" (TAZ - 13.12.2009), "Günter Grass" (Literarische Welt – 24.12.2009), "Manfred Bieler – Mädchenkrieg" (Literarische Welt – 20.02.2010), "Johannes Gross" (Die Welt – 15.05.2010), "Rudyard Kipling" (Literarische Welt – 10.07.2010), "Französische Kultur" (Transfer France-NRW – Kasim 2010), "Jean Giono" (Literarische Welt – 06.11.2010), "Leo Perutz" (Literarische Welt – 20.11.2010), "Heinrich von Kleist" (Literarische Welt – 27.11.2010), "Luise Rinser" (Der Spiegel – 10.01.2011), "John Updike" (Literarische Welt – 15.01.2011), "Luise Rinser" (Literarische Welt – 22.01.2011), "Hemingway im Nachkriegsdeutschland" (Süddeutsche Zeitung – 25.06.2011), "Heinrich Böll, Achill Island" (Literarische Welt – 16.07.2011), "Klaus Mann" (Literarische Welt – 24.09.2011), "Elizabeth Bishop" (FAZ – 30.12.2011), "Hermann Hesse "Zen und Zauberei"" (FAS - 18.03.2012), "Israel und wir und der Islam" (Der Spiegel – 16.04.2012), "William Faulkner"

Feuchtwanger (2000), Mainzer Stadtschreiber (2008), Irmgard-Heilmann (2008), New-York-Stipendium des Deutschen Literaturfonds (2011), Evangelischer Buchpreis für *Das amerikanische Hospital* (2011), Saarländischer Kinder- und Jugendbuch (2013) ve en son Bad Homburg şehri Friedrich-Hölderlin ödülleri (2015) alan bir yazardır. Uluslararası Yazarlar Birliği (PEN-Zentrum Deutschland) üyesi olan Kleeberg, 2002 yılından beri bir yazar değişimi projesi olan *Westöstlicher Diwan* ile uzun sayılabilecek bir süreyle Ortadoğu'da (Lübnan, Suriye ve Mısır) bulunur.

Michael Kleeberg'in Poetikası

Bir yazarı yakından tanımının önemli yollarından biri, yapıtları ve poetikasıyla ilgili birinci ağızdan verdiği bilgilere bakmaktır. Kleeberg'in 2013 yılı ortalarına kadar bazı söyleşiler ve oturumlarda (bkz. Widmann ve Kleeberg, 2007) anlatmaya çalıştığı poetikası, Saarland Üniversitesi Germanistik Bölümü'nden Dr. Johannes Birgfeld tarafından, romanları ve yazın üzerine yapılan yazılı söyleşinin yer aldığı *Michael Kleeberg im Gespräch* adlı kitapta açık bir biçimde ortaya konulmaktadır. Çalışmanın önemli başvuru kaynaklarından biri olan söyleşide³ Kleeberg, yazarlık serüvenini ve yapıtlarının arka planını anlatma olanağı bulur. Bu söyleşi esas olmak üzere, yazarın poetikasını aşağıdaki şekilde özetlemek olasıdır.

Birçok yazarın yaşamında olduğu gibi, Kleeberg'in yazma serüveni de uzun ve zahmetli olur. Uzun soluklu okumalar sonunda Ekim 1976'da yazar olmaya karar veren Kleeberg, yazın dünyasına kısa öykülerle (Kurzgeschichte) girer. El sanatlarında, daha karmaşık yapıtlar yapabilmek için önce küçük objeler yapmak gerektiğini düşünen yazar, kısa öyküyü, romana giden yolda öğrenme sürecinin basamakları olarak görür. Çünkü büyük yazınsal bir tür olan roman, sadece yapısal olarak farklı olduğundan değil, aynı zamanda farklı bir çalışma mantığı gerektirdiği için de diğer yazı türlerinden ayrılır. Yayın yaşamına da ilk romanı *Proteus der Piger* (1993)'den önce iki öykü kitabıyla girer.

(Literarische Welt – 30.06.2012), “Albert Cohen, Die Schöne des Herrn” (Literarische Welt – 11.08.2012), “Reinhold Nägele und Werner Oberle – zwei sensationelle Künstler. Eine Entdeckung” (?), “Das Gesetz ist für alle gleich” (Der Spiegel – 23.09.2012), “Der Archipel Humanität” (FAS – 09.12.2012), “Hermann Hesse “Das Glasperlenspiel” (Eröffnungsvortrag der 14. Silser Hesse-Tage 2013), “Der Westöstliche Diwan des Hesses” (Der Spiegel – 07.02.2015).

³ Bu bölümde yazarın poetikasıyla ilgili bilgiler ağırlıklı olarak *Michael Kleeberg im Gespräch*'ten özetlenerek alınmıştır. Farklı kaynaklar ayrıca belirtilmiştir.

Roman, novel, öykü, kısa öykü ve seyahat günlüğü türlerinde yapıtlar veren Kleeberg, tür tartışmalarını gereksiz görür. Bir zamanlar destan, yaşamı ve dünyayı en iyi şekilde aktaran önemli bir yazınsal türken, daha sonra dram uzun yüzyıllar bu görevi üstlenir. Bir süreden beri de adına roman denilen ve “güncel halk diliyle” yazılmış olandan başka bir şey olmayan düzyazı metinler bunların yerini alır. Kleeberg’e göre roman, en geniş anlamıyla düzyazı biçiminde kaleme alınan, her şeyin içinde toplandığı bir toplama kabından (“Sammelbecken”) başka bir şey değildir. Yazar yaptıklarının efendisidir; o ister cümleler isterse dizelerle yazsın farketmez, yazdığı kitabı nasıl isterse öyle adlandırma özgürlüğüne sahiptir. Yayın evinin satış kaygıları nedeniyle önce “roman” olarak adlandırdığı kitabı *Der saubere Tod*’u, yazarın kendisi sonraki baskısında “öykü” olarak değiştirir. Zaten ona göre düzyazı çalışmalarında bir türü diğerinden tam olarak ayıracak kural ve kanunlar da yoktur.⁴ Fakat bir şey onun için kesindir:

“Bugüne kadar dünya, yazın dışında hiçbir şeyle anlatılmadı, sonsuza kadar da anlatılamaz. O, bu süreçte ikili kodlarla yaratılabilir, fakat sadece sanatla betimlenebilir ve değerlendirilebilir, tartışılabilir, yargılanabilir ve daha katlanılabilir hale getirilebilir.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:32)

Kleeberg, sanatçıları da “kendi zamanlarının sismografları” olarak görür. Bu nedenle onlar, “her zaman, toplumsal olgular olarak ancak daha sonra ölçülüp analiz edilebilen şeyleri tasvir ederler”. (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:92) Bir yazar da içinde bulunduğu zamana, çevreye ve insanlara sismografik duyarlılıkla bakmalı, onları bu duyarlılıkla gözlemlemelidir. Yazar sürekli duyarlı olmalı, herhangi bir sarsıntı olmadan, işaretlerden ve ipuçlarından bir sarsıntı olacağını anlayabilmelidir. Eğer yazar bu öngörülerini metne yerleştirebilirse “reel semboller”e ulaşmış olacaktır. Kleeberg’in reel sembolleri, yapay olarak oluşturulan şeyler değil, aksine görülebilir, algılanabilir olan şeylerdir. Yazarın öykü ve romanlarının hareket noktası da görebildiği ve algılayabildiği gerçek yaşamdandır; yaşanmış, tanık olunan insani durumlar, ilişkiler ve deneyimlerdir.

⁴ Jale Parla’nın yazın türleri konusundaki şu saptaması, Kleeberg’in düşüncesinin farklı bir biçimde dile getirilmesi olarak düşünülebilir: “[...] her edebi metnin en az bir edebi tür içinde yer alması, edebiyat geleneğini oluşturur. Ama her edebiyat metni ait olduğu türü daha yazıldığı anda bir miktar değiştirir. Hiçbir edebiyat metni, türün kurallarına tam uyumla yazılmış değildir ya da türünün ideal örneğini oluşturamaz. [...] Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebi yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler.” (Parla, 2010:28-29)

“Her zaman olduğu gibi [...], benim için bir şekilde epifanik özelliği olan, belli bir anda veya zamanda örnek olabilecek, somut olarak ifade edilebilecek potansiyelinin farkına vardığım yaşanmış insani durumlardan, ilişkilerden, deneyimlerden başlıyorum. Bu yaptığım şey, hiçbir zaman sembolik olan bir şeyin yazınsal olarak kurgulanması değil, aksine daha kapsamlı başka anlamsal ilişkileri anlatan yaşamın değişik unsurlarını betimlemek anlamına geliyor.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:27-28)

Kleeberg, sismografik duyarlılığa sahip olması gereken yazarın ilgi alanlarını da gazeteci ve yazar karşılaştırmasıyla dile getirir. Ona göre gazeteci, dünyanın kendini sürekli biçimde yeniden keşfetmesinden beslenir. Buna karşın yazar, insan ruhunun sürekliliğiyle, insanın her defasında değişen koşullarda kendini nasıl ortaya koyduğuyla ve ifade ettiğiyle ilgilenir. Kleeberg bu bağlamda 11 Eylül saldırılarıyla ilgili değerlendirmeleri abartılı bulur. Müslüman/Hıristiyan karşıtlığı bu saldırılardan önce de vardır ve ölü sayısı dünyanın herhangi başka bir yerinde ölen diğer insanlardan daha fazla değerdir. Fark, Amerika Birleşik Devletleri'nin abartılı anlatımı ve batılı ülkelerin bunu takip etmesidir. Amerika için cehennemi andıran bu saldırı, dünyanın başka bölgelerinde gündelik bir olaydır. Önüne geçilmesi olanaklı olduğu halde Afrika'da 11 Eylül saldırılarında ölen insan kadar her gün binlerce insan ölmekte ve kimse bununla ilgilenmemektedir. Afrika'daki insanlar, bir dönem Aids'i ciddiye alan sonra gündemine bile almayan bir gazetecinin veya edebiyatçının ne düşündüğünü/yazdığını sormazlar bile. Onlar sadece ölürler. Yahudi soykırımını için de durum aynıdır. Almanya ve İsrail dışındaki ülkelerde çoktan anlamını yitirmiştir. Kleeberg, dünyada yaşanan önemli, belirleyici değişimlerin değerlendirilmesinin zamansal ve mekânsal bir perspektif sorunu olduğunu belirtir. Burada yanıtlanması gereken önemli soru, neyin belirleyici olduğu ve bizim düşünce biçimimizi neyin değiştirdiğidir. İnsan ve insani durumlar dışındaki her şeyi gazetecilere bırakmayı tercih eden Kleeberg, çok perspektifli biçimde tarihin insan üzerinde meydana getirdiği tahribat dikkate alınarak bir değerlendirme yapılması gerektiğini düşünür. Yaptığı da durum saptamasıdır; bu durumu başkalarıyla karşılaştırır, ölçüp biçer ve bir sanatçı olarak bireyle birlikte acı çeker.

Yazarın yapıtlarında yarattığı güçlü insan portrelerinin dayanağı realist anlatım biçimidir. Wolfgang Frühwald, Kleeberg'in anlatım tekniklerinden birinin, okurun hayalinde canlandırdığı, öyle olmasını arzuladığı karakterler ve durumlar yaratmak olduğunu ifade eder. Bunlar, olması beklenen, özlenen karakterlerdir (“Sehnsuchtsfiguren”). Patrick Bahners 2011'de bir ödöl töreninde yaptığı

konuşmasında⁵, *Das amerikanische Hospital* adlı yapıttaki figürlerin günlük yaşamda olmasalar da, birbirleri için yaratılmış, birbirini tamamlayan figürler oldukları saptamasında bulunur. Kleeberg'in çift-figürler ("Paarfiguren") yarattığını söyler. (Frühwald, 2014:20) Realist yazının her zaman bu tür insan portreleri yaratmayı denediğini anımsatan Frühwald, Kleeberg'i bunu başarıyla gerçekleştiren bir yazar olarak görür ve bu nedenle de ona "büyük bir ozan" demeyi uygun bulur. (Frühwald, 2014:35)

Michael Kleeberg'in yapıtlarında gerçek yaşam, yoğun bir biçimde gerçek mekân ve olaylarla desteklenir. Fakat onun realizm anlayışı geleneksel mimetik anlayıştan, yani salt dış dünyanın yansıtılmasından farklıdır. Ona göre gerçeklik ("Wirklichkeit"), olmakta olandır; gerçeklik hakkındaki her yazılı anlatım da kurmacadır ("Fiktion"). Kleeberg'e göre, eğer bir anlatıda ölümsüz olduğu veya tanrıların soyundan geldiği için bir insana kurşun isabet etmiyorsa, bu da realizmdir. Kleeberg'in gerçekçi ("realistisch") olarak nitelendirdiği anlatım, dış mantığa değil, fakat sanatçının yarattığı ve okura sunduğu sistem içinde bir iç tutarlılığa ("innere Nachvollziehbarkeit") dayanmalıdır. Yazarın kurduğu sistem inandırıcı olduğu sürece, bilinçli bir şekilde rüyalarına girip çıkılabilen insanların anlatıldığı, burada bir noktadan diğerine uçmanın olanaklı olduğu bir roman da realist olabilir. Bu açıdan hem Homer hem de Cervantes'i, William Shakespeare ve Franz Kafka'yı realist yazarlar olarak görür. Kleeberg, kurmaca gerçeklik içinde bir tutarlılığın peşindedir. Okuduğu bir metinde kahramanlarının yaptıklarında bir iç denge, iç mantık aradığını söyleyen yazar, onların nasıl düşündüklerinin, hangi fiziksel ve psikolojik yasaya, kurala uygun davrandıklarının önemli olduğunu ifade eder. Esas olan, metinde bu dengelerin bozulmamasıdır. Kleeberg'in bu gerçekçilik yaklaşımı, Mehmet Tekin'in postmodern yazarların gerçekçilik anlayışlarına ilişkin aşağıdaki saptamasını anımsatmaktadır:

⁵ David ve Hélène'nin belki yaşamda değil ama kesin olarak romanda birbirleri için yaratılmış olduklarını söyleyen Patrick Bahner, söz konusu konuşmasında (2011 Evanjelist Kitap Ödülü Takdim Konuşması) ayrıca, *Das amerikanische Hospital*'i okuyanlar için David ve Hélène'nin unutulmaz roman figürleri olacağını ve okuyan hiç kimsenin bundan sonra Hélène'yi David'siz, David'i Hélène'siz hayal edemeyeceklerini iddia eder. Ona göre, Kleeberg'in figürleri romanda âşık çiftler olmasalar da, kelimenin tek anlamıyla birbirlerini seçmişlerdir. Onlar, yaptıkları okumalarla alın yazısı gibi gelişen karşılaşmalarına hazırlanmışlardır. İlk karşılaşmalarında David sessizce Hélène'nin kollarına yığılır. Hastanenin lobisinde, "kaderin bekleme salonunda" ikinci defa karşılaştıklarında ise her ikisinin de elinde birer kitap vardır ve bu sahneden itibaren okurların "çift" olacaklarını fark eder. Her ikisi de elinde bir şiir kitabı tutmaktadır. Bahner bunun altını özellikle çizer; çünkü nerede olursa olsun, şiir çok küçük bir azınlığın sevdiği, okuduğu yazınsal türdür ve lirik şair açık ya da örtük birinci tekil kişi olarak seslenir, doğal olarak yalnızdır. (Bahner, 2011:1-2)

“Temel anlayışları itibarıyla ‘otorite’ ve ‘egemenliğe’ karşı çıkan postmodern yazarlar, dış gerçekliğe değil, iç gerçekliğe önem verirler. Buradaki ‘iç gerçeklik’ ibaresiyle vurgulamak istedikleri yazılan, daha doğrusu yazar tarafından kurgulanan metindeki gerçekliktir.” (Tekin, 2011:95)

Kleeberg’in tarihe olan ilgisi ve yapıtlarında tarihle oyunu da onun gerçeklik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Kleeberg, “yakın tarihi” yapıtlarında ele alış biçimini gerçekçi olarak açıklar. Her ne kadar dönem, olay ve olguların analizi yapıyor olsa da, tarihin kendisini romanlarında nadiren kullandığını söyleyen yazar, onu daha çok konularını besleyen kan dolaşımı olarak gördüğünü belirtir. Tarih, onun kurmaca metinlerindeki gerçeklik izlemini arttıran önemli bir unsurdur.

Kendini herhangi bir yazınsal dönem ya da ekolün içine yerleştirmeyen Kleeberg, dönem, eğilimler ve terimlerle ilgili tartışmaları/değerlendirmeleri de akademik çevrelere bırakmayı tercih eder. Uzun süredir yazın çevrelerince postmodernizmin sonunun dillendirildiğini, hatta “postmodern” teriminden vazgeçildiğini kendisine anımsatan ve “eğer postmodernizm gerçekten ölmüş olsaydı sonrasında ne gelirdi?” diye soran Johannes Birgfeld’e şu soruyla yanıt verir: “Eğer dönem terimlerini de tanımlamalysam, buna benzer fikirlerinden dolayı kendilerine ödeme yapılan kişiler için geriye yapılacak ne kalıyor?” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127) Hangi dönem veya akım içinde olursa olsun, Kleeberg için Şehrazat’tan bugüne çok şey değişmemiştir:

“Prensipite benim gibi birisi için Şehrazat’tan bugüne çok şey değişmedi. Yaşamda kalmak için hikâyeler anlatmak. Değişen tek şey, yaşamda kalmanın tehdidi. Bu, önceden kana susamış bir sultandı, bugün yaşamı bir işletmeci olarak tamamlamak korkusu ve belki yarın yine kana susamış bir sultan [olacaktır].” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127-128)

Focus on German Studies’te yaptıkları söyleşilerinde Andreas Widmann’ın yönelttiği bir soru üzerine, kendini çağdaşı olduğu yazarların çoğundan farklı bir konumda gördüğünü, hem estetik hem de politik açıdan onlardan ayrı olduğunu ifade eden yazar, estetik biçimlenme yönünden onlarla kendisi arasında bir zaman farkı olduğunu söyler. Yirmi yaşındayken, savaş sonrası Alman yazınının gerileme evresi olarak nitelendirdiği 70’lerin sonunda Amerikalı yazarlardan etkilenir, fakat daha sonra Alman yazın çevrelerinin Amerikan postmodern eğlencelik yazınına yöneldiği oranda Avrupalı, avangard bir anlatıyı (“europäisch-episch-avantgardistischer”) benimser. (Widmann ve Kleeberg, 2007:223-224) Kleeberg’in kendini modern, postmodern ya da postmodernden “sonra/öte” bir döneme yerleştirmekten çok, herhangi bir

akım/ekol/dönem içinde konumlandırmaktan uzak kalmaya çalıştığını söylemek daha doğru olur. Johannes Birgfeld'in kendisine bu sözlerini anımsatması üzerine, sonraki okumaları ve yaşamının onu Anglo-Amerikan yeni realizmine, Avrupalı modern ve postmodern büyük epik yazarlarına götürdüğünü söyler. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:71)

Alman eleştiri ve akademik çevrelerince 1989 sonrası dönemin, özellikle de binyıl dönümünün yazında bir "Sıfır Saati/Noktası" ("Stunde Null") olarak nitelendirilmesine, söz konusu dönemde gözlemlenen ve varlığı dillendirilen farklı eğilimler/kırılmalar konusundaki tatışmalara da pek fazla girmez. Söyleşilerinde kendisine Johannes Birgfeld, Maxim Biller'in son dönemlerde otobiyografik anlatıma yönelimin artmasını gerekçe göstererek içinde bulunulan dönemi "Superego-Epoche" (Süperego-Dönemi)⁶ olarak tanımladığını anımsattığında ve bu konuda fikrini sorduğunda, bununla ve benzeri eğilimlerle ilgilenmediğini söyler. Otobiyografik yazmak, kendinin veya yakın çevresinin yaşamını safça ya da sinsice anlatmak değil, anıları bireysel organizmadan hareketle yeniden ele almak, dünyadaki tecrübeleri, olaylar ve olguları kendinden hareketle yeniden yazmak demektir. Bu, ailenin, sosyal çevrenin, tarihin ve mekânın biçimlendirdiği, farklı ilişkilerden, düşüncelerden ve okumalardan oluşan bir Ben'dir.

Kleeberg'e göre, binyıl dönümünün yazında bir "Sıfır Noktası" olup olmadığı, ya da belli tarihlerin birer kırılma noktası ("Zäsur") sayılıp sayılamayacağı gibi soruların yanıtını Germanistler vermelidir. Bu konuda kendini tartışmaların dışında tutan yazar, kitaplarını yayınlamaya başladığı zamanı kendi sıfır noktası olarak kabul eder. Bir gün yaşamında da bir kırılma yaşayacaktır ve bundan sonra olanlar onu etkilemeyecektir. Fakat aynı dönemde yaşamaları, politikadan dine, bilimden estetiğe benzer kaynaklardan beslenmiş olmaları nedeniyle, aynı dönem yazarlarını birbirine

⁶ Maxim Biller FAZ'daki 01.10.2011 tarihli "*Unsere literarische Epoche: Ichzeit*" (Edebi Dönemimiz: Ben Dönemi) başlıklı yazısına şu sözlerle başlar: "Biz –okurlar, yazarlar, eleştirmenler- uzun süredir bir edebi dönemin içinde yazıyoruz ve bunu bilmiyoruz. [...] son yirmibeş yılın en iyi romanlarının, niteliklerinden daha fazla şeyi birleştirdikleri, öyle inanıyorum ki, hiçbirimizin aklına gelmedi.". Biller, Alman edebiyatının son yirmibeş yılını esas alarak romanlarda birinci tekil anlatımın hâkim olduğunu, en azından anlatıcının yazarla karıştırılacak kadar benzer olduğunu, bunun da tesadüf olmadığını yazar. Ona göre, ancak güçlü bir Ben-anlatıcı büyüleyici, okuru sürükleyen bir illüzyon yaratabilir, bunu da söz konusu yazarlar başarmıştır. Biller, bu kuşağın Romantikler, Beatnikler ve Sürrealistler'den bile daha narsist olduklarını yazar. Bunlar her tür grup baskısı, kitle saçmalıkları ve ideolojiyi otomatik olarak reddederler. Bu edebi Süperego-Dönemi'nin her kitabı da böylece fantastik nesirden daha fazlası anlamına gelir.

bağlayan veya onları birbirinden ayıran ortak biçimsel ve yapısal ölçütlerin varlığından söz etmek de olasıdır. Kleeberg'e göre doğru olan, yazarın farklı biçimde, kendi yolunda gitmesidir.⁷

Kleeberg, yazınsal bir yapıtı ortaya koyacak her yazarın bol okumalar yapması gerektiğini savunur. Yazarlık yaşamının ilk okumalarını daldan dala atlayarak ve yazar ayrımına girmeden yaptığını söyler. “London – Traven – Hemingway – Brodkey – Twain – Poe – Kerouac – Dos Passos – Fitzgerald – Henry Miller; Camus – Sartre – Vian – Simenson; Lenz – Frisch – Hesse” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:9) okuduğu yazarlar arasında yer alır. Okuduğu her yapıtı, yazarlığının beslendiği, yazdıklarının sürgün verdiği humuslu topraklara benzeten yazar, yeni bir kitap üzerinde çalışmaya başlamadan önce, o çalışmayla ilgisi olan okumalar yapmanın gerekliliğine vurguda bulunur. Kitaplar, makaleler, bilimsel çalışmalar... Çünkü çalışan zihin, üzerinde çalışılan proje için yararlı olabilecek her şeyi alır. (bkz. Widmann ve Kleeberg, 2007:224-225)

Kleeberg, bir metni “başka metinlerin”, dolayısıyla da bir yazarı “kendi okumalarının bir kesişme noktası” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:122) olarak görür. Ona göre yazarlık, her alandan bilgiyi içerebilen ve işleyebilen, hatta öyle yapması da gereken “disiplinlerarası bir uğraşdır”. Yazar, üzerinde çalıştığı bir kitap için bilimsel seviyede tartışabilen, diğer alanlarla bağlantılar kurabilen, hatta daha fazlasını yapabilen bir uzman olabilmeli, ama sonrasında Pulmoner Tıp, Eski Mısır Uygarlığı ve Yeni Müzik'te uzman olabilmiş Thomas Mann gibi herşeyi untabilmelidir. (bkz. Widmann ve Kleeberg, 2007:226)

Kleeberg'i çağdaşı olduğu yazarlardan ayıran en önemli özelliği, yazınsal çeviriler yapıyor olmasıdır. Onun bu yönü, yazarlığını azımsanmayacak oranda olumlu etkiler. Büyük yazınsal yapıtları çevirmek/çevirebilmek ona göre “çok büyük bir ayrıcalıktır, çünkü hiç kimse bir yazınsal yapıtı bir çevirmen kadar tam olarak ne okuyabilir ne de [okumak] zorundadır.” (Widmann ve Kleeberg, 2007:225) Örneğin,

⁷ Yazar, Johannes Birgfeld söyleyişinde bunun altını Voltaire'in *Candide*'sinden “*Il faut cultiver son jardin*” (Bahçemizi yeşertmek gerek.) sözüyle çizmektedir. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:125) Kleeberg bu alıntıya *Ein Garten im Norden*'de (s. 297.) de yer verir. Üstkurmaca düzlemde yazar-anlatıcı Albert Klein'in sahafla tartışmasında yer verilen metinlerarası bu gönderme, Albert Klein'in poetikasını ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi Kleeberg'in poetikasıyla birebir uyumaktadır.

yapıtlarını çevirdiği Marcel Proust'un kendisi üzerindeki etkisini şu sözlerle dile getirir Kleeberg:

“Proust bana okuduğum diğer her bir yazardan neredeyse daha fazla şey öğretti; o bitmez tükenmez biri. Diğer taraftan da tehlikeli. [Proust] çekim gücü çok yüksek büyük bir gezegen ve ben, iki yıl içinde yaşadığım bu çekim alanından kendimi kurtarabilmek ve yeniden kendime gelebilmek için (tabii ki önceden olduğumdan farklı biri olarak), öncelikle bir altı ay Amerikan yazını okumak zorunda kaldım.” (Widmann ve Kleeberg, 2007:225)

Kleeberg, Proust'u kendisinden çok şey öğrenilebilecek bir fenomen olarak görür. İnsanın, yalnızca kendine yakın olanı öğrendiğini ve her durumda yalnızca bulması gerekeni bulduğunu söyleyen Kleeberg, Proust'tan kapsamlı doğruluk/tutarlılık (“umfassende Genauigkeit”) nasıl olur onu öğrenmiştir. “Küçük şeylerde baştan savma çalışan bir yazar, büyük şeylerde de aynısını yapabilir; bu yüzden onun yapıtına şüpheli gözlerle bakarım.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:21) diyen Kleeberg, bir yazarda bilgisizlik veya umursamazlıktan ortaya çıkan önemli ayrıntıların gözardı edilmesini ciddi bir eksiklik olarak görür. Kapsamlı doğruluk/tutarlılık, “kıskançlığın betimlenmesinde olduğu gibi, bir leylağın betimlenmesinde” veya “bir toplumun ve dönemin analizinde olduğu gibi, figürlerin karakterizasyonunda da” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:74) kesin ve doğru bir anlatım demektir. Fakat burada ölçsüz olunmamalıdır; dolaylı anlatımdan, sık kullanılan nitelermelerden, kargaşaya neden olan çağrışım bolluğundan kaçınılmalıdır. Çünkü ölçsüzlük, niteliklerin üzerini örter ve bu doğruluk, özerk bir kendinden yaratıma dönüşür. Sonunda neyin anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı birincil konuma yerleşir. Kendi içinde tamamen serbest kalan dil kontrolü ele alır ve o ana kadar roman diye adlandırılan herşeyi aşar. Bu nedenle de Kleeberg Proust'tan özgürlüğü öğrendiğini söyler. Proust sayesinde, önceden aşılmaz denilen, kendini kendinden ayırdığını düşündüğü birçok duvarı aşar.

Kleeberg, günümüz genç yazar kuşağının önceki dönemin önemli yazarlarının biçim denemelerini benimsemelerini normal görür ve bunları yapıtlarında kullanmalarında bir sakınca görmez. Biçimsel kazanımları ortak mülkiyet olarak kabul eder ve herkesçe kullanılabilceğini düşünür. Fakat bir zamanlar geçerli olan biçimlerin çoğunun eskidiği ve bayatladığını, bu nedenle de bunların - kimi zaman süslemek, kimi zaman övünmek için, kimi zaman da çaresizlikten- kullanılmasının her zaman akıllıca olmadığını da altını çizer. Kendi izlediği yolu ise aşağıdaki sözlerle dile getirir:

“Her romanda, her projede biçimsel denemeler yapmak istediğim ve zorunda olduğum noktalara geliyorum. Bir kere, bir şeyi olabildiğince yeni, hiç olmadığı biçimde anlatmak için, uzun yollar aşmaktan yorulmamak gerekir. Çoğunlukla bu, uygun biçimlerin, ama kendinden türetilmiş biçimlerin ve yeni yaratımların değil, bir karışımın oluşumu ile sonuçlanır. Kılavuz Molière’in pragmatik sözü »Je prends mon bien où je le trouve«⁸.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127)

1980’lerin başında okuluna devam ederken bir taraftan da çalışan ve yazan Kleeberg, yazmak ve yazdıklarını yayınlamak konusunda içinde bulunduğu durumu, “aralarında görünür bir köprü bulunmayan iki [ayrı] dünya” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:16) olarak betimler. Bu çıkmazı yurtdışına gitme kararıyla aşan yazar, sözlerini aşağıdaki cümlelerle sürdürür:

“1982/83 yıllarında kısa öykülerimde önemli şeyler değişmeye başladı: tamamıyla otobiyografik konulardan ve bakış açısından vazgeçmeye ve (kurmaca) üçüncü kişilerin kaderlerine doğru yönelmeye başladım. Yavaş yavaş kendimi soyutlamayı öğreniyordum. Bu nedenle bir yıllığına kimseyi tanımadığım yurtdışına gitmeye ve kendimi yalnızca yazmaya odaklamaya karar verdim.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:16)

Uzun yıllar İtalya, Hollanda ve özellikle de Fransa’da yaşayan ve yapıtları *Der saubere Tod* (1987), *Proteus der Pilger* (1993), *Barfuß* (1995), *Der Kommunist vom Montmartre* (1997) ve *Ein Garten im Norden*’i (1998) buralarda yazan Michael Kleeberg’in hem yazarlığı hem de yazdıkları üzerinde yurtdışının etkisi büyüktür. Andreas Widmann’la yaptıkları söyleşide yazar, Fransa’da ortaya çıkan *Ein Garten im Norden* adlı romanını, yazılması yalnızca Almanya dışında gerçekleşebilecek “en iyi örnek” olarak gösterir. Çünkü kitabın yapısına, düşünce biçimi ve üslubuna egemen olan bakış, dışarıdan bir bakıştır. Almanya dışında geçirdiği yılların ona, konu/malzeme seçiminde özgürlük ve özgünlük sağladığını, belli bir mesafeden bakabilme olanağı verdiğini, daha büyük deneyim alanları kazandırdığını ve tarihin yankılandığı⁹ farklı coğrafyaları deneyimleme olanakları sunduğunu söyler. (bkz. Widmann ve Kleeberg, 2007:224)

Yazında mekânın önemi büyüktür; bu durum Kleeberg için de geçerlidir. Çünkü anıların mekânla bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Mekânlar yaşanılanların anımsanmasında temel bir işleve sahiptir. Olaylar, konuşmalar, yaşanmışlıklar soyut bir mekânda değil, her zaman anlamlı bir mekânda geçmektedir. Burada yazarın “anamlı”dan (“bedeutungsvoll”) kastettiği şey, özel olanın yaşandığı yerlerdir.

⁸ Molière’in *Scarpin’in Dolapları* adlı oyununda Scarpin’in: “Çıkarımı nerede bulursam alırım.” anlamındaki sözü.

⁹ Burada yazar *historischer Echoraum* (tarihsel yankı-mekânı) ifadesini kullanmaktadır.

Kleeberg'e göre, mekânların olayları belirlemesi belki önemli değildir, ama etkilediği ve etkilendiği kesindir. Bu bağlamda mekânın aktör rolü üstlendiği kolaylıkla ileri sürülebilir.

Kleeberg'in yapıtlarında olayların geçtiği şehirlere ayrı bir önem verdiği görülür. Şehirlere olan ilgisini Friedrichshafen'de altı yaşındayken yaşadığı bir çocukluk anısına bağlayan yazar, şehirleri ve şehirlerdeki belli mekânları kurmaca olarak görselleştirmeyi sever, büyük bir hayranlıkla bunların nasıl yapıldığını da inceler. Giorgio Bassani'nin *Ferrara*, Manfred Bieler'in *Parg*, Marcel Proust'un *Combray*, Thomas Mann'ın *Lübeck* ve Heimito von Doderer'in *Viyana*'sı onu etkileyen büyülü mekânlardır. Bu mekânların yalnızca betimlenmesi yeterli değildir, onların aynı zamanda okuru büyümesi de gerekir. Büyü/Sihir (Magie), Kleeberg için önemli teknik-poetik sorulardan (technisch-poetologische Frage) biridir. Bir şehrin anımsanmasında isimlerin büyümesi önemlidir. Ayrıca, şehirler geçmişin ve anıların her gün kesiştiği ve iç içe girdiği mekânlar olmaları nedeniyle Kleeberg'i etkiler. Yazar, şehirleri geçmiş zamanların canlı kalabildiği mekânlar olarak görür.

Kleeberg zaman zaman okurdan bir teslimiyet, bir kabullenme içinde olmasını da bekler. Okur, okuma sürecinde aynı zamanda kahraman olarak hareket etmeli ve yazarın ona farklı dünyalar sunmasına izin vermelidir; ama bunu yaparken onun koyduğu koşullara da uymalıdır. Teslimiyet/Fedakârlık, “hiyerarşi olmadan boyun eğme, seksle sınırlı olmayan bir orgazm, ödülü kendi içinde taşıyan maceralı bir yol, aynı zamanda bir bahşedilme, bir güven, aşk, şehvet, bir armağanlaşma ve kendini armağan etme eylemi.”dir. (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:128-129) Okuma fedakârlığı/teslimiyeti¹⁰ de, bir başka duruma geçirir ve bu ona göre, yazının verebileceği en güzel hediyedir. Durum değişikliği, aynı zamanda yine dünyanın merkezine bir varış, bu dünyadan bir dışarı çıkıştır. Kleeberg'e göre, kötü yazarlar bu fedakârlığı/teslimiyeti okurlarının isteklerine boyun eğerek ve onların temel içgüdülerini hesaba katarak yaparken, iyi yazarlar kendi sanatsal yeteneklerini öne çıkararak bunu gerçekleştirirler.

Kleeberg, okuma fedakârlığına/teslimiyetine ulaşmanın kendine göre yolunu da büyü/sihir (Magie) terimiyle açıklar. Yazar, bunun büyük yazınsal yapıtları bir dışlama

¹⁰ Yazar burada Thomas Mann'dan alıntıyla "Lesehingabe" terimini kullanmaktadır. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:128)

ölçütü olarak görülmemesi gerektiğini de söyler. Aslında kendisinin büyük olarak nitelendirdiği yapıtların çoğunda sözkonusu büyülü unsurlar yoktur. Büyüyü/sihri bulabildiği, varlığını duyumsayabildiği yapıtlar 20. yüzyılda yazılmıştır, bu da zamansal yakınlıkla ilintili bir durumdur. Kleeberg bu büyülü/sihirli efektin tasarlanabilir bir şey mi, tamamen rastlantısal bir durum mu ya da öğrenilebilir ve yeniden üretilebilir bir şey mi olduğunu bilmediğini söyler.

Buraya kadar poetikasını özetlemeye çalıştığımız Kleeberg'in yapıtlarına bakıldığında, tarihsel roman diyebileceğimiz *Der König von Korsika* dışında, öyküleri ve diğer yapıtlarının ağırlıklı olarak 1933'den günümüze uzanan bir zaman diliminde insan ve insani durumlara odaklandığı görülür. Yazarın, Yahudi soykırımından iki Alman kesiminin birleşmesi öncesindeki ve sonrasındaki Berlin'e, batılı insanın içine düştüğü kimlik bunalımından, yazma ve yazar/sanatçı sorunlarına kadar geniş bir yelpazede güçlü insan portreleri yarattığı saptanır. Büyük toplumsal olaylara, onların sahneye çıktığı dönem ve mekânlara hem içten hem de dıştan bakabilmeyi başardığı kolaylıkla gözlemlenir. Yapıtlarında ele alınan sorunlar akıcı, kolay ve rahat bir anlatım biçimiyle okura aktarılır. Yazarın, büyülü/sihirli efektler olarak nitelendirdiği, "ne kadar gerçek; ne kadar güzel" ölçütünün yapıtlarında etkin bir biçimde kullanıldığı dikkatlerden kaçmaz.

Ein Garten im Norden'e İlişkin Birkaç Söz

Ein Garten im Norden, Kleeberg'in tarihi gerçekleri bir fon olarak kullandığı, fakat bunu yaparken tarihle oynadığı, akıl ve estetiği anlatı içi tutarlılıkla birleştirerek okura sunduğu ve sonunda birbirinden ayrı ama yine de birbiri üstüne bindirilmiş, "ne kadar gerçek, ne kadar güzel" ölçütünü kullanabildiği romanıdır. Yazarın kendisi de romanı, poetikasının bir yansıması, aynı zamanda içinde yer alan insanlara, düşüncelere, yapıtlara bir reverans, sevgi gösterisi ve teşekkürlerle dolu bir katalog, bir "öykünme ve montaj" kitabı, "postmodern, ironik bir masal" olarak görür. (Widmann ve Kleeberg, 2007:226)

Bu romanıyla Kleeberg 1980 sonrası postmodern anlatının başarılı bir örneğini ortaya koyar. Tarihin kullanım biçimi, metinlerarası ilişkiler ve üstkurmacanın ustalıklarla

kullanımı romanın başat öğeleri olarak öne çıkmaktadır.¹¹ Romanın içine sindirilmiş, roman akışını bozmayan, okuruna bu yolla farklı dünyaların kapısını aralayan ve üstkurmaca düzlemde tartışma konusu yapılan konulara ayrı bir derinlik kazandıran metinlerarası ilişkiler, gerçeğe kurmaca arasındaki oyunun başarılı bir örneğini sunar. Reel tarihi, geçmişle oynayarak, gelecekte bir gün gerçek olabileceğini umduğu bir Almanya ile ilgili masalımsı bir öykü kurgular yazar. Gerçekte olanı unutmadan ve saptırmadan, geçmişi travmalarla dolu bir ulus için başka ve daha iyi bir öykü yaratmaya çalışır. Kendi ifadesiyle, romanda yalnızca mükemmel bir dünya kurmamış (“konstruieren”), onu aynı zamanda yıkmıştır (“destruieren”). Çünkü iki şeyi göstermek istemiştir: böyle bir dünyanın hem var olabileceğini ve hem de neden var olamayacağını söylemeye çalışmıştır. Amacı iyi insan-ütopyası yaratmaktan çok böyle bir şeyin sınırlarıyla, tehlikeli, trajik-ironik bir oyun oynamaktır. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:67) Bunu da başarıyla yaptığı görülmektedir.

Anlatıcı Albert Klein, Stephen Brockmann’ın da işaret ettiği gibi, romanın hemen başında okuru anlatma eyleminin güçlüğü ve tehlikelerine karşı, yani “kurmacanın gerçeğe hesaplanamayan etkisine” (Brockmann, 2014:225) karşı uyarır; okura Heisenberg’in “bir fenomenin ölçülmesi, fenomenin kendisini değiştirir” (s. 9.) ilkesini anımsatır. Roman bağlamı bunu daha da görünür kılmaktadır. Bir değişime neden olmadan, bir konu hakkında yazmanın kolay olmadığı gösterilmektedir. Yazarlık, yazardan bağımsız var olan bir şeyin kuru bir yansıtması değil, daha çok yazarın kendini gerçeğin içine ittiği, fakat bu esnada kendisini hesaplanamayan bir değişim sürecine bıraktığı bir yaratma eylemidir. (bkz. Brockmann, 2014:225) İki ayrı zaman düzleminde gelişen iki farklı öykünün yer aldığı, fakat sonunda aynı zaman diliminde buluşan tek bir öyküye dönüşen roman, kurmaca ve gerçeğin birbiri içine girdiği bir yapıya sahiptir. Tarihin üstkurmaca düzlemde tartışma konusu yapıldığı iç-anlatı, gerçek olay ve kişilerden hareketle biçimlenir; tarihin kontra-gerçek bir biçimde anlatılması ve anlatıcının bireysel geçmişinin değişmesiyle okurda gerçeklik izlenimi ortadan kalkar.

¹¹ Postmodernizmin önde gelen isimlerinden Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*’da sözkonusu postmodern öğeleri şu sözlerle dile getirir: “Modernist roman, realist romanın temsil yöntemleri ve bağlamsallığından kurtularak otonom olmak için ne kadar uğraştıysa, postmodern roman da modernizmin tarihsel ve bağlamsal dogmalardan uzak duran estetik mekanizmalarından kurtulmak için o kadar uğramıştır. Postmodernizm, hem realizmin hem de modernizmin geleneklerini işine geldiği şekilde kullanır. Bu yüzden aynı anda hem tarihsel hem üstkurgusal; hem bağlamsal hem kendine dönük, özansıtmacı [self-reflexiv] bir anlatı haline gelir.” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:163)

Bu da, Serpil Oppermann'ın postmodern romanın bilerek kullandığını söylediği gerçekçi yazım biçiminin kendi içinden postmodern yazım teknikleri tarafından yıkılmasından başka bir şey değildir:

“Bir yandan geçmişe yaptığı göndermelerle romanın tarihselliğini vurgulayan postmodern roman, diğer yandan tarihin metinselliğine dikkat çekmektedir. Tarihsel geçmişin, yazıldığı anda kurmacaya dönüştüğünü ve bu yüzden kendi içinde çeşitli yorumlara açık potansiyel metinleri barındırdığını anlatmaktadır. Böylece tarih ve kurmaca, metin ve bağlam, ikili karşıtlıklar olmaktan çıkarılarak birbirlerini bütünleyen öğeler olarak romanda yer almaktadır. İkili karşıtlıklar içinde en belirgin olanı, gerçekçi yazım geleneği ile birlikte kullanılan postmodern yazım yöntemleri arasında görülmektedir. Postmodern romanın bilerek kullandığı gerçekçi yazım biçimi kendi içinden postmodern yazım teknikleri tarafından yıkılmaktadır. Yani tarih söylemini kullanarak yarattığı gerçeğin ve anlamların sınırlarını sorgulayan postmodern roman, aktarılan gerçeklerin kurmaca özelliklerini sergilemektedir. Bu bağlamda geleneksel biçimde yazılmış izlenimini veren öyküler aslında gerçekçi roman geleneğini sorgulamaktadır. Bu da geçmiş gelenekleri sorgulayan ve onlara eleştirel gözle bakmayı sağlayan postmodern parodi kullanılarak yapılır. Geleneksel tarzda yazılmış gibi görünen öyküler postmodern yaklaşımda gerçekçi olmaktan çıkar. Böylece yazı içinde gerçek ve kurmaca arasındaki ayrım tamamen yok edilir.” (Oppermann, 2006:68)

Hem tarihi gerçekler hem de romanın kendi gerçekliğiyle sürekli bir oyun oynar yazar. Tarihin akışını saptırmadan ama küçük dokunuşlar yaparak geçmişi değiştirme eğilimi içindedir. Somut bireylerden hareketle¹² yazarın bunu yapmaya çalışması, romandaki gerçeklik etkisini artırır. Bütün gerçeklik sinyallerine¹³ karşın, ustalıklı yerleştirilmiş fantastik unsurlar romanın kurmaca olduğunu sürekli açık eder. Tarihsel olayları yansıtan iç-anlatıda okurun gerçeklik algısı daha ilk cümleyle kırılır: ““Bir zamanlar, imparatorluk başkentinin tam ortasında ilginç bir park varmış. [...] yüksek duvarlarla çevriliymiş.”” (s. 87.) biçimindeki okurun masallardan alışkın olduğu bu giriş cümlesi, bundan sonra anlatılacak olanlar ne kadar gerçek olursa olsun, hepsini kuşkulu hale getirir. Anlatıcının yaşadığı, okurun ancak fantastik türlerden alışkın olduğu karşılaşmalar (roman boyunca anlatıcıya refaket edecek ve olur olmaz zamanlarda ortaya çıkıp ona yazma sürecinde müdahalelerde bulunacak olan sahafın varlığı, Luther) romanda gerçeklik algısını kıran diğer bir unsur olarak görülmektedir. Şüphesiz yazın

¹² Ömer Türkeş “somut bireylerin somut hayatlarını” romanı geleneksel anlatı kalıplarından ayıran bir özellik olarak anar. Ona göre, “[...] roman, geleneksel anlatı kalıplarından –epik, fabl ve trajedilerden-farklı olarak, alegorik/evrensel tiplerin değil, somut bireylerin somut hayatlarıyla ilgilidir. Eski edebiyat zaman dışı bir evrensellelikle uğraşırken, bu yeni edebî tür zamanı da işin içine katıp, mitolojik ve dinî zamanın yerine tarihî ve maddeci bir zaman algısını getirmiştir. [...] Bireyin ancak geçmiş yaşantısı yoluyla kendi kimliğine ulaşabileceği düşüncesine paralel biçimde, roman sanatında da kahramanın kimliği ve kaderi, geçmişteki yaşantısı ve şimdiki zamandaki bilinçli varlığı ile birlikte ele alınmaya başlanır.” (Türkeş, 2011:89)

¹³ Alman edebiyat çevrelerince günümüz edebiyatının anlatım biçimi olarak anılan ve Wirklichkeitseffekt / Realitätseffekt / Realitätsreferenz / Realitätssignal olarak kullanılan Roland Barthes'in *effet de réel* kavramı karşılığı kullanılmıştır. (Burada bkz. Vecchiato, 2014:93)

“dil aracılığıyla öykünmedir. Özel olarak, bu herhangi bir öykünme değildir, çünkü ille de gerçeğe değil, var olmayan varlıklar ve eylemlere de öykünmedir.” (Todorov, 2011:12) Fantastik olan ile gerçeğin yan yana bulunması postmodern romanın çok sesliliğiyle ilintilidir:

“Postmodern roman çağdaş kültürün çoğulcu yapısında ayrı ve birbirine zıt üç geleneği –yani, Gerçekçi, Modernist ve Postmodernist- birbirinin içinde yeniden değerlendirmektedir. Fantastik ve gerçek (yansıma), hayal gücü ve gerçek dünya yan yana ama bir dizi çelişkiler zinciri olarak işlenmektedir. Bu tür romanların yorumlarında kesin anlamlar aranamaz. Anlamlar ya belirsizdir ya da birden çok anlam ortaya çıkmaktadır. Postmodernist romanda çok seslilik, belirsizlik ve değişkenlik, Hakikat (Truth) ve Gerçeklik (Reality) kavramlarının aslında hayal gücünün bir parçası olduğuna dikkat çekerler. En önemli, en rasyonel sayılan bir gerçeğin bile onun söylenme/yazılma biçiminde ya devam edeceği ya da eriyip gideceği postmodernist yazarlar tarafından açıkça ifade edilmiştir.” (Oppermann, 1992:251)

Romanda bir başka kurmaca oyun da yazarın belirsizlikler yaratmak için hem çerçeve hem de iç-anlatı kahramanına aynı adı vermesi ve üstkurmaca düzlemde yazılmakta olan kitabı *Ein Garten im Norden* başlığıyla, yani romanının adıyla başlatmasıdır. Anlatıcı Klein’in yaşamı roman içinde geriye dönüşlerle öykü içine serpiştirilerek verilir. Zaten kronolojik bir anlatım olanaklı değildir. Çünkü Albert Klein, iç-anlatının (Binnenerzählung) akışına koşut olarak da şekillenmektedir. Kleeberg, romanının anlatıcısı ve ana figürü Albert Klein’ı, yine aynı figürün yazmakta olduğu bir öykünün akışına bağlı olarak kendisine kurgulatmaktadır. Roman kurgusu içinde, kurmaca bir karakter kendi yazmış olduğu bir kitabın akışına bağlı olarak kendini, daha doğru bir ifadeyle kendi geçmişi kurgulamaktadır. İç-anlatının tamamlanmasından sonra çerçeve anlatıdaki Albert Klein’in kimliği üzerinde kuşku oluşur. Hamburg’lu Hıristiyan Alman bir ailenin tek çocuğu gibi görünse de, aslında Saksonya bölgesinden Musevi kökenli bir aileden gelen bir Alman-Yahudi’si olduğu gerçeği, anlatıcı Klein’la ilgili bilgileri sorgulanır hale getirir.

Postmodern anlatıları, geleneksel anlatılardan ayıran temel noktalardan biri, metinlerarası ilişkiler oluşturma özelliğidir (bkz. Aktulum, 1999:9). Yukarıda belirtildiği gibi, Kleeberg yapıtlarını başka metinlerin ve kendi okumalarının bir kesişme noktası olarak görür. *Ein Garten im Norden*’in metinlerarası ilişkiler bakımından zengin bir çeşitleme sunduğu söylenebilir. En belirgin metinlerarası ilişkiler roman figürlerinin sahnede olması durumunda görülür. Örneğin, Joseph Roth’un aklına Klein’in bahçesini gezerken birdenbire La Fontaine’den şu cümleler gelir: “şaşkın

şaşkın dolanmak, kaybolmak, hayal kurmak ...” (s. 95.). Daha örtük bir göndermeyi bahçıvan Johannes, Joseph Roth’a Albert Klein’in “sessiz, ince, neredeyse bir kadın sesi”yle Rilke’den şiirler okuduğunu (s. 107.) anlatırken yapar. Rainer Maria Rilke’nin (tam adıyla René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke) yaşamını bilen okur, burada öylesine bir kadın sesinden bahsedilmediğini farkeder. Annesi Rilke’ye René, yani Fransızca “yeniden doğan/doğmuş” adını vermiş, altı yaşına kadar Rilke’yi ölen kızı yerine koyarak, onu öyle giydirmiş, saçlarını uzatmıştır. Metinlerarası göndermelerin belki de en yoğun yer aldığı bölümlerde, anlatıcının iç-anlatıya yerleştirdiği politikadan bilime, sanattan yazın dünyasına çok sayıda tarihi kişi yer alır. Bu kişilikler hem varlıklarıyla, hem de zaman zaman yapıtlarına yapılan metinlerarası göndermelerle romana ayrı bir derinlik katarlar.

Kleeberg’in kullandığı dilin retorik süslemelerden ve karmaşık dilbilgisi yapılarından uzak olduğu görülür. Yazar anlatılarında çok uzun cümlelere yer vermese de, cümleler arası geçişlerde bağlaçları kullanmaktan çekinmez; fakat bu geçişlerde ağırlıklı olarak koşuntuları (Apposition) kullanmayı benimser. Metnin temposuna uygun olarak cümlelerinin uzunluğu da değişmektedir. Bağlaçlarla ya da koşuntularla donatılmış anlatımlarına bakıldığında, bunların “gereksiz ayrıntılar” olmadığı, daha çok “gerçek etkisi”¹⁴ yaratmak için yapıldığı rahatlıkla saptanır. Şehirleri ve buralardaki belli mekânları (parklar, tarihi mekânlar gibi) betimlerken kullandığı ayrıntılar, gerçekçi etkiyi yaratmak için yapılan uğraşlar olarak görülebilir. Örneğin noveli *Barfuß*’ta yer verdiği aşağıdaki betimlemede yer alan ayrıntılar, Paris’in çokkültürlü yapısını gerçeğe uygun biçimde anlatmaktan başka bir şey değildir:

“Güneşle birlikte küçük park insanlarla doldu ve K., sigara içmek için çocuk seslerinin arasında bir banka oturmaya karar verdi. Beyaz, siyah ve Magripli çocuklar art arda kaydırdan kayıyor, tahterevallide birbirlerinin karşısında oturuyor, iskelelere tırmanıyor, top oynuyor ya da ip atıyorlardı. Genç anneler, beyazlar etekli ya da pantolonlu, siyahlar rengârenk Boubou/Bubular içinde, Araplar gruplar halinde, kapalı yakalar ve başörtülü, banklarda oturuyor veya kum havuzunun kenarına ilişmiş ve gözlerini kumda eşelenen ya da hala dengesiz bacakları üzerinde güvercinleri kovalayan veya fiskiyeli havuzun yanında suyla oynayan küçüklerinden ayırmıyorlardı.” (Barfuß, 68.)

Kleeberg’in metinlerinde İngilizce ve Fransızca kelimelere/cümlelere (şarkı isimleri, yapıt isimleri, orijinal dilden yapılan alıntılar) sıklıkla başvurduğu görülmektedir. Bunlar, yazarın Anglo-Amerikan yazını okumalarının, yurtdışında uzun

¹⁴ *Gerçek etkisi* ve *gereksiz ayrıntılar* terimleri Roland Barthes’tan alınmıştır. Daha geniş bilgi için bkz. Barthes, 2002: 61-76.

yıllar yaşamış olmasının ve özellikle de bu dillerden yapmış olduğu yazınsal çevirilerin kaçınılmaz etkisi olarak değerlendirilebilir. Ancak bu durumun, yazarın anlatılarında “gerçeklik etkisi”ni bozmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Düşük derecede Almanca konuşan bir Fransızla yarı Almanca yarı Fransızca konuşan bir roman figürü, okuru hiç rahatsız etmez. Yazarın, günümüz Avrupa’sının neredeyse ortak anlaşma dili haline gelen Almanca-Fransızca-İngilizce gibi dilleri ve bu dillerin beslendiği ortak kültürleri yapıtlarında yansıttığı da söylenebilir. *Ein Garten im Norden*’de Voltaire (s. 297.) veya Molière’den (s. 587.) yaptığı alıntılar, yazarın belli bir birikime sahip okur kitlesini hedeflediğini göstermektedir. Metinlerarası göndermelerin, üstkurmaca tartışmalarının ve tarihi ele alış biçiminin de gösterdiği gibi, Kleeberg, belli bilgi birikimine sahip örnek bir okur, kendisiyle oyun oynayabilecek bir oyun arkadaşı görmek istemektedir. “Met[nin], örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıt” (Eco, 2011c:84) olduğunu söyleyen postmodern romanın önemli yazarlarından Umberto Eco, *Gülün Adı*’nda nasıl bir “örnek okur” istediğini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Ben nasıl bir örnek okuyucu istiyordum? Kuşkusuz benim oyunuma gelen bir suç ortağı. Tam anlamıyla Ortaçağ’a özgü olmak ve kendi çağımın gibi Ortaçağ’da yaşamak istiyordum (ve bunun tersini). Ama aynı zamanda, bütün gücümle, benim, daha doğrusu metnin kurbanı olacak ve metnin kendisine sunduğundan başka bir şey istemediğini düşünecek bir okuyucunun oluşmasını da istiyordum. Bir metin, uygun okuyucu için bir dönüşüm yaşantısı olmak ister. Cinsellik ve sonunda suçlunun ortaya çıkarıldığı bir suç örgüsü ve birçok eylem istediğinizi sanırsınız, ama aynı zamanda ölümün ve manastır işçilerinin elleriyle yapılmış saygın bir döküntüyü kabul etmekten utanırsınız. Sözün kısıtı, sana Latince, az kadın, bol bol tanrıbilim, Grand Guignol’deki gibi litrelerce kan sunacağım, öyle ki, “Ama yanlış bu, ben yokum bu işte!” diyeceksin. İşte bu noktada benim olacaksın ve dünyanın düzenini boşa çıkaran Tanrı’nın sonsuz her şeye gücü yeterliğinin ürpertisini duyacaksın. Sonra da, eğer akıllıysan, seni nasıl tuzağa düşürdüğümün farkına varacaksın, çünkü önünde sonunda bunu her adımda söylüyordum sana; seni cehennemlik olmaya sürüklemekte olduğum konusunda iyice uyarıyordum seni, ama şeytanla yapılan anlaşmaların güzel yanı, insanın onları kiminle iş yaptığını bile bile imzalamasıdır. Yoksa Cehennem’le ödüllendirilmenin nedeni nedir?” (Eco, 2013:717)

İkincil Literatürde *Ein Garten im Norden*

Basında yer alan eleştiri yazıları ve yapılan çalışmalarda *Ein Garten im Norden*’in genel olarak, konjonktürel tarihi işleyiş biçimiyle, “farklı bir Almanya” hayalinin ütöpik/fantastik karakteriyle, iki Almanya’nın birleşmesi sonrasını (Post-Wende) ortaya koyma şekliyle, realist anlatım biçimi ve kurmaca oyunları ile ele alındığı görülmektedir. Elena Agazzi’nin *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte* (2005), Andreas Martin Widmann’ın *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung* (2009),

Erhard Schütz'ün “*Der kontaminierte Tagtraum. Alternativgeschichte und Geschichtsalternative*” (2008), yine Andreas Martin Widmann'ın “*Garten Eden in einem anderen Deutschland: Kontrafaktische Geschichte als Utopie in Michael Kleebergs ‘Ein Garten im Norden’*” (2007), Michael Braun'ın “*Fiktionales Erinnern in Michael Kleebergs ‘Ein Garten im Norden’*” (2014), Stephen Brockmann'ın “*Michael Kleebergs deutscher Garten*” (2014)¹⁵, Harald Tausch'ın “*Der Garten als Heterotopie. Michael Kleebergs Roman Ein Garten im Norden (1998)*” (2011), Branka Schaller-Fornhoff'ın “*Umschriften der Wende – Narrative Strategien in Michael Kleebergs Roman »Ein Garten im Norden«*” (2010), Andreas Böhn'ün “*Metafikcionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas*” (2010) başlıklı çalışmaları, romanı sözü edilen konular bağlamında ele alırlar.

Ayrıca Jessica Amann ile Giannina Leonie Widmer'in Doktora ve Yüksek Lisans tezlerinden de söz etmek gerekir. Jessica Amann'ın Nottigham Üniversitesinde 2003 tarihinde yaptığı *The Fantastic in the Post-Wende German Novel* başlıklı doktora çalışmasının beşinci bölümü Kleeberg'in romanında romantik ironiye ayrılmıştır. *Constructing ‘Das andere Deutschland’: Romantic Irony and Michael Kleeberg’s Ein Garten im Norden* başlığı altında, ‘farklı bir Almanya’ tarihi, iki Almanya'nın birleşmesi odak alınarak ele alınmaktadır. *Das andere Deutschland and the New Right, Vaterhaß and Vaterliebe* alt başlıklarında, iki Almanya'nın birleşmesiyle yaşanan sürecin, hem sosyal hem de politik açıdan bir değerlendirmesi yapılmaktadır. 1989-1990 sonrası yaşanan süreçte Alman ulusunun içine düştüğü kimlik sorununun, geçmişin yüküyle hesaplaşmalarının yansımalarına yer verilmektedir. *Romantic irony and the representation of ‘Das andere Deutschland’, Ein Garten im Norden and Irony, Romantic Irony and the Utopian Garde, Romantic Irony and the Failure of the Text* başlıkları altında da romantik ironinin romandaki kullanımını mercek altına alınmaktadır. Amann'ın vardığı sonucu şu şekilde özetlemek olasıdır: Romantik ironi yardımıyla Kleeberg alternatif bir Almanya geçmişi yaratmaya çalışır. Almanların Nasyonal

¹⁵ Michael Braun ve Stephen Brockmann'ın incelemeleri Michael Kleeberg'le ilgili Kasım 2013 tarihinde *Literaturhaus Berlin*'de düzenlenen sempozyumda sunulan bildiriler içinde yer almaktadır. Bu bildiriler 2014 yılında *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* adıyla yayımlanmıştır. Söz konusu sempozyum ve yayınlar, yazarla ilgili en kapsamlı çalışmadır. Bu çalışmada bildirileri yer alan uluslararası bilim ve yazın çevrelerinden uzmanların isimleri şöyledir: Hugo Aust, Johannes Birgfeld, Michael Braun, Stephen Brockmann, Alain Cozic, Marion Dufresne, Caroline Frank, Wolfgang Frühwald, Irina Gradinari, Lidwine Portes, Erhard Schütz, Harald Tausch.

Sosyalizmden miras kalan kötü geçmişlerinden kurtulmaları ve kimliklerine yeniden kavuşmaları için gerekli zemini oluşturmayı amaçlar. Romantik ironi yazara hem bu geçmişi dillendirme hem de tartışmaların dışında kalma olanağı verir.

Ein Garten im Norden üzerine Giannina Leonie Widmer'in 2010 tarihli Basel Üniversitesi'nde yaptığı, »„über die Mauer“ und das Loch mitten in Berlin. Berlin-Literatur vor und nach der Wende – literaturgeographisch betrachtet« başlıklı Yüksek Lisans tezi önemli araştırmalardan biridir. Tez, birleşme öncesi ve sonrası Berlin'ini yazınsal coğrafya açısından ele alan örnek bir çalışmadır. Yazınsal coğrafya ("Literaturgeographie"), kurmaca metinlerde olayların geçtiği yerlerin mekânsal olarak düzenlenmelerini konu edinen yeni bir araştırma alanıdır. Franco Moretti'nin *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte* (1999), Armin von Ungern-Sternberg'in *Erzählregionen. Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur* (2003), Barbara Piatti'nin *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* (2008) başlıklı araştırmaları bu alanda yapılmış örnek çalışmalar olarak gösterilebilir. Coğrafi mekânların ("Georaum") modellenmesi üzerine yapılan bu çalışmalar, haritacılığı ("Kartographie") ve yazını biraraya getirmektedir. (bkz. Widmer, 2010:3-14) Widmer'in *Ein Garten im Norden*'i, *Das Loch mitten in Berlin, Von der Geschichte eingeholt, Ort der Geschichte und Ort als Kontrafakt* başlıkları altında yaptığı çalışmasında Berlin odağa alınır. Olayların geçtiği yerlerin ne kadarının gerçek, ne kadarının kurgu olduğu ortaya konulur ve haritalandırılması yapılır.

Hermann Wallmann'ın 'dilsel bir sanat eseri', Matthias Greffrath'ın 'son yılların en güzel romanı' ve Tilman Krause'nin 'Berlin Cumhuriyeti'nin romanı' olarak değerlendirdiği *Ein Garten im Norden*'i örnek ve önemli bir yapıt yapan temel neden, realist anlatımı yanında, postmodern romanın temel kurgu unsurları olarak sayılan üstkurmaca ve metinlerarasılığı ustalıklı kullanmasıdır. Üstkurmaca ve metinlerarasılığı 1980'li yıllara kadar kullanıldığı biçimden öteye taşıyan Kleeberg, *Ein Garten im Norden* ile Linda Hutcheon'un "tarihsel üstkurgu" (Historiographic Metafiction) olarak nitelendirdiği bir roman örneği verir. Gerçekle kurmacanın oyununu tarihin kontra-gerçek sunumuyla sahneye koyan yazar, yeni tarihselci yaklaşımla¹⁶, farklı okumalara

¹⁶ "Yeni Tarihselcilik, metni yorumlamanın tarihselliğinden çok metin üzerine birbirinden farklı pek çok tarihsel okuma yapılabileceğini ileri sürer. Bu açıdan incelendiğinde her eleştirel okumanın tarihselliği

olanak sağlar. Yazınla tarihin arasındaki sınırları ortadan kaldıran ve tarihin yazınsallığını ön plana çıkaran bu yaklaşımın en önemli tezlerinden biri, yazınsal metinleri, “kültürel sistemlerin yaratılmasında katkıları olan ürünler” olarak görme eğilimidir:

“Yeni Tarihselciliğin en önemli tezlerinden biri, edebiyat metinlerinin, kültürün sabit ve zaman içinde durağanlaşmış ürünleri değil, tam tersine, kültürel sistemlerin yaratılmasında katkıları olan ürünler olduğu tezidir. Örneğin, Rönesans üzerine yapılan çalışmalarda edebiyat eserlerinin bu rolü özellikle vurgulanmaktadır. Döneme ait edebiyat metinlerinin Rönesans döneminin kültürel oluşumunu ne denli etkiledikleri, bunların tarihselci açıdan okunmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yöntem tarihsel dönemlerin alışılmadık yönlerini sergilemektedir. Böylece, tarihsel oluşumların kültürel ve yazınsal boyutunun önemi tartışmaya açılmaktadır.” (Oppermann, 2006:32)

Michael Kleeberg’in “kültürel sistemlerin yaratılmasın[a]” ne kadar katkı sağlayacağı zaman içinde ortaya çıkacaktır. Ancak Almanların geçmişiyle yüzleşme, babalarının günahlarıyla hesaplaşma kültürüne katkıda bulunacağı düşünülebilir. Kleeberg’in ulusal geçmişiyle yüzleşirken şimdinin Almanya’sına içeriden olduğu kadar dışarıdan bakmayı becerdiği söylenebilir. Geçmişteki kötü izleri düzeltmeye çabalarken, bunun, akıl ve estetiğin birlikte var olduğu bir ülkede gerçekleşebileceğini gösterir. Tarih yazıcılığının boş bıraktığı, suskun¹⁷ geçtiği karanlık noktalara tarihin metinselliği yoluyla yanıt vererek¹⁸ farklı bakış açıları oluşmasına olanak verir.

metnin yazınsallığından ayrı düşünülemez. Böylece edebiyat ve tarih ilişkisinde bilinen sınırlar ortadan kalkmaktadır.” (Oppermann, 2006:29)

¹⁷ Dilek Doltaş postmodern yazındaki suskunlukla ilgili şunları söyler: “[...] postmodern yazında *suskunluk* yani metin içi boşluklar, ne on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Batı edebiyatının avand-garde akımlarında olduğu gibi, okurca doldurulmayı bekleyen ve metin yoluyla aktarılamayacak kadar çok anlamlılığın göstergesi, ne de modern yazının en belirgin özelliği olan duygusal ve anlamsal arayışın simgesidir. On sekizinci yüzyılda, ister Laurence Sterne’in yapıtlarındaki gibi gerçekten sayfalar boş bırakılsın, ister William Blake’in şiirlerindeki gibi metin anlam boşluklarıyla bezensin yazarlar, metindeki suskunluğun okurlarca, çok anlamlı biçimde doldurulmasını beklerler. [...] postmodern yazarlar için metin içi boşluklar da dil gibi, anlam yokluğu dahil hiçbir şeyi aktaramazlar. Onlar yapıtlarında [...] suskunluğu da çarpıtarak kullanırlar ve son kertede, anlam boşluğu ile çokluğu okura birlikte sunulduğundan, doluluk ve boşluk kavramlarının okurdan bağımsız düşünülemediği görüşü anlatılarda vurgulanmış olur. Böylece postmodern yazında suskunluk, okurca doldurulmayı bekleyen gerçek bir boşluktur ve bu konuyla belki de okurun algılayabileceği tek gerçeğin göstergesidir.” (Doltaş, 2003:104) Kleeberg bir taraftan belgeye dayalı tarihin boş bıraktığı/bırakmak zorunda kaldığı boşlukları doldururken kontra-gerçek bir tarih anlatımıyla tarihin metinselliğinin altını çizmekte, kurgusal tarihin bıraktığı boşluklarla da yeni suskunluklar yaratmaktadır.

¹⁸ “Tarihyazımcı postmodern roman anlattığı tarihsel dönem içinde bulunan ve resmî tarihte belirsizliğini koruyan bazı durumları, geçerliliği tartışmalı bazı tarihsel belgelere veya kurmaca kanıtlara dayandırarak ele almaktadır ve anlatılan dönemi yeniden bağlamaktadır. Böylece roman, egemen tarihsel söylemlerin kendi bünyelerinde kendilerini temellerinden sarsacak farklı söylemler barındırdığına dikkat çekmektedir. Resmî tarihte bulunan bazı boşlukların bir roman kurgusu içinde biçimlendirilmiş olması her zaman ilgi çekici olmaktadır. Gerçeğe ilişkin metinlerle iç içe kullanılan kurmaca metinler okurda ontolojik bir merak uyandırır. Yanıtları kesin olmayan sorular soran okur, aslında tarihsel geçmişin ne denli yoruma açık metinsel bir olgu olduğunu görmektedir.” (Oppermann, 2006:72)

Çalışmada, Kleeberg'in "postmodern özellikler" taşıyan romanı *Ein Garten im Norden* incelenmeden önce, yazın ve sanatta kökten ilke değişimlerine neden olan postmodern terimi üzerinde duruldu. İkinci olarak *Ein Garten im Norden*'de ön plana çıkan üç temel özellik üstkurmaca, metinlerarasılık ve tarihin kontra-gerçek sunumu hakkında bilgi verilerek metin odaklı bir okuma yapılmaya, bu bağlamda metin içi alıntılarla bu okumalar desteklenmeye çalışıldı. Konjonktürel tarihin kontra-gerçeklik olarak varlığı ve metinlerarası ilişkiler nedeniyle metni aşkın (Paratext) yöntemlere de başvuruldu.



BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE/MODERNİZM - POSTMODERNİTE/POSTMODERNİZM: KAVRAMSAL BİR BAKIŞ

1.1. MODERNİTE - POSTMODERNİTE

Leslie A. Fiedler'in 1969'da *Playboy* dergisinde yayınlanan ünlü makalesi *Cross the Border – Close the Gap*'in¹⁹ üzerinden geçen elli yıla yakın zaman diliminde Postmodernizm kadar şiddetli tartışılmış başka bir kavram olmamıştır. “Post” öneki, felsefeden toplumbilime, ekonomiden politikaya, mimariden, güzel sanatlardan yazına birçok alanda kıyametler kopartmış, uzun ve hararetle tartışmalar sonunda nispeten daha durgun bir döneme girmiş, en azından saflar belli olmuş, bir “mit” olmaktan çıkmıştır. Kumar'ın belirttiği gibi, “birçok insan bir post-modernlik durumunda yaşadığına inanıyor ya da ikna edilebiliyorsa, bu durumda post-modernlik bir mitten ibaret” (Kumar, 2013:17) değildir artık.

Modernin ne olduğu-olmadığı veya olamayacağı, postmodernlerden söz edilip edilemeyeceği, edilecekse nasıl bir olgudan/durumdan söz edilebileceği gibi soruların sonuna gelinmiştir. Yer yer tartışmalar, fikir yürütmeler devam etmektedir, etmesi kadar da doğal bir durum yoktur. Roger Behrens'in ifade ettiği gibi, postmodernizm terimi, en az onu üreten ve bir moda terim haline getiren postmodern çağ kadar muğlaktır. (bkz. Behrens, 2008:8) Bir müddettir yaşanmakta olan –en azından genel kabul görmüş olduğu haliyle II. Dünya Savaşı sonundan beri yaşanmakta olan- zaman diliminin muğlaklığı nedeniyle terim çok geniş bir alana yayılmış, birbirinden farklı durumları ifade etmek için kullanılır olmuştur. Kullanıldığı her yeni durumda da doğal olarak üzerinde konuşulmuştur. Postmodern durumlar, söylemler, toplumlar, yaşamlar, darbeler, evlilikler, moda, inançlar, savaşlar... gibi tanımlamalarla içinde yaşanılmakta olan bu zaman dilimi, olay ve olgular tarif edilmekte veya edilmeye çalışılmaktadır. “Post” öneki –yalnız post-modern değil, post-endüstriyel, post-fordist gibi kavramlarla kullanılmakta ve/veya postmodernin bir sıfat olarak kullanılmasıyla modern/modernizm/modernite sonrası “post”lar enflasyonu yaşanmaktadır.

¹⁹ L. Fiedler'in bu makalesi, daha önce Freiburg'ta sunmuş olduğu ve sonra 13 ve 20 Eylül 1968 tarihlerinde “Das Zeitalter der neuen Literatur” başlığıyla iki bölüm halinde *Christ und Welt* adlı haftalık bir gazetede yayınlanan makalenin nihai şeklidir. (bkz. Wittstock, 1994:12)

Çalışmanın çerçevesi nedeniyle burada, yıllarca sürdürülmüş olan modern-postmodern tartışmalarına yalnızca ihtiyaç duyuldukça yer verilecek, bunun dışında, bir “ön kabul”le postmodern/postmodernite/postmodernizm kavramları kullanılacaktır. Tarihin belli bir döneminden sonra yaşanmaya başlanan, hızla ve kesintisiz devam eden değişim ve dönüşümlerin –kimi görüşlere göre de kopuşların- reddedilemez varlığı, bunların yarattığı dalga etkisi, -adına ister postmodern ister trans-avangard ister de trans-modern (bkz. Welsch, 2002:43 Dipnot 96) diyelim- öncekilerden farklı bir durumun, kültürün, sanatın, yazının varlığını göstermektedir. Bu “ön kabul” modernin reddi değil, yaşamakta olanın artık modern olmadığı gerçeğinin ilanıdır.

1.1.1. Modern/Modernite/Modernizm

Postmodern/Postmodernite/Postmodernizm

Kendisinden önceki döneme kıyasla yaşamakta olan değişimi, dönüşümü ya da önceki dönemden kopuşu gözlemleyen düşünürlerin, bir farklılaşmayı anlatmak için kullandıkları postmodern terimi, önemli bir soruyu da beraberinde getirmiştir: Hangi modernden sonra? Çok sayıda düşünür ve eleştirmenin özellikle üzerinde durduğu bu soru, Wolfgang Welsch’in *Unsere postmoderne Moderne* adlı kitabında da temel sorundur. Welsch’e göre, anlamlı, mantıklı bir şekilde postmodernden bahsetmek isteyen biri, öncelikle hangi modernin karşısına bu kavramı çıkardığını ortaya koymalıdır. Çok sayıda “modern” vardır ve bu nedenle de “postmodern”in farklı varyasyonları söz konusudur. Sadece postmodernin hangi modernden sonra değil, aynı zamanda ve her şeyden önce postmodernin, modernin hangi yorumundan sonra konumlandırıldığı önemlidir. Welsch, postmodernden (Postmoderne) söz eden birinin aslında aynı zamanda modernden (Moderne) de söz etmekte olduğunu anımsatmaktadır. (bkz. Welsch, 2002:45-46; Welsch, 1994:2) Postmodern teriminin anlamı konusundaki anlaşmazlıkları dile getiren David Harvey de, ““postmodernizm” olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavrama[nın] iki kez daha zor” olduğunu, bunun modernizmin anlamının da çok karışık olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. (Harvey, 2012:21) Krishan Kumar da aynı şeyin altını çizer. Ona göre postmodernizm,

“özünde bir “karşıtlık kavramı”dır. Anlamını, dışladığı ya da aştığını iddia ettiği şeyden olduğu kadar içerdiği ya da olumlu bir anlamda onayladığı şeyden alır. Post-modernizmin birincil ya da hiç değilse başlangıçtaki anlamı, onun modernizm

olmadığı, modernlik olmadığı olsa gerektir. Modernlik sona ermiştir.” (Kumar, 2013:87)

Modernliğin sonunu bu şekilde ilan eden Kumar, postmodern terimine yüklenilen anlam ne olursa olsun, bunun belli bir modernlik düşüncesine gönderme yapmak zorunda olduğunu ve postmoderni anlamak ve sorgulamak için, öncelikle modernin anlamının kavranmak zorunda olduğunu özellikle vurgular. (Kumar, 2013:88) Kumar ve Welsch, postmodernin hararetli savunucusu Fransız filozof Jean-François Lyotard gibi aynı olgunun altını çizerler: postmodern “şüphesiz modernin bir parçasıdır.” (Lyotard, 1997:155) Modernizm ve postmodernizm tartışmalarında Matei Calinescu’nun aşağıdaki uyarısı da ciddiye alınmalıdır:

“*Modernizm ve postmodernizm* ayrımını kastediyorum. Konu, edebi eleştiri söz konusu olduğu zaman “postmodernizm”in sadece hafifçe küçümseyici yananamlara sahip bir sınıflandırma sıfatı değil (yani 1930’larda, Federico de Onis’in, İspanyol bağlamı içinde, *postmodernismo*’dan bir tür yorgun ve hafifçe muhafazakâr bir *modernismo* olarak bahsettiği zamanki gibi değil), düşmanları ve yandaşları olan, görünüşe göre partizanları açısından ayrı felsefî, politik ve estetik programa sahip olan oldukça tartışmalı bir kavramdır.” (Calinescu, 2010:144)

1.1.2. Modern/Modernite/Modernizm

Yukarıda da belirtildiği gibi, modernden hangi dönem ile ilgili modernin kastedildiği, postmodernizm tartışmalarında temel soru olmuştur. Postmodernizm, kimine göre 18. yüzyıl aydınlanmacı modernlik projesine²⁰, kimine göre 19. yüzyılın buluşu olan estetik modernizme, kimi kuramcı ve eleştirmene göre de 20. yüzyıl kültürel modernizmine karşı tavrı almıştır. (bkz. Welsch, 2002:47; Welsch, 1994:2-3) Mücadele, Wolfgang Welsch’in de vurguladığı gibi öyle basitçe modernizm ile postmodernizm arasında değil, çoktan beri farklı modernler arasında da sürmektedir. 20. yüzyıl kültürel modernizmi 19. yüzyıl ekonomik modernizmine ve bu da 18. yüzyıl aydınlanmacı modernizme yönelik bir tavır olarak algılanabilmektedir. Modernizm yalnızca artsüremli değil eşsüremli olarak da kendi içinde çatışma halinde olmuştur: 20. yüzyıl avangard (*avantgardistische Moderne*) ve toplumsal modernizmi (*gesellschaftliche Moderne*) arasında olduğu gibi. Welsch’e göre, yazın tarihi açısından

²⁰ Jürgen Habermas, 18. yüzyıl Aydınlanma felsefecilerinin formüleştirdiği modernlik projesinin, “nesnel bilim, evrensel ahlâk ve hukuk ile özerk sanatı kendi iç mantıkları uyarınca geliştirme yönündeki çabalarından” oluştuğunu, projenin “aynı zamanda bu alanların her birini kendi içrek (esoteric) biçimlerinden kurtarmayı amaçladığını” yazmaktadır. “Aydınlanma felsefecileri bu uzmanlaşmış kültür birikimini gündelik hayatın zenginleştirilmesi için –yani, gündelik toplumsal hayatın rasyonel olarak örgütlenmesi için- kullanmak istiyorlardı.” (Aktaran: Best ve Kellner, 2011:281)

bakıldığında birbirini izleyen en az üç farklı modern konsepti vardır: Bunlar, 1800'den hemen önce "estetik devrim", 1850'lerdeki Baudelaireci "modernité" ve bu yüzyılın başındaki Apollinaire çevresinden çıkan avangard programıdır. (bkz. Welsch, 2002:47-48)

Malcolm Bradbury gibi kimi kuramcı ve eleştirmene göre de modernizm her ülkede farklı bir anlama gelmektedir, bu nedenle de tek bir modernizm ve postmodernizmden değil, modernizmler ve postmodernizmlerden söz edilmesi gerekmektedir. Durum bundan daha karışıktır, çünkü sadece ulustan ulusa değil, bir ulusal kültürün kendi içinde de kolaylıkla farklı tanımlamalara rastlanmaktadır. Bu olguya işaret eden Peter V. Zima'ya göre, Malcolm Brandburg ve James McFarlane modernizmin sınırlarını, edebi postmoderniteyi 1916'dan başlatan David Lodge'den çok farklı olarak sınırlandırmakta, Adorno'nun estetik modernitesi (1850'den beri), Anglo-Amerikan modernizmiyle daha fazla uyuşan Habermas'ın "Modernite Projesi"yle çok az uyuşmaktadır. (bkz. Zima, 2001:242-243) Octavio Paz da farklı modernitelerden bahsedilmesi gerektiğini düşünür. Fakat Paz'ın değerlendirmesi daha geniş bir zaman dilimine yayılmıştır:

"Çağlar ve toplumlar kadar Antikite ve moderniteler vardır. Nasıl Alexandre, IV. Amenophis'in karşısında modernse bir Aztek de bir Olmek ile kıyaslandığında moderndi[r]. [...] Modern çağ yarının Antikite'si olmakta gecikmeyecek[tir]. Muğlak ve eğreti bir adlandırmanın söz konusu olduğunun bütünüyle bilinmesine rağmen modern çağ, bizi köşeye sıkıştırmak ve modern çağda yaşadığımız olgusunu bize kabul ettirmek için şimdilik yaşamaya devam e[tmektedir]." (Paz, 2011:207)

Tarihçesini Hans Robert Jaub'ın uzun araştırmalarına dayandıran Jürgen Habermas, Latince 'modernus' biçimiyle modern kelimesinin ilk kez 5. yüzyılda, Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak için kullanıldığını ifade eder. (Habermas, 1994:31) Krishan Kumar, pagan geçmişten modern yeni dünyaya bu geçişi, Tanrı'nın, oğlu İsa Mesih biçiminde insanlar arasında tezahürü sonucu dönüşmesi olarak görür. Bu dönüşüm zaman ve tarih algısını değiştirmiştir. Kumar'a göre zamana anlam ve amaç kazandıran, Hıristiyanlığın Mesih'in gelişi üzerine odaklanmasıdır. Bu odaklanma, akmakta olan zamana bir mihenk noktası belirlemiştir. Mesih'ten önce ve Mesih'ten sonra olmak üzere zamanı ikiye bölmüş, onu değiştirilemez mutlak bir noktaya sabitlemiştir. Böylece anlamlı bir dizilişle, geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine bağlanmıştır. (Kumar, 2013:89) Fakat Hıristiyanlığın zaman

kavramını dünyevileştiren onsekizinci yüzyıl olmuştur. Kumar bunu şu sözlerle dile getirmektedir:

“Onsekizinci yüzyıl [...] Hristiyan zaman kavramını dünyasallaştırarak dinamik bir tarih felsefesine dönüştürdü. O ana dek üzerinde uzlaşılan olan Eskiçağ, Ortaçağ ve Modern çağ bölünmeleri, dünya tarihinin “aşamaları”na yükseltildi ve sonra bu aşamalar en son aşamaya, özel bir aciliyet ve önemin atfedildiği modern aşamaya, insanlığın gelişim modeline uygulandılar. [...] modernlik geçmiş zamanlardan eksiksiz bir kopuş, radikal ölçüde yeni ilkeler temelinde taze bir başlangıç anlamına geliyordu. Modernlik aynı zamanda sonsuzcasına genişletilmiş bir gelecek zaman, insanlığın evriminde emsali görülmemiş yeni gelişmelere uzanan bir zamana giriş demektir. *Nostrum aevum*, yani bizim çağımız, *nova aetas*, yani yeni çağ haline gelmişti.” (Kumar, 2013:101)

Jürgen Habermas, modernliğin “geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırı” olduğunu ve onun “normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşa[dığını]” ifade eder. (Habermas, 1994:33) Habermas’a göre modernite, “yalnızca arkaik hayatın çözülmesiyle ve mitin çökmesiyle başlamış olan çok uzun bir rasyonelleşme tarihindeki en son çağdır.” (Habermas, 2011:267) Habermas burada feodalizmin yıkılması ve radikal değişimlerin yaşanmasıyla ortaya çıkan dönemi modernite olarak nitelendirmektedir. Abel Jeanniere’e göre, radikal bir değişimden sonra ortaya çıkan modernite önce insanı etkilemiş, daha sonra da onun dünyasını etkisi altına almıştır. Modern dünyanın, tarımsal dünyanın yerini almasıyla, ortaya kendisinden öncekilerle uyuşmayan yeni bir dünya görüşü çıkmıştır. Artık burada söz konusu olan yeni bir mantıktır ve “modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.” (Jeanniere, 2011:112) Modernliğin gündelik hayata “modern sanatın, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknolojilerin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılması yoluyla” girdiğine dikkat çeken Best ve Kellner, “modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler[in] “modernleşme” olarak betimlenebil[ceğini]” söylemektedir. Modernleşme bir süreci anlatmaktadır: “Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir.” (Best ve Kellner, 2011:15)

Best ve Kellner’in rasyonelleşme süreçleri, Habermas’ın uzun rasyonelleşme tarihiyle kastettiği durumlardır ve Abel Jeanniere’in moderniteye geçişi belirleyen

devrimler olarak andığı dört devrimle²¹ (bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrim) gerçekleşen her devrimci geçiş, dünyanın çehresini değiştirmiştir. Dünya bundan böyle bildik yollarla okunamaz, algılanamaz artık. Bu nedenle insan da kendisini ve içinde yaşadığı dünyayı bu yeni mantıkla düşünmeye başlamıştır.

Söz konusu bu yeniçağ, Jean Baudrillard'ın ifadesiyle, "kendisini gelenekle, yani tüm öbür eski ya da geleneksel kültürlerle karşılaştıran medeniyet tarzının karakteristiğidir: Eski ya da geleneksel kültürlerin coğrafi ve simgesel çeşitliliğiyle yüz yüze gelen modernlik, Garp'tan saçılarak, kendisini tüm dünyaya homojen bir birlik olarak dayatır." (Aktaran: Best ve Kellner, 2011:141) Bugün dünyada yaşayan bütün insanların paylaştığı yaşamsal deneyimlerin toplamını "modernlik" olarak adlandıran Marshall Berman, kendini tüm dünyaya homojen bir birlik olarak dayatan bu moderliğin paradoksal da olsa bütün insanlığı birleştirdiğinin söylenebileceğini ifade etmektedir:

"Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle "katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır." (Berman, 2013:27)

Zeynep Sayın Balıkçioğlu'na göre, bu her şeyin buharlaştığı, yeniliğin sonsuz mitosunu yarattığı düşüncesindeki yeniçağ, ne kendi mitosundan ödün vermiş, ne de başka anlatılara kendi anlatısı yanında tahammül edebilmiştir. Kendi doğruluğunda ısrar ederek, kendinden önceki çağların yaptığını yapmış ve kendi anlatısı dışındaki anlatılara izin vermemiştir. Postmodernizm'e büyük tepki duymasının nedeni de onun bu düşüncesidir. Şayet modernizmi izlemesi gereken bir çağ varsa, o da yine modernizmin kendisidir, başka bir kavrama gerek yoktur. (bkz. Sayın Balıkçioğlu, 1994:48-49) Peter

²¹ "Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir. Bunlardan her biri aşamalar ihtiva eder; her bir alanda az ya da çok modern olunabilir. Öte yandan, hiç de diğer devrimleri içselleştirmeden, bir ya da birçok devrimi gerçekleştirmek mümkündür. Yalnızca moderniteyi yaratanın ne olduğunu anlamak söz konusu olduğunda, bu dört devrimin incelenmesi global kalabilir. Analizi, bu yeni mantığın ve yarattığı zihni değişikliklerin kavranışına kadar vardırırmak ise başka bir sorundur. Ama, modernitelerden geçerek moderniteyi tanımlayan şey, bu yeni mantıktır. Burada söz konusu olan, bu mantığın ortaya çıktığı yerlerin saptanmasıdır." (Jeanniere, 2011:113)

Sloterdijk, modernizmin bu ısrarcı tavrının kendisini nasıl bir çıkmaza soktuğunu şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Modernizm, kibarca ama ısrarla bir son-zaman olarak dünyaya yerleştiğini itiraf etmediği sürece, bilinçsiz bir şiddetle kendinden sonra bir başka zamanın çıkır açmaması gerektiği talebinde takılı kalacak. Çözülmesi olanaksız bir çelişkinin içine düşürüyor kendini bu özentî konumuyla: bir yandan modernizm, kendinden sonra yalnızca felaketler beklerken, öte yandan kendine alternatif oluşturabilecek başka bir şey düşünmediği için terk edemediği kendi yolunda barındırıyor felaketleri. Böylece ne kendini aşabiliyor ne kendine bir gelecek düşünebiliyor. Şimdiye değin yaptıklarını yapmaya devam ederse felaket yaratacak; felaketlerden vaz geçerse kendi olmaktan vaz geçerek yerine başka bir çağa bırakacak.” (Aktaran: Sayın Balıkcıoğlu, 1994:48-49)

Mirjam Sprenger, söz konusu olan ister modernizm isterse postmodernizm olsun –ki postmodernizm kök olarak modernizmden türetilmedir-, her iki terimin de içinde belirsizlikler taşıdığını ve her ikisinin kullanımının da sorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu terimler kimi zaman bir dönemi adlandırmak için kullanılırken –20. yüzyılın birinci yarısı için modernizm, ikinci yarısı için postmodernizm denilmesi gibi-, kimi zaman da bir dönemdeki belli bir eğilimi, yani belirli bir moderniteyi –yeni bir başlangıcı, mevcut ana kadar var olan düşünceden farklı bir düşünceyi vs.- adlandırmak için kullanılmaktadır. (bkz. Sprenger, 1999:111) Burada Wolfgang Iser’in yukarıda andığımız görüşlerini bir kez daha hatırlamak yararlı olacaktır; postmodernin, modernin hangi yorumundan sonra konumlandırıldığı önemlidir.

Peter V. Zima, avangardı modernizmin bir bölümü olarak algılamak gerektiğini ifade etmektedir. Birincisi, modernist roman ve dramlarda avangardist unsurlar bulunduğundan, ikincisi de politik ve varoluşsal sorunların her ikisinde de ortak olmasından dolayı. Juan Ramón Jiménez, José Martí ve Rubén Darío’un başı çektiği hispanik *modernismo*’nun Avrupa ve kuzey Amerikan modernizmi ile çok az ya da hiç alakası olmadığını ifade edenlere karşı çıkan Zima’ya göre, modernizm ile *modernismo* arasındaki yakınlıktan/benzerlikten çok modernizm ile avangart arasındaki yakınlık sorunludur. Kimileri iki farklı akımın yan yana var olmasından söz ederken, kimileri de Avrupa’nın avangardist hareketlerinde postmodernizmin modernist öncüllerinin izlerini görür. (bkz. Zima, 2001:28-30) Ona göre, edebiyat bilimlerinde tam olarak modernite (Moderne) ve postmodernite (Postmoderne) arasında bir tartışma değil, modernizm ile postmodernite arasında bir tartışma hüküm sürmektedir. Kendilerini modernleşme, rasyonelleşme ve Aydınlanma tarafından kışkırtılmış hisseden filozof ve sosyologlardan

farklı olarak edebiyat bilimciler ağırlıklı olarak modernizm (edebi geç modernite) ve postmodernite arasındaki ilişki üzerinde durmaktadır. Edebi modernizm, Baudilaire, Dostojevski, Joyce, Thomas Mann, Hesse, Kafka vd.'nin eserlerindeki kendine dönüşlülük (Reflexivwerden) ve modernitenin kendini eleştirisi olarak anlaşıldığı sürece, 16. ve 17. yüzyıl rasyonelleşme ve Aydınlanma süreçleri bağlamındaki sosyolog ve filozofların modernite anlayışlarıyla eşdeğer tutulamaz. Modernite ve modernitenin geç modernizm olarak kendini eleştirisi bağlamında modernizmin ayrıştırılması, sistematik olarak ilerlemek ve edebiyat bilimlerinin postmodernizm anlayışını konuşmak açısından –bu şekilde anlaşılan postmodernizm kavramının hem avantajı hem de dezavantajı olsa da- daha mantıklı görünmektedir. (bkz. Zima, 2001:237-238)

Yıldız Ecevit de benzer bir ayrıştırmanın önemi üzerinde durmakta ve postmodernizme uzanan yolda, 18. yüzyıl ve 20. yüzyıl modernizminin aşağıdaki şekilde algılanması gerektiğini ifade etmektedir:

“18. yüzyılda bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, insanın bireyselliğinin ve aklının odağa taşındığı bir dönemin adıdır modernizm. Rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı Aydınlanma çağını içine alır. Oysa, 20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyatta ortaya çıkan ve o da ‘modernizm’ diye adlandırılan estetik açılım/eğilim, [...] Aydınlanmacı modernizmin eğiten/öğreten/yansıtmacı mimetik/kathartik ölçütlerini boy hedefi yapar; onun geleneksel/gerçekçi edebiyat ilkelerine savaş açar.” (Ecevit, 2013:9-10 Dipnot 2)

20. yüzyıl başının estetik modernizmi, “dokunun parçalandığı, öykünün ortadan kalktığı, bilincin/bilinçaltının soyut bölgelerinin metne girdiği, zaman ve mekânın belirsizleştiği, kahramanın gözden düştüğü, metnin anlamın taşıyıcısı konumunu yitirdiği, yazarın ise okuruna eğitici mesajlar göndermekten vazgeçtiği bir edebiyat dünyasının adıdır”. (Ecevit, 2013:11)

Matei Calinescu, birbirinden ayrı iki modernliğin varlığından söz eder. Bunlardan ilki burjuva modernlik düşüncesidir. Burada, modern düşüncenin tarihinde daha önceki dönemlerde öne çıkan gelenekler büyük ölçüde sürdürülür. Orta sınıf tarafından kurulan uygarlığın temel değerleri olarak “İlerleme öğretisi, bilim ve teknolojinin yararlı olasılıklarına olan güven, zamana yönelik ilgi [...], akıl kültü ve soyut bir hümanizm çerçevesinde tanımlanmış özgürlük ideali, ama aynı zamanda pragmatizme ve eylem ve başarı kültürüne doğru bir yönelim”, hep canlı tutulmuş ve bunlar farklı oranlarda modern mücadelesinin içinde yer almışlardır. Diğer kültürel modernliktir. Avangardları ortaya çıkaran bu modernlik, radikal burjuva karşıtı bir

eğilim içindedir. Orta sınıfın değer yargılarından tiksindir ve bunu çok farklı yollardan dışa vurur. Calinescu, kültürel modernliği tanımlayan şeyin de bu nedenle, “onun burjuva modernliğini, bu modernliğin tüketici olumsuz tutkusunu açıkça reddetmesi” olduğunu söyler. (Calinescu, 2010:47-48)

1.1.3. Postmodern/Postmodernite/Postmodernizm

Kullanıldığı alanlar kadar da bol anlam çeşitliliği olan postmodern teriminin tek bir tanımını yapmak mümkün olmamaktadır. Modernizmin sona erdiğini, sona erme de bir şeylerin değiştiğini düşünen farklı disiplinlerden düşünürlerin, eleştirmenlerin tartışmaları, postmodern terimini belli bir anlama oturtmak yerine muğlaklığı daha da artırmıştır. Şüphesiz bunun nedeni aynı olayların, yaşanan aynı durumların farklı biçimlerde değerlendirilmesidir. Fakat postmodernizm kuramın en konsantre ifadeyle, “içinde yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biri” (Jameson, 2011:11) olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Terimi kimi kuramcılar ve eleştirmenler “betimsel”, kimi “kural koyucu bir tarzda” kullanmış ve “yeni teorik, kültürel ve politik söylemlerin ve pratiklerin benimsenmesini kışkırtm[ışlardır]”. (Best ve Kellner, 2011:47) Terimin muğlaklığı konusundaki tartışmaların nedeni modern teriminin aldığı “post” önekindedir. Onlara göre:

“Aslında bakılırsa çeşitli postmodern söylemlerde evrilip çevrilen “post” teriminin mahiyetinde yerleşik bir muğlaklık var. Bir yandan “post” terimi modern “olmayan”ı betimler ve bu da modern çağın ve onun teorik ve kültürel pratiklerinin ötesine hamle etmeye girişen bir aktif olumsuzlama (negation) terimi olarak okunabilir. Nitekim, postmodern söylemler ve pratikler çoğunlukla birçok postmodernistin baskıcı ya da artık tükenmiş olduğunu düşündüğü modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net bir şekilde kopup ayrılan anti-modern müdahaleler olarak karakterize edilir. Bu kural koyucu anlamıyla “post” öneki, kendisinin öncelemiş (precede) olandan aktif bir kopuşu (*coupure*) gösterir. (Best ve Kellner, 2011:47-48)

Best ve Kellner’e göre bu kopuş, Vattimo’da olduğu gibi olumlu, “eski kısıtlayıcı ve baskıcı koşullardan bir özgürleşme”, Foucault, Deleuze, Guattari ve Lyotard’da olduğu gibi “yeni gelişmelerin bir onaylanması, yeni bölgelere doğru yapılan bir hamle, yeni söylemlerin ve düşüncelerin işlenerek geliştirilmesi”, Toynbee ve Bell’de olduğu gibi olumsuz, “acınası bir gerileme olarak, geleneksel değerlerin ve istikrarın kaybı olarak” veya Habermas’ta olduğu gibi “modernliğin hâlâ değer taşıyan

öğelerinden vazgeçilmesi olarak” yorumlanmaktadır. “Post” terimi aynı zamanda Merquior ve Daring’de olduğu gibi “bir hipermodernlik”, Calinescu’da olduğu gibi “modernliğin yeni bir yüzü” ya da Wolfgang Welsch’de olduğu gibi “modernlik içerisindeki bir “postmodern” gelişme olarak görülmüştür.” Best ve Kellner, bu yerleşik muğlaklığa rağmen postmodern teorisyenlerin birçoğunun, terimi Toynbee’de olduğu gibi, “Batı tarihindeki dramatik bir kopuş ya da kırılmayı karakterize etmek için” kullanıldığını ifade eder. (Best ve Kellner, 2011:48) Görüldüğü gibi Best ve Kellner burada çok geniş bir muğlaklıktan söz etmektedirler.

“Muğlak” ifadesini kullanmasa da, sosyolog Krishan Kumar da “post” önekinin tek bir anlamda kullanılmadığının üzerinde durur. Best ve Kellner gibi, Kumar da “modern” teriminin önüne getirilen “post” önekinin bir sonu ve kopuşu imlediği üzerinde durmaktadır:

“Post-modernliğin “post”u çift anlamlıdır. “Post”, sonradan gelen, şeylerin yeni bir durumuna geçiş anlamına gelebilir –bu yeni durumu içinde bulunduğumuz ilk günlerde bellilemek ne denli zor olursa olsun. Ya da *post-mortem*’in [otopsi] post’una daha fazla benzeyebilir: Modernliğin ölü bedeni üzerinde icra edilen cenaze törenleri, cesedin teşhir edilmesi. Bu görüş açısından modernliğin sonu, modernlik tecrübesi üzerine düşünüm geliştirmenin fırsatıdır; post-modernlik bu düşünümSELLİK durumunu anlatır. Bu örnekte yeni bir başlangıç bildiren bir zorunluluk anlamına yer verilmez, yalnızca bir sona erişin getirdiği melankoli duygusu söz konusudur.” (Kumar, 2013:87-88)

Octavio Paz’da durum yukarıda anılanlardan kısmen farklıdır. Paz, postmodern adlandırmasını muğlak ve çelişkili bulmaktadır. Ultramodern adını tercih etse de postmoderni reddetmez:

“Romantizmden günümüze kadar, edebiyat ve sanatlar alanında modernitenin estetiği değişimin estetiği oldu. Modern gelenek kopuşun geleneğidir, kendi kendini yadsıyan ve bu tarzda sürüp giden bir gelenek. Şimdi, değişimin estetiğinin sona erişine tanık oluyoruz. [...] Bu, sanatın sonu değil, modern sanat düşüncesinin, başka bir deyişle, değişime tapma ve kopuş üzerine kurulmuş bir estetiğin sonudur. Eleştiri, belli bir gecikmeyle, bir çeyrek yüzyıldan daha uzun bir süredir başka bir tarihsel dönem ve başka bir sanat biçimine girdiğimizin farkına vardı. Avangarde’ın krizinden bol bol söz edildi ve çağımızı tanımlanmak için de “postmodern çağ” deyişimi hemen her yere yayıldı. Bütün modernite düşüncesinde olduğu gibi muğlak ve çelişkili bir adlandırma. Modernitenin ötesinde yer alan şey sadece ultramodern olabilir; eski moderniteden daha modern olan bir modernite. İnsanlar kendi yaşadıkları zamanın adını asla bilemediler ve biz bu evrensel kurala istisna teşkil etmiyoruz. Postmodern adlandırması, modernitemizi onaylamanın ve çok modern olduğumuzu beyan etmenin bir yoludur. [...] Postmodern adlandırması, art arda gelen, düzçizgisel ve ilerleyici zaman tutsaklığının sürdürülmesidir.” (Paz, 2011:224-225)

Kumar’ın “sonradan gelen” olarak nitelendirdiği “post” sözcüğü Abel Jeanniere’de kuşkuludur. Çünkü bir sonradan bahsedebilmek için modern dünyanın

tarımsal dünyanın yerini almasında olduğu gibi, farklı yeni bir dünyanın ortaya çıkmış olması gerekmektedir. Jeanniere'in son çağa geçişi belirleyen devrimler olarak gördüğü dört devrimden biri olan ve Newton'la başlayan bilimsel devrim, tüm diğer devrimlerin kendisinden türediği temel devrimdir. Postmodernite tartışmalarının odağında işte bu temel devrimden türeyen kültürel ve endüstriyel devrim vardır. Abel Jeanniere'e göre, postmoderniteden söz edenler, dikkatlerini bu iki devrim üzerine yoğunlaştırmaktadır, bu nedenle de onlara önce ve sonrayı ayırt eden esaslı bir kopuş varmış gibi görünmektedir. Kesin bir tarihlendirme yapılamamakla birlikte kültürel kopuş yaklaşık olarak 1968'li yıllarda gerçekleşir. II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik büyüme, özellikle 1973'den sonra ortaya çıkan ekonomik kriz, endüstri alanındaki dönüm noktaları olarak görülürler. Jeanniere'e göre, postmoderniteyi/postmodern çağı belirleyen etmenlerin belirlenmesindeki sorun bir ölçüt sorunudur:

“Bütün sorun, tarihsel dönemleri bölmek için kabul edilen ölçütlerin neler olduğunu bilmektir. Kanımca moderniteye geçiş, neolitiğin sonunu işaretlemektedir; bir postmodernitenin varlığını savunanlar, ortaklaşa, tarihsel dönemleri hesaba katmazlar. Nasıl neolitiğin tarımsal dünyası avcı-toplayıcı dünyadan ayrıldıysa, modernite de, yerleşik çiftçilerin dünyasından bir kopuştu. Bugün biz tarihin dördüncü bir dönemine mi giriyoruz? Sorun budur. Bana, Newton devrimine bir ayrıcalık tanıyarak, zamanın seyrinde modernitenin safhalarından artık söz etmemek tercih edilebilir geliyor.

Modernitenin tarihine basitçe yeni bir bölümün ilave edilmesi ve bu bölümün postmodern diye adlandırılması söz konusuysa, sorun o kadar önemli değildir. Yine de, etiketin iyi seçilip seçilmediği sorulabilir. Bu etiket, aralarında bir seçme yapılması gereken kuraldışı bir düşünceler yığını barındırıyor içinde. Bunun içinde, karmakarışık bir şekilde, bilimci ideolojiyle indirgemeci pozitifizmin gerileyişi, görececilik ve bireyciliğin değer kazanışı, her alanda temel ilkelerin geçersizleşmesi, “dekonstrüksiyon”un tadı, insan faaliyet ve eyleminin anlamı üzerinde kaygılı bir belirsizlik bulunuyor.” (Jeanniere, 2011:121)

Postmodern teriminin modern teriminden türeme olduğunu anımsatan Mirjam Sprenger, “modern” ve “postmodern”in birbirlerine ihtiyaç duyan ve birbirlerini var eden aşamalı hareketler olduklarını, her kuşağın kendi “moderni” ve onu takip eden bir “postmoderni”nin olabileceğini ifade etmektedir. (bkz. Sprenger, 1999:111) Burada söz konusu olan bir kopuş değil, bir değişim veya dönüşümdür. Wolfgang Welsch'in de özellikle üzerinde durduğu gibi, postmodernin bir “anti-modern ve trans-modern” (bkz. Welsch, 2002:43) olmadığıdır. Her ne kadar temel özellikler itibarıyla modernizm ve postmodernizm birbiriyle özdeş ve biri diğerinin devamı niteliğinde olsa da, Fredric Jameson “postmodernizmin geç sermaye ekonomik sistemi içinde sahip olduğu farklı konum ve bunun da ötesinde, çağdaş toplumda kültür alanının bizzat geçirdiği dönüşümden dolayı, anlam ve toplumsal işlev yönünden kesinlikle birbirinden farklı”

(Jameson, 2011:34) olduklarını ifade eder. Wolfgang Iser, postmodernin, 20. yüzyıl bilimsel ve estetik (sanatsal) modernizminin talepleriyle, yani avangart hareketle uyuşturduğuna dikkat çeker. Diğer yandan postmodernizm, 20. yüzyıl modernizminde olduğu gibi, yeniçağ anlamında modernizmden ayrılır. Çünkü o çoğul değil tekil programlar tarafından belirlenmiştir. Oysa postmodernizm radikal bir biçimde çoğulculuğun tarafındadır. (bkz. Iser, 2002:36)

Matei Calinescu *Modernliğin Beş Yüzü*'nde, kendi postmodernizm anlayışının büyük ölçüde metaforik kaldığını ifade etmekte ve “modernliğin yeni bir yüzü” (Calinescu, 2010:293) olarak gördüğü postmodernizmi en iyi “aile benzerlikleri” açısından dile getirilebileceğini yazmaktadır. Ona göre:

“Postmodernizm modernizmin bir yüzüdür. Modernizmle çarpıcı benzerlikler sergiler (ve adını kendi adında taşımaktadır), özellikle de otorite ilkesine muhalefet açısından, artık hem ütopyacı akla, hem de bazı modernistlerin taptığı ütopyacı akıldışılığa yönelik muhalefet açısından.

[...] postmodernizm gerektiğinde avangardın bir ikizi gibi durabilir, özellikle de onun minimalist olmayan (De Chirico'nun metafizik ekolünden gerçeküstüculere uzanan) versiyonlarının bir ikizi gibi. Bu değişik yüzleri, daha geniş olan modernlik ve ruhuyla olan ortak ilişkileri nedeniyle, birbiriyle bağlantılı algılarız. Bu daha geniş modernlik olmasaydı, bu yüzler arasındaki kısmi benzerlikler ve ifade farklılıkları eriyip kaybolur ve anlamsız olurdu. Bir daha onları karşılaştırıp karşılaştırmaya heves etmezdik. Öyleyse, onları karşılaştırıp karşılaştırdığımız sürece modernliğin hayatta kaldığını, en azından, iyisiyle kötüsüyle, içinde kendimizi tanımayı sürdürdüğümüz bir kültürel aile benzerliği adına hayatta kaldığını varsayabiliriz.” (Calinescu, 2010:337-338)

Postmodernizmi “bir dizi sanat pratiği” olarak değerlendiren Perry Anderson, onu egemen bir kültürel biçimi olmaktan çok uzak görür. Postmodernizm büyük ölçüde hayalden ibarettir ve ona atfedilen ne kadar estetik öge ve pratik varsa zaten modernizmde de görülmektedir. Dolayısıyla, Anderson burada hiçbir kritik kopuş görmez. Ona göre şayet bir değişim varsa, bu, II. Dünya Savaşı sonrasında modernizmin sermayeyle git gide daha fazla bütünleşip metalaşmasında ve doğrudan dönemin siyasi tarihinde aranmalıdır. Anderson'a göre, modernizmin doruk noktasına ulaşması, Rusya, Almanya ve Fransa'da iki Dünya Savaşı arasında ortaya çıkan avangard hareketlerin bir sonucu olarak Hitler ile Stalin'in iktidara gelmeleriyle olmuştur. Benzer bir durum postmodernizm için de geçerlidir. Estetik açıdan küçük bir halka olmaktan öteye geçemeyen postmodernizm, ideolojik açıdan çok daha büyük bir anlam taşımaktadır. Anderson, postmodernizmin, 1960'ların radikal kuşağının siyasal yenilgisinin bir sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. (Anderson, 2011:114)

Perry Anderson, modernizmin 1945 sonrasında sona erdiğini ileri sürmenin fazlasıyla abartılı olduğunu söylemektedir. Ona göre, “her ne kadar dışsal koşullar, yeniden üretilmesi açısından son derece elverişsiz olsa da”, “savaş öncesi avant-garde’larının bıraktığı miras, etkisini bir anda yitiremezdi; çünkü içsel bir model olarak varlığını ve bellekteki yerini koruması kaçınılmazdı”. (Anderson, 2011:117) Anderson’a göre, II. Dünya Savaşının sona ermesini izleyen çeyrek yüzyıl “bir ara dönem”dir. Bu ara dönemde modernist ruh “bir anda silinip gitme[miş], fakat genel olarak olumsuz bir atmosfer içerisinde, koşullar elverdikçe, arada bir kendisini gösterme fırsatı bul[muştur]. Bütünüyle yeni bir yapılanmanın zemini, ancak 1970’lere gelindiğinde oluşmuştu[r]” ve “postmodernizmin ortaya çıkışını daha kesin bir tarihe yerleştirme[nin] yollarından biri, modernizmin temel belirleyicilerinin yerini neyin aldığına bakmaktır.” (Anderson, 2011:119) Yıldız Ecevit ise Perry Anderson’dan farklı olarak kesin bir tarih vermenin olanaklı olmadığını görüşündedir; özellikle estetik düzlemde:

“Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır; onları başlangıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır, çünkü özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir.” (Ecevit, 2011:70)

Ecevit’e göre, estetik düzlemde kesin sınırlar içermeyen modernizm ve postmodernizm, “20. yüzyılın başında seçkinci/biçimci/elitist özelliklerle devinim kazanan o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci yarısından sonra kalıplarını kırarak çoğulculaşması/popülistleşmesi sürecinde geçirdiği aşamalara verilen isimlerdir.” (Ecevit, 2011:71)

Perry Anderson, tarihsel olarak modernizmi “post facto bir kategori”, postmodernizmi “ex ante bir kavram” olarak nitelendirmektedir. Modernizm, “Geniş bir yelpazede uzanan deneysel biçim ve hareketleri, bunları ortaya koyanların haberi olmaksızın, sonradan biraraya getiren bir kategori”, postmodernizm ise, “belirttiği sanatsal pratiklerden daha önce ortaya çıkmış bir kavram”dır. Modernin dönemi, “yinelenebilen dehanın” ve “radikal öncülerin” dönemidir. Bu dünya, “sınırları manifestolarla belirlenmiş, her şeyin keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı” (Anderson, 2011:130-131) bir dünyadır. Buna karşılık postmodernde durum farklıdır:

“Postmoderndeyse böylesi bir örüntü bulunmaz. 1970’lerden itibaren, *avant-garde* ya da bireysel zeka fikri kuşkuyla karşılanmaya başlanmıştır. Mücadeleci, kolektif yenilik hareketleri giderek azalmış, özgün, kendi bilincinde olan bir “-izm” ise

neredeysse hiç çıkmamıştır. Çünkü postmodernin dünyası bir sınırlılık dünyası değil, bir iç içelik dünyasıdır – sınırları aşmanın, meleziğin, *pot-pourri*'nin kutsandığı bir dünya. Böyle bir atmosferde, dönemin ruhuyla hiç bağdaşmayan iddialı bir pürizmin yadigarı olan manifesto da güncelliğini yitirir. Sanatsal pratiklerin içerisinde artık kendi kendini tanımlamayı sağlayan bir sitemin bulunmaması sonucunda, bu pratiklerin hepsini belirtecek şekilde dışarıdan getirilen postmodernizm terimi, modernizmin asla erişemediği bir belirginlik kazanır. Ad ile dönem arasındaki uçurum da böylece kapanır.” (Anderson, 2011:131)

Postmodernizm tartışmalarının önde gelen isimlerinden Andreas Huyssen'e göre postmodernizm terimi, “Batılı toplumlarda yavaş yavaş ortaya çıkan bir kültürel dönüşümü” betimler. “Bu dönüşümün doğası ve derinliği tartışma konusu yapılabilir ama dönüşüm vardır. Kültürel, toplumsal ve ekonomik düzenler bazında baştanbaşa bir paradigma değişikliği olduğunu” söylemek iddialı olabilir, ancak Batı kültürünün “önemlice bir sektöründe bir postmodern varsayımlar, tecrübeler ve önermeler dizisini bir önceki döneminkinden ayıran duyarlıkta, pratiklerde ve söylem oluşumlarında fark edilebilir bir değişiklik” (Huyssen, 2011:231-232) söz konusudur. Huyssen postmodernizmi sanatsal bir avangart olarak görür. Terim 1960’larda bir Amerikan avangardı olarak ortaya çıkmış ve etkili çağrışımları da burada çoğalmıştır. O yıllarda Avrupa’da bu terimin türetilmesi zaten mümkün değildir, çünkü böyle bir terim II. Dünya Savaşı’nın enkazını ortadan kaldırmakla meşgul olan Avrupa için pek bir anlam ifade etmemektedir, özellikle de Almanya için. Faşist geçmişin izlerini silmeye çalışan Batı Almanya, medenileşmiş bir moderniteyi yeniden kurgulamaya ve uluslararası moderniteye kültürel bir kimlik bulmaya çalışır. (bkz. Huyssen, 2011:242-243)

1960’ların postmoderniyle, 1970’lerin ve 1980’lerin ilk yıllarının postmodernizmleri arasında tarihsel bir ayırım öneren Andreas Huyssen, 1950’lerin ortasından itibaren yazın ve sanatta “yeni bir sanatçılar kuşağının soyut dışavurumculuğun, seriyal müziğin ve klasik edebi modernizmin tahakkümüne karşı ayaklanmasına tanık ol[unduğunu]” (Huyssen, 2011:240) ifade eder. 1960’larda ise sanat, mimari ve yazını betimlemek için kullanılan dil “avantgardizm retoriğinden ve “modernleşme ideolojisi”nden” beslenir. 1970’lerde yaşanan kültürel gelişmeler ise, ayrı bir tanımlama yapmayı gerektirecek kadar farklıdır. Huyssen farklılıklardan biri olarak “avantgardizm retoriğinin 1970’lerde solup gitmiş olması[nı]” görür. Bundan sonra “artık belki de sahici bir postmodern ve postavantgard kültürden söz edilebil[ecektir].” (Huyssen, 2011:249) Günümüz sanatları konusunda da Andreas Huyssen’in görüşü nettir. Huyssen’e göre, postmodern olduklarını ister kabul, ister se

de reddetsinler, günümüz sanatları modernist ve avantgardist hareketler ardışıklığındaki başka bir evre olarak görülmemelidir. (bkz. Huyssen, 2011:255) Çünkü;

“Zamanımızın postmodern duyarlılığı hem modernizm hem de avantgardizmden, tam da kültürel gelenek ve muhafaza etme sorusunu çok temel bir tarzda estetik ve politik bir sorun olarak ortaya koyması bakımından farklıdır. [...] günümüz postmodernizmi [...] gelenek ve yenilenme, muhafaza etme ve yenilik, kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki, artık ikinci terimlerin birinciler karşısında otomatik olarak ayrıcalıklı olmadıkları bir gerilim alanında; artık ilerleme versus reaksiyon, sol versus sağ, şimdi versus geçmiş, modernizm versus gerçekçilik, soyutlama versus temsil, avantgard versus Kitsch gibi kategoriler içinde kavranamayacak bir gerilim alanında işlemekte[dir].” (Huyssen, 2011:255)

1.1.3.1. Postmodernizmin Uğrak Yerleri

Wolfgang Iser, terimin patlamayı (Initialzündung) 1959 yılında yapmasına rağmen ilk ortaya çıkışının yaklaşık yüzyıl önceye, İngiliz ressam John Watkins Chapman'a dayandığını yazmaktadır. 1870 civarında İngiliz ressam Chapman, kendisi ve arkadaşlarının “postmodern bir resim” önceliklelerinden söz etmiştir. Chapman'ın “postmodern” sıfatını, dönemin en gelişmiş izlenimci resminden daha modern olduklarını anlatmak için kullanmıştır. (bkz. Iser, 2002:12)

İkinci kez terim 1917'de Rudolf Pannwitz'de ortaya çıkmıştır. *Die Krisis der europäischen Kultur*'de Pannwitz “postmodern insanlar”dan bahsetmektedir. Iser Pannwitz'in “postmodern insan”ını (“postmoderner Mensch”) Friedrich Nietzsche'nin “üstinsan”ından (“Übermensch”) türetilme, onun bir tekrarıdan başka bir şey olmadığını ifade etmektedir. (bkz. Iser, 2002:12-13) Best ve Kellner'in ifadeleriyle, Pannwitz, “Nietzsche'yi izleyerek, militarist, milliyetçi ve seçkin değerleri ete kemiğe büründürecek yeni “postmodern insanlar”ın gelişimini betimler; bu, modern Batı medeniyetinden kopulmasına çağrı yapan faşizmle birlikte kısa sürede ortaya çıkacak olan bir fenomen”dir.” (Best ve Kellner, 2011:19)

Postmodern terimi 1934'te bu defa İspanyol bir edebiyat bilimci olan Federico de Onís tarafından kullanılır. Onís terimi yazında kısa bir periyodu anlatmak için kullanır. Onís *Ultramodernismo* (1914-1932)'ya geçmeden önce *modernismo* (1896-1905)'yu takip eden bir *Postmodernismo* (1905-1914) döneminden bahseder. Onís'in postmoderni, iki modernizm arasında bir ara dönemdir. (bkz. Iser, 2002:13; Iser, 1994:8; Zima, 2001:28-29)

Terim 1947’de D. C. Somervell’in Arnold J. Toynbee’nin ansiklopedik temel eseri *A Study of History*’de bir kez daha su yüzüne çıkar. Burada “post-modern” batı medeniyetinin yeni bir evresini tanımlamak için kullanılır. (Aktaran: Welsch, 2002:13; ayrıca bkz. Kumar, 2013:132-133) Best ve Kellner’in anlatımıyla: “Batı medeniyeti 1875 civarından itibaren Toynbee’nin “post-Modern çağ” olarak adlandırdığı yeni bir geçiş dönemine gir[er].” (Best ve Kellner, 2011:20) Toynbee’nin “anarşi ve total görecelikçilik çağı” (Aktaran: Best ve Kellner, 2011:20) olarak betimlediği bu dönem “dramatik bir değişimi ve daha önceki modern çağdan kopuşu [anlatır;] savaşlar, toplumsal kargaşa ve devrim tarafından karakterize edili[r].” (Best ve Kellner, 2011:20) Toynbee’ye göre modern dönem, “toplumsal istikrar, rasyonalizm ve ilerlemenin damgasını taşıyan tipik bir orta sınıf burjuva çağı”, postmodern çağ ise, bunun tersine, “rasyonalizmin ve Aydınlanma ethos’unun çöküşü tarafından damgalanan bir “Sorunlar Dönemi”” (Aktaran: Best ve Kellner, 2011:20) olarak nitelendirilir.

1.1.3.1.1. Yazın, Mimari, Resim-Heykel, Sosyoloji ve Felsefede Postmodernizm Tartışmalarına Kısa Bir Bakış

Model oluşturan postmodernizm tartışmaları Kuzey Amerikan yazın çevrelerinde serpilmiş, son dönem postmodern tartışmalarının çıkış noktasını oluşturmuşlardır. 60’lı yılların hemen başında Irving Howe ve ardından Harry Levin ve Clement Greenberg gibi “modernizme nostaljiyle yaklaşan eleştirmenler” (Kızıler, 2006:118) tarafından dönemin yazını, modern yazın karşısında laçkalıkla, kitsch olmakla, taklitçilikle, ticariliğe teslim olmakla suçlanmıştır. (bkz. Kumar, 2013:133, Welsch, 2002:14-15) Irving Howe ve Harry Levin “Aydınlanma rasyonalizminin çöküşü, anti-entelektüalizm ve kültürün toplumsal değişime destek olabileceği umudunun kaybı olarak yorumladıkları yeni postmodern kültür karşısında genelde olumsuz bir tutum benimsemişler”dir. (Best ve Kellner, 2011:24) Howe, postmodern terimini, “savaş sonrası zenginliğin sınıfsal sınırları giderek daha da belirsizleştirdiği bir toplumla arasında modernist gerilimi sürdürmeyi başaramayan çağdaş kurmacayı”, Levin ise, “esnek, orta yollu bir bireşim adına modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan epigone bir edebiyatı” (Anderson, 2011:23) tanımlamak üzere kullanmıştır.

60'lı yılların ortalarına gelindiğinde postmodern yazın yeniden değerlendirilir; ama bu defa postmodernizme olumsuz değil, olumlu yaklaşıldığı saptanır. Özellikle Leslie Fiedler, Ihab Hassan ve Susan Sontag gibi yazın eleştirmenleri klasik modernizmin söylemlerini bırakıp bu yeni yazını ciddiye almaya ve savunmaya başlarlar. (bkz. Welsch, 2002:15, Huyssen, 2011:233) Bu eleştirmenlere göre “postmodern kültür, modernizmin ve modernliğin baskıcı boyutlarına karşı çıkan olumlu bir gelişmedir.” (Best ve Kellner, 2011:24) Klasik modernizmin ince dokunmuş, elit, entelektüel bir üst zümreye hitap eden yazını, bu fildişi kuleden iner. (bkz. Welsch, 2002:15, Sprenger, 1999:113)

Postmodernin belki de en somut hali mimaride boy göstermiştir. 1949'da “the post-modern house” adlı makalesinin başlığında Joseph Hudnut tarafından kullanılan terim, metin içinde ayrıca tartışılmamıştır. Ardından 1966/67'de, moderne angaje, Welsch'in “anglo-sakson mimari eleştirmenlerin papası” dediği Nikolaus Pevsner, terimi modernden dönenleri aşağılamak, onların ihanetlerini anlatmak için kullanılmıştır. Irving Howe ve Harry Levin gibi edebiyat eleştirmenlerinin ilk yaklaşımlarında olduğu gibi mimaride de postmoderne olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Olumlu anlamda terimin mimaride kullanılması ise mimar ve eleştirmen Charles Jencks kanalıyla olmuştur. Jencks terimi 1975 yılında yazından mimariye taşımış, o zamandan itibaren de mimari, modern ve postmodern tartışmalarının odak platformu haline gelmiştir. (bkz. Welsch, 2002:18-19)²² Jencks, Fiedler'in modern yazının ölümünü ilan ettiği gibi modern mimarinin açık ve net ölümünü ilan eder, bunu yaparken de dakikasına kadar verir:

“Modern mimari Missouri, St. Louis'de 15 Temmuz 1972, yaklaşık saat 15:32'de, ünlü Pruitt-Igoe projesi uyarınca inşa edilmiş olan birkaç blok dilimi dinamitlenerek son bir *coup de grace* [öldürücü darbe] indirildiğinde öldü.” (Aktaran: Kumar, 2013:131)

Böylece postmodern mimarinin doğuşunu da ilan eden Charles Jencks, postmodern mimari üslubu “çifte kodlanmış” olarak kuramlaştırır:

“Post-Modern bir bina çifte kodlanmıştır –kısmen Modern ve kısmen başka bir şey: yerel, canlandırmacı, bölgesel, ticari, metaforik ya da bağlamsal. (...) Bu diğer yandan aynı anda iki düzeyde konuşmaya çalışması anlamında da çifte kodlanmıştır:

²² Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne*'nin giriş bölümünde, postmodern teriminin mimari kökenli olduğu beylik sözünden artık vazgeçilmesi gerektiğini, terimin daha çok 50'lerin sonundan itibaren Amerikan edebiyat çevrelerinin tartışmalarından gelmekte olduğunu hatırlatmaktadır. (bkz. Welsch, 1994:7; Ayrıca bkz. Sprenger, 1999:114, Dipnot 183)

konuyla ilgilenen bir grup mimar, yani hızla değişen bir dilin hassas ayrımlarını fark eden bir elit için ve mekanın sakinleri, kullanıcılar, gelip geçenler, sadece ondan haz almayı anlamak isteyen için.”” (Aktaran: Calinescu, 2010:310)

Krishan Kumar’ın ifadesiyle, Jencks postmodernizmi “hem modernliğin hem de modernizmin eğilimlerini aynı anda hem sürdüren hem de bunlara muhalefet eden (ya da “aşan”)” bir ‘çifte kodlanmış’ fenomen olarak görür. (Kumar, 2013:206) Wolfgang Welsch’e göre, Charles Jencks postmodern kavramını Fiedler’den devralmış, hatta Fiedler’in yazında yaptığı gibi, önceden olumsuz anlamda kullanılan terimi olumluya dönüştürmüştür. Jencks’in mimari postmodernizminin içeriği Fiedler’in yazınsal postmodernizm içeriğiyle örtüşmektedir. (bkz. Welsch, 2002:19) Perry Anderson’a göre bu, “Modernizmin ile tarihselciliğin karışımından oluşan melez bir sözdizimden yararlanan, hem incelmış zevklere hem de popüler duyarlılığa hitap eden bir mimarlıktır” ve “postmodernizmi tanımlayan, geleceğin akımı olmasını güvence altına alan şey, eskiyi yeniyle, yüksek sanatı popülerlikle birleştiren bu özgürleştirici karışımdır.” (Anderson, 2011:37-38) Welsch’in de özellikle vurguladığı gibi, burada sözü edilen “çifte kodlama”²³ Fiedler’in yazınsal “Doppelagenten”inden başka bir şey değildir. (Welsch, 2002:19)

1960’ların ortalarında CIA tarafından düzenlenen bir konferansta, “Amerika’da genç kuşak arasında filizlenen yeni bir duyarlılıktan övgüyle söz [eden], kayıtsızlığa, kopukluğa verdikleri değerle, hayalleriyle, insan haklarıyla, “tarihten kaçan” bu kültürel mutanlar[ın], kendilerini yeni bir postmodern edebiyatta ifade [ettiklerine]” (Anderson, 2011:23) dikkat çeken Leslie A. Fiedler, 1969’da ünlü makalesi *Cross the Border – Close the Gap*’a aşağıdaki cümlelerle başlıyor, modern yazının ölümünü ilan ediyor, yine yaşanmakta olan yeni duruma dikkatleri çekiyordu. Bu şekilde yeni yazının adını da postmodern olarak koyan Fiedler, zamanda bir kırılma, bir evrilmeden söz eder:

“Günümüz okur ve yazarlarının neredeyse hepsi, edebi modernizmin can çekişmelerini ve post-modernin doğum sancılarını çektiğimizin bilincinde. Kendisi için “modern” adını uygun gören [...] zafer anı Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde başlayan ve İkinci Dünya Savaşı’ndan kısa bir süre sonra sona eren edebiyat türü *ölmüştür*, yani, gerçekliğe değil, tarihe aittir. Roman için bu, Proust,

²³ Umberto Eco da Charles Jencks’in bu terimini kendi romanları için kullanır. “Bazı eleştirmenler romanlarımda tipik bir postmodern nitelik olduğunu söylerler, bu da adlı adınca “çifte kodlama”dır” diyen Eco, bunu şu sözlerle açıklar: “[...] postmodernizm her ne ise, en azından iki tane tipik postmodern teknik uygulamakta olduğumun başından beri farkındaydım. Bunlardan biri metinlerarası ironidir: Başka tanınmış metinlerden doğrudan alıntılama ya da onlara anlaşılır sayılabilecek göndermelerde bulunma. İkincisi ise, üst-anlatı: Yazar doğrudan okura hitap ettiğinde metnin kendisinden doğan düşünceler. “Çifte kodlama”, metinlerarası ironinin, üstü kapalı olarak başvuru üst-anlatıyla birlikte eşzamanlı kullanılmasıdır.” (Eco, 2011b:30)

Joyce ve Mann'ın devrinin bittiği anlamına gelmektedir; aynı şekilde şiirde de T. S. Eliot ve Paul Valéry passé'dir (geçmiş zamana aittir)." (Fiedler, 1994:57)

Postmodern mimariye ilişkin olarak 1984 yılında Jencks'in söyleminden farklı bir söylem, Alman Mimarlık Müzesi Müdürü Heinrich Klotz tarafından dillendirilir. Klotz'un postmodern formülasyonu "yalnızca işlevselli[ğe] değil, aynı zamanda kurgu[ya]" da yaslanır. (Welsch, 2002:22)

Resim ve heykel sanatında 1970'lerden itibaren bir söylem değişikliği olur. Fakat postmodern terimi çok az dillendirilir. Mimaride gözlenen kırılmanın resim sanatında olmadığı yönünde görüşler ön plana çıkar, resimdeki modern çeşitliliğin kıyaslanamayacak kadar mimariden daha fazla olduğu vurgulanır. Diğer taraftan 1980'de İtalyan sanat tarihçi Achille Bonito Oliva tarafından postmoderne paralel anlamda, bir "Trans-Avanguard" terimi ortaya atılır. Estetik modernizmin sloganı olarak "Avanguard", mevcut modernizmin ötesinde bir durumu ifade etmektedir. Bu bağlamda da post-modern bir durum söz konusu olmaktadır. (bkz. Welsch, 2002:23-24; ayrıca bkz. Soykan, 1993:124) Scott Lash da 20'li yılların Avrupa avangardını postmodern olarak görmektedir. Çünkü avangard sanat artık eliter değildir, yüzünü kitleye dönmüştür. (Aktaran: Zima, 2001:29)

Sosyolojide bir "postmodern toplum" kavramından ilk kez sosyolog Amitia Etzioni 1968'de bahsetmiştir. Etzioni'ye göre modernizmin sonu bir kırılmayla değil bir dönüşümle (Transformation) olmuştur. Postmodern dönem teknolojik bir değişimle başlamıştır. II. Dünya Savaşı bir dönüm noktasıdır. Modern dönem, savaştan sonra iletişim, bilgi ve enerji teknolojilerindeki radikal dönüşümle sona ermiş, sunulan yeni biçimler postmodern bir dönemi başlatmıştır. 1945'ten itibaren yaşanmakta olan bu dönüşümün insan yaşamını iyileştirmesi ve toplumsal sorunların çözümü için kullanılması olanaklıdır. (bkz. Welsch, 2002:26; Best ve Kellner, 2011:27) Etzioni'nin toplumu, "normatif değerlerin teknolojik gelişimlere yol göstereceği, insan[ın] varlıkların teknolojiyi insanlığın yararına kullanıma sokacağı ve denetleyeceği bir "aktif toplum""dur (Best ve Kellner, 2011:27).

David Riesman, Alain Touraine ve Daniel Bell çizgisinde gelişen bir diğer terim de "sanayi sonrası toplum"dur. Özellikle Amerikalı sosyolog Daniel Bell'in 1973'ten beri yaptığı çalışmalarıyla gündeme gelen "sanayi sonrası toplum"u teknolojik dönüşümün bir sonucudur. Belirleyici olan artık makine teknolojileri değil bilgi

teknolojileridir (intellektuelle Technologie). (Welsch, 2002:26-27) Bell'in sözleriyle: "Nasıl sanayi toplumu mal üretimine dayanan toplum idiye, sanayi sonrası toplum da enformasyon toplumdur." (Aktaran: Kumar, 2013:22)

Felsefede postmodern kavramı bir ana düşünce halini Fransız filozof Jean-François Lyotard ile almıştır. Büyük tartışmaların odağına oturan 1979'da yayınlanan *Postmodern Durum* adlı kitabında Lyotard, yeni teknolojilerden ve ABD'de sosyologlar ve eleştirmenlerce sürdürülmekte olan postmodern ve post-endüstriyel toplum tartışmalarından hareket eder. Lyotard, postmoderni modernin ardılı değil, onun bir parçası olarak görür. Perry Anderson'un ifadesiyle Lyotard'a göre postmodern, "başından beri onun içinde var olan bir yenilenme hareketi[dir]; gerçeğin parçalanması karşısındaki tepkisini, gerçeğin birliğine duyulan özlemi reddederek gösteren bir akımdı[r]: Bu parçalanmanın getirdiği icat serbestliğini bir nimet olarak kabul eden bir hareket." (Anderson, 2011:49)

Teknolojik değişim ve dönüşümlerin bilgi üzerinde hatırı sayılır bir etkisinin olmasının normal olduğunu ifade eden Lyotard, bilginin değişmeden kalamayacağını vurgular. (bkz. Lyotard, 1997:18-19) Burada önemli bir soruyla karşı karşıya kalınmaktadır: "Bilginin ne olduğuna kim karar verecektir ve hangi ihtiyaçların karara bağlanacağını kim bilecektir?" Ona göre, bilgi sorunu şimdi, yani bilgisayarların hegemonyasındaki bu çağda "eskisinden daha çok bir [yönetim] sorunudur." (Lyotard, 1997:27-28) Zaman, bilimin önceki dönemlere oranla yeni teknolojilerin yanı sıra birtakım egemen güçlere de teslim olduğu bir zamandır. Bu nedenle sorun bilimin meşruluğu/bilginin meşrulaştırılması (Legitimierung des Wissens) sorunudur. Lyotard "meşrulaştırma"yla neyi kastettiğini şöyle açıklar:

"Meşrulaştırma, bir kanun koyucunun, böylesi bir kanunu norm olarak çıkarmaya yetkili kılındığı bir süreçtir. [...] Bu durumda meşrulaştırma, bilimsel söylemle ilgilenen bir "kanun koyucunun" konulan şartlarda (genelde içsel tutarlılık ve deneysel doğrulama şartları) bir önermenin bilimsel cemaat tarafından ele alınması için bilimsel söyleme içerilip içerilmeyeceğini belirlediği bir süreçtir. [...] Bilimin meşruluğu sorunu Platon'dan beri kanun koyucunun meşruluğuna ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Bu bakış açısından neyin doğru olduğuna karar vermek, önermelerin tabiatları gereği farklı bu iki otoriteye bağlanması durumunda bile, neyin adil olduğuna karar vermektен bağımsız değildir. Burada önemli olan, etik ve politik olarak adlandırılan dille, bilim olarak adlandırılan dil arasında belirli bir içsel bağlantı olduğudur. İkisi de aynı perspektiften, aynı "seçişten" kaynaklanmaktadır – denilebilirse Batı adı verilen seçişten." (Lyotard, 1997:27)

Kapitalizmin geldiği noktada, büyük teknik ve teknolojik değişimlerin desteğiyle gerçekleşen ekonomik gelişmeler önemli bir işleve sahip olurlar. Yeniden üretim işlevlerinin (Reproduktion) yöneticilerin elinden alınarak otomatlara/makinalara devredilmesi söz konusudur. Bu otomatlar/makinalar tarafından muhafaza edilen bilgilere, doğru karar alınabilmesi için kimlerin ulaşacağı sorun olmaya başlar. İktidardaki sınıf, karar vericiler sınıfıdır. Bu egemen sınıf geleneksel siyasetçilerden değil, şirket yöneticileri, üst düzey bürokrat, büyük mesleki, sendikal, siyasal ve dini örgütlerin önderlerinden oluşmaktadır. Burada yenilik, “millî-devletler, partiler, kurumlar, meslekler ve tarihsel gelenekler tarafından temsil edilen eski cazibe kutuplarının artık cazibelerini kaybetmesidir.” (Lyotard, 1997:42)

1.1.3.2. Postmodern Düşüncenin/Durumun Bazı Özellikleri

1960’lı yılların sonundan beri kesin, kapsayıcı bir tanım getirilemeyen postmodern kavramının içini doldurmak, öyle görünüyor ki, ancak postmodernizmin ortaya çıktığı ve bu güne evrilirken bıraktığı izleri takip etmekle mümkün olacaktır. Postmodern tartışmalarının önde gelen isimlerinden Ihab Hassan ve Andreas Huyssen başta olmak üzere birçok düşünür ve eleştirmen bu izleri takip ederek postmodernin belli başlı belirtilerini/özelliklerini listelemeye, haritasını çıkarmaya çalışmışlar, zaman zaman terimi yeniden ele alarak, son duruma göre onu yeniden değerlendirme gereği duymuşlardır. Ihab Hassan’ın *Bugün Postmodern* adlı makalesinin hemen başında, postmodernle ilgilenmeye başlamasından yedi yıl sonra bu konuyu yeniden ele alma ihtiyacı duyduğunu ifade etmesi de bundandır. Hassan’a göre, postmodern teriminin marka değeri artmıştır; tiyatrodan mimariye, yazın ve yazın eleştirisinden sibernetiğe ve hatta doğa bilimlerine kadar birçok alanda kullanışlı bir moda terim haline gelmiştir ve hala kesin bir tanımını yapmak mümkün değildir. (bkz. Hassan, 1992:6) Andreas Huyssen’in *Postmodernin Haritasını Yapmak* adlı makalesinde postmodernizmi onar yıllık periyotlarda incelemesi de yine onun izlerini takip etmektir. Postmodernin/postmodern düşüncenin/durumun özelliklerini çıkarmak mümkün müdür? Her ne kadar “postmodern” keskin çizgileri ve kalıplara sığdırılmayı pek sevmese de, en azından temel bazı özelliklerini/göstergelerini ortaya koymanın mümkün olduğu söylenebilir.

Şüphesiz, 60'lı yılların sonundan itibaren postmodernin bıraktığı izleri en isabetli takip edenlerden biri Ihab Hassan'dır ve Hassan, postmodern bir kuram geliştirmenin bir labirentin içine girmek demek olduğunun farkındadır. Bunu yapmak yerine, modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları şematize ederek ve oluşturduğu bir özellikler listesiyle postmodernizmin bıraktığı bu izleri takip etmiş, biriken izleri belli başlıklar altında toplamıştır. Her ne kadar belli kalıplara oturtma çabası gibi görünen bu liste postmodernizmin sınır tanımazlığına aykırı görünse de, Hassan'ın çalışmaları modernizm ve postmodernizm arasındaki ayrımları göstermesi açısından sıkça başvurulan önemli referans kaynaklar olmuştur. Ihab Hassan, *The Question of Postmodernism* adlı makalesinde, bu farkları sıralayarak, postmodernizmin belli başlı özelliklerini aşağıdaki tabloda göstermiştir.²⁴

Modernizm *Modernism*

Romantizm/Simgencilik *Romanticism/Symbolism*
 Form (birleştirici, kapalı) *Form (conjunctive, closed)*
 Amaç *Purpose*
 Tasarım *Design*
 Hiyerarşi *Hierarchy*
 Hâkimiyet/Logos *Mastery/Logos*
 Sanat Nesnesi/Bitmiş Yapıt *Art Object/Finished Work*
 Mesafe *Distance*
 Yaratma/Bütünselleştirme *Creation/Totalization*
 Sentez *Synthesis*
 Mevcudiyet *Presence*
 Merkezlenme *Centering*
 Tür/Sınır *Genre/Boundary*
 Paradigma *Paradigm*
 Hipotaksi *Hypotaxis*
 Mecaz *Metaphor*
 Seçme *Selection*
 Kök/Derinlik *Root/Depth*
 Yorum/Okuma *Interpretation/Reading*
 Gösterilen *Signified*
 Okunaklı (Okuyucuları) *Lisible (Readerly)*
 Anlatı *Narrative*
 Tanrı Baba *God the Father*
 Belirti *Symptom*
 Jenital/Fallik *Genital/Phallic*

Postmodernizm *Postmodernism*

Parafizik/Dadacılık *Pataphysics/Dadaism*
 Antiform (ayırıcı, açık) *Antiform (disjunctive, open)*
 Oyun *Play*
 Rastlantı *Chance*
 Anarşi *Anarchy*
 Tükenme/Sessizlik *Exhaustion/Silence*
 Süreç/Performans/Happening *Process/Performance/Happening*
 Katılım *Participation*
 Yaratmayı İmha/Yapıbozum *Decreation/Deconstruction*
 Antitez *Antithesis*
 Yokluk *Absence*
 Dağılma *Dispersal*
 Metin/Metinlerarası *Text/Intertext*
 Sentagma *Syntagm*
 Parataksi *Parataxis*
 Mecazı Mürsel *Metonymy*
 Kombinasyon *Combination*
 Rizom/Yüzey *Rhizome/Surface*
 Yorumu Karşı/Yanlış Okuma *Against Interpretation/Misreading*
 Gösteren *Signifier*
 Yazılabilir (Yazarvari) *Scriptible (Writerly)*
 Anlatı Karşıtı *Antinarrative*
 Ruhülkudüs *The Holy Ghost*
 Arzu *Desire*
 Çok-Biçimli/Androjin *Polymorphous/Androgynous*

²⁴ David Harvey bu tabloyu Hassan'ın "The Culture of Postmodernism" adlı makalesinden almıştır. Adı geçen makalesinde yer alan maddelerden çok azı (modernizmde: *semantik, büyük tarih, ana kod, tür*; karşılığında sırasıyla postmodernizmde: *retorik, küçük tarih, ideyolekt (kişisel dil), m[u]tasyona uğramış*) "The Question of Postmodernism"de bulunmamaktadır. (Terimlerin Türkçeleri, Harvey, 2012:59'dan alınmıştır ve büyük oranda Sungur Savran çevirisine sadık kalınmıştır.)

Paranoya *Paranoia*
 Köken/Neden *Origin/Cause*
 Metafizik *Metaphysics*
 Belirlenmişlik *Determinacy*
 Aşkınlık *Transcendence*

Şizofreni *Schizophrenia*
 Fark-Fark/İz *Difference-Differance/Trace*
 İroni *Irony*
 Belirsizlik *Indeterminacy*
 İçkinlik *Immanence*

Ihab Hassan *Pluralism in Postmodern Perspective* adlı makalesinde postmodernin belirtilerini/özelliklerini on bir başlık altında toplamıştır. İster Ihab Hassan'ın belirlediği üst başlıklar, ister onu temel alarak üzerine oluşturulan listeler²⁵, isterse başka eleştirmen ve kuramcılarının modernin karşısında postmoderni tanımlarken ortaya koydukları belli başlı durum tespitleri olsun, neredeyse hepsi postmodernist düşüncenin alt alta sıralanabilecek özellikleridir. Bu çalışmada, Ihab Hassan'ın özellikler listesi esas olmak üzere, temel özellikler diye nitelendirilebilecek sekiz başlık oluşturulmuştur. Burada amaç, postmodern düşüncenin/durumun ilk etapta sayılabilecek özelliklerinden bir kısmını göstermektir:

1. Belirsizlik ve Fragmanlaşma: 20. yüzyıl başında bilimsel alanda meydana gelen kırılmalar ve ortaya çıkan belirsizlik olgusu, bilgiyi ve toplumu etkisi altına almıştır. Heisenberg, Gödel, Kuhn gibi fizik ve matematikçilerin, Wolfgang Iser, Stanley Fish gibi edebiyat bilimcilerin kuramlarıyla ortaya koydukları belirsizlikler dünyayı şekillendirmiştir. (bkz. Hassan, 1992:7) Özellikle Newton mekaniğinin hâkim olduğu anlayışta devrim yaratan kuantum ve görelilik kuramlarının etkisiyle “nesnellik, bütünsellik, saltık hakikat ve zamandışı evrensellik savlarından tümüyle kopulmuş; belirsizlik, kesinsizlik, görecelik ve parçalılık birer anlam kategorisi durumuna gelmiştir”. (Kızıler, 2006:141) Hassan'a göre, postmodern insan sadece ayrılıklarla uğraşmaktadır ve inanabileceği tek şey hala fragmanlardır. “Montaja, kolaja, edebi objet trouvé (bulunmuş obje/konu), kesme tekniğine (cut-up), hipotaksi yerine parataksi biçimlerine, mecaz yerine mecazı mürsele, paronaya yerine şizofreniye eğilimi de bundandır.” (Hassan, 1994:49)

²⁵ Ömer Naci Soykan, ilk dokuzu Ihab Hassan'a ait olan, “postmodern belirtiler” olarak nitelendirdiği toplam on üç özellik belirlemiştir. Hassan'ın özellikler listesinden “Kurmakarakter (Constructionism)” ve “İçkinlik (Immanence)” yerine, “Metinsellik”, “Geleceğe dön! (Back to the future!)”, “Her şey gider! (Anything goes!)”, ve “Eklektisizm” başlıklarını eklemiştir. (Soykan, 1993:119-122.) Funda Kızıler de Ihab Hassan ve Soykan'ın listelerini esas alarak, on üç başlık altında topladığı bir özellikler listesi oluşturmuştur. Bunlar: 1. Belirsizlik ve parçalanma, 2. Fragmanlaşma ve Şizofreni, 3. Bellek Yitimi, 4. Derinlik Yitimi, 5. Yapıbozum ve Metinselleşme, 6. İroni, 7. Eklektizm, 8. Olumsuzluk ve ontoloji, 9. Aporia, 10. Nihilizm ve Kinizm, 11. Ötekilik, 12. Retorik ve Hermeneutik ve 13. Çoğulculuk. (Kızıler, 2006:140-151)

2. Kanonun Çözülmesi: Ihab Hassan'a göre, bu durum, geniş anlamda, her tür kurallar sistemi ve otoriter anlaşmalar/uzlaşmalar için geçerlidir. Dil oyunlarının dağılıp gitme sürecinde üst-anlatılar yok olup gitmekte, sosyal öznenin kendisi de eriyip kaybolmaktadır. "Tanrının ölümü"nden "yazarın" ve "babanın ölümü"ne, otoriteyle alaydan öğretim planlarının revizyonuna kadar kültür kuralılaşdırılmaktadır, kültürel kanonların çözülmesi şart koşulmaktadır. (Hassan, 1994:50)

3. Ben'in Yitimi ve Derinlik Yitimi: Postmodernizm, geleneksel ben'in içini boşaltır, iç/dış boyut arasındaki farkı ortadan kaldıracak şekilde onu değiştirir, adeta onu siler, yok eder. "Ben", postmodern dil oyunları içinde kaybolur. Zaten Nietzsche'in "özne"yi "yalnızca bir kurmaca" olarak ilan etmesi, belli bir derinliği olan romantik ben'in de sonunu ilan etmiştir. (Hassan, 1994:50) Modernizmde başlayan "öznenin merkezsizleşmesi" (Anderson, 2011:114) postmodernizmde merkezini adeta tamamen yitirir ve derinliğini kaybeder. Postmodernizmde "özne yoktur, merkez yoktur ya da çok merkezin olduğu bir anlam dünyası, bir yaşam biçimi vardır. [...] postmodernizmde özne 'dil'dir. Her şeyi belirleyen dildir; hiçbir şey dilin dışına taşamaz. 'İnsan dili kadar vardır'. Dil ise kaypaktır. Bu nedenle her şey yorumdan ibarettir. Mutlak gerçek yoktur, hermönetik gerçek vardır; gerçek, insanların seçtikleridir." (Uçan, 2008:474)

4. Metinsellik/Metinselleşme: Her şeyi bir metne dönüştüren, yapıbozumcu/yapısökümcü okuma yöntemiyle "dil'in kesin bir anlam üretemeyeceğini" söyleyen Derrida'ya göre, "Metin dışında, yazı'nın dışında bir şey yoktur. Her şey yazı'nın içinde doğar, yazının içinde ölür." (Uçan, 2008:478) Soykan'ın ifadeleriyle, postmodernizmde "sanat nesnelere, felsefe ve bilim dilleri, söylemleri, davranış biçimleri, atom-altı parçacıklar, astro-fizik, galaksiler, kara delikler, DNA'lar, seks, politika... hepsi önce ve sonra dildir, metindir. Ama postmodern bu dillerin gönderme yaptığı "gerçeklik alanına" sırt çevirmiştir." (Soykan, 1993:120-121)

5. Hibridleşme: Ihab Hassan hibridleşmeyi, aralarında parodi, travesti ve pastiş gibi formların da bulunduğu, türlerin mutasyona uğramış çoğaltılması olarak görür. Tanımsızlaştırma (Entdefinierung), kültürel türlerin deformasyonu, çift anlamlı görünüş biçimleri üretir. Parodi ve pastiş, pop ve kitsh temsilin alanını zenginleştirir. Bu anlamda orijinal ile kopya aynı geçerliliğe sahip olur. (bkz. Hassan, 1994:52) "Buradan içinde süreklilik ve süreksizliğin, yüksek ve aşağı kültürün birbirine karıştığı, geçmişi

taklit etmeyen ama onu şimdiki zamanın içine katan başka bir gelenek tasarımı doğar.” (Hassan, 1992:8)

6. İroni: Postmodernizmin bu fenomenini Hassan, Kenneth Burke’ye göre perspektivizm diye de adlandırılabilceğini yazar. Bir temel prensibin ya da paradigmanın yokluğunda postmodernde, oyuna, karşılıklı oyuna, diyaloga, poliloğa, alegoriye, kendi kendini yansıtmaya, kısacası ironiye yönelir. Bu ironi belirsizlik ve çok yönlülük biçimi alır, açıklığa, mistiksizleştirmenin açıklığına, yokluğun saf ışığına çaba gösterir. (bkz. Hassan, 1994:51-52) Hassan ironiyi, modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları listelerken modernizmdeki metafiziğin karşıtı olarak yerleştirir. (bkz. Hassan, 1981:34)

7. Karnavallaşma: Hassan kavramı Mihail Bahtin’den ödünç alır. Kendisinin de belirttiği gibi, onun, “Belirsizlik”, “Fragmanlaşma”, “Kanonun Çözülmesi”, “Ben’in Yitirilmesi”, “Hibridleşme” olarak zikrettiği özellikleri içinde barındırır, fakat bunları abartarak ele alır, aşırıya götürür. Bunun ötesinde kavram, postmodern anlayıştaki komik olan, absürde varan şeylere de aracılık eder. Geniş anlamda karnavallaşma “polifoni” demektir; dilin merkezkaç kuvveti, nesnelere “neşeli göreceliği”, perspektivizm ve performans, yaşamın vahşi anlamına katılma, gülüşün içkinliği anlamına gelir. (bkz. Hassan, 1994:53, Hassan, 1987:162-163)

8. Çoğulculuk: Terim, birçok düşünür ve eleştirmen tarafından postmodernizm tartışmalarında bir “mihenk taşı” (Ecevit, 2011:70) olarak alınır. Postmodernizmde, “tüm karşıtlıkların, çoğu zaman hiçbir hiyerarşi gözetilmeksizin yanyana/iç içe/karşı karşıya sergilendiği bir dünyanın ana ögesi” (Ecevit, 2011:132) olan çoğulculuk, “Postmodernizmin ana özelliklerinden biri[dir].” (Ecevit, 2011:233) Wolfgang Iser’in de belirttiği gibi, “postmodern, bütünü bittiği yerde başlar”. (Iser, 2002:39) Derrida’nın yapısökümcü okuma önerisinde de metin tek bir anlama indirgenemez, yapısökümcü okumada anlamın çeşitliliği/çokluğu esası vardır:

“Derrida’ya göre tüm düşünce sistemleri, ideolojiler bir anlam hiyerarşisi üzerine oturuyorsa, başka bir deyişle bir ilkeye ya da ilkelere dayanıyorsa bu düşünce sistemleri ve ideolojiler ‘metafizik’ tirler; bir ilk düşünceden hareket ederler, anlamı sınırlandırır. Ona göre kesinleştirilmiş her anlam metafiziktir. Diğer kavramlar bu ilk kavrama bağlı olarak düşünülür. Derrida işte böyle bir ‘ilk düşünce’den çıkan bütün metinlerin, söylemlerin çözülebileceğini, yapılarının sökülebileceğini; yapılması gerekenin bu olduğunu söyler. Böyle bir işlem de metni tek bir anlama, tek bir yapıya indirgeyerek değil, birçok anlama doğru götürerek yapılır ancak.”

Derrida'da birlik, kesinlik reddedilir, çokluk, oynaklık kabul edilir." (Uçan, 2008:480)

Derrida'nın yapıyı sökerken bütünü parçalara ayırması, bütünü kabul etmemesi, tek bir bakış açısından okumak ve açıklamak yerine, bütünü parçalayarak okumayı tercih etmesi, kesin anlamın karşısında durmasındandır. Çünkü ona göre, "hakikat bir özne tarafından kesin olarak bilinemez. Bu nedenle metin dışında, yazının dışında bir şey yoktur. Metin de yazı da çokanlamlıdır. Yazı ve yazar kutsal, değişmez değildir." (Uçan, 2008:483)

Bu listelerde yer alan her bir maddenin aynı anda bir yapıtta bulunması gerekmez. Hepsi aynı anda var olabileceği gibi, birkaç tanesinin var olması da yeterlidir. Fakat burada bu maddelerin herhangi birinin varlığının yeterli sayılmasının sakıncalı bir yaklaşım olduğu vurgulanmalıdır. Tek bir özelliği esas alıp da bir yazınsal yapıta, sanat yapıtına, mimari bir yapıta postmodern demek her zaman sağlıklı olmayabilir. Yıldız Ecevit, 1950 sonrası romanının kurgu özelliklerinden biri olan üstkurmaca düzlemden yazarın okura yönelmesinin, Antik Yunan'dan beri süre gelen, özellikle 19. yüzyılda Alman romantiklerinin kullandığı romantik ironiyle birbirine karıştırılması gibi son derece sakıncalı bir yaklaşıma dikkat çeker. Ecevit'e göre, "[...] postmodernistlerde bu teknik, sanatı/edebiyatı bir kurmaca oyunu olarak gören, çağın estetik eğilimiyle bütünleşir. Yeni metinlerde okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları oyun arkadaşıdır; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu." (Ecevit, 2011:125) Romantiklerin bunu, "gerçekliğin sınırsızlığını/sonsuzluğunu/bütünlüğünü vurgulamak için" yaptıklarını, "çağdaş edebiyatta bu tekni[ğin], metni yabancılaştırmak ya da onun kurmaca bir oyun olduğunu göstermek için kullanıldığını" (Ecevit, 2008:23 Dipnot *) göz ardı etmemek gerekmektedir. Metinlerarasılığın kullanımında da benzer bir ayrıştırmayı yapmak, günümüz estetik ve edebi eserlerinde bunun bir kurgu özelliği olarak kullanıldığını hatırlamak gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

MICHAEL KLEEGERG'İN *EIN GARTEN IM NORDEN* ADLI ROMANINDA ÜSTKURMACA VE METİNLERARASI İLİŞKİLER

2.1. ÜSTKURMACA

Roman, anlatı türleri içinde kendini kanıtlamak ve geçerli bir tür olarak kabul görmek için yüzyıllar boyunca süren mücadelelerden geçip günümüze gelmiştir. Temel mücadelesini her yazınsal anlatıda olduğu gibi “gerçeklik” sorunuyla karşı karşıya gelerek vermiştir. Romana biçilen değer, onun Platon ve/veya Aristoteles’in mimesis/katharsis ilkeleri üzerinden yapılan değerlendirmelerin neresinde ve nasıl konumlandırıldıklarına bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Gerçeklik denilen olgunun, gerçekliğin algısıyla alakalı öznel bir durum olduğunu, bakış açısına, bakan kişinin algısına göre çok farklılık gösterebileceğini söyleyen Mario Andreotti, yazınsal dönemler arasındaki farkın, birinin diğerine göre ne kadar gerçekliğe yakın ya da uzak olduğunda değil, “gerçeklik” kavramını diğerine göre farklı algılamasında yattığını söyler.²⁶ Bu, realizmin romantizmden farklı bir gerçeklik algısı, yaklaşımı olması gibi, her birinin farklı gerçeklik deneyimleri ve gerçeklik yorumlarına sahip oldukları anlamına gelir. Natüralizme kadarki yazınsal dönemlerde gerçeklik yorumları belli bir düşüncede buluşur, Aristoteles’in mimesis ilkesinde. (bkz. Andreotti, 2009:30-31) Dolayısıyla roman da bunlardan kendi üstüne düşeni almıştır.

20. yüzyıl estetik modernizmi, yüzyıl başında geleneksel ilkelerden kopuşu bilinçli olarak kışkırtır. Bu dönemde ortaya çıkan avangart formlar en radikali mimaride olmak üzere birçok alanda kırılmaların yaşanmasına neden olur. Bu yeni “estetik açılım/eğilim, [...] Aydınlanmacı modernizmin eğiten/öğreten/yansıtmacı mimetik/kathartik ölçütlerini boy hedefi yapar; onun geleneksel/gerçekçi edebiyat ilkelerine [de] savaş açar.” (Ecevit, 2013:11 Dipnot 2) Yüzyıllarca süren bir varlık mücadelesinden gelen en büyük yazılı anlatı türü olan roman da bu açılan savaşın tam

²⁶ Jean Baudrillard’a göre, günümüzde gerçeğin üretiminde değişen yöntemler sayesinde “gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır”. Artık rasyonel değil “işlemsel bir gerçek” vardır ve “sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçek”lik sözkonusudur. Gerçek, “aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek”tir ve o “bir daha asla geri dönmeyecektir. [...] Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edilebilecektir.” (Baudrillard, 2011:14-15)

merkezinde yerini alır ve bilimden teknolojiye, bu dönemde yaşanan radikal gelişim ve değişimlerden kaçınılmaz olarak etkilenir. Bu bağlamda kendini “biçimsel, kurgusal ve teknik düzlemde” (Uyanık, 2011:86) yeniler ve dogmatik olmayan türlerden biri olarak sanatsal yaratmanın gelişimine koşut yeni bir süreç yaşar. (bkz. Sprenger, 1999:60-61)

18. ve 19. yüzyılda yazılmış olan geleneksel gerçekçi roman, deneysel anlatı tekniklerini kullanan 20. yüzyıl başı modern romanına doğru evrilirken, 20. yüzyılın ikinci yarısında, her şeyi topyekün etkileyecek olan farklı bir eğilimin, postmodernizmin etkisinde kalan yeni bir dönemin başladığına tanık olunur. Leslie A. Fiedler, 1969 yılında *Playboy* dergisinde yayınlanan ünlü makalesi *Cross the Border – Close the Gap*'ta, ciddi roman ve ciddi eleştirinin 20. yüzyıl teknolojisi ve filolojisinin tehdidi altında olduğunu ileri sürer ve eski romanın öldüğünü sert sözlerle dile getirip postmodern romanın doğumunu duyurur:

“Eski tanrının öldüğü ne kadar kesinse eski romanın da öldüğü o kadar kesindir. Bazı yazarlar eski romanlar yazmaya devam ediyorlar ve bazı okurlar da çağın en tepesinde olduklarına inanarak onları okumaya devam ediyorlar. Yalnızca vaaz veren papazlar eski kiliselerde ve topluluklarda bir araya gelip bu eski romanları dinlemeye devam ediyorlar.” (Fiedler, 1992:8)

Leslie A. Fiedler, eski romanın bu ölüm ilanını Amerika'daki değişimden hareketle vermektedir. Bu nedenle de Alman yazın çevreleri (bkz. Wittstock, 1994) başta olmak üzere, batı dünyası bu sava temkinli yaklaşır. Fiedler, sert üslubuyla bu değişimin ne olduğunu aşağıdaki sözlerle ifade eder:

“Genç Amerikalılar, bütün üstü kapalı anlatımlardan vazgeçtiler. Artık kendilerini ve ilgi duydukları konuları anlatmak için Pop'un kalıplarından yararlanıyorlar; ama yağcı orta sınıfın üniversite profesörlerine ve başkanlarına yaranabilmek için umutsuzca çiziktirdiği dedektif romanlarındaki gibi kalıplardan değil. Onların tercih ettiği roman kalıpları, Vian'ın “sert” dedektif hikâyelerindeki prensibe uyuyor gibi: Sanattan ve Avantgarde'dan, duygusallıktan, analizden ve iddiadan olabildiğince uzak, bu yüzden hem lirizmden, hem de yavan sosyal yorumlardan soyutlanmış. Piyasaya uymama gibi bir endişeleri yok, tam tersine, medyanın yol açtığı patlamanın en başından beri sunduğu tarzı seçiyorlar, Western'i, Bilim Kurgu'yu ve Pornografi'yi.” (Fiedler, 1992:9)

Görüldüğü gibi, Fiedler bir paradigma değişiminden bahsetmektedir. Geleneksel gerçekçi roman anlayışından (romanda sunulan dünyanın gerçekte yaşanan dünya ile örtüşen olası bir kopyasını sunduğu, aslına uygun şekilde yansıttığı düşünce), hatta yüzyıl başı modernist romanından farklı bir roman anlayışının varlığını ilan etmektedir. Leslie A. Fiedler'in altını çizdiği, uzunca bir yolculuğun sonunda 20. yüzyılın ikinci yarısında gelinen noktadır. Yani, Yıldız Ecevit'in cümleleriyle:

“19. yüzyıl gerçekçi romanının *içerik* üzerinde yoğunlaşan geleneksel *yansıtmacı/mimetik* sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde *yabancılaştırma* estetiği düzleminde içerikten *biçime*, konu kurgulamaktan *deneysel biçimcilik yapı kurmaya* oradan da *yabancılaştırma* estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin *üstkurmaca* tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de *oynayan* bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. *Dış dünyadan* (geleneksel gerçekçilik) *soyut bir biçimciliğe* (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği *üstkurmaca* düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu.” (Ecevit, 2011:71-72)

Postmodernizm, sadece yazının bir kısmını değil, Barry Lewis’in sözleriyle, “bütün edebi biçimleri” etkilemiş, yine de “en büyük etkisini roman türü içinde göstermiştir.” (Lewis, 2006:146) Genel hatlarıyla postmodern yazın, “Düzenli, seçkin yazın ile sıradan, eğlencelik türü yazın arasında pek ayırım gözetmeyen” bir anlayışla, “gerçekliği, mutlak doğruları, geleneksel anlatıları yeniden kurgulamaya başlar, bu değerlerle tam anlamıyla oyun oynar; geleneksel yansıtmacı estetiğe karşı yeni yeni teknikler ve anlayışlar geliştirir.” (Uyanık, 2011:85-86) Söz konusu yeniden kurgulama ve oynanan kurmaca oyunları, o dönemde ölüm beklenen bir tür olan romana – geleneksel gerçekçi roman değil, tür olarak romana-, sahip olduğunun da ötesinde bir canlılık getirir. Ölümü beklenen romanın aslında bu yeni dönemle birlikte zenginleşerek büyüdüğünü düşünenlerin sayısı oldukça fazladır. Patricia Waugh, bu düşüncede olanların başını çekenlerden biridir. Waugh, romanın “açık uçluluk, esneklik ve belirsizliklerden beslenip üstkurgunun verdiği özbilinçle hayatta kalmayı başarmış [...] geçmişte kalmış tüm eski akım, üslup ve tekniklerden, onları kurguyu sorgularken konu edinerek yeni ve zengin bir hammadde [yaratmış olan]” ve “hâlâ büyüyen, gelişen ve talep gören bir tür” olduğu görüşündedir. (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:168-169) Postmodern olarak nitelendirilen romanlara 70’li yılların sonrasında gösterilen ilgi de bunu göstermektedir. Burada Waugh’un söz ettiği “zenginliğin” ne/neler olduğunu görmek, postmodern romanı diğerlerinden ayıran özelliklere yakından bakmakla olanaklı olacaktır. Fakat postmodernizmde sınırların geçişkenliği nedeniyle, postmodern romanda da belli başlı, değişmez özellikler belirlemenin güçlüğü konusundaki eleştirileri/itirazları göz ardı etmemek gerekir. Yine de Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Brian McHale, Bran Nicol, Umberto Eco gibi bu konuda önemli isimler ve postmodern romanı ele alan akademisyenlerin çoğu, ayırt edici belli ipuçları ve üslupların olduğu görüşünü paylaşır. Örneğin Barry Lewis, *Postmodernizm ve Roman* adlı makalesinde postmodern romanın ana temsilcileri olarak andığı Günter Grass, Peter Handke, Umberto Eco, Italo Calvino, Gabriel Garcia Márquez, Paul Auster, John Barth,

Ronald Sukenick, Thomas Pynchon gibi isimleri sıraladıktan sonra, bu yazarların romanlarının özelliklerini şu şekilde özetler:

“Zamansal düzensizlik; zaman duygusunun aşınması; pastişin yaygın ve anlamsız kullanımı; sözcüklerin, parçalayıcı maddi göstergeler olarak öne çıkışı; serbest fikir çağrışımları; paranoyalar; kısırdöngüler ya da mantıksal olarak farklı söylem düzeyleri arasındaki ayrımın kaybolması.” (Lewis, 2006:145)

Bran Nicol’un üç başlık altında belirlediği özelliklerse aşağıdaki gibidir:

- “1. Metnin kendi varlığının kurgulanmış, yapılandırılmış estetik değer taşıyan bir sanat eseri olduğunun farkında olması
2. Gerek anlatıda gerek kurgusal bir dünyanın temsilinde görülen gerçekçi yaklaşımların tümüne bazen gizlice bazen de açıktan eleştiri yapması
3. Okurun dikkatini, metni okurken kendi yapacağı yorumlara yönlendirme eğilimi” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:161-162)

Nicol gibi Serpil Oppermann da, bu tür romanların okura yönelmesine dikkat çeker ve bu romanların okurdan “romanı bir kurgusal söylem (fictional discourse) olarak görmesini” (Oppermann, 1992:247) beklediğinin altını çizer. Oppermann, yukarıda sıralanan özellikleri daha da açarak bu romanın postmodernist özelliklerini şöyle sıralar:

“Kendi kendini yansıtma (self-reflexivity), Merkezleri yıkma (decentralization), ironi ve parodi kullanma, metin içine eleştirel, politik, sosyal, v.s. yorumlar yerleştirme (extra textual commentaries), kendi sürecini romanın asıl teması olarak gösterme (thematization of process), roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçekötesi bir ortamda sunma ve fabulasyon (efsanevileştirme) ögesini vurgulama, intertextuality kullanma (yani edebi eserlerin birbirlerine diyalektik biçimde karşıt unsurlardan oluştuğunu ve her eserin tümüyle diğerlerinden bağımsız olamayacağını vurgulayan bir terim: metinlerarası), boş ve kara sayfalar koyma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla “son yazma”, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kahramanların işine müdahale etmesi, süreksizlik (discontinuity) ve romanın düzenini parçalama (fragmentation), romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yönelme.” (Oppermann, 1992:247-248)

Birbirinden farklı özellikler sıralanabilse de, burada anılmayan diğer birçok kuramcı ve eleştirmenin de bulunduğu “kendi kendini yansıtma (self-reflexivity)”, yani postmodern yazının “ana kurgu eğilimi” (Ecevit, 2013:49) olan üstkurmaca, bu özelliklerin başında gelir. Öyle ki, Mirjam Sprenger üstkurguyu roman olgusunu anlamının, onun ne olduğunu ortaya koymanın yollarından biri olarak görür. Temelde iki farklı yol olduğunu ifade eden Sprenger, bunlardan birincisinin, bir ürün olan romanla meşgul olan kuramcıların analitik yaklaşım yöntemleri, ikincisinin de, roman yazarlarının kendilerini yansıtan, yani çalışma yöntemlerini açıkladıkları poetikaları

olduğunun altını çizer. Fakat bunlara bir üçüncüsü eklenmiştir, o da Cervantes'ten²⁷ bu yana romanın kendi oluşumunu tartışmasıdır. (Sprenger, 1999:59) Yani bu tür romanlarda anlatıcı-yazar, kurgulama pratiğini anlatısının malzemesi yaparak onu ikinci bir düzlemde (üstkurmaca düzlem) yeniden ele alır. Bu düzlem “metnin yaşadığı dünya olduğu kadar, o metnin nasıl oluşturulduğunun da anlatıldığı bir düzlemdir.” (Ecevit, 2011:187) Burada artık neyin anlatıldığından çok anlatının nasıl kurgulandığı sorusu ön plana çıkar. Dolayısıyla bu da roman nedir, nasıl olmalıdır gibi sorulara birinci elden verilen yanıtlar anlamına gelir.

Ecevit'in, Waugh'un, Oppermann'ın önemle üzerinde durduğu üstkurmaca/üstkurgu terimi nedir ve ne zaman bir üstkurmacedan söz edilmelidir? Üstkurmaca, postmodernizmden ayrıştırılmalı mıdır yoksa her ikisi de aynı şeyi mi anlatmaktadır?

Mirjam Sprenger, *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart* adlı kitabında son sorunun yanıtını vermeden önce, postmodernizmin kimi tanımları ile üstkurmancanın tanımı arasındaki koşutluklara (Brian McHale) ve her iki terimin sık sık yan yana gelmesine dikkat çeker. Ona göre bu, postmodern ile üstkurmancanın sonuçta aynı şey olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir. Şayet her ikisi de aynı şeyi anlatıyorsa, kavram kargaşasını ortadan kaldırmak için neden bunlardan birini kullanmıyoruz diye sorar. Sprenger postmodernizmi, günümüzün bütün kültürel ve estetik akımlarıyla ilişkisi olduğundan, sadece yazın alanına hapsedilmesi doğru olmayan, kapsamlı bir kavram olarak görür. Bundan dolayı postmoderni bir üst kavram olarak görmek gerektiği düşüncesindedir. Buna karşın üstkurmancanın sadece yazınla ilgisi vardır ve yazınsal türlerin yapısal sistemi olarak değerlendirilmelidir. (bkz. Sprenger, 1999:125-127, Uyanık, 2011:87) Sprenger, üstkurmacıyı bu şekilde kesin bir çizgiyle postmodernizmden ayırır. Yıldız Ecevit'in sözleriyle ifade edilecek olursa üstkurmaca, “bir edebiyat anlayışının kendini dile getirme biçimidir. Nasıl

²⁷ Mirjam Sprenger, üstkurmacıyı Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı* ve Cervantes'in romanı *Don Kişot*'a kadar geri götürür; Sterne ve Cervantes'i üstkurmancanın öncülleri olarak nitelendirir. Rüdiger Imhof'un Cervantes'in roman kahramanı Don Quijote'yi “godfather of the metafictionist” olarak adlandırdığını aktaran Sprenger, Cervantes'in gerçek ve kurmaca ilişkisini o güne değin kimsenin yapmadığı kadar farklı ele aldığı altını çizer. Bu iki romanda da bilinçli olarak anlatı sürecinin konu edilmesi ve metnin kurmacalığını göstermeleri, onları öncü iki isim yapmıştır. Tabii ki, Cervantes'in üstkurmaca gibi bir terimden haberi yoktur ve olması da mümkün değildir. Çünkü yeni bir tür olan romanın daha ilk örneklerinin verildiği dönemde Cervantes *Don Kişot* ile roman kuramına kendi katkısını henüz sunmaktadır. Fakat roman figürlerinin kendi kurgusalılıklarının farkında olmaları, bu erken bilinçlilik hali, onu öncü yapmaktadır. (bkz. Sprenger, 1999:31-56)

zamandizinsel öyküleme, geleneksel yazının ana kurgu ögesiye, üstkurmaca düzlemde öykülemek de postmodern anlatının ana kurgu ögesidir”. (Ecevit, 2011:72)

Sprenger’e benzer bir şekilde Gürsel Uyanık da, günümüzde postmodern roman tanımlanırken üstkurmaca terimine sıkça başvurulduğuna dikkat çeker. Uyanık bunun nedenini, postmodern yazarların ontolojik bir kuşku içinde hareket etmelerine²⁸, çevrelerinde onları kuşatan gerçekliğe karşı geliştirdikleri olumsuz tutuma bağlar. Postmodern romanlar, “yaşamın gerçeğini kopyalama ölçüsünde yansıtmayı, bir anlamda gerçeği örneksemeyi bırakarak, romanın veya anlatının yazılma, kurgulanma sürecini yansıtmaya çalışırlar.” (Uyanık, 2011:87) İşte postmodern roman da üstkurmacayla burada örtüşür. Çünkü üstkurmaca, kurmaca olarak anlatının kendi kurgusallığının bilincinde olması, “objektifi kendi üzerine çevirmesi” (Ecevit, 2011:234), dolayısıyla kendi kendini yansıtmasıdır. Bu nedenle de neredeyse birbirinden ayrı düşünülemezler. Öyle ki, Linda Hutcheon, ‘tarihyazımcı üst-kurmaca’ terimini ‘postmodern roman’ın üzerine yerleştirir:

“Linda Hutcheon’un *tarihyazımcı üst-kurmaca* [*historiographic metafiction*] olarak adlandırdığı postmodern roman, artık yalnızca kesikli ve süreksiz bir anlatı içinde karmaşık dil oyunlarına dayalı, kendi yazım sürecini tamamen öyküsünün önüne alan, metin içine okur tarafından doldurulması istenen boş sayfalar ve yazım boşlukları yerleştiren ve roman kişilerinin dil tarafından yaratılan hayal ürünleri olduklarını ilan eden bir üst-kurmaca değildir. *Üst-kurmaca* [*metafiction*] özelliklerinin birçoğunu kullanmaya devam etmekle birlikte, artık dış dünyaya da göndermeler yapmakta ve anlatısının içine eleştirel bir biçimde metin ötesi veya metin dışı yorumlar katmaktadır. Bunlar tarih, sosyoloji, biyografi ve eleştiri kuramları gibi çeşitli alanlardan olabilmektedir.” (Oppermann, 2006:51)

Yine de her kurmaca anlatıya üstkurmaca denilip denilemeyeceğine, kurmaca bir metne nasıl yaklaşılması gerekiyor sorusundan hareketle yanıt aramak uygun görünmektedir. Her şeyden önce burada söz konusu olan bir kurgudur. Postmodern yazının önemli isimlerinden Umberto Eco’ya göre, bir anlatı metniyle karşı karşıya

²⁸ “Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987) adlı kitabında modernizmi epistemolojik, postmodernizmi ise ontolojik sorularla ilgilenen ik ayrı akım olarak ele alır. Buna göre modernizmin asıl yanıt aradığı şey, “Parçası olduğum dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Bu dünyada ben neyim? Bu dünyada bilebileceğim şeyler nelerdir? Bunları kim bilebilir? Nasıl bilebilirler? Bilinebilir olanın sınırları nelerdir? Doğru nedir? Bilgi nedir?” gibi sorulardır. [...] Postmodernizme hâkim olan ontolojik tavır ise gerçeklik ve dünya ilişkilerini sorgular. “Bu hangi dünya? Bu dünyayla ne yapmam gerekiyor? Benliklerimden hangisiyle bunu yapacağım? Dünya ne demektir? Başka ne tür dünyalar vardı? Başk dünyalar nasıl oluşur? Birbirinden nerede ayrılır? Bir metnin varlık biçimi nedir? Gerçeklik nedir?” gibi sorular sorar. McHale’e göre, aslında bu ontolojik sorgulamaların hepsi modernistlerin yaptığı epistemolojik sorgulamaların sınırlarının zorlanmasıyla ortaya çıkar. Ontoloji, bir evrenin kuramsal tasvirini vermeyi amaçlar. Evrenin değil, herhangi bir evrenin kuramsal tasvirini yapmaya çalışır; çünkü birçok evren olması ihtimali hep vardır. Evren tekil olarak ele alınamaz.” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:151-152)

gelmenin temel kuralı, okurun yazarla sessiz bir biçimde, inançsızlığını askıya aldığı bir kurmaca anlaşması yapmasıdır. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir. Fakat bu, yazarın yalan söylediği anlamına gelmez. Burada devreye Terry Eagleton'un "kurmaca (fiction)" ile aynı etimolojik kökeni paylaştıklarını söylediği, "gibi görünmek (feigning)" (Eagleton, 2012:130) kavramı devreye girer. Yazar gerçek bir açıklamada bulunuyormuş "gibi yapar" ve okur da kurmaca anlaşmasına uyarak onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi kabul eder. (Eco, 2011a:101-102) Fakat tarihsel anlatılar için durum biraz daha farklıdır. Eco'ya göre, "her tarihsel romanın asal anlaşmalarından biri, yazar öyküye ne kadar hayal ürünü karakter sokarsa soksun, geri kalan her şeyin gerçek dünyada o dönemde olanlara aşağı yukarı karşılık gelmesi gerektiğidir." (Eco, 2011a:138) Görüldüğü gibi Eco, her anlatı türünün kendine özgü bir anlaşması olduğuna işaret etmektedir. Zaten doğru olan da, içinde yaşanan gerçek dünyayla kurmaca dünyaları karşılaştırmamaktır. Uyanık'ın da vurguladığı gibi, her yazınsal ürünü kendi mantığı içinde değerlendirmek daha doğru bir yoldur. Uyanık'a göre, bir anlatının kurmaca olduğunu baştan kabul etmek, masal, fantastik yazın ve diğer yazınsal türlerin de kendilerine özgü bir gerçekliğe sahip olduğunu onamak demektir. Böyle olunca da, örneğin bir masal kahramanının yaşantısının, herhangi bir romandaki herhangi bir kahramanın yaşantısından çok daha az inandırıcı olduğu ileri sürülemez. Uyanık önemli bir konunun da altını özellikle çizer: "Yine de masal ya da fantastik türü yazınsal ürünleri üstkurmaca alanına çekme[k] zorlamalı bir çaba[dır]." (Uyanık, 2011:88-89) Çünkü bir anlatıda üstkurmacadan söz edilebilmesi için belli kurgu pratiklerinin gerçekleşmiş olması gerekmektedir. Uyanık, Mirjam Sprenger'in öngördüğü bu koşulları şu cümlelerle belirtir:

"[ancak] okuyucu ile gerçekleştirilen bir iletişim düzleminin, öykünün düzlemini terk edip okuyucu ile bir konuşmaya dönüşmesi, metnin alımlanmasının ve yazılma sürecinin tematize edilmesi, yazınsal bir etkinlik üzerine yapılan bir yorumun kurmaca dünyaya sıkışıp kalmaması, tersine kurmacanın sınırlarını aşması durumunda üstkurmacadan söz edilebil[ir]" (Aktaran: Uyanık, 2011:89)

Görüldüğü gibi gerekli koşul, kurmacanın kendi sınırlarını aşarak okurla bir iletişim düzleminde buluşmasıdır. Üstkurmaca metinlerde yazar-anlatıcının okura yönelip onu metnin içine sokması, kendine okuru oyun arkadaşı yapması, yansıtmacı yöntemi kullanan geleneksel romandan günümüz romanını ayırır. Geleneksel romandan farklı olarak artık okuruna yönelen yazar, ona metnini nasıl kurguladığını anlatmaktadır. Kurgunun anlatıldığı bölümlerde "kahraman-anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşür."

(Ecevit, 2011:117) “Yazar[ın] da, okur[un] da, yazma edimi[nin] de, metnin dokusuna gi[rdiği]” (Ecevit, 2008:27) metinler, üstkurmaca metinler olarak değerlendirilmelidir. Geleneksel gerçekçi romanda olduğu gibi gerçek yaşama uygun bir biçimde kurgulanmayan, insan yaşamını yansıtmaya savında olmayan üstkurgusal metinler, “gerçek gerçeklik’ kadar gerçek, kendine özgü, bağımsız dünyalar” kurarlar. (Uyanık, 2011:91) Üstkurmaca metinlerde, “ağaçlardan/çayırardan oluşan doğanın yerini çoğu zaman, harflerden/sözcüklerden oluşan yeni bir dünya alır. Somut gerçeklik ile kurmaca düş dünyası arasındaki sınırın yok olması[dır] bu.” (Ecevit, 2011:234)

Kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırın çok daha tartışmalı hale geldiği gelişmeler 1980 sonrası postmodern romanlarda yaşanmaya başlanır. Serpil Oppermann, ““Metafiction” (kurgu ötesi)” olarak tanımladığı, “1980lere dek yaygın olan postmodern roman[da]” (Oppermann, 1992:247), özellikle 80’li yıllardan itibaren “yeni “Metafiction” stilinde yeni bir düzenlemeye gidilm[esiyle] [...] değişik bir eğilim[in] gözlenmekte” (Oppermann, 1992:252) olduğundan söz eder. Buna göre;

“[Postmodern roman] salt biçimsel kaygılardan, kendini yansıtmaya ve dil oyunları oynama stratejilerinden tümüyle olmasa bile kısmen ayrılıp kurgu ve gerçeklik arasındaki dolaysız ilişkiyle ve gerçekçi anlatım biçimleriyle ilgilenmeye başlamıştır. Anlatımın içine kuram, politika, edebiyat, tarih, toplumbilim, v.s. gibi bilgileri eklemeye başlayan bu tür postmodern roman tarih bilincini kuramsal olarak anlatımın parçası olarak göstermektedir. Geçmişini yeniden düşünüp sorgulayan bu tür roman “tarih” kavramını tartışmaya açmıştır. Ayrıca bu unsurları tartışırken anlatım tekniklerinin bunları sorunsallaştırması bu tür romanın önemli bir özelliğini oluşturur. Tarihi, toplumu ve geleneği içinden sorgulayan bu romana Linda Hutcheon [...] “Historiographic Metafiction” (tarihsel kurgu ötesi) adını vermiştir.” (Oppermann, 1992:252)

Zekiye Antakyalıoğlu, postmodern romanın tarihselliğe olan hevesini, onun en az üstkurgu kadar belirleyici bir özelliği olarak değerlendirir. Bu nedenle Linda Hutcheon bu tür romanlara “tarihsel üstkurgu” (Historiographic Metafiction) adını vermiştir:

“Tarihsel üstkurgu biçiminde yazılan romanlar hem tarihi veya geçmişi temsil eden bir anlatı kisvesine bürünür hem de aynı anda bu anlatımın bir kurgu olduğunu okura sürekli olarak hatırlatır. Kısacası bir tarih kavramı öne sürer. Okura sunduğu şey, tarihi, bir kavram olarak benimsetmek ve bu yolla kurguyu da bu kavram üstüne bir kuram olarak algılatmaktır. Bunu bazen dolaylı bazen de dolaysız yapar ve okura tarihle olan ilişkisini sorgulatar. Bu yolla da tarihi bitimli, ereksel ve indirgemeci olmaktan kurtarır.” (Antakyalıoğlu, 2013:166)

Postmodern romanın 80’li yıllardan itibaren tarihe olan ilgisinde, 20. yüzyılın ikinci yarısında tarih biliminde ve kuramlarında da gözlemlenen paradigma değişikliğinin mutlak etkisi vardır. Lyotard’ın büyük anlatıların sonunu ilan etmesi ve

gerçeklere olan inancın sarsılmasıyla, tarihsel anlatılar belgeye dayalı olma özelliğini yitirmeye başlar ve tarih artık yazarın kurgusu olarak kavranır. Tarihçi, geçmişi önemli olaylardan hareketle, bilgi ve belgeye dayalı olarak sunuyor da olsa, aktarırken sübjektif yaklaştığı ve yorumunu devreye soktuğu ileri sürülebilir. Tarihin de nihayetinde bir anlatı oluşu, gerçeklik tartışmasını beraberinde getirmektedir; tarihin gözlem ve yoruma dayalı olduğu görüşü, tarih biliminde bir kırılmaya neden olur. Bu düşünceyi taşıyan kuramcılardan belki de en önemlisi olan Hayden White, *Metahistory* (Metatarih²⁹-Üsttarih) adlı kitabında, “tarih yazım dinamiklerinin edebi yazım dinamiklerinden çok da farklı olmadığını ortaya koyarak bilhassa roman ve tarih gibi anlatı türlerinin benzerliğine dikkat çek[mektedir]”. (Antakyalıoğlu, 2013:116) Hayden White, tarih yazımının nasıl geçmişi aktardığını ve onun şiirselliğini *Metahistory*'de şu sözlerle dile getirir:

“Tarih yazımı çeşitli veriler elde edip, bu verileri kuramsal bir açıklama zeminine oturtarak ve anlatı biçimine sokarak geçmişte olmuş olayları bize aktarma işidir. Buna ek olarak da her bir tarih yazımı kendine has bir derin yapıya [deep structure] sahiptir ve bu derin yapı onun şiirselliğini ortaya koyar. Çünkü her bir tarih anlatısı kaçınılmaz olarak edebi bir doğaya ve kendine has dil özelliklerine sahiptir. Bu şiirsellik ve dilsellik o tarih anlatısının diğer anlatılardan ayırıcı özelliği olan paradigmasını oluşturur. İşte bu paradigmaya “metahistory” denir. Kısaca “metahistory” tarihsellik bilincinin tarihiyle ilgilidir.” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:116)

Postmodernizm, Serpil Oppermann'ın vurguladığı gibi, “kimin tarihi, kimin doğrusu” sorularını sorarak “tarihi üst-anlatı olarak kabul eden anlayışı kökten sorgulamakta ve yıkmaktadır.” Bu yeni dönemde tarih, “dil içinde tekrar tekrar yazılabildiği için sürekli değişen söylemsel bir oluşum olarak ele alınır.” Söz konusu oluşumların nasıl ortaya çıktığını ve yazıldıklarını da “postmodern roman” göstermektedir. (Oppermann, 2006:61)

Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gerçek oldukları bilinen, doğruluğu kanıtlanmış olayların alternatif gerçeklikle sunulduğu romanlarda, tarihsel gerçekle alternatif gerçeğin birbirinden ayırt edilmesi sorunlu hale gelmiştir. Çünkü tarihsel gerçekliğin alternatif olarak sunulduğu romanlarda, doğruluğu denetlenebilir tarihsel bilgiyle bu gerçeklerin uyuşmadığı durumlar söz konusudur. Bunların sıklıkla tarihsel anlatımın özel bir biçimi olarak değerlendirilmeleri, geleneksel tarihsel

²⁹ Türkçeye çevrilen kitabın adı esas alınarak Metahistory karşılığı olarak “Metatarih” kullanılmıştır. Bkz. White, H. (2008). *Metatarih - Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*. (Çev.: Mehmet Küçük). Ankara: Dost Yayınevi.

anlatılardan bunun kesin çizgilerle ayrılıp ayrılamayacağı tartışmaları boşuna değildir. Karşıt ya da alternatif tarihi söylemlerin yazınsal tarihsel romanın paradigmalarıyla uyuşup uyuşmaması konusundaki tartışmalar, bu tür romanların/anlatıların postmodern kavramı altında toplanmasına neden olmuştur.

Tarihi gerçeklerden beslenen ve bu gerçeklerden hareketle pek çok farklı öykü üretilbileceği görüşünde olan postmodern roman, Walter Scott çizgisindeki³⁰ tarihsel anlatılardan farklı biçimlerde tarihi kullanmakta, “tarihe yeni açılardan bakmayı, belirsiz noktaları yorumlamayı ve resmî tarihte göz ardı edilen kopuklukları yeniden yazmayı denemektedir. Postmodern romanlar tarihsel söylemin çoğul anlatımlarıyla [da] ilgilen[mektedir]irler.” (Oppermann, 2006:24) S. Dilek Yalçın-Çelik’in ifadesiyle postmodern roman, “tarihçi tarafından yazılan ve yorumlanan tarihsel anlatının yaratım sürecini bir üstkurgu ile yeniden yazmaktadır. Bu tarzda kaleme alınmış romanlarda tarihsel her olgu, “metinselleştirilmiş” bir geçmiş olarak gösterilir.” (Yalçın-Çelik, 2005:33) Görüldüğü gibi, tarihsel olguları metinsel bir geçmiş olarak gösteren bu romanlar, resmi tarihte göz ardı edilen kopuklukları yazarak tarihsel bağlamları da yeniden kurmaktadır.³¹

Tarihe yeni açılardan bakmayı deneyen, yeni tarihsel bağlamlar kurmaya çalışan postmodern romanı ‘tarihsel roman’ olarak adlandırmak, geleneksel tarihsel romanlarda olduğu gibi, o kadar da kolay değildir. Turgut Göğebakan’ın da belirttiği gibi, roman-tarih ilişkisinin köklü bir geçmişi vardır. Antik Yunan’a kadar uzanan bu geçmiş, yani tarihin konu edinilmesi, bir romana ‘tarihsel roman’ damgası vurmak için yeterli bir neden değildir. Walter Scott öncesi tarih konulu romanlar da konu ve kostüm olarak tarihsel olmaktan öteye gitmezler. (Göğebakan, 2004:13-14) Buradan hareketle postmodern anlatıların tarihle oyununun Scott öncesi romanlarla eşdeğer tutulduğu sonucu çıkarılmamalı, ayrıca ‘postmodern tarihsel roman’ın varlığının reddi olarak da

³⁰ Tarihsel romanın ilk örneklerini veren Walter Scott’ın getirdiği yenilikler konusunda bkz. (Göğebakan, 2004:24-60, Aust, 1994:63-68, Lukács, 2008:35-76).

³¹ Serpil Oppermann da postmodern romanın özellikle üzerinde durduğu noktanın bu olduğunu ifade eder. Oppermann’a göre, “Tarihsel anlatılar, geçmiş metinsel tarih olarak gösterirken aynı zamanda tarihsel bağlamları da yeniden kurar. İşte postmodern romanın özellikle irdelediği nokta budur. Bu tür romanda geçmiş, yazılı metinlere gönderme yapan ve yeniden yazılan metinlerden oluşturulur. Postmodern romanda bu süreç edebiyatın tarihi yazınsal olarak nasıl kendi bünyesi içinde barındırdığını göstermesi açısından önemlidir. Roman tarihe dönüş yapmakta ve tarihyazımı kuramıyla paralel bir çizgi izlemektedir. Tarihe dönen romanlar o denli çoğalmıştır ki bunların Yeni Tarihselci tarih kuramıyla olan bağlantısının incelenmesi de kaçınılmaz olmaktadır.” (Oppermann, 2006:24)

anlaşılmalıdır. Yalnızca, bir romanı bu kategoride değerlendirmenin belli ölçütlere bağlı olduğu her zaman göz önünde bulundurulmalıdır.

Peki, nedir tarihsel roman? Gögebakan'ın ifadesiyle, "Döblin'in ["Tarihsel roman her şeyden önce bir romandır, tarih değil." biçimindeki tanımlaması] başta gelmek üzere, herhangi bir tarihsel dönemi ya da olayı gerçeğe yakın, ama sanatsal bir biçimde aktaran bir roman türüdür." Tarihsel roman yazarından iki noktayı dikkate alması beklenir: "tarihsellik ilkesi" ve "eyleminin yazınsal boyutu". Birincisi, yazarın "tarihsel bir olayı belirli bir bilinç düzeyinden yola çıkarak irdele[mesini]", diğeri ise "yapıtının roman olma niteliğini hep göz önünde bulundur[masını]" sağlayacaktır. Olmazsa olmaz koşul "tarih bilinci"dir ve yazarın öncelikli görevi "tarihsel bir sorunu yazınsal bağlamda da olsa tartışmak zorunda" olmasıdır. (Gögebakan, 2004:15) Kurmaca ve tarihin birlikte oynadıkları bu oyunda tarihsel gerçeklerle kurmaca arasında bir ayırım yapmak her zaman kolay olmasa da, kurmaca metinlerin metin dışı gerçeklere sayısız göndermelerle dolu olması önemli bir çıkış noktasıdır.

Hugo Aust, kurmaca metinlerdeki bu göndermeleri 'tarihsel sinyaller' ("Geschichtssignale") olarak adlandırır ve bunları kişi, şehir, olay ya da dönemlere ait tarih ve isimler, kültürel ve örfi detaylar, resmi belgeler olarak özetler. (bkz. Aust, 1994:22) Söz konusu göndermeler, metinde betimlenen dünya ile gerçekler arasında bağlantı kurarlar. Aust'un 'tarihsel sinyaller'ine atıfla Andreas Martin Widmann da benzer vurgularda bulunmaktadır. Widmann, tarihsel romanlara yerleştirilen bu gerçeklik bağlantılarının, alımlama sürecinde yazın dışı bilgiyi talep ettiğini söyler. Bu bilgi, tarihsel olayların göz önüne getirilmesini ve onların anlaşılmasını sağlar. Tarihsel sayılmaları onların olay örgüsünde yazın dışı gerçeklere atıfta bulunmak zorunda olmalarına bağlıdır. Tarihsel romanlar, *tarihsellik* ve *yazınsal boyut*larından dolayı "hibrit"tirler. (bkz. Widmann, 2009:31) Widmann, karşıt bir gerçeklik ortaya koyarak reel tarihi farklılaştıran alternatif tarihsel romana bakarken, ya da bir romanın böyle bir roman olduğunu saptarken, olayların ve bunların nedensel bağlantılarının bu iki temel unsur göz önünde bulundurularak yapılması gerektiğini ifade eder. (bkz. Widmann, 2009:53) Ansgar Nünning de, tarihsel romanların yazınsal türler içindeki yerini belirleyen hususun, bunların kurmaca ve gerçeklikle arasındaki ontolojik sınırı aşmaları olduğunu söyler. Nünning, bunu yaparken bu romanların gerçek dünyaya göndermede bulunduğu referansları kurmaca bir bağlama yerleştirdiğini, bunların da aralarında

değişken, birbiri içine girmiş bir ilişki içinde bulunduğuna işaret eder. (Aktaran: Widmann, 2009:31)

Postmodern roman, tarihi kullanırken yukarıda altı çizilen noktaları sorunsallaştırmaktadır. Malzeme aynı da olsa, malzemenin kullanılma şeklindeki farklılık ayırt edici bir özelliktir. Brian McHale'e göre, postmodern roman tarihsel romanı dönüştürür; bunu da iki biçimde yapar:

- “1. Tarihsel kayıtları, onları yeniden yorumlayarak, genelin bildiği şeklini bozarak ve gizemden arındırarak sunar.
2. Tarihsel roman yazım tekniklerini, norm ve geleneğini kullanmaz. Ya resmi tarihi destekler ama eksikliklerini, onun ortaya çıkaramadığı varsayılan karanlık noktaları aydınlatır ve eklemelerde bulunur ya da resmi tarihi tamamen alaşağı eder ve yanlış yazıldığını iddia ederek doğru versiyonunu ortaya koyduğunu savunur. Her iki durumda da aslında tarihin parodisi yapılır. Her iki durumda da resmi tarihin yerini kompo teorileriyle zenginleşmiş yeni tarih yorumları alır. Bu bazen gizli tarih olarak sunulur ve paranoyanın hep iş başında olması sağlanır.” (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013:166)

Gögebakan da postmodern romanların geleneksel tarihsel romanın işlevlerini hiçe saydıkları görüşündedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde yazılan bu romanlar, Scott geleneğinin kuralları hiçe sayılarak, yazarın yaratıcılığına göre şekillenen romanlardır. Örneğin, Eco'nun postmodern tarihsel romanı *Baudolino*'nun olay örgüsü belirsizliklerle doludur, yanlış ve doğru ayırt edilemeyecek şekilde birbiri içine girmiştir ve roman, okurun tarihle ilgili bildiklerini ters yüz edecek şekilde kurgulanmıştır. Gögebakan'a göre, Eco'nun amacının tarihi yeniden canlandırmak olmadığı da kesindir ve romanın üstlendiği işlev tek kelimeyle “tarih bozuculuğu”dur. Yine de, tarihsel roman öncelikle bir roman olarak görülmelidir ve yazınsal özelliği ön plana çıkarılmalıdır. Bugün varılan noktada da, yazarlar tarihsel bilgidен çok romanın bu yönünü önemsemektedir. Postmodern romanlar, yazınsallığı göz ardı etmeden tarihe alternatifler üretme düşüncesini gerçekleştirmektedir. (bkz. Gögebakan, 2004:20-21) Zeynep Uysal da Gögebakan gibi postmodern romanların kurgusallığına vurgu yapar:

“Postmodernist tarihsel kurmacanın konusu tarih değil, tarihsel anlatıların uzlaşmalarıdır; dolayısıyla o da kendine dönük ve üstkurmacasaldır. [...] Klasik tarihsel romanda gerçek dünya ile kurmaca arasındaki geçişlerde yazar son derece ihtiyatlıdır. Karanlık alanlara ve anakronizmlere, kurmacanın iç yapısının dış gerçekliğe uyumuna dikkat eder. Oysa postmodernistler özellikle dikiş yerlerini gösterirler. Gösterişli anakronizmler yapar, tarihle fantazinin içiçeliğini vurgularlar.” (Uysal, 2011:18)

Postmodern romanlarda tarihe alternatifler üretilirken, alternatif bir tarihsel gerçeklik yaratılır. Bu şekilde tarihin metinselliğine vurgu yapılmaktadır. Görünürde

geleneksel tarihsel romanlara uygun “yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkıp değiştir[en]” bu romanlar, “bir yandan kendini yansıtırken, bir yandan da tarihsel bir gönderim (historical reference) arayışındadır. Bu yüzden bütün egemen kavramları kendi içlerinden eleştirirler.” (Oppermann, 1992:251) Oppermann, 80’lerden beri postmodern romanların tarihi olgu ve kişilerle yakından ilgilenmelerindeki asıl amacın, “edebiyattaki gerçekçilik geleneğini yıkmak olduğu[ndan] çifte çelişki yarat[tıklarını]” ifade eder. Söz konusu romanlarda “özellikle dikkat çeken unsur tarihteki boşlukları ve çelişkileri marjinal unsur olmaktan çıkarıp merkezileştirmeleridir.” (Oppermann, 1992:252) Tarihteki boşluklar ve çelişkilerden tam olarak neyin anlaşılması gerektiği hassas bir konudur. Tarihçinin tarihsel anlatısını nasıl oluşturduğuna, bir başka söyleyişle reel tarihi nasıl kurguladığına bakmak, postmodern roman yazarının neyi boşluk ve çelişki olarak gördüğünü ortaya koyacaktır. Bilindiği gibi, tarihçi, geçmişteki olaylar bütünü içinden seçtikleriyle, bilgi ve belgelere dayalı olarak tarihsel anlatısını oluşturur. Tarihçinin seçtiklerinin yanında “seçmediklerinin artalarında gözden kaybolması postmodern roman ve kuramın üzerinde durduğu ve sorunsallaştırdığı bir olgudur.” (Oppermann, 2006:106) İşte sözü edilen boşluklar, tarihçinin seçmediği ve artalarında kaybolan bu kayıp parçalardır. Tarihçi ve yazarın ortak noktalarından biri bu ayıklama sürecidir. Her ikisinin de “aynı yazımsal yöntemleri paylaşmaları, kullandıkları dilsel benzerlikler bu yüzden tarih ve kurmaca arasındaki eski ayrımı yıkmaktadır. Bunun yanı sıra seçilmiş gerçeklerin tek bir anlatı veya öyküye indirgenemeyeceği ve tek anlamlı bir yorumlamanın mümkün olmadığı da kuramsal açıdan sergilenmektedir.” (Oppermann, 2006:106)

Geleneksel tarihsel roman yazarları ele aldıkları kurmaca tarihin, dış gerçeklerle, tarihi bilgiyle çatışmasından çekinirler ve bundan kaçınırlar. Tarihle farklı bir oyunun oynandığı postmodern romanların büyük bir kısmında, metin içinde yer alan gerçek tarihi olaylara göndermeler, metin dışı referanslarla karşılaştırıldığında tam olarak doğrulanabilir değildir. Bunlar, doğrulanabilir tarihi gerçekleri alternatif anlatımla yeniden ele alırlar. Metin içine gerçeklik sinyalleri yerleştirilmiş ve gerçek olaylara yer verilmiştir, fakat yazarın kendi roman kurgusu içinde değiştirdiği bu tarihsel olaylar, artık ne gerçek, ne de genel anlamda salt kurmaca değildir. Widmann, somut gerçeklere atıfla tarihi olayları bu şekilde yeniden ele alan metinlerin, diğer kurmaca metinlerden farklı olarak kontra-gerçek bir önermede bulduklarını söyler. Kontra-

gerçeklik, tarihle ilgili bilgilerin, görüş ve düşüncelerin üzerine yeni bir gerçeklik yazılmasıyla meydana gelmektedir. Metinde ele alınan olaylarla ilgili metnin kendisi dışındaki metinlere başvuran okur, bu metinlerin objektif tarihi bilgiyle çatışan bir önermede bulunduğunu görür. Tarihin kontra-gerçek biçimde anlatılmasında, fark edilebilen ve yorumu gerektiren bir başkalaşma/farklılaşma (“Deviation”) söz konusudur. Bu bağlamda, bir alternatif (kontra-gerçek) tarihsel görüş öne süren romanlar, farklılaştıran tarihsel romanlardır (“deviierende historische Romane”) ve bu alternatif görüşlerde dile getirilen tarih ve dünyaya dair görüşlerin yoruma ihtiyacı vardır. (bkz. Widmann, 2009:35-36)

Kontra-gerçek (*kontrafaktisch*) kavramını, Andears M. Widmann tarihi gerçeklerin alternatif sunumları için kullanır. Latince *contra* ve *factum* sözcüklerinden türetilen bu terim, “gerçekten meydana gelmiş olanın aksi bir durum”a işaret etmektedir. Widmann’a göre, bu romanlarda, gerçekte meydana gelmiş olandan farklı, başka bir tarihsel olabilirlik tasarlanır. ‘Eğer olsaydı ne olurdu?’ düşüncesi temel alınarak kurgulanmış yazınsal anlatılarda, metinde ele alınan merkezi tarihsel olaylar kayıtlı tarihle uyuşmuyor, bunun aksine belli bir tarihi andan itibaren başka bir tarihi akış kurgulanıyor ve anlatılıyorsa, bu durumda kontra-gerçek bir tarih tasarısı söz konusudur. Eğer bir anlatı metninde yer alan tarihi bilgiler önemli bir ya da daha fazla noktada metin dışı tarihi gerçeklerle uyuşmuyorsa, yani ansiklopedik, tarihi bilgiyle doğrulanamayan bir beyan söz konusuysa, kontra-gerçek bir tarihi anlatımdan bahsedilebilir. Tarihsel nedenleri kurmaca içinde değiştiren bu romanlar, “Eğer olsaydı ne olurdu?” sorusunu sormaz, bunun yerine gerçekte olmuş olanın, farklı bir şekilde anlatılabilir olduğunu gösterirler. Burada, herkesçe bilinen bir tarihi kesitin tarihsel olarak bir anlam içine oturtulması söz konusu olduğundan, romandaki alternatif hikâyenin fark edilmesi okurun bilgisine bağlıdır. Okur bilgisi burada bir ön koşuldur. Tek başına alternatif gerçeklerin yer aldığı bölümlerin ve karşıt söylemlerin ayırt edilmeleriyle de metnin amacı çözülmüş olmaz. Yeterli bir alımlama için bunların kasıtlı olarak yaratılmış farklılaştırmalar olduklarının bilinmesi gerekir. (bkz. Widmann, 2009:50-53) Widmann’ın örnek okur düşüncesine Christoph Rodiek, “okur, ukronik olayı kendi tarih bilgisinin bir kontra-gerçeği olarak algılamalıdır.” (Rodiek, 1997:87-88) diyerek katkıda bulunur.

Rodiek'in kullandığı ukroni terimi, Widmann'ın kontra-gerçek tarihsel anlatısıyla aynı şeydir. Rodiek, tarihi gerçeklerin alternatif sunumlarını Fransız filozof Renouvier'in 1857'de ortaya attığı “*Ukroni*” terimiyle gerçekleştirmeye çalışır. Ukroni, “varsayımsal tarih”le (hypothetische Geschichte) aynı anlamdadır ve ‘hiçbir zaman’da meydana gelmiş tarihsel olaylar dizisinden haber veren bir metni tanımlamak için kullanılır. Orijinal, gerçek tarih, karşıt bir sunumla (Ukroni) tartışma konusu yapılır. Ukroni ile kendi içinde homojen alternatif bir tarih akışı elde edilir. Burada, alternatif (kontra-gerçek) terimi altında toplanabilen her tarihsel metin kastedilmemektedir. Ukroni’de gerçekliğin revizyonu söz konusudur. Geçmişten belli bir bölüm, genellikle ulusal bir tarih, yeniden anlatılmakta ya da yazılmakta, reel tarihin artalarında belli-belirsiz varlığı da korunmaktadır. Parodilerin tam olarak anlaşılması için orijinaliyle ilgili bilgiyi şart koşması gibi, ukroni de reel tarihle yakınlığı şart koşar. (bkz. Rodiek, 1997:9-10) Çünkü reel tarihin belirli bir anından itibaren tarihin farklı bir şekilde yeniden yazılmasıyla ortaya çıkan ukroni, “konjonktürel tarihin bir adaptasyonu”dur. En önemli şart, varsayımsal tarihi akışın, orijinaline uygun, gerçeğe dayalı, tutarlı bir biçimde anlatılmasıdır. Bu yönüyle de ukroni, hayali tarihten (“*imaginäre Geschichte*”) ayrılır. Ukronik metinler, reel tarihin ikinci bir katman olarak kurmaca tarihle birlikte okunabildiği metinlerdir. (bkz. Rodiek, 1997:41-46)

Rodiek, kontra-gerçeğin “olası dünyalar”la (“*mögliche Welten*”) ilgili gerçekler olduklarını söyler. Olası dünyalarda amaç reel değil ideal olasılıklardır. Dolayısıyla da ukroni geçmişte gerçekleşmemiş olasılıkları dile getirmektir. (bkz. Rodiek, 1997:33) Amaç, kontra-gerçeklik olarak anlatılmakta olan tarihsel bir olguyla ilgili, ‘gerçekte nasıl değildi ama nasıl olabilirdi’ sorusunu ortaya atmaktır. Ütopyanın aksine, yani ideal bir devlet tasarlamak yerine, ideal bir geçmişi kurgulamaktır amaç. (bkz. Rodiek, 1997:78) Andreas Martin Widmann da, fantastik ve bilimkurguyu kontra-gerçek tarihsel anlatının dışında tutar. Yapısal olarak benzerlikler bulunsa da aynı kategoride değerlendirmez. (bkz. Widmann, 2009:56-57)

Hem Rodiek hem de Widmann, tarihi gerçekleri alternatif tarihi gerçeklerle anlatan tarihsel roman olarak, kurmaca oldukları tartışılmayan metinleri kabul ederler. Bilerek tarihi yalanlayan, sahte bir tarih kurgulayan, sahte belgelerle tarihi çarpıtan metinleri bu değerlendirmenin dışında tutarlar. Gerçek tarihi yalanlamak, bu yolla değiştirmekle, farklı, alternatif bir tarih kurgulamak birbirinden çok farklıdır. (bkz.

Widmann, 2009:55, Rodiek, 1997:41-45) Örneğin Heidegger'in Nazi bağlılığı bilinen bir gerçektir. Heidegger'i farklılaştırarak metin içinde kontra bir şekilde Nazi düşmanı olarak kurgulamak ile kurmaca da olsa, tarihi saptıracak şekilde sahte belgelerle Nazi düşmanı olduğunu ortaya koymaya çalışmak arasında fark vardır.

Buraya kadar verilen görüş ve yaklaşımlar, göz önünde bulundurulması gereken temel noktanın, tarih ve romanın (kurmaca) birbirlerinden soyutlanmasının olanaklı olmadığını göstermektedir. Bu durum, Walter Scott çizgisindeki tarihsel romanlar için olduğu kadar, tarihsel olsun ya da olmasın, tarihin kullanıldığı bütün postmodern romanlar için de geçerlidir. 80'lerden sonraki postmodern romanlarda temel eğilimin, reel tarihi gerçekleri, tarihi saptırarak sahte bir tarih kurgulamak yerine, belli ölçütler gözeterek yeniden yazmak olduğu görülmektedir. Hibrit yapılarından dolayı (tarihsellik-yazınsallık), bu tür romanlara yaklaşırken, tarihle romanın aynı yazınsal yöntemleri paylaştıkları gözardı edilmemelidir. Alternatif bir tarihsel gerçeklik sunan, kontra-gerçek tarihsel anlatıların olmazsa olmaz koşulu, reel tarihin, artalarda ikinci bir katman olarak okunabilmesidir. Bundan dolayı da bu metinler, tarih bilgisine sahip, kontra-gerçekle gerçek arasındaki farkları alımlamada güçlük çekmeyen, örnek bir okur talep ederler.

2.1.1. Geçmişini Yeniden Yazmak

Michael Kleeberg'in romanı *Ein Garten im Norden*, yaklaşık 600 sayfadan oluşan, kapsamlı bir romandır. Roman iki ayrı zaman diliminde ve iki kurgu düzlemi üzerine kurulmuştur. Birincisi, anlatıcı Albert Klein'in içinde yaşadığı şimdiki zaman (çerçeve anlatı), ikincisi, Klein'in anlattığı tarihsel iç-anlatı.³² Çerçeve anlatıda, başarılı bir yazar olmak isteyen ve sevgilisi Bea ile çıkmaza giren ilişkisini bahane eden Klein, 1983 Şubat'ında bir sırt çantası ve 400 Markla Almanya'dan ayrılıp yurtdışına gider. Fransız Pauline'ye âşık olur, onunla evlenir ve 1988'de Paris'e yerleşirler. Mutlu evlilikleri bir süre sonra sona erer ve boşanırlar. Boşanmanın ardından Pauline intihar eder. Artık Albert'i Fransa'ya bağlayan bir şey kalmamıştır. Albert artık yazmaya

³² Elena Agazzi bu iki kurgu düzlemini „makro ve mikro tarih“ olarak adlandırır. Mikro tarih, anlatı içindeki tarihsel öykü, makro tarih, anlatıcı ve roman kahramanı Albert Klein'in otobiyografik anlatısıdır. Makro tarih, anlatıcı Albert Klein'in memleketine on iki yıl sonra dönüşünün açıklığı kavuşturulduğu, mikro tarih de Klein'in kendisinin bile henüz bilmediği, otobiyografik anlatısındaki gelişmeleri belli bir temele oturtacak olan düzlemdir. (bkz. Agazzi, 2005:113)

odaklanmak ister. İyi bir pozisyonda iken işini bırakır ve Bea ile ilişkilerini yeniden eski güzel günlerine döndürmek ümidiyle yıllar sonra, Şubat 1995'te Almanya'ya geri döner. Bir kitap yazar. Hem bireysel geçmişi hem de tarihsel geçmişiyle ilgili farklı anılar arzu eden Klein kitapta, Nasyonal Sosyalist döneme, dolayısıyla da II. Dünya Savaşı'na giden süreci durdurmak, siyasi tarih açısından koşulları farklılaştırmak ister. Bu süreçte var olan kültürel ve düşünsel ortamı yeniden oluşturmayı dener. Anlatıcı Klein, dönemin Nasyonal Sosyalist ruhunun karşısına kendisiyle aynı adı taşıyan Albert Klein adında bir bankacıyı koyar. Bankacı Klein, 1920'lerdeki Berlin'in tam orta yerine bir bahçe yapar. Farklı kültürler burada buluşacak ve kozmopolit bir düşünce buradan dünyaya yayılacaktır. Dönemin bilim, sanat, yazın, siyaset dünyasından sayısız misafir bu bahçede ağırlanır. Çerçeve anlatı ve iç-anlatı birbirini yansıtmakta ve sonunda tek bir anlatıda birleşerek romanı oluşturmaktadır. Andreas Martin Widmann'ın ifadesiyle roman, “çifte kurmaca” (Fiktionsdoppelung) ile “birbirinden ayrı iki zaman ve içerik düzlemini birleştir[mektedir].” (Widmann, 2009:241)

Kısaca özetlediğimiz romanında Michael Kleeberg, alternatif bir Almanya tarihi düşlemiş, bu yönüyle tarihsel anlatılarda “geleneksel çizgisi olmayan” (Widmann, 2007:3-4) bir anlatı ortaya koymuştur. Rodiek ve Widmann'ın *Kontra-Gerçek Tarihsel Anlatı* (kontrafaktische Geschichtsdarstellung), Rodiek'in *Ukroni* (Uchronie) olarak adlandırdığı veya Alexander Demandt'ın *Gerçekleşmemiş Tarih* (ungeschehene Geschichte) (Demandt, 2001) şeklinde değerlendirdiği, alternatif bir tarihsel gerçeklikle “farklı bir Almanya” hayal etmiştir.

Yurt dışında geçirdiği on iki yılın ardından Almanya'ya dönmek için yola çıkan Klein'in bu yolculuğu, onu alternatif Almanya tarihini yazacağı kitaba da ulaştırır. Önce işiyle ilgili birkaç sorunu halletmek üzere Prag'a uğraması gereken Albert, buradan babasıyla bir iş yapan kuzeni Rudolph'u da alıp Berlin'e uğrayacak, oradan da babasıyla birlikte Hamburg'a, baba evine geçecektir. 27 Şubat babasının 60. doğum günüdür, programı bu güne odaklıdır Klein'in.

Joseph Campbell, dünya mitolojilerinden hareketle tek bir arketip kahramanın varlığını ortaya koyduğu *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı çalışmasında, kahramanın mitolojik yolculuğunu *monomit* olarak adlandırır ve bunu şöyle açıklar:

“Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: *ayrılma-erginlenme-dönüş*: buna monomitin çekirdek birimi denebilir.

Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.” (Chambell, 2010:42)

Ein Garten im Norden'in anlatıcı-yazarı Klein'in da benzer bir yol izlediğini, ülkesinden ayrıldığını, önce Amsterdam, sonra Paris'te geçirdiği uzun yıllar içinde bir erginlenme yaşadığını söylemek, romanın ilk baskısında “masal” alt başlığıyla piyasaya çıktığı, daha sonra “roman” olarak değiştirildiği (bkz. Agazzi, 2005:111 Dipnot 164) göz önüne alındığında, yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Çerçeve öykünün anlatıcı figürü Klein, anlattığı iç-anlatıda da kahramanı Albert (Abraham) Klein'a benzer bir yol haritası çizer. Berlin'den ayrılan Klein, uzun bir dünya seyahatinin ardından yine Berlin'e geri döner. Bu nedenle en azından kahramanın (çerçeve anlatının figürü Albert Klein) dönüş yolculuğu, hem romanın kontra-gerçek söylemini anlamak, hem de Kleeberg'in romanında bunu üstkurgusal düzlemde nasıl gerçekleştirdiğini görebilmek için izlenmesi gereken yol olarak görünmektedir.

2.1.1.1. Prag – Sonun Başladığı Yer

Prag, her iki anlatıda da (çerçeve ve iç-anlatı) Albert'in uğrak yerlerinin bulunduğu şehirdir. Albert, Prag'ta Waldstein Sarayı'nın (Palais Waldstein) parkını, Pinkas Sinagogu'nu (Pinchas-Synagoge) ziyaret eder ve bir sahafa uğrar. Klein, çocukken nefret ettiği park ve bahçelerin büyüsunü, sürgün olarak adlandırdığı yurt dışındaki yaşamında fark etmiş ve öğrenmiştir. Nostaljik bir taraf bulur buralarda. Yaşamları toprağa bağlı geçen atalarından kentli insanı ayıran bir özellik vardır parklarda. (s. 26.) Prag'ta Waldstein Sarayı'nın parkını ziyaret eden Albert, burada farklı bir ruh haline bürünür. Burası onu Almanya ile yeniden buluşmaya hazırlayan “arındırıcı bir banyo” (Agazzi, 2005:115) görevi görmektedir:

“Burada oturan ve gezinen insanlar en basitinden, akıllarında güzelliğin etkisinden bir şeyler tutmalıdır. Elimize bir şey geçiyor. Bir şey bizi iyileştiriyor. Almanya'da nefret ettiğim şey, çirkinlikti. Bütün o karanlık geçmişten, beni tiksindiren fanatiklerden çok, şehirlerin, ülkenin çirkinliği. Çirkinliğe olan tuhaf istek. Güzellik ve akıl, güzellik ve ölçü birbirinden ayrılmaz ve bütün fanatizmler, bütün aşırılıklar çirkinlikle alakalıdır. Vaktiyle istediğimizi yapabiliydik, bu şehir yok edilmiş olurdu ve bu park da şimdi var olmazdı. Biz Almanlara bırakılsaydı, bütün anıları şimdi yok etmiş, bütün devamlılığa kısa devre yaptırmıştık. Bizi durdurdukları için bu, budanan/iğdiş edilen ve bir daha var olmayacak olan sadece kendi

devamlılığımız, artık düzgün işlemeyen kendi anlarımızdır. Güzellik anıyla da ilgilidir, çünkü o, güzelliği yaratan karşılaştırmadır. Ve anı devamlılıktır. Amsterdam'da, Paris'te bir eve, kafeye, caddeye bakarken, zamanlar bende ne kadar sık iç içe girmişti; aynı basamakları parlatmış, aynı pencereden dışarıya bakmış dört, beş ya da altı kuşağın aynı caddelerde yazılı silüetleri. Ya biz? Bir delik. Bir hiç. [...] (s. 28-29.)

Güzellik ve anının buluştuğu, birleştiği mekândır sarayın parkı. Sarayın ve parkın kusursuzluğunda kendi geçmişiyle ilgili birşeyleri sezer Albert. Almanya'nın geçmişine duyduğu öfke ile geçmişe dair anılarının çözülmeye başlaması birbirine koşut hareket ederler. Kusursuz, ölçülü güzelliğin ve devamlılığın mekânı karşısında, ülkesinin kusurları ve kesintiye uğrayan tarihi canlanır kafasında.

Albert'in ikinci uğrak yeri Pinkas Sinagogu (Pinchas-Synagoge), yaşanacak tuhaf gelişmelerin habercisidir. Ama her şeyden önce, burası Albert için Alman kimliğiyle yüzleşmek zorunda olduğu bir mekândır:

“Terezín'de katledilen 77000 kişinin isimleri. Taşlara kazınmış bu isimlere insan nasıl tepki gösterir? Bir Alman olarak nasıl tepki verir? Bir Alman olarak buraya girmeye insanın hakkı var mı? Görevi mi? Ne düşünmeli ya da düşünmek zorunda mı insan? Bir şey düşünmeden ve hissetmeden kişinin kendine bunu sorması sapıkça değil mi?” (s. 32.)

Kapanma saatine yakın olduğundan çok kişinin bulunmadığı sinagogta, yaşlı bir kadın, II. Dünya Savaşı'nda Terezín'de (Theresienstadt) öldürülen 77 000 kişinin isminin yazılı bulunduğu duvarların önünde belli bir noktaya dikkatlice bakmaktadır. Merakla kadına yaklaşan Albert, onun baktığı yere odaklandığında, duvarda KLEIN adının kazınmış olduğunu görür. Gözleri kararan Albert Klein, elini o yaşlı kadının tuttuğunu fark eder. Kendine gelir, kadın ona, sevdiği insan olan KLEIN'in, onun halefi olup olmadığını sorar. Gözleri yaşla dolan Albert, önce Albert olarak algıladığı ismin ABRAHAM olduğunu fark eder. Gözyaşları içinde kadına hayır ben değilim dese de, kadın elini bırakır ve gitmesini söyler: “Çok sıcaksın' dedi [o] çello-sesi, bir annenin sesi (bir sevgilinin gözleri). ‘Şimdi git, anlayacaksın, beni yalnız bırak.’” (s. 36.) Yaşadıklarının şokuyla kendini dışarıya atan Albert Klein, Josefov^{*}'un sokaklarında, henüz bilmese de, o ana kadarki ve bundan sonraki yaşamını kökten etkileyecek olan sahafı farkeder.

İçeriye giren ve raflara bir süre göz atan Albert Klein, ağzını bile açmadığı halde kendisine Almanca hitap edilince şaşırır: “Tabiyeti[n]in bu kadar açık, aleni yüzü[n]den okunuyor olması, yine hoşu[n]a gitmemişti[r].” (s. 39.) Şaşkınlığı bununla

* Geçmiş 13. yüzyıla dayanan Prag'taki Yahudi yerleşim bölgesi/mahallesi.

kalmayacaktır; çünkü sahaf ismiyle hitap eder; durup dururken “Kitabınız bende” (s. 40.) diyerek kendisine boş sayfalardan oluşan bir kitap verir ve bir vaadde/kehanette bulunur:

“Siz bu kitaba yazacaksınız. Ve her ne yazarsanız yazın, kitabı bitirdiğiniz anda, [yazılanlar] gerçek olmuş olacak. Bu bizim hediyemiz. [...] Ne istiyorsanız onu yazıyorsunuz. Sevdiğiniz için, varsayıyorum, bu sevgi hakkında yazacaksınız. Her ne yazarsanız yazın, bitirdiğinizde bütün sonuçlarıyla gerçek olmuş olacak. Bu, tarih kitaplarına aitmiş gibi, [yazılanları] tarih kitaplarından okuyabileceksiniz demek.” (s. 46.)

Bir anlam veremese de Albert kitabı alıp oradan ayrılır. Andreas M. Widmann’a göre, Kleeberg, sahafın bu mantık dışı ve bilimsel bir temeli olmayan masalımsı ya da doğaüstü vaadini, farklılaştırılan bir tarihsel anlatı (deviierendes historische Erzählen) kurmak için kullanır ve bunu yaparken de kontra-gerçekliğin farklı bir yapısını oluşturur. (bkz. Widmann, 2009:241) Sahaf bu rastlantısal karşılaşma ve onun kitapla ilgili vaadi, çerçeve anlatıdaki olayların gidişatını etkiler ve iç-anlatıda alternatif bir tarih yazılmasına zemin hazırlar. Sahafın, kitaba ne yazarsa gerçek olacağı kehaneti, romanın sonuna da işaret eder. Bu kehanet, anlatıcı Klein’in yeni anılar oluşturmasına, farklı bir geçmiş fantezisini gerçeğe dönüştürmesine olanak tanır ve çerçeve ile iç-anlatıyı tek bir tarihsel çizgiye oturtur.

Prag’taki parkta çözülmeye başlayan Albert’in anıları, artık vatani olarak görmediği Almanya’ya girdiğinde adeta üzerine hücum eder. Albrecht Dürer’in (ve NSDAP’in³³) Nürnberg’i, Goethe, Nietzsche ve Bach’ın Thüringer’i yolu üstündedir. (s. 12.) Geceyi geçirmek üzere uğradığı Speyer’de yaşadığı bir olay ise, Albert’in ülkesine dair olumsuz düşüncelerinin yansıması niteliğindedir.

Yarı dolu kül tablasını trafik ışıklarında camdan döktükten sonra kendisini izlemeye başlayan, otelin önünde arabasını park edişini izleyen, otele girinceye kadar gözünü kendisinden ayırmayan sarışın genç bir sürücüyle yaşadıkları, Albert’i adeta çıldırtır. Odasına çıkıp banyo için hazırlanan Albert, resepsiyondan, aşağıda konuşmak için kendisini bekleyen birisinin olduğunu öğrenince giyinip iner. Bekleyen, onu trafik ışıklarından beri izlemekte olan “Golf Cabrio model arabanın sarışın sürücüsü”dür. Kendisinden daha uzun, “yaklaşık bir doksan” boyunda, saç traşlı “önü kısa ve arkası

³³ Nasyonal Sosyalist rejimin 1933-1938 tarihleri arasında parti kongrelerini düzenlediği, 16,5 km² alanı kapsayan İmparatorluk Parti Kongre Alanı (Reichsparteitagsgelände) olarak belirlenmiş arazi Nürnberg’te bulunmaktadır.

uzun”, “yarım, [kemerli] siyah deri ceket ve ütü izi [belirgin] gri pantolan” giyinmiş, kendisine sabitlediği küçük gözleri “açık mavi”, 22 yaşlarında birisidir. Albert’i, park ederken arkasındaki arabanın tamponuna çarpmakla ve bir hasar verip vermediğini görmek için bile dönüp bakmamakla suçlar. “Ben bunu gördüm” (s. 18.) diyen genç adam, doğrudan konuya girer, karşısında duran Albert’i tehdit eder. Albert, “Alman caddeleri ve Alman Opel’lerini” koruyup kollayan bu genç adamda “bir Nazinin suretini” görür ve yüzüne “toplama kampı gardiyanı” olduğunu haykırıp odasına çıkar. (s. 19.) Çok geçmeden, bir baydan gelen isimsiz ihbar üzerine polisler gelir; arabası Fransa plakalı olsa da bir Alman olduğu anlaşılan Albert’in herhangi bir hasara sebep olmadığı anlaşılınca da konu kapanır.

Anlatıcı, ülkesinin şimdiki durumuna baktığında geçmişin izlerinin kaybolmadığını gözlemler. Genç adamı tarif ederken bir suçlu profili çıkarması, hatta onu bir Naziye benzetmesi bunun göstergesidir. Yurtdışında geçirdiği yıllar, onu bir jeolog ya da bir köstebek gibi, toprağın sadece yüzeyine bakarak yeryüzünün bütün tabakalarını aynı anda görebilen birine dönüştürür. Widmann’ın da belirttiği gibi, Albert Klein’in özel hayatında yaşadıkları, gözlemleri ve ülkesinin geçmişiyle ilgili tarih bilgisi, farklı anılar yazma isteğinin arkasında yatan nedenlerdir. Başarısızlıkla sonuçlanan gönül ilişkileri ve bizzat yaşamamış olsa da, utanç duyduğu ülkesinin geçmişi, hem çerçeve hem de iç-anlatının şekillendiği iki merkezdir. (bkz. Widmann, 2009:243)

Elena Agazzi, uzun süre sussalar da Almanların bilinçlerinin hiç dinlenmediğini söyler. Huzursuzdurlar ve bu huzursuzluğun yalnızca bir kısmı 60’lı ve 70’li yılların yazınsal metinlerinde gün yüzüne çıkar. Ne var ki, savaş sonrası kuşak, anne babalarının kötü tarihi miraslarını üstlenmek istemez ve bir şekilde geçmişin üstünü örtmeye çalışır. (bkz. Agazzi, 2005:11) Ne Kleeberg, ne de kendisi gibi 1959 doğumlu olan anlatıcı Albert Klein geçmişin üstünü örtmez. Çirkinliklerle dolu Almanya tarihini hem çerçeve, hem de iç-anlatıda geniş bir biçimde gözler önüne serer. Çünkü Albert, çocukluğu bu geçmişin gölgesinde geçen on binlerce Almandan sadece bir tanesidir. Agazzi, Albert Klein’i soykırım suçunu işlemiş bir milletin ağır yükünü omuzlarında taşıyan günümüz çocuklarından biri olarak görür. Huzursuzluğunun nedeni de budur. Çocukluğu kayıp bir cennet tasavvuruna uymaz, çünkü o, Berlin’ini ikiye ayıran bir duvara sahip yaralı bir Almaya’da büyümüştür. Almanya’yla ilgili hislerinin, derinlerde yatan, adını

koyamadığı suçluluk duygusundan kaynaklandığının da farkına varır. (bkz. Agazzi, 2005:116) Albert, işte tam da bu nedenle başka anılar ve farklı bir Almanya tarihi yazmayı arzu eder. Albert'in sinagog ziyareti ve orada karşılaştığı travmatik geçmişin ilk izleri, sahafla karşılaşması ve ondan aldığı boş kitap, Michael Braun'un söyleyişiyle, ona "20. yüzyıl Alman tarihinin arzu ettiği versiyonunu", yani "travmatik anıların olmadığı bir alternatif tarih" yazma olanağı verecektir. (Braun, 2014:205) Kleeberg için güzelliğin yaratılması, ülkenin iyileştirilmesi, Almanya'yı geçmişte Avrupalı komşularından ayırmış olan, tarihte izlenen o yolların reddiyle olanaklı olabilecektir. Bunun yolu da Almanya'nın ulusal geçmişini ortaya koymak ve kötü anıları tartışmaya açmaktır. Yeni Almanya, kendi ulusal kimliğiyle, kendi bedeninde, fakat diğer halklar ve uluslarla rahat yaşamalı ve kendini iyi hissetmelidir. (bkz. Brockmann, 2014:222)

20. yüzyılın dünyada kan ve gözyaşının çok fazla aktığı, insanlık tarihinde derin izler bırakan bir yüzyıl olduğunu belirten Wolfgang Frühwald, Nasyonal Sosyalist rejimin Avrupa'da saçtığı dehşetin, zaten bir dünya savaşını yeni yaşamış olan insanlığın omuzlarına ikinci bir yük yüklediğini, aklın izah edemediği yaralar açtığını söyler. Yaşananların Almanya ve Almanlar için farklı bir yanı vardır. II. Dünya Savaşı'nın faturası onlara kesilmiştir. İzahı zor, yaşanan bu dehşeti dillendirmek, onunla yüzleşmek, Almanlar için daha zor olur. Her ne kadar Hitler ve onun yandaşları bu dramın sorumlusu olarak gösterilse de, NSDAP'yı iktidara getiren ve 8 milyonu aşan üyesi arasında yer alan kendi babaları ve dedeleri de vardır. Değil yüzleşme, II. Dünya Savaşı travmasının dillendirilebilmesi için bile bir kuşağın ölmesi beklenir. Her ne kadar belgeler, görgü tanıkları ve arşivlerle, yaşanmış olanlar ortaya konulsa da, tarihçilerin dile getiremedikleri, tarif edemedikleri ne varsa bunları dillendirmeye ve izah etmeye en yakın yol yazın olur. Geçmişte yaşanmış olanı anlatmak tarihinin işidir. Yazın, tarihi kullanır, geçmişte kalmış olanı harekete geçirir, canlandırır. Frühwald'a göre onu yeniden canlandıran geçmişin anımsanmasıdır ve bu insanın kendi gerçekliğinde bir süreklilik sağlar. Kleeberg tarihsel bir anlatı yazmaktan çok anılarla tarihi harekete geçirmiş, geçmişi anımsamak isteyenlerin zihninde bu anıları sağlamlaştırmış ve toplumsal kimliğin bir parçası haline getirmiştir. Geçmiş böylece anılara dönüşmekte ve dile getirilmesi zor olanı dillendirmektedir. (bkz. Frühwald, 2014:23-27) Kleeberg bunu, çerçeve anlatıda dile getirilenlerin yanında, boş sayfalara yazılacak olan alternatif bir Almanya tarihi ortaya koyarak yapmayı seçer. "Gelecek

beni hiçbir zaman ilgilendirmedi veya etkilemedi, fakat anılarda yaşayan zaman olarak geçmiş daha çok.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:120) diyen bir yazardan da bu beklense gerek.

2.1.1.2. Berlin – Bir Delikten 20. Yüzyıl Almanya Tarihine

Albert’in yolculuğunda ikinci uğrak yeri olan Berlin, iç-anlatının, kurmaca içinde kurmacanın doğum yeridir. Kleeberg romanında, Berlin’i hem yeniden birleşme sonrası Almanya’sının başkenti ve hem de 1920’lerin politik ve kültürel merkezi olarak kurgular. İç-anlatıda Berlin, 1920’lerin siyasi olaylarının arenasını ve Klein’in bahçesinin yerleştirildiği şehirdir.

Kuzeni Rudolph’a uğrayıp onunla Berlin’e hareket eden Albert, babasıyla Rudolph’un birlikte bir arazi sorunu üzerinde çalıştıklarını öğrenir. Bir zamanlar duvarın bulunduğu çizgide, Berlin’in tam ortasında atıl vaziyette bulunan bu arazi, geçmişteki konumu nedeniyle sorular oluşturmaktadır kafasında, ancak bu soruların net bir yanıtı da yoktur. Berlin’e ulaştıklarında, yatırımcılarla birlikte Albert’in babası da onları beklemektedir. Amaç, bu araziye Lugano-Investment aracılığıyla Amerikalı yatırımcılara satmaktır:

“İlk bakışta, yeşil çitlerle çevrilmiş geniş, boş bir düzlüktü. Batı sınırı kanala paralel, şehir merkezi yönüne giden iki yanı söğütlü cadde boyunca uzanıyordu. Devasa arazi, diğer iki taraftan caddelerle çevrelenmişti. Durduğumuz yerde Gründezeit’tan kalma iyi korunmuş beşer katlı bir dizi ev vardı. Karşı çaprazında hepsi savaş sonrası yapılar olan bir benzin istasyonu ve depolar ya da alçak depolar vardı. [...] Arazi yaklaşık olarak 200 metre genişliğinde ve neredeyse aynı uzunlukta idi. Sertleşmiş, kazılmış veya yeni dökülmüş topraktan deve dikenleri çıkıyordu. Burası, yarım yüzyıldan beri hiç kimsenin ilgilenmediği, nadasa bırakılmış bir tarlaydı. Almanya’nın ortasında. Berlin’in ortasında. Bir delik.” (s. 80-81.)

Bu boş arazide önceden neyin olduğunu merak eden Albert’e, görüşmede hazır bulunanların verebildiği tek yanıt, önceden burada hiçbir şeyin bulunmadığıdır. Kimse önceden bu arazi üzerinde neler olduğunu bilmemektedir. Ancak bu arazi öylesine sıradan bir yer değildir. Henüz bilinmeyen yaşam öykülerinin, bilinmezliklerin, bir anlamda tarihin gömülü olduğu kara bir deliktir. Anlatıcı Klein’in, “Önceden burada ne vardı?” (s. 84.) sorusundan koskoca bir 20. yüzyıl Alman tarihi, Albert’in kendi öz geçmişi ve gün yüzüne çıkacaktır. Berlin’in tam ortasındaki bu “delik”ten bir öykü doğacak, üstkurgusal anlatıda büyük bir aşk hikâyesinin yanında duvarın inşası öncesindeki Almanya’nın kontra-gerçek tarihi yazılacaktır. Roman figürü ve

üstkurmaca anlatının yazarı Albert Klein'in ilham kaynağı, delik olarak nitelediği bu arazi olacaktır:

“‘Tahtaya vur!’ diye çıkıştı babam. ‘Zaten yeterince saçmaladın. Araya ne girecek ki? Görüyorsun ya, burada hiçbir zaman bir şey *yoktu*.’
‘Ben senin kadar emin değilim’ dedim. Çünkü birdenbire, [önceden] burada ne bulunduğunu biliyordum.” (s. 86.)

Araziyle ilgili sorulara yanıt bulduğunu düşünen Albert, kendisiyle aynı adı taşıyan bir bankacının hikâyesini yazmaya başlar. Yazdıkları I. Dünya Savaşı öncesinden başlayıp Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesinin ilk yıllarına kadarki zaman dilimini kapsayacaktır. Yazılmakta olan kitaptaki boş sayfalar, Giannina Leonie Widmer'in belirttiği gibi, sembolik olarak hafızaya yapılan göndermelerdir, coğrafi, topografik eşdeğerini de Berlin'in kalbinde bulur. (bkz. Widmer, 2010:67) Albert'in boş arazinin geçmişiyle ilgili aradığı yanıtlar tamamen hafızada gizlidir. Anlatıcı-yazar Albert Klein, üstkurmaca düzlemde bir anıt şehir ortaya çıkarmaktadır. Kleeberg üstkurgusal iç-anlatıyla Berlin'in bir hafıza mekân olduğunu imler. Berlin, geçmişin gömülü olduğu yerden çıkartıldığı, tozlu raflardan belgelerin indirilip özel muhafazalar içinde sunulduğu bir müze haline getirilmektedir.

2.1.1.3. Hamburg – Şimdiki Zaman

Hamburg, anlatıcı ve roman kahramanı Albert Klein için baba evi olmanın ötesinde, uğruna Almanya'yı terk ettiği Beate Wittstock'a (kısaca Bea) yeniden kavuşmayı hayal ettiği şehirdir. Diğer taraftan, Klein'in içinde yaşadığı zamanı anlattığı, geçmişte yaşamış olduklarının muhasebesini yaptığı ve kitabını yazmaya başladığı şehirdir burası.

Albert'in, 1983 Şubat'ında Almanya'yı, dolayısıyla Hamburg'u terk etmesi, her şeyi yoluna koyma denemesidir. Bir süreliğine ortadan kaybolacak ve yeniden doğmuş bir şekilde, başarılı bir kitap ile geri dönecektir, Bea ile yeni bir başlangıç yapacak ve yaşamına yarım kalan güzel günlerindeki gibi devam edecektir:

“Ama tabii ki böyle olmadı. Sürgünün Amsterdam'daki ilk yılları belki de yaşamımın en iyi yıllarıydı; ›Orion‹daki işimi bulmuş ve Pauline'ye âşık olmuşum; bütün mektuplaşmalara, iş seyahatlerine ve ailemi ziyaretlerime rağmen, Almanya ve geçmiş ve Bea bende gitgide kaybolmaktaydı. Şimdi Pauline'yi kaybetmişim, ömrümün on iki yılının bir parantez içi olduğu ortaya çıkıyordu ve ümit edebileceğim tek gelecek, yaşamımın boşta kalan uçlarını çabucak birbirine tutturabilecek tek ataç, bir geçmişti, Bea, tek [insan], yaşam değiştirici. Sadece, bildiğim kadarıyla, çünkü her zaman büyük kesintilerle sürdürülen yazışmalarımız

1990 yılında aniden sona ermişti, bugün evli olduğuydu. Bu dönüşten korkuyordum.” (s. 11.)

Yeni bir başlangıç ümit ettiği Hamburg’a gelen Albert, aile yakınlarıyla kutlanan babasının doğum gününden sonra Bea’yı ziyaret eder. Hem ofis hem de ev olarak kullanılan dairede Bea’nın kızı Salomé ile tanışır ve onun 1990’daki buluşma ve birlikteliklerinden olma kendi kızı olduğunu öğrenir. Sonraki buluşmaları Bea’nın eşinin de hazır bulunduğu ve bir kâbusa dönüşen yemektir. Bu iki görüşmede geçmişin muhasebesini yaparlar. Nedenler, ne içinler ortaya dökülür.

Albert eski arkadaşlarından bazılarını ziyaret eder, babasına ve yazmaya bolca zaman ayırır. Yazma süreci ilgi çekici olmaya başlar, çünkü boş kitabı kendisine veren sahaf hiç beklemediği anlarda ortaya çıkar. Sahaf, yazdıkları ve kitabın gidişatıyla ilgili müdahalelerde bulunur; Albert ile sahaf arasında sert tartışmalar yaşanır.

Babası Johannes sabırsızlıkla Rudolph’la olan işlerinin sonucunu ve ekonomik açıdan rahatlamayı beklerken Rudolph’un ölüm haberi gelir. Rudolph eşi ve iki çocuğuyla sokak ortasında infaz edilmiştir. Oğlu André kurtulur. Albert ve ailesi, cesetleri teşhis ettikten sonra eve döndüklerinde, telesekreterde art arda bırakılmış mesajlarla karşılaşır. Aramalar Berlin’deki araziyle ilgilidir. Arazi Albert’in babasına miras kalmıştır. Nüfus kayıtlarının kontrolü bunu onaylamaktadır. Babası Prag doğumludur, ama kendisinin bile bundan haberi yoktur, ya da anımsamakta güçlük çeker. Geçmiş belleğinde adeta silinmiş gibidir. Ancak Albert boş kitabı, sahafı ve onun dediklerini ve yazmakta olduğu kitabı anımsamaktadır. Sahafın söyledikleri olmuş, yazdıkları gerçekleşmiştir. Prag’ta sinagogda karşılaştığı kadını, duvardaki Abraham Klein adını, sahafın neler söylediğini ve kitabı yazarken sahafın zaman zaman ortaya çıkıp neden yazma sürecinde müdahalede bulunduğunu anlar. Berlin’deki boş arazi, babası Johannes Klein’a aittir. Fakat arazinin konumu nedeniyle satışıyla ilgili sorunlar vardır. 50 milyon Mark değerindeki arazinin devri ve satışı, arazinin tarihi bağlantılarının tam olarak ortaya çıkartılmasına kadar ötelenir. Yalnız, avukatlarının önerisi üzerine bir vakıf kurulur. Oy çoğunluğu ailede olmak üzere Berlin Senatosundan Bayan Dr. Meier-Bock ve Berlin Yahudi Cemaatinden haham Dr. Kahn da mütevelli heyetinde bulunmaktadır. Bu arada Albert Klein Rudolph’un oğlu André’i evlat edinir ve Berlin’in ortasına “Klein’in Bahçesi”ni yeniden inşa etmeye niyetlenir.

2.1.1.4. Yazılmakta Olan Boş Sayfalar - Alternatif Tarih ve Anılar

Albert kitabında, Almanya ve dünyayı ilgilendiren sosyal ve siyasi gelişmelerin gölgesinde Albert (Abraham) Klein adında, Yahudi kökenli bir gencin Hubertus von Pleißen adındaki bir bankerin yanında yükselişini anlatmaktadır. İsbetli kararları ve cesareti sayesinde hem von Pleißen hem de kendisi çok iyi paralar kazanır ve kazandığı parayı Berlin’de üzerinde iki villa bulunan ormanlık bir arazi olarak değerlendirir. Yaşı ilerlemiş olan von Pleißen’in evlenmek üzere olduğu genç ve güzel Charlotte ile tanışır ve ona âşık olur. Hubertus von Pleißen ile Charlotte evlenirler. Birkaç karşılaşma dışında Albert Charlotte’yi neredeyse bir daha hiç görmez.

Klein, aldığı bu araziyi farklı ülke ve bölge parklarının örneklerinden oluşan çok güzel bir bahçe haline getirir. Dünyanın her yerinden gençlere burslar verir, dünyayı dolaşmalarını, görüp öğrenmelerini, farklı kültürlerle tanışmalarını sağlar:

“Bu seyahate çıkan herkesin ortak bir noktası vardı: Gerçeğe olan merakları. Klein’in villada, vize ve burs mektuplarını alan ve onunla bahçede dolaşanlara, sadece: ‘Gözünüzü açık tutun, sizden beklediğim tek şey bu.’ dediği, geleceğin gazetecileri, tıpçıları, etnologları, tarihçileri ve fen bilimcileri veya sanat tarihçileri. (s. 279.)

Villasının yer aldığı bu nadide bahçede dönemin önemli isimlerinin katıldığı yemekler düzenler. İş, siyaset dünyasından önemli isimler, bilim çevrelerinden değerli bilim adamları ve entelektüel çevrelerden sayısız yazar ve düşünür bu bahçenin misafiri olur. Bahçenin atmosferi sayesinde düşmanlıklar ortadan kalkar, yeni dostluklar kurulur. Bahçeye gelmesini beklediği ve arzu ettiği tek önemli kişi ise Charlotte’dır, ancak o bahçeye gelmez. (s. 398.) Bahçeye gelip gidenler içinse burası sessizliğin ve güzelliğin mekânıdır:

“Farklı insanlar ve düşünceler burada uyum içinde karşı karşıya geliyordu. [...] Klein’in bahçesi, halk tarafından bilinmeyen ve Weimar Cumhuriyeti’nin vahşi dışlama savaşlarında, konukların rahat ettiği samimi bir vaha; herşeyden önce, yabancı ülkelerden misafirlere farklı bir Almanya resmi sunan mekân. (s. 332-333.)

Dünyada baş gösteren ekonomik ve siyasi kargaşa Berlin’i ve Klein’in bahçesini de derinden etkiler. Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle değişen ortam ve etnik kökeni Albert’i sıkıntıya sokar. Von Pleißen ile arası bozulur, bahçesi Naziler tarafından parça parça ihale edilir. Geriye sadece Japon bahçesi kalır. İlginç bir şekilde Japon bahçesinin düzenli olarak bakımı yapılmaktadır ve eğer isterse Albert Klein’in buraya girişine de izin verilir.

Charlotte'nin kocası Hubertus von Pleißen ölür. Nasyonal Sosyalistlerin büyük ilgi gösterdiği bir cenaze töreni düzenlenir. Klein peşine takılan Gestapo'lara rağmen eski dostu ve iş ortağının cenaze törenine katılır. Charlotte tören çıkışında Klein'ın tutuklanmasını önlemek için koluna girer ve kiliseden birlikte çıkarlar. Defin merasimi yerine Klein'ın bahçesine gidilir. Yıllar sonra ilk defa Charlotte bahçeyi görmektedir. Görülecek bir yer kalmamış olsa da, Japon bahçesi yerindedir. Birlikte bahçeyi gezerler. Klein o zaman Japon bahçesini Charlotte'nin satın aldığını öğrenir. Charlotte artık özgür bir kadındır. Aşklerini açıkça dile getirirler, gelecek planı yaparlar. Von Pleißen soyadı Charlotte'yi Nasyonal Sosyalistlerin uygulamalarından korumaktadır ve bir süre daha koruyacaktır. Öyle de olsa bu, ne kadar süreceği belli olmayan bir korumadır. Bu nedenle ülkeyi terk etmeleri gerekmektedir. Klein kabul eder. Bahçede birlikte olurlar. 1934 yılında Prag'a yerleşen Charlotte, Albert'in Berlin'den çıkışını beklemektedir ve hamiledir. Anlatıcı Klein, Charlotte ve Albert'in akıbetlerinin ne olduğu konusunu açık bırakır. Sahaf ve anlatıcı arasında geçen aşağıdaki diyalogta bu durum şu şekilde dile getirilir:

“Ne bileyim?” dedi sahaf önemsemeyerek. ‘Bir sürü ihtimal var. Fakat bizi ilgilendirebilecek olan her şey söylenmedi mi? Gerçekten biz, daha sonra nelerin meydana gelmiş olabileceği ya da olamayacağı konusunda daha tahmin yürütmek zorunda mıyız?’

‘İşin doğrusu bana gerekli gibi geliyor’ dedim, ‘böyle belirsizliklere katlanamıyorum.’

‘İkimiz de, şayet inatla sonuna kadar anlatılırlarsa, bütün hikâyelerin nerede bittiğini biliyoruz’ dedi sahaf ve aniden yorgun ve çok yaşlanmış görünüyordu.

‘Ve sonuçta bu ne anlama geliyor? Bir hikâyede sonraki bir [hikâye] gizlidir ve gerçek bir sona hiç ulaşamayız. Söylenmemiş olanla yetinemez misiniz? Sizin için, bir görüntünün şeffaflığı artmadığında, aksine azaldığında ortaya çıkan cazibe daha değerli değil mi? Hiçbir şey sizin için [sonu] açık kalamaz mı? Bir kere hayat, akılla uyum içinde olmak zorunda olan bir denklem değildir. (s. 556.)

İç-anlatı ya anlatılmakta olan çerçeve anlatıya yapılan dönüşlerle ya da sahafın ortaya çıkarak yazılmakta olan kitabı yorumlaması üzerine, anlatıcı-yazar ve sahaf arasında yaşanan tartışmalar yüzünden sık sık kesintiye uğrar; bu bölümlerde, yazılmakta olan iç-anlatının, dolayısıyla da romanın kurgusallığı ön plana çıkar. *Ein Garten im Norden*, “görünürde aynen geleneksel gerçekçi romanlarda olduğu gibi kurgusal bir yanılısama yarattıktan sonra bunun tamamen yanılısama olduğunu okura sürekli açık e[den]”, başka bir söyleyişle “aynı anda hem kurgu yap[ıp] hem de bu kurgunun ortaya çıkış ve yapılandırılış biçimini tartışmaya aç[an]” (Antakyalıoğlu, 2013:168) üstkurmaca yöntemiyle yazılmış bir romandır. Üstkurmaca düzlemde, tarihin

dilsel olarak nasıl kurulduğu konu edilmektedir. Postmodern tarih kuramcıları tarafından, tarihin dilsel sunumunun özellikleri olarak görülen metinsellik (Textualität) ve öyküsellik (Narrativität), romandaki bu üstkurmaca bölümlerde ortaya konulur.

Romanın ilk cümleleri, bir hikâyenin hem kolay hem de zor anlatılabilir olabileceğine gönderme yapar. Kurmaca oluşunu ise hiç gecikmeden açıkça ortaya koyar. Kleeberg'in anlatıcı figürü, baştan sona kurmaca bir öykü anlatmanın sınırsız özgürlüğünü yaşarken, gerçekten var olmuş, yaşanmış bir olayın anlatılması durumunda ne olacağı sorusunu da sorar:

“Bazı hikâyeler çok kolay anlatılabilir, çünkü aslında onlar kendi kendilerini anlatırlar. Örneğin, şöyle başlayan biri: ‘Bir zamanlar, imparatorluk başkentinin tam ortasında ilginç bir park varmış. Baharda üzerlerinden hanımeli, leylak ve çamsakızı kokularının yükseldiği, âşıkların kestane ağacının gölgesinde fenerin altında buluşmak için sözleştikleri, ... yüksek duvarlarla çevriliymiş.’ Diğer hikâyeler kendilerini bu kadar kolay anlatmazlar. Bu durumda insan kendi kendine şunu sormalı: Şimdi neden özellikle ben ve özellikle bu [hikâyeyi] anlatıyorum? Bunun için doğru kişi de ben miyim? İnsanın yalnızca nadiren aklına gelen başka bir mesele, fiziksel doğadır: Heisenberg'in, bir fenomenin ölçülmesi, fenomenin kendisini değiştirir, anlamına gelen belirsizlik ilkesidir. Bir hikâyeyi A'dan Z'ye kurguladığımızda, bu o kadar da önemli değildir; peki ya gerçekten olmuş olayları, yani geçip gitmiş zamanı anlatmaya çalışırsanız? Bu son yılın hikâyesi, hikâyenin kendisi değil, benimkisi, kolay ve zor anlatılabilir olanların farklı bir karışımı. Ama bunu anlatmak istememin sebebi ne? Elimin altında ol[an değerlendirme] fırsatı değil mi, hayır, anı ve yaratıcılıktan oluşan bu nehri besleyen kaynak, asıl sebep ne?” (s. 9.)

Burada dile getirilenler tarihin değiştirilemez oluşu düşüncesine bir göndermedir, tarihi yaşanmışlıkların değiştirilemez oluşu kurmaca yazarının sınırlarını belirler. Yazarın özgürce yazabilmesi bu sınırların kaldırılmasına, ya da en azından bu sınırların zorlanmasına bağlıdır, çünkü romanın anlatacağı hikâye hem zor hem de kolay anlatılan türdendir; yani referansı hem tarihi gerçekler hem de kurmaca oyunlardır.

İç-anlatının yazılmaya başlanmasıyla birlikte, anlatıcı Klein'a boş kitabı, bir şeyler yazmak üzere veren sahaf beklenmedik anlarda ortaya çıkıp yazılmakta olan hikâyeye müdahalelerde bulunur. Sahaf, Braun'un belirttiği gibi, “yedi kez kurmaca anıların dümenine” (Braun, 2014:213) sarılır ve yazar-anlatıcı Klein'la tartışmaya girer. İkisi arasında geçen tartışmaların neredeyse tamamı tarihi gerçekler ve kurmaca üzerinedir. Boş sayfalı kitaba ne isterse yazabileceğini söyleyen sahafın, yazma sürecinde devreye girmesinin nedeni, anlatıcının gerçek tarih ya da tarihi kişiliklerle istediği gibi oynaması ve bunda da ısrarcı davranmasıdır. Widmann, anlatıcının tarihsel anlatıda sübjektif arzularındaki bu ısrarcı tutumunu, “kurmaca sinyaller”

(“Fiktionalitätssignal”) olarak nitelendirir. (Widmann, 2009:251) Kurmaca yazmanın özgürlüğü, üstkurmaca düzlemde anlatıcının bu ısrarcı tutumunda ortaya konulmaktadır. Sahaf ve Klein arasındaki şiddetli tartışma konusudur bu durum. İkisi arasında yaşanan tartışmalar, Giannina Leonie Widmer’in vurguladığı gibi, romanın biçimsel yapısının altını çizmekte ve anlatı içinde anlatı, alternatif tarih tasarısının kurmacalığına vurgu yapmaktadır. (bkz. Widmer, 2010:73) Burada en somut anlamda tarih, yazılıyor olmasıyla ortaya çıkmakta ve bu yazma süreci metinde yansıtılmaktadır.

Sahaf romanda ilk olarak Berlin-Hamburg yolunda Albert’in babasının arabasında aniden ortaya çıkar. Onu Klein’dan başkası göremez. Yazılmakta olan hikâyeden rahatsız olan sahaf Albert’e bir şeyleri anımsatmak amacıyla oradadır:

“Metniniz demişken’ dedi kulağıma bir ses. Etrafıma bakındım. Bu Prag’lı sahaftı. Ellerini başının arkasında birleştirmiş yanımda oturuyordu. Daha sonra dirseğini aşağıya indirdi, ona dayandı ve bana doğru eğildi; bu arada da çenesiyle kitabımı işaret etti.

‘Anti parantez, onu size bunun için vermedim.’

‘Neyi bana niçin vermediniz?’ (Ve hakikaten buraya nasıl geliyorsunuz diye de eklemek istemiştım. Rüya mı görüyorum, burada neler oluyor? Ama o, konuşmama izin vermedi.)

‘Kitap. Sizin kitabınız, olabilir. Fakat ben onu size içine banal kapitalistleri yazın diye vermedim! Bir milyonerden daha önemli başka bir şey gelmiyor mu aklınıza? Bütün bunlar ne demek oluyor?’

‘Bana bakın’ diye cevap verdim ve saldırısı üzerine ilk ve daha önemli asıl sorumu unuttum: Nasıl oluyor da birdenbire yanımda oturabildiğini. Bir dinleyin, ben buraya notlar alıyorum, yazıyorum... aklıma bir şeyler geliyor... size ne ki bundan?’

‘Görünüşe göre bu kitabı size neden vermiş olduğumu unutmuş olmanız beni ilgilendiriyor.’ [...]” (s. 128.)

Sahaf yazılmakta olan içeriğe karşı çıkmaktadır. Aşkını yazmasını önermesine karşın, Albert bir Almanya tarihi yazmaktadır. Her ne kadar unutmış gibi görünse de, boş kitaba ne isterse yazabileceğini söyleyen sahafın kendisidir. Aslında sahafın itirazı, Nasyonal Sosyalizmin egemen olduğu dönemin Almanya’sını yazıyor olmasınadır. Albert, anımsanmak istenmeyen, hatta kendisinin de kesinlikle anımsamayı bile arzu etmediği bir geçmişe dokunmaktadır. Bunun farkına varmasını sağlar sahaf:

“İyi bir Alman hakkında belki?’ diye nispet etti sahaf. ‘Bu, korktuğumdan da az orijinal. Bir bankacı ve iyi bir Alman; kitabı elinizden alacağım!’

‘Zor yaparsınız’ diye bağırdım, çünkü ‘iyi Alman’la ilgili cümlesi kafamda bir kıvılcım ateşlemişti; bir ani fikirden ziyade birdenbire bir anımsama.

‘Hayır, hiç de değil’ diye açıklama yaptım. ‘Bir iyi Alman’la ilgili olamaz, nasıl olabilir ki zaten. Bir kere, bu hususta sizinle aynı fikirdeyim. Hayır, ben başka bir şey görüyorum. Formüle etmemi bekleyin: Ben daha iyi değil, başka bir [Alman] görüyorum; Tanrım, iyi ve kötüler hep vardı ve var, başka yerlerde olduğu gibi burada da, sorun bu değil ... bir başkası, bir başka ...’. Duraksadım ve sesimi alçalttım. ‘Bu boş arazi parçasından, bu delikten farklı olarak ve orada ne olduğu

sorulduğunda, o zaman omuzlarını çekiyorlar ve üzerine bir Yönetim binası dikmek istiyorlar ve Rudolph ve babam bundan etkileniyorlar ... ve ...? (s. 131-132.)

Sahaf Albert'e çıkışırken aslında onun gözünü açmaya çalışmaktadır. Kötü bir geçmişten iyi bir hikâyenin çıkmasının güçlüğüne dikkat çekmektedir. Kaldı ki onun kendi arzu ettiği şekilde tarihi evirip çevirerek yeniden anlatmasına karşıdır sahaf: "Sibernetik döngüler oluşturabilirsiniz, fakat serbest özneler değil." (s. 132.) Kurmaca yazarının kendinde gördüğü tanrısal yaratma dirayetini ortaya koyan bir tepki verir Albert:

"Kafamdan kâğıdıma dökülen ne varsa, tamamen benim sorunum. Hikâyelerim bana ait. Ve herkes her hikâyeyi anlatacak diye bir şey yok. Bu açıdan nereye varacağı önemli değil, başta da benimki. Çok basit, burnunuzu sokmanızı yasaklıyorum. Evet, ve eğer anımsamak istediğim buysa, eğer var olmuş olmasını istiyorsam, neden başka bir Almanya olmasın." (s. 132.)

Anlatıcı-yazar Klein'in çocukluğundan kalma bir alışkanlığı vardır; yaşanmışlıkları geçersiz kılmak, yaşanmamış kabul etmek ve tekrar deneyerek olanaklı kılmaya çalışmak. Hafta sonunda oynadıkları oyunlarda babasının ilgisizliği üzerine, bunu hiç yaşanmamış kabul edip oyuna en baştan başlar. Kötü anıların olmadığı, güzel bir şimdiki zaman ve gelecek arzusunu gerçek kılma çabasıdır onun bu oyunu. Albert'in, kötü anıların olmadığı bir şimdiki zamanın varlığı için farklı bir geçmiş hayali, yaşamının sonraki aşamalarına da sirayet eder. Klein, geleceği geçmişin ipoteği altında görmektedir. Bu, hem bireysel yaşamı hem de Almanya'nın geçmişi için geçerlidir. Geçmiş iyi olursa gelecek de iyi olur inancı, onu geçmişi yeniden yazmaya götüren bakış açısıdır. Yukarıda da anıldığı gibi, sahaf tarihi gerçeklerin değiştirilmesi konusuna sıcak bakmaz. Albert'in arzusunun, kendi bireysel geçmişi yanında bütün tarihsel akışı değiştireceği inancındadır. Örneğin, Albert Hitler'in öldürülmesini planlayıp bunu yazarken sahaf yine işe karışır. Agressifleşir, değişikliğin farklı şekilde olabileceği konusunda Albert'i yönlendirmeye çalışır:

"Kendinize gelin' dedi sahaf alçak sesle. 'Klein'in Lassalle ve Heidergger'le bulunduğu bugün, hangi tarihi yazıyoruz? Cevap verin.'

'Tam olarak bilmiyorum. 15 Kasım civarı.'

'Hangi yıl?'

'1932.'

'Yanıyorsunuz. Noel sonrasındayız zaten. Ocak'tayız. Sizin öldürmek istediğiniz kim? İsmi söyleyin.'

'Hayır. Öyle biri yok. Birkaç hafta içinde o daha olmayacak.'

'Yalan söylüyorsunuz, zavallı dostum. Belki Klein kendisiyle konuşmak için onu gerçekten bahçeye davet etmek istiyordur. Belki onu gerçekten en iyilerden birine dönüştürmek istiyordur. Onunla bahçede dolaştığında, bu insanların hayallerini, özlemlerini birlikte seyir, diğerinin kalbini yumuşatmaz mı? Güzelliğin karşısında

nefretini bir kenara koymaz mı? Diğerleriyle birlikte, insanlık botunda biri olmak istemez mi? Ütopya olan bu, sinsici cinayet değil. Hangi günü yazıyoruz?’

[...]

‘Hangi tarihi yazıyoruz?’

‘30 Ocak 1933’ü yazıyoruz. Pleissen & Klein Bankası iflasını ilan etti. Cumhurbaşkanı, Adolf Hitler’i yeni bir koalisyon hükümetinin şansölyesi olarak atadı.’ (s. 480-482.)

15 Kasım tarihi rastlantı değildir; 06 Kasım 1932 seçimlerinin hemen sonrasındır. Franz von Papen, ardından da Kurt von Schleicher’in şansölyeliği söz konusudur. Yani, Hitler’e hükümeti kurma görevinin verileceği süreç hızla işlemektedir. Albert bu şekilde tarihi bir gerçeği önleyecek ve kötü bir geçmişin oluşumuna engel olacak, dolayısıyla da travmatik anılardan kurtulacaktır. Fakat sahafın müdahalesi olumlu sonuç verir ve tarihte ciddi bir sapmanın olması engellenir. Kurmaca yazıyor da olsa, yazarın tarihe müdahale sınırları bu şekilde ortaya konur. Kontra-gerçek alternatif bir tarih yazmak, tarihi saptırarak yalan bir tarih yazmak anlamına gelmemektedir. Tarihi konu edinen iç-anlatının yazım sürecinde benzer tartışmalara sıkça yer verilir. Ancak Klein, tarihsel değişimleri, bireysel düzeyde tuttuğu düşüncesini taşımaktadır. Tarihi iyileştirme derdinin olmadığını belirten anlatıcı, yalnızca anılarını yeniden yazmak istediğini vurgular. Fakat bu anılar tarihi de yeniden oluşturmaktadır.

Burada asıl soru, anlatıcı Klein’in kötü geçmişi değiştirecek biçimde tarihsel gerçekleri yeniden yazarken ne kadar geriye gitmesi gerektiğidir. Arzu edilen bir değişimin günümüzde yaşanması için geçmiş ne kadar geriden başlanarak farklı bir biçimde yeniden yazılmalıdır sorusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Sahafın Albert’e “o zaman Alman tarihinde yanlış giden neydi” (s. 374.) sorusu, bu bağlamda dikkat çekicidir. Albert için yanıtı zor bir sorudur bu. Belki, “Halkı vahşileştiren Otuzyıl Savaşları’nın yarım [kalmış] soykırımı[na]” kadar, belki “Luther gibi tipik Almanlar[a]” veya “Luther’den 300 yıl önce var olan Nibelungen Destanı[na]”, belki de “Limes” ve Romalıları önünde teslim alan ve medeniyetin Ren Nehri’nden ileri geçmesini engelleyen “geçit vermeyen Alman ormanı[na]” (s. 374-375.) kadar geriye gidilmesi gerekir. Bu tür sorgulamalar yapılırsa da, anlatıcı Klein iç-anlatısını, I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinden, Nasyonal Sosyalist iktidarın ilk yıllarından başlatır.

Klein’in sınırları ne kadar zorladığına en güzel örneklerden biri, tarihsel üç kişiliği tarihin akışını değiştirme ümidiyle farklılaştırarak anlatısına yerleştirdiğinde görülür. Käte Hamburger, tarihsel romanların, tarihi kişileri tarihsel olmayan kurmaca kişilere dönüştürdüğünü, onları olası bir gerçeklik sisteminden kurmaca sistem içine

yerleştirdiklerini söyler. (Aktaran: Widmann, 2009:34) Klein’ın iç-anlatıda yaptığı da budur. Yalnızca bu üç isim değil, diğer tarihi kişilikler de kurmaca birer roman figürüne dönüşürler. Sosyal demokrat Lassalle³⁴ (1825-1864) kendi zamanının ötesinde, Richard Wagner (1813-1883) Opera buffa (komik opera) bestecisi (s. 347.) olarak ortaya çıkar. Wagner, bütün uluslara hitap eden bir müzik ortaya koyar, Wieland ve Voltaire’i besteler. Yahudi dostu biri olması da reel tarihle uyuşmaz. O, “Almanya’nın ilk sosyal-demokrat bestecisidir” (s. 346.) Heidegger’i ise halkın kolay anladığı, gazete köşelerine yazılar yazan popüler bir düşünüre dönüştürür. Tango yapan, genelevi mesken tutan biri olarak betimlenen Heidegger, dolayısıyla Nasyonal Sosyalizm’den uzak bir konuma yerleştirilir.³⁵ Bu konuda sahafla yaşanan konuşma oldukça yüksek tondadır. Kendi yarattığı Heidegger’i savunan Klein, ölümüne kadar herhangi bir pişmanlık belirtisi göstermemiş olan gerçek Heidegger’i kitabında istemez: “Hayır, çok teşekkür ediyorum. Böyle birini ben siliyorum. Böyle biri benim öykümdede değiştirilir.” (s. 181.)

Tarihi kişilikleri kurmaca karakterlere dönüştürürken bu kadar rahattır Albert. Anlatısına uymuyorsa, onu gerçekte var olduğu şekliyle almaz, düşündüğu şekle sokar: “Ama ben misafirlerimi kendim davet ederim.” (s. 181.) diye çıkışır sahafa. Kendi Heidegger’i sahafinkinden daha sevimli gelir ona. Anlatıcı, yazarken bir tarihçinin ölçütlerine dikkat etmesi gerekmeden, sahafın ona sağladığı özgürlüğu kullanmaktadır aslında. Ne isterse yazabileceği söylenmiştir kendisine. Michael Kleeberg, kitabın sonunda yazdığı notta bu özgürlüğu nasıl kullandığını şöyle açıklar:

„Yazarken ›Je prends mon bien où je le trouve‹ prensibini uç noktaya taşıdım. Bu nedenle, isimleri, yüzleri, sözleri ve yaşam kesitleri arsızca bu romana monte edilen bütün ölülerden ve yaşayanlardan hoşgörü istemek, bana gereksiz görünmüyor. Bunlar intihalden çok, onların varlıklarına ve etkilerine bir saygı [gösterisi] olarak görülmelidir.“ (s. 587.)

İç-anlatıda Albert Klein Wagner’in 100. doğum günü anısına Albert (Abraham) Klein’ın bahçesinde Heidegger’e bir konuşma yaptırır. Çizilen Wagner profili üzerine

³⁴ Prusya’da liberalizmin Bismarck’la birlikte (1862) büyük bir darbe almasından bir yıl sonra 1863 yılında Ferdinand Lassalle “Genel Alman İşçi Derneği”ni kurmuştur. Böylece ilk defa işçi sınıfı politik olarak hareket etmeye ve organize olmaya başlamıştır. Bir ara Lassalle ve Bismarck liberal ve kapitalist burjuvaya karşı bir devlet sosyalizmi temelinde birleşirmiş gibi görünseler de, tutucu Bismarck ve demokrat sosyalist Lassalle arasında büyük farklılıklar vardır. Lassalle iki yıl sonra (1864) bir düelloda öldürülür. (bkz. Schulz, 2006:116; Ayrıca bkz. G. Mann, 2014:282-287)

³⁵ Elena Agazzi, roman figürü Heideggeri’i, Hermann Bahr ve Alfred Polgar karışımı biri olarak değerlendirir. Felsefeden çok hayata inanan bir insan olarak görür. (Agazzi, 2005:122)

* Molière’in “Çıkarımı nerede bulursam alırım” anlamındaki sözü.

sahaf yine belirir. Bu kez anlatıcının çocukluk odasında ortaya çıkar. Arkasında yatağın üzerinde oturmaktadır ve sinirlidir:

“Evet, bunu yeterince dinledim!”

[...]

“Neyi yeterince dinlediniz?” diye sabırlı ve aynı zamanda saldırıya istekli sordum.

“Wagner’le ilgili boşboğazlığımız. Her şeye pervasızca dokunabilir ve oraya buraya itebilirsiniz, ama Wagner’den elinizi çekin!”

“Buraya bakın hele!” diye karşı koydum.

“Hayır! SİZ buraya bakın! Bu katlanılabilir gibi değil! Siz buna Almanya’yı değiştirmek mi diyorsunuz! Böyle düşünsel bir Morgent-Planı’na! Önce Heidegger ve şimdi Wagner! Siz ülkenizi bir Bantu köyüne mi dönüştürmek istiyorsunuz?”

“Dikkat edin!” dedim. “Şimdi SİZ ırkçılık yapıyorsunuz. Bu size yakışmıyor....”

“Bana uyanıklık yapmaya çalışmayın.” dedi sahaf öfkeli. “Bu tür özgürlüklerde, böyle utanmazlıklarda küstahlık etmeyi iyi biliyorsunuz. Siz küçük, çok küçük birisiniz!”

“Anlaşılan siz de Thomas Mann’ın rahmetli kayınpederi gibi, Wagner’in onuru için düello yapmak isteyen Yahudilerdensiniz? Tıpkı 3000 yıllık kültür ve eğitimin de aptallıktan korumadığının kanıtı olduğu gibi!” (s. 370-371.)

Tartışmanın odağında Richard Wagner’in antisemitizmi körükleyen biri mi, yoksa romantik düşüncenin modern temsilcilerinden biri mi olduğu sorusu vardır. Sahaf için Wagner kendi döneminde Tolstoy, Victor Hugo ya da Flaubert’e eşdeğer tek büyük Alman epik yazardır, bir devrimcidir. Anlatıcının tepkisi ise sanatçı kimliğine rağmen Wagner’in içine düştüğü antisemitizmdir. Onun da, sonraki dönem “Führer emretti, biz [emre] itaat ettik” (s. 373.) zihniyetindekilere benzemesinden rahatsızdır. Wagner, Heidegger ya da diğer tarihi kişiliklerin romanda yer alması, hatta kimilerinin olduklarından farklı biçimde anlatılması Kleeberg’in bilinçli bir seçimidir. Kleeberg özellikle yazar biyografilerinden, yazmakla ve yazarlıkla ilgili çok şey öğrendiğini ifade etmektedir. Biyografilere olan ilgisini de tarihe olan ilgisine bağlayan Kleeberg, bir insanın yaşamı, karakteri, sosyalleşmesi, davranışları, kökeni ve pratik eylemleri ile düşünceleri arasında bir bağlantı olduğuna inanır. Kendisini en çok etkileyen felsefi soru, düşünce ile yaşam, daha doğrusu davranışlar arasındaki uyuşma veya ayrışmadır. Wagner, Brecht, Céline veya Heisenberg; ister fırsatçı, isterse antisemit olsunlar, yetenekleri ve başarıları tartışma götürmez kişiliklerdir. Birisi müzik dehası, diğeri dahi bir tiyatro yazarı ve şair bir diğeri olağanüstü başarılı bir nesir yazarı ya da çok önemli bir fizik kuramcısıdır. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:44-47) Klein, anlatısına söz konusu tarihi kişilikleri dâhil ederken bu yönlerini takdir eder, fakat Almanların travmatik geçmişlerinde payı olduklarından onları “kolayca elimine” (s. 372.) etmeye de hazırdır. Bunu da bu tarihi kişilikleri farklılaştırarak yapar.

Dialektisches Intermezzo (Diyalektik Interlude) bölümü anlatıcı-yazarın kurgusunun konu edildiği bölümdür. Öncelikle bölümün başlığı dikkat çekmektedir. Bir operada perde arası, ara fasıl anlamındaki Interlude'nin seçilmiş olması, romanın tam ortasında yazarlık, yazma edimi ve kurmaca ile ilgili tartışmaların derli toplu değerlendirildiği bir bölümdür. O zamana kadar yazılan ve üzerinde fikir yürütülen kurmaca tartışmaların toptan bir değerlendirmesinin yapıldığı ara bölüm olarak değerlendirilebilir. Alain Robbe-Grillet'in *Yeni Romanı*'ndan, Belçikalı ressam René Magritte'nin *La trahison des images*'ındaki (İmgelerin İhaneti) pipo imgesine, Voltaire'in *Candide*'sinden, Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'na, Thomas Mann'ın *Dr. Faustus*'una kadar metinlerarası göndermelerle (*Metinlerarası İlişkiler* başlığı altında sözkonusu göndermelere dönülecektir) süslenen bu bölümde, sahafın yazar-anlatıcının kurgusuna eleştirileri ve onun savunmaları yer almaktadır. Kleeberg'in poetikasının da bir özeti gibidir bu tartışmalar. Klein, sahafın salık verdiği gibi bir aşk hikâyesi yazmaktadır. Sahafın rahatsız olduğu konu ise, bir aşk hikâyesinde bir milyonerden, bankacıdan, savaş vs. bahsediliyor olmasıdır. Fazla “şaşalı” bulur sahaf bütün bunları. Aşk hikâyesi bir “hücre çekirdeği”dir ve bunun için gerekli olan “fizyolojik-psikolojik koşullar” neyse, bunları yazmak için dünya tarihini yazmaya çabalamak nedendir, bunu sorgular sahaf. Yazılmakta olan “bu burjuva melodramı”ndan (Braun, 2014:214) hoşlanmaz. Ama Klein'in sorunu yalnızca bu çekirdek, öz değildir. Onun için önemli olan aşk hikâyesinde çok farklı yönler, aşk içinde farklı aşklar olmasıdır:

“Çok teşekkür ediyorum. Bugün oldukça nazıksınız. Sadece, bir aşk hikâyesinin bir nükleus olduğunu söylüyorum. Bir fizyolojik-psikolojik ilişkiyi betimlemek için dünya tarihiyle uğraşmak niye?’
 ‘Endişem kesinlikle sizin nükleusunuz değil. Benim için önemli olan aşk hikâyesinin çok fazla yüzü var. Bana sorduğunuz aşklar içinde çok [farklı] aşklar var.” (s. 295.)

Albert'in kurmacanın sınırlarını zorlamasının eleştirisidir aslında bu kesit. Tarihi gerçeklerle kurmaca gerçeklerin birbirine karıştırılıyor olması, Albert'in toplumsal olanla kişisel olan arasında bir ayırım yapmaması ve bunda ısrar etmesi rahatsız eder sahafı.

Kleeberg, asıl konu anne karnındaki embriyo ise, onu besleyen matriksi de göstermek zorunda hisseder kendini. 20. yüzyıl ve yeni başlayan 21. yüzyıl hakkında bir şeyler yazarken, hikâyenin geçtiği tarihsel, sosyolojik zeminin de önemli olduğunu

düşünür. Bu yöntemle anlatılardaki figürlerin dünyadaki varlıklarını ve dünya görüşlerini belli bir dereceye kadar belirlemiş olur. Yazarın, örnek biçimde yaşamakta olanı, ya da hâlihazırda değişmekte olanı hissetmek, analiz edip anlamak için kendini çevreleyen dünyaya ve zamana ulaşabilmesi gerekmektedir. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:37) Klein da bunu yapmaktadır anlatısında. Bir aşk hikâyesi yazıyor da olsa, figürlerini ve onların dünya görüşlerini belirleyen gerçekleri de anlatısına dâhil etmektedir.

Sahafın eleştirileri sınır tanımaz. Anlatıcının kurguda uygulamaya çalıştığı realist tutumunu da eleştirir. Aslında bu eleştirinin temelinde, basit bir kurmaca metnin ortaya çıkması beklenirken, Albert'in tarihi gerçekleri kurmacaya katması da vardır. Fakat romandaki realist anlatım, masalımsı dil yüzünden bozulur. Aşağıdaki cümleler masalımsı bu dile örnek nitelik taşır:

“Uzun zaman önce bir zamanlar, [orada] benim mutlu olduğum çok çok güzel bir ülke vardı. Bundan başkasını bilmiyordum. Adı Almanya'ydı, hayır, Almanya değil, BeErDe.” (s. 9.)

Burada anlatıcının ironik bir şekilde “çok çok güzel bir ülke” olarak tarif ettiği Almanya bölünmüş Almanya'dır. Masalımsı bu anlatımdan roman içinde realiteye bir geçiş söz konusudur. Geleneksel tarih anlatılarından farklı bir tarihsel gerçeklik sunan Kleeberg, sınırlarla oynar, gerçek ve kurmacayı bir sentezle ortaya koyar.

İç-anlatının kahramanı Albert Klein, Reichstag yangını ertesi malikânesinden çıkarken bir genç tarafından taciz edilir ve kendisine “SAUJUD!” (s. 488.) diye bağırlır. Albert (Abraham) Klein'in Yahudi kimliğiyle yüzleşmesi, çerçeve anlatıda anlatılmak istenen ve sahafa anlatıcı-yazar Klein arasında sık sık tartışma konusu olan iyi bir Almanya tarihi yazma projesinin sonu olur. Bir anda bir Yahudi'nin hikâyesine, Michael Braun'un vurgusuyla, bir “kahramanın hafızası”ndan “aniden bir kurbanın hafızasına” (Braun, 2014:216) dönüşen hikâye, iyi bir Almanya geçmişi yazılmasına engeldir. Bu ani değişim, sahafın ortaya çıkıp Albert'e sataşmasına neden olur. Bunu kasıtlı yaptığından şüphelenen sahafa Albert'in yanıtı, reel tarihi gerçeklerden kurtulmanın kolay olmadığını gösterir niteliktedir. Bir kasıt yoktur, Albert yalnızca daha iyi, daha güzel bir geçmiş kurgulamak istemiştir. Sahafa, “herhalde siz, aramızdan bazılarının, seve seve katillerin çocukları ve torunları olmaktan başka bir şey olmak isteyebileceğini anlayamıyorsunuz.” (s. 491.) diye çıkışır.

Sahaf bu gelişmeler üzerine yine bir anımsatmada bulunur ve tek bir kitapla, tek bir hikâyeye tarihin değiştirilemeyeceği konusunda Albert'i uyarır. Gelinen son noktada da sahafın haklı çıktığı söylenebilir. Kitabın bitmesinden sonra yazılanlar gerçeğe dönüşür. Kurmaca alternatif geçmiş, tarihin akışını değiştirmiştir, fakat Almanya tarihini değil, Albert'in bireysel geçmişini. Albert, yazdığı alternatif tarihi geçmişle Nasyonal Sosyalist iktidarın gelişini durduramamış, Hitler'i saf dışı bırakamamıştır.

2.1.1.5. Klein'in Bahçesi: Intra Muros*

Michael Kleeberg, romanı *Ein Garten im Norden*'i yurt dışında geçirdiği on yedi yılın, özellikle de Paris'te geçirdiği on dört yılın bir özeti olarak görür. Yurt dışındaki deneyimleri sayesinde bu roman ortaya çıkar. Zamanı, sürekliliği, yabancı olmayı ve özlemi, bir milleti millet yapan unsurları, ulusal mitlerin, milli kimliğin neler olduğunu ve bir milletin iyi bir vicdanla nasıl yaşadığını deneyimleme fırsatı bulur. Nazizm olmasaydı Alman şehirleri nasıl görünürdü sorusunun yanıtını arar, dünya görüşleri, tarih, politik sanat, topografyalar arasındaki farkları ve daha fazlasını belirleme olanağı bulur. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:66) Hem öykü hem de romanlarında kahramanların yanında şehirlerin de ön planda olması bunun bir yansımasıdır. Kleeberg şehirlerin ve şehirlerdeki belli mekânların yazınsal metinlerde yeniden yaratılmalarını, kurgulanmalarını sever ve büyük bir hayranlıkla bunların nasıl yapıldığını etüt eder. Örneğin, Giorgio Bassani'nin *Il giardino dei Finzi-Contini* (*Kararan Bahçeler*)'ni en iyi örneklerden biri olarak görür. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:116)

Kleeberg, Bassani'nin romanını *Ein Gartem im Norden* adlı romanın ortaya çıkmasında etkili olan dört somut nedenden biri olarak görür. Yapıtta onu etkileyen şey, Bassani'nin hiç var olmamış bir mekân oluşturma ve onu gerçek bir bölgeye monte etme yeteneğidir. Ferrara ziyaretinde saatlerce şehirde dolaşır, buradaki parkın tam yerini belirlemeye çalışır. Kleeberg'in amacı, bir bahçe kurgulamak, onu yaşayan bir mekana monte etmek, bunu yaparken de gerçek cadde ve binaları biraz kenara çekmektir. Bir diğeri, okumadığı ama kendisine anlatılan Tahar Ben Jelloun'un iki romanıdır. Romanda bir kişi bir hikâyeye anlatmaktadır, bir diğeri de bu hikâyeyi gerçekten yaşamış gibi, anya dönüştürmektedir. Burada, kurmaca hikâyelerin

* Lat. Duvarların içinde; sur içi. Çevresi surlarla çevrili antik şehirlerin sur içinde kalan kısmına verilen ad.

anlatılması yoluyla, onların bir gün hakikat/gerçek olacağı düşüncesi egemendir. Üçüncüsü, Kleeberg'in Albert Kahn'ın yaşam hikâyesini ve yapıtını keşfetmiş olmasıdır. Albert Kahn kurduğu bahçenin güzelliği ile dönemin çirkinliklerinin üstesinden gelmeye çalışan biridir. Kleeberg böyle bir bahçenin Berlin'de olmasını arzu eder. Ancak böyle bir bahçe var olsaydı bile şimdiye kadar onun çoktan yok olmuş olacağını düşünür. Çünkü ya Naziler, ya üzerine yağın bombalar, ya da Komünistler ona zarar vermiş olacaktıdır. Yine de bu bahçenin yaşıyor olmasını arzu eder. Bunu gerçekleştirmek için neyi değiştirmesi gerektiği sorusu üzerinde kafa yorar. Romanın çerçevesini belirleyen bu üç nokta yanında, Prag ziyaretinde, Waldstein Sarayı Parkı/Bahçesi, Pinchas-Sinagogu ve arkadaşlarının kitap aldığı antikacı/sahaf etkin rol oynar. Boş kitap fikri de buradan çıkar. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:66-67)

Roman, “güzelliğin yaratılması” (Brockmann, 2014:222) üzerine kurgulanmıştır. *Ein Garten im Norden*'in anlatıcısı Albert Klein'in hem bireysel, hem de toplumsal tarihi gerçekleri değiştirerek kendine özgü bir geçmiş kurma hayali ve çabası, oluşturulan bahçede somutlaştırılır:

“Onun hayali, ülkeyi terk etmek zorunda olmadan kendini iyi hissedebileceği bir yeri. Başkalarının da kendilerini iyi hissedebileceği bir yer. Basit, zarif, kozmopolit bir yer. Kibirli olmayan, zavallı ve ukala olmayan bir parça Almanya.” (s. 280.)

Klein'in ütöpik vizyonunu, tarihi düzeltme motivasyonunu, dolayısıyla da tarih anlayışını insan unsuru belirler. Anlatıcı, tarihi düzeltmek yerine, sadece kendi anılarını yeniden yazmak istediğini ileri sürse de, bu anılar Alman tarihiyle ilgili gerçek bilgileri de etkileyecek ve ona ayrı bir biçim verecektir. Farklı bir Almanya geçmişi yaratma çabası, ütöpik süreç, bu ütöpik hayalin mekânı bahçe üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılır.

Kurmaca metinlerde gerçek mekânların bir dekor olarak yer aldığı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Klein'in bahçesi de bu tür kurmaca mekânlardan biridir. Kleeberg, Albert Kahn'ın (1860-1940) bahçesini, yani gerçekte var olan bir mekânı Boulogne'den Berlin'e kaydırır. Bir “izdüşüm mekân”^{*} (Widmer, 2010:78) yaratarak Albert (Abraham) Klein'in bahçesini iç-anlatıya yerleştirir. Bahçe, insan eliyle yaratılmış bir ütöpik Aden Cenneti'dir:

^{*} *İzdüşüm mekân* (projizierter Raum), kurmaca metin içine yerleştirilen bir mekânın, gerçekte var olan belli bir mekânın yansıması, kopyası olarak görülmesidir. Kleeberg'in iç-anlatıya yerleştirdiği “Klein'in bahçesi”, günümüzde hala Boulogne/Fransa'da ziyaret edilebilen Fransız banker Albert Kahn'ın bahçesinin bir yansıması, kopyasıdır.

“‘Cenneti’, hala bulunabilen ve hayal edilebilen ütöpik Aden’i, bahçeyi yaratmak. Bu bahçe iş adamını önceki zamanların ütöpistleriyle birleştiren şeydi: görülebilen, güzel kokan, insanların gelecekte birlikte yaşayacakları dokunulabilen bir toprak parçası.” (s. 278.)

Albert (Abraham) Klein, romanın *Der Anfang von Allem* bölümünde, bir haftadır evli olan Charlotte ile karşılaşır ve ona âşık olur. Albert Klein bu olanaksız görünen aşkı yüceltir ve ona atfen bu cennetten bir köşeyi andıran (locus amoenus) bahçeyi yapar. Bu aşkı, çerçeve öykünün kahramanı ve iç-öykünün anlatıcısı-yazarı Klein’in, Bea’ya olan aşkın iç-anlatıya yansımaları olarak okumak da olasıdır. Yazılmakta olan kitabın nedeni de bu aşk olarak görülebilir.

Albert Klein’in bahçesi, farklı bahçe kültürlerinin buluşma noktasıdır. Alman, İngiliz, Fransız ve Japon bahçelerinden meydana gelen bahçe, anlatıcının yazarak tasarladığı diğer Almanya’nın, başka bir söylemle düşlediği Almanya’nın yansımasıdır. Farklı bir Almanya geçmişi yazma arzusunun “kristalleşme noktası”dır. (Widmann, 2007:10) Estetik ve aklın birleştirildiği yerdir. Fransız parklarına olan hayranlığını gizlemeyen anlatıcı, iç-anlatıda Versailles ve Vaux-le-Vicomte Sarayı parklarını/bahçelerini ve peyzaj mimarı André Le Nôtre’ü bahçıvanın ağzından över. Bu saraylardaki ölçülü güzellik anlatılır, “yaratıcı insan ve onun yetenekleri” (s. 102.) yüceltilir. Fransız bahçesi de Albert (Abraham) Klein’in hayran olduğu Le Nôtre’e atfedilmiştir. Bahçede ölçülü bu güzelliğe uyan değerli misafirler ağırlanır. Kleeberg çok sayıda tarihi kişiliği bu mekânda biraraya getirir.

Aşkı ve bahçesi, insanların bahçede bir araya gelmesi, bahçeden bireylerin etkilenmelerini sağlamak istemesi, Klein’in kitle hareketlerini güçlendirme denemesi olarak da okunabilir. Bahçeyle ilgili öykü, resmi tarihle uyuşmasa da, sonuçta onunla çatışmaz da. Çünkü tarihin akışı kesintiye uğramaz. Naziler iktidara gelirler ve Yahudi soykırımını tarihsel bir realite olarak ortaya konur:

“Ve böylece savaş karşıtları ve enternasyonalistler düzenli olarak biraraya gelmeye başladılar. Eski büyükelçi Schoen ve yazar Heinrich Mann, Helmut von Gerlach ve Kurt Hahn ve ‘Weiße Blätter’* çalışanları katıldılar; konuşuldu, fakat [yine de] savaş devam etti. (s. 218-219.)

Romanın anlatıcısı Klein, Almanya’yı iyileştirme denemesinin başarısızlığına uğradığını açıklamak zorunda kalır. Tarihin akışının önüne geçemez. Klein her ne kadar barışın egemen olduğu bahçede demokrasi yanlısı dostlarıyla bir araya gelip dışarıda,

* *Weiße Blätter*, 1934-1943 yılları arasında aylık olarak *Monatsschrift für Geschichte, Tradition und Staat* altbaşlığıyla yayınlanan dergi.

duvarların dışında egemen olan ekonomik ve siyasi havanın tehlikelerine dikkat çekmeye çalışsa da, bu ümitsiz bir çabadan öteye gitmez. Bahçeye gelen dönemin kozmopolit aydın kişilerinin gücü, tarihin akışını durdurmaya veya değiştirmeye yetmez. Weimar Cumhuriyeti'nin çöküşünü ve Nasyonal Sosyalistlerin iktidarını önleyemez. Bir zamanlar ortağı ve dostu olan Nazi hayranı von Pleißen, yeni dostlarıyla hareket eder ve Klein'a devrettiği banka, ağır mali sorunlarla karşı karşıya kalır. 30 Ocak 1933 tarihi, Klein'ın iş hayatının sonu ve bankanın iflasının açıklandığı tarih olur.

Romanda sadece kişilerin değil, sanatın da tarihi etkileme gücü üzerinde durulur. Estetik bir düzenin, ideal bir sanat anlayışının tarihi değiştireceği inancı, özellikle park ve bahçe gibi mekânlar üzerinden ortaya konulmaktadır. Her iki anlatıda da park/bahçe büyüğü, fantastik bir mekân olarak yer alır. Toplumsal ilişkilerin, yeniden anımsamanın mekânlarıdır. Berlin'deki boş arazi, anlatıcı Klein'a 1920'lerin Almanya'sını anımsatır. (s. 86.) Bahçe, gerçek dünyanın bir kopyası olarak, gerçek dünyanın deneyimlenmesini sağlayacaktır. Siyasetten kültüre her bir kesimin bulunduğu ütopyik bir mekân, bir masal ülkesi gibidir, betimlenmesi de masalların diliyle yapılır. Bahçeyi gezerken ilk kez gördüğü bahçenin bir başka bölümü Joseph Roth'un başını döndürür: "Uçan bir halının üstünde, sanki Alaaddin'in sihirli lambasını ovmuş [...]" (s. 96.) gibi hisseder kendini.

Ayrıca bahçe, dünya vatandaşlarının toplanma yeri ve gelecekle ilgili güzel ümitlerin yoğunlaştığı bir mekândır. Nasyonal Sosyalist rejimin toplama kamplarının karşıt kutbunu oluşturmaktadır. Sanatın güzelliği, zamanın üstünü örtmektedir. Baştan sona romanda tarih ve güzellik sembolik olarak yakın ilişki içinde sunulmaktadır. Bu tablo, Hitler'in iktidarı ele geçirmesi ve bahçenin yok olmasıyla da bir anlama oturtulur.

Bir hayalden oluşan, gerçekte var olmayan, ama iç-anlatı yazıldıkça var olmaya başlayan Klein'ın bahçesi, kitap bittiğinde gerçeğe dönüşür ve ütopyik bir mekân olmaktan öteye geçer. Michel Foucault'un ortaya koyduğu heterotopya kavramı bağlamında değerlendirildiğinde Klein'ın bahçesi hem ütopyik hem de heterotopik bir mekân özelliği taşır. Foucault, "tüm diğer mevkilerle ilişkide olmak gibi ilginç bir özelliği olan; ama belirttikleri, yansıttıkları ya da temsil ettikleri ilişkiler bütünü erteleyen, etkisizleştiren ya da tersine çeviren mevkiler[i]" (Foucault, 2014:295) ütopyalar ve heterotopyalar olarak ikiye ayırır:

"Önce, ütopyalar vardır. Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analoji ilişkisi

sürdüren mevkilerdir. Bu, ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükârda, bu ütopyalar özünde, esas olarak gerçekdışı olan mekânlardır. Yine ve muhtemelen bütün kültürlerde, bütün uygarlıklarda gerçek yerler, fiili yerler vardır, bizzat toplumun kurumlaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır –gerçek mevkiler, kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine çevrilir-, bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir. Bu yerler, yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunları ütopyalara karşıt olarak heterotopya diye adlandırıyorum; [...]” (Foucault, 2014:295)

Foucault, bu farklı mekânların “okunma”sını konu edinen sistematigi, heterotoloji olarak adlandırmaktadır. Dünya üzerinde heterotopya oluşturmayan tek bir kültürün bile olmadığı varsayımından hareket eden Foucault’a göre, heterotopyalar çok farklı biçimler alır ve mutlak anlamda evrensel tek bir heterotopya bulunmaz. Farklı türde heterotopyaların varlığından bahseden Foucault, bunların, kendi içlerinde bağdaşmayan farklı birçok mekânı, mevkiiyi tek bir yerde yan yana koyma gücünden söz eder. Tiyatro ve sinema bunlardandır. Birbirine yabancı, çelişik mevkiler biçimindeki bu heterotopyaların en eski örneği olarak da bahçeyi verir. Örneğin, geleneksel Acem bahçeleri, dört köşesinde dünyanın dört bölümünü temsil eden kutsal mekânlardır. Merkezlerinde ise, havuz ve fiskiyenin bulunduğu diğerlerinden daha kutsal bir mekân bulunur. Foucault bahçeyi, tüm dünyanın simgesel mükemmelliğe ulaştığı bir halı, halıyı ise mekân içinde hareketli bir bahçeye benzetir. Bahçe, hem dünyanın en küçük parçası ve hem de onun tümüdür. Eski çağlardan beri de bahçe, mutlu ve evrenselleştirici bir heterotopyadır. (bkz. Foucault, 2014:298-299) Klein’in bahçesi Berlin’in tam ortasındadır. Kleeberg, gerçekte var olmayan bir bahçeyi, cadde ve sokakları sağa sola ittirerek yerleştirir. Şehir planlarında var olmayan bir mekân yaratır. Romanın masalımsı bir anlatımla, “Bir varmış” (s. 87.) ile başladığı göz önüne alındığında, bahçenin ütöpik karakteri ortaya çıkar. Fakat romanın sonundaki yazar notu, okumalar sırasında okurun kafasında oluşan imgeyi bozar:

“Kim ‘Klein’in Bahçesi’ni gerçekte ziyaret etmek isterse edebilir; ancak, bu kitabın ortaya çıkma nedenlerinden biri olan, Almanya’da değil. [Bahçe] Bologne’da bulunuyor; ›Pont de St. Cloud‹ metro istasyonu ve sonra hemen sağa. İşaret levhalarıyla gösteril[iyor].” (s. 587.)

Yazar böylece, Klein’in bahçesine benzeyen bir bahçenin değil, tam da bu bahçenin gerçekte var olduğu notunu düşmüştür. İsteyenin gezip görmesi için bahçenin adresini yazar, yolu tarif eder. İç-anlatının sonunda, yazılanlar ve kurgulanan bahçenin gerçeğe dönüşmesi, bu mekânın heterotopik olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bahçe, kültür transferinin meydana geldiği bir mekândır. Lidwine Portes

Michael Kleebergs Erinnerungsorte Einblick in eine deutsch-französische Vermittlung adlı yazısında, bahçeyi bu yönüyle bir heterotopya olarak görür. Kleeberg, kendi ülkesinde eksik olarak gördüğü park/bahçeyi, Fransız kültür mirasından yola çıkarak kültürlerarası arabuluculuğu yerine getiren bir mekân olarak tasarlar. Romanda yer alan figürlerden birçoğu da dünyada kültürler arası arabuluculuk rolü üstlenen tarihi kişiliklerdir. Nobel barış ödülü sahibi Aristide Briand, Romain Rolland veya André Gide gibi entelektüellerdir. (bkz. Portes, 2014:93) Harald Tausch da, Foucault bağlamında Klein'ın bahçesini heterotopik bir mekan olarak değerlendirir. Tausch'a göre, sembolik olarak sınırları olan ama yine de bir şehrin ayak basılabilen parçası bahçeler, bu yönüyle belki de en önemli heterotopyalardır. (bkz. Tausch, 2011: 286)

Bahçe, romanın ana motifidir. Romana adını veren, roman boyunca leitmotif olarak lokomotif görevi üstlenen bahçe/park motifi, Kleeberg'in diğer romanlarında da merkezi bir konumdadır. Kuşkusuz bu konuda onun uzun yıllar Fransa'da yaşamış olmasının etkisi büyüktür. Fransa'da yaşayan, Fransızca'yı çok iyi bilen, yaptığı çevirilerle Fransız kültür ve yazınına yakından tanıyan Michael Kleeberg, yaşadığı, gördüğü diğer yerler gibi (Amsterdam, Prag), Fransız topografyasını da yapıtlarında belirgin bir biçimde kullanır. Yazarın bu yönlerine dikkat çeken Lidwine Portes, köklü gelenekleri olan bahçe toposunun Kleeberg'in elinde her defasında çeşitlenip değiştiğini, yeniden şekillenerek ortaya çıktığını, bu özelliğinden dolayı da bu çeşitlemeleri incelemenin oldukça verimli olduğunu ifade eder. (bkz. Portes, 2014:88-89)

Parklar ve bahçeler, kültürel farklılıkları bir kenara bırakıldığında, ister doğal isterse insan eliyle yapılmış olsun, buldukları çevrede - milli parklardan, kamuya açık diğer dinlenme ve boş vakit geçirme alanlarına, konutlara ait bahçelere kadar- sınırları bir şekilde belirli mekânlardır. Kleeberg'in park ve bahçelerinin de sınırları bellidir; kapalı, şehirden ayrılmış mekânlardır. Lidwine Portes'in Erhard Schütz'ten ödünç alarak kullandığı terimle, '*hortus conclusus*'turlar³⁶ ve kendini bu bahçelerden birinde bulan roman figürleri toplumun gözlemcileri haline gelirler, toplumun içinde yaşasalar da onun dışında dururlar. Roman figürleri, şehrin kargaşasından, başlarına gelebilecek tehlikelerden kaçış yeri olarak bu bahçeleri görürler. Bahçeler onlar için korunak

³⁶ Schütz, Klein'ın bahçesini *hortus conclusus* (Lat. Kapalı, kilit altında bahçe) ve barışın olmadığı umutsuz bir dünyanın tam ortasında bir *idil* olarak değerlendirir. (bkz. Schütz, 2008:65)

yerleridir. *Ein Garten im Norden*'de iç-anlatı roman figürlerinin kendilerini Almanya'yı etkisi altına alan Nazi ideolojisinden korudukları gibi. *Die Verbesserung der Geschichte* başlıklı *Die Zeit*'deki yazısında Eberhard Falcke de Albert Klein'in karşılıksız aşkını yücelttiği bahçeyi bir '*hortus conclusus*' olarak adlandırır. Ona göre, burada enfes bitkilerden fazlası koruma altına alınmıştır:

“Garten im Norden [Kuzey'deki Bahçe] bir hortus conclusus. Orada, kaba dış dünyadan korunmuş, yalnızca güzide bitkiler değil, medeniyetin hatırı sayılır bitkileri de yetiştiriliyor: İnsanlık, hoşgörü, halkların dostluğu, güzel hoşsohbetlik, ideolojilerden bağımsız bilim ruhu ve şüphesiz arzu edilen tatlardan fazlası olan şeyler. Orada hümanizmle yoğrulmuş bir dünya vatandaşlığı hüküm sürüyor. (Flacke, 1998)

Bahçenin şehirden ayrıştırılmış konumu, toplumsal gerçeklerin daha net ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Açık ton renklerin koyu ton bir zeminde daha belirgin bir hal almaları gibi, bahçedeki pozitif atmosfer, Nasyonal Sosyalist dış dünyadaki gerçeklerden açık bir biçimde ayrışır. Andreas Widmann'ın *locus amoenus* olarak betimlediği bahçe, Nasyonal Sosyalist dış dünyadan, anlatıcının hem yapıp hem de nedenini sorguladığı duvarlarla (bkz. Widmann, 2009:254) ayrılır:

“Neden insan, cenneti burada olduğu gibi hep derli toplu bir bahçe olarak hayal ediyordu? Neden cennet duvarlarla korunmalı, içerisi ve dışarıyı diye ayrılmalıydı? Sonsuzluk insana uymuyordu. Ne zaman ve nereye varacağını bilmeden hep devam etmek zorunda olmak, korkutucu bir yönü vardı.” (s. 95.)

Widmann'a göre, kendini çevreleyen şehirden bu şekilde ayrılan bahçe, aynı zamanda tarihsel gerçeklerin de dışında konumlandırılır. Bir “toplu kaçış mekânı” (“Evasionsraum”) olur bahçe. Ütopik mekânların karakteristik özelliklerinden olan “iç ve dış diyalektiği”nin burada da mevcut olduğunu ifade eden Widmann, yine de bu duvarların/sınırların sızdırmaz olmadıklarının altını çizer. Bu korunaklı mekâna gelenleri bahçe dış dünyadan izole etmez, onları başka bir tutum içinde yeniden dış dünyaya salar (bkz. Widmann, 2009:254):

“Evet, insan bu mekânı ayak bastığından farklı bir biçimde terk ediyordu. Neşeli, umutlu da, ve sanki bir banyodan çıkar gibi. Aynı zamanda kendine özgü bir özlem ve hüznle dolu. Ve [yaşanan] anlardan mutlu.” (s. 108.)

Aslında bahçe, Klein için sığınılacak bir limandır. Bahçenin bir parçası olan Kara Orman (“Schwarzwald”), onun için “memleket ve nostalji” (s. 109.) anlamına gelir. Bahçe sevgiye hizmet eder, sevgiye adanmıştır, çünkü bir sevgiden doğmuştur. Agazzi ve Widmann'ın vurguladıkları gibi, yazmanın/yazarlığın ön koşuludur sevgi. (bkz. Agazzi, 2005:124-125, Widmann, 2009:244) Bahçe, Klein'in “evi/ocağı” (s.

109.), Berlin'in merkezine yerleştirilmiş bir "vaha"dır (s. 333.). Fakat diğer taraftan da sınırların dışında, ötesinde ("exterritorial"), ülke gerçeklerinden tam olarak soyutlanamasa bile bunun dışında kalan bir mekândır:

"Exteritoryal! Evet, o buydu! Bahçe exteritoryaldi. Burada bayraklar dalgalanmıyor, geniş caddelerde Prusya ordusu yürümüyor, üç renkli bayraklar, birlik bröveleri, yıldızlar ve şeritler; ne siyah-kırmızı-altın sarısı ne de siyah-beyaz-kırmızı, ne de çift başlı kartal, yalnızca açelyaların pembesi, hercai menekşelerin soluk mavisi, manolya çiçeklerinin mermer beyazı vardı. Marş müziği yerine kuşların cıvıltıları, hızla akan suyun şakırtısı, sedirlerin tepelerini derin ve sessiz, kesintisiz hışırdatan rüzgâr vardı." (s. 109.)

Bahçenin yerleştirildiği yer rastgele seçilmiş bir yer değildir. Bu yer, hem Nasyonal Sosyalist iktidar döneminde (Gestapo Merkezi Karargâhı), hem de bugün için önemli bir konuma (*Topografie des Terrors Müzesi*³⁷) sahiptir. Anlatıcıya göre, Nasyonal Sosyalistlerin tahrip etmesine kadar da Berlin'deki tek güzel, görülmeye değer mekândır bahçe. Giannina Leonie Widmer, yazınsal coğrafya açısından bakıldığında, mekânın çifte kodlanmış oluşunu, yani hem olayların geçtiği sahne, hem de izdüşüm mekân oluşunu ilginç bulur. Berlin'deki boş arazi, anlatıcının bakış açısıyla kurmaca tarih ile doldurularak, gerçekçi bir tablo içine yerleştirilir. Bahçenin önemi, yaşadığı dönüşümle daha da artar. Özlem duyulan bir mekândan bir anı mekâna, geçmişin yaşandığı bir mekâna dönüşür. (bkz. Widmer, 2010:79-80)

Güzelliğin ve uyumun mekânı olarak bahçe, başarısızlıklarla dolu geçmişin karşısında yer alır. Çerçeve anlatıda anlatıcı-yazarın anılarından yansıyanlar, Almanya'yla ilgili kötü anılarının güzel anılara dönüştürülmesi, iç-anlatıda bahçe yoluyla anlatılmaya çalışılmaktadır. İç-anlatıda olayların geçtiği başka bir mekân ise von Pleißen'in arazisidir. Giannina Leonie Widmer burasını "düşman karargâhı" ve "[Klein'in] bahçesinin zıt kutbu" olarak görür. Charlotte ile karşılaşmaların yaşandığı kırsal kesit ile Pleißen'in mülkünün etrafındaki kırsal alan, bahçenin dışındaki (exterritorial) idili yansıtmaktadır. Widmer'e göre bu mülk, sevgililerin buluşma mekânı olması bakımından "*Garten im Süden*"in izdüşümüdür. Dış-iç bağlantısı yanında, kuzey-güney bağlantısı da önemlidir. Birleşme sonrasında Doğu-Batı Almanya ayrımının ortadan kalkmasına karşılık gelmektedir. (bkz. Widmer, 2010:80)

Paul Connerton *Modernite Nasıl Unutturur* adlı kitabında, "Hatırlama eylemlerinin birçoğu[nun] bir bölgeye özgü" olduğunu ve "hatırlama eyleminin belirli

³⁷ <http://www.topographie.de/>

bir yerle ilişkili ya da o yere bağlı olarak gerçekleşebil[eceği]” (Connerton, 2014:17,20) yazar. Connerton, yerleri anıt mekân ve mahal olarak ikiye ayırır. Yer isimleri ve kutsal yolculukları ‘anıt mekân’a, ev ile sokağı ise ‘mahal’e örnek olarak verir. Ona göre:

“Yer isimleri, yerleri yalnızca sınırlandıran, imleyen, sosyal etkileşimde konumları belirlemek ve müzakere etmek için kullanılan göstergeler değildir. Yer isimleri, anlamları Batı Apaçilerindeki kadar anlaşılır olduğunda, bilinen hikâyelerdeki olayları akla getirebilme konusunda oldukça güçlü bir etkiye sahip olur; örnek niteliğindeki davranışları çağrıştıran, bu yüzden de ahlaki bir yönü olan coğrafyaların anımsatıcıları olarak etkin bir işlev görür. Öyle ki, yalnızca yer isimlerinin bahsinin geçmesi bile bilinen bir hikâyeyi kısa ve öz bir biçimde anlatır.” (Connerton, 2014:20)

Ein Garten im Norden’de Berlin ve Prag bu bağlamda anıt mekân olarak değerlendirilebilir. Berlin, II. Dünya Savaşı ve Hitler Almanya’sının merkezi olması nedeniyle, temelde Yahudi’lere yönelik uygulamaları ve savaş sonrası bölünmüş Almanya’yı “kısa ve öz bir biçimde” anlatırken, Prag da benzer çağrışımları yapar. Nasyonal Sosyalist iktidarın özellikle ilk yıllarında Almanya’ya en yakın güvenli mekândır Prag. Aynı şekilde romanda Charlotte’nin hem kendisi hem de Albert Klein için seçtiği kaçış mekânıdır.

Romanda, bu şehirlerin adlarının iki Dünya Savaşı arasındaki dönemde geçiyor olması, Avrupa’nın 20. yüzyıl başı olaylarının özetini sunmaları bakımından dikkat çekicidir. Kleeberg, şehirleri “tarihi yeniden harekete geçirmek” için gerekli mekânlar olarak değerlendirir. Tarihsel anıları bugüne taşımak Kleeberg’in gerçekleştirmeye çalıştığı amaçlardan biridir. Bu amacı gerçekleştirme yolunda şehirler ona büyük olanaklar sunar. Çünkü şehirler, tarih ve anıların her gün kesiştiği ve birbirine karıştığı yerlerdir. Tarih ve anılar, şehrin caddelerinde, meydanlarında ve evlerinde koruma altındadır sanki. Diğer yandan boş bir arazi, toprak parçası, orman, tabiat ve köy gibi yerler, aslında tarih dışı mekânlardır; şehrin taşıdığı bu özelliklerin dışında kalırlar. Buralar insanın, başka bir söylemle uygarlığın uğramadığı yerlerdir. Oysa şehir böyle değildir; orada geçmişin izlerini bulmak daha kolaydır. Bu yüzden şehirler Kleeberg’i daha çok etkiler; tarihi, geçmişi, anıları anlatmak için yeterli malzeme sunarlar. Romanda da bünyesinde parklar/bahçeler bulduran şehir Berlin, hem çerçeve hem de iç-anlatıda anıları canlandıran bir mekân olarak kendine yer bulur.

Çerçeve anlatıda Berlin’in merkezindeki boş arazi, sahafın yazılmak üzere verdiği boş kitapta yaratılır ve bir aile hikâyesi/kroniği olarak kurgulanır. Hikâye,

zamansal olarak anlatıcının yaşadığı zaman düzlemine bağlanır. Romanın sonunda bahçe, Berlin'in, birleşmiş Almanya'nın tam ortasına yeniden yapılabilecekken yapılmaz. Kleeberg, böylece murislerin çeşitli sorunlar nedeniyle yeniden yapamadıkları bahçeyi, tarihi gerçekle çakıştırmamış olur. Bunun yerine bir vakıf kurulur, Albert Klein başına geçer ve bu bahçeyi yeniden oluşturmak için planlaryapar.

Romanda bahçe ve aşk motifleri sürekli olarak birbirine göndermede bulunurlar. Bunlardan biri çerçeve anlatıdaki “*Ein Garten im Süden*” adlı, Albert-Bea aşkının uykuyla uyanıklık arası anılar şeklinde anlatıldığı masalımsı bölümdür. Bu bölüm, iç-anlatıdaki Albert ve Charlotte'nin ilk karşılaşmalarına karşılık gelir. Güneydeki bahçe, açık bir şekilde, anlatıcının yazmakta olduğu kuzeydeki bahçeye, “*Ein Garten im Norden*”e göndermede bulunur. Bahçe motifi, her iki anlatı düzleminin, bugünün ve geçmişin, birbiri içine geçtiğini, birbirine bağlı bir şekilde anlatıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Diğer bir örnek de “*Il Giardino*”dur (İt. Bahçe). Burası Albert ve Bea'nın 15 yıl önceki buluşma yeri, 1995'te Albert, Bea ve kocasının birlikte yemek yedikleri mekândır. Hem anıların hem de yaşanmakta olanların geçtiği yerdir. Bea-Albert arasındaki hesaplaşma da burada gerçekleşir.

2.2. METİNLERARASI İLİŞKİLER

Üstkurmacada olduğu gibi, metinlerarasılığın (Intertextualität) da 1960 sonrası postmodern romanlarda kendine geniş bir uygulama alanı bulduğu görülür.³⁸ Metinlerarasılık, Julia Kristeva'nın 1967 yılında, "bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için" (Aktulum, 1999:11) ortaya attığı terimdir. Bir yazınsal metni 'kendi içine kapalı organik bir bütün' olarak kabul eden metin odaklı ("Werkimmanenz") okuma ilkelerini sorgulanır kılan paradigma değişimini, terminolojik ve kavramsal zemine oturtmak için kullanılmaya başlanan metinlerarasılık terimi (bkz. Holthuis, 1993:12), bir yazınsal metnin "farklı yazınsal metinlerin bir kesişme yeri" veya "söylemsel parçaların bir "kolaj[1]" (Aktulum, 1999:9) olarak tanımlanır.

Julia Kristeva, bir metni, kendisinde en azından bir başka metnin okunabildiği metinlerin bir kesişme noktası olarak görür. Her metnin bir alıntılar mozaigi gibi oluştuğunu söyleyen Kristeva'ya göre, "her metin bir başka metnin sindirilmesi ["Absorption"] ve biçim değiştirmesidir ["Transformation"]. Öznelerarasılık ["Intersubjektivität"] kavramının yerini metinlerarasılık kavramı alır [...]" (Kristeva, 1972:345)³⁹ Bu bağlamda metinlerarasılık, her zaman birbiriyle özel bir ilişki içinde olan en az iki metnin varlığını şart koşar. Metinlerarası ilişki, yazınsal metinlerin üretimi ve alınılması aşamasında yazar ve okur uzlaşımıyla birbirini tamamlayan bir bağlam içinde gerçekleşir. Metinlerarası ilişkiyi bilerek ya da bilmeyerek başka

³⁸ 70'li yılların edebiyat anlayışındaki değişime ve metinlerde "devşirmeciliğin" egemen olmaya başladığına, bunun da paragraf düzeninin değiştirdiğine dikkat çeken Cengiz'e göre; "edebiyat metinlerinin birbirlerinden bağımsız olamayacağı düşüncesinden hareketle farklı yapıtlardan alınan parçaları bir araya getirerek "metinlerarası" (intratextuel) bir oluşum yaratmak bu yeni anlayışın ürünüdür [...]. Ortaya çıkan bu metinlerde parodiler bolca kullanılmaktadır. "Parodi" sözcüğü ciddi bir yapının güldürüye dayalı bir biçimle hicvedilerek taklit edilmesi anlamıyla sınırlandırmak yanlış olur. "Parodi"de amaç güldürü ögesini kullanarak birinci metni yüceltmek de olabilir. Öyle de olsa edebiyatta yaratıcılığı ortadan kaldırma yoluna girilmiştir artık. Bunun yerini, yapıları bozma (decomposition), bölümlere ayırma (fragmentation), değişik parçaları bir araya getirme (collage) ve aynı şeyi yeniden yazma (réécriture) almaktadır. Ancak bu karma ürünler çokanlamlılığı (polysémie) da birlikte getirdikleri için her düzeyde okura seslenebilme özelliğine sahiptirler. Parodinin başarıyla kullanıldığı "intratextuel" yapıtlar geniş okuyucu kitlesi bulabilmişlerdir." (Ertem, 1992:163-164)

³⁹ Julia Kristeva, *Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman* adlı makalesinde metinlerarasılığı (Intertextualität) Michail Bachtin'in diyaloji (Dialog) kavramını odağa alarak ortaya koyar. Michail Bachtin'in söz konusu kavramları için (bkz. Bahtin, 2014:197-294).

metinlerin izlerini kendi metni içine okurun farkına varabileceği biçimde yerleştirerek kuran yazar, bu metinlerarası izlerin farkına varıp bunları takip etmeye hazır olan bir okur, hatta kimi durumlarda da bir model-okur kitlesini hedefler. (bkz. Stocker, 1998:9) Alımlamaya dayalı bir okumayı salık veren metinlerarasılığı bu nedenle Gürsel Uyanık, “yazınsal metinlerde, daha önce yazılmış metinlerin bildirelerini arayan ve diğer metinlerin arka planından önce metinlerin olası okuma türlerini, yöntemlerini sorgulayan alımlama estetiğine dayalı bir teori” (Uyanık, 2011:108-109) olarak tanımlamaktadır. Okurun önceliği⁴⁰ anlamına gelen bu tanımı, Fransız kökenli Amerikalı edebiyat bilimci Michaël Riffaterre aşağıdaki cümleleriyle açık bir biçimde ortaya koyar:

“Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir.” (Aktaran: Aktulum, 1999:61)

Michael Holquist’in söyleyişiyle “diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabil[en]” (Aktaran: Irzık, 2014:21) (postmodern) roman, metinlerarası göndermelerle çoksesli, çokkatmanlı bir dokuya bürünür. Metnini “çoğulcu bir yaklaşımla çokkatmanlı doku[yan]; onu çeşitli anlam alanlarıyla donat[an]; ama son sözü söyleme[yen]” yazar, son sözü, “metni, yazarın yerleştirdiği ipuçlarından yola çıkarak, kendi düzleminde yeniden üretecek olan okura” bırakır. (Ecevit, 2011.158) Yazar, *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* adlı romanlarıyla metinlerarasılığın⁴¹ önemli

⁴⁰ Hilmi Uçan *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim* adlı çalışmasında, bu tür metinlerle uğraşan okurun sahip olması gereken özellikler konusunda şunları söylemektedir: “Metinlerarasılığın en güzel, en çekici yanı, okuyucuyu bir dikkate, bir titizliğe, bir uyanıklığa, bir ‘teyakkuza’ çağırmasıdır. Metinlerarasılığa ait küçük bir çağrışım, metin boyunca okuyucunun aklının bir köşesinde uyanık bir durumda nöbet tutacaktır. Hatta okuyucu meraklı ve dikkatli ise ya da titiz bir eleştirmense, her sayfada, her alıntıda, her paragrafta, her sözcüde bu diyalektik ilişkinin şifrelerini çözmeye çalışacaktır. Çünkü yapıta ait her ayrıntı, okuru ana izleğe götürecektir birer araçtır. Bu aracın en güçlü güdüleyicisi ise, okuyucunun çağrışımsal dünyası ve çağrışımsal zekasının, belleğinin zenginliğidir. Çünkü sıradan bir yapıtta diyalojik bağ, çağrışımla yakalandığı andan itibaren, söz konusu metin, diğer metnin ışığı altında kavranmaya başlanacak ve okuyucuya yeni bir haz verecektir.” (Aktaran: Uyanık, 2011:111-112) Yılmaz Özbek de, postmodern sanatın sıradan insanların sıkılmadan tüketebilecekleri bir yapıda olmadığını belirtip şöyle devam eder: “çok karmaşık, içinden çıkılması zor bir orman gibidir. Bir de bir pusulanız yoksa işiniz hiç de kolay değildir; çıkış tüketicinin donanımına bağlıdır. Zaten Post-modern yapıtların içsel tutarlılığından söz edilemez; yorumcudan da mantıklı eleştiriler beklenemez; yorumcudan beklenen, tutarlılık, savlarını ortaya koyarken, bilimsel tutarlılık sergilemek, yani düşüncelerini temellendirmektir.” (Özbek, 2005:14)

⁴¹ Umberto Eco, tarihsel romanı *Gülün Adı*’nın yazma süreciyle ilgili şunları dile getirir: “Ritmini ve saflığını edinmek için Ortaçağ kronik yazarlarını bir, bir daha okumaya koyuldum. Onlar benim adıma konuşacaklardı; bense kuşkulardan arınmışım. Kuşkulardan arınmış, ama metinlerarası yankılardan değil. Böylece, yazarların hep bildikleri şeyi yeniden keşfettim. Kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır:[...]” (Eco, 2013:701-702) Eco böylece,

örneklerini vermiş olan Umberto Eco'nun yaptığı gibi, birikimi olan, kendisiyle oyun oynayabileceği bir “örnek okuyucu” (bkz. Eco, 2013:717) talep eder. Çünkü,

“Yapıt bittiğinde metinle okuyucuları arasında bir diyalog kurulur (yazar dışarıdadır). Yapıt yaratılırken iki diyalog vardır. O metinle, daha önce yazılmış bütün öteki metinler arasındaki diyalog (kitaplar yalnızca başka kitaplar üstüne ve onların çevresinde yazılır) ve yazarla örnek okuyucu arasındaki diyalog.” (Eco, 2013:714-715)

Yazar metinlerarası ilişkiler ağını kurarken çeşitli yöntemlere başvurur. Kubilay Aktulum bu metinlerarası yöntemleri “açık” ve “kapalı” olmak üzere iki biçim altında toplar; bunları “ortakbirliktelik ilişkisi” ve “türev ilişkisi” olarak da adlandırır. *Ortakbirliktelik ilişkisi* altına, alıntı ve gönderge (Citation – référence), gizli alıntı - aşırma (plagiat), anıştırmayı (allusion); *türev ilişkisi* altına ise yansılama (parodi), alaycı (gülünç) dönüştürüm (le travestissement burlesque) ve öykünmeyi (pastiş) yerleştirir. (bkz. Aktulum, 1999:93-142) Açık ve kapalı metinlerarası biçimlerle neyi kastettiğini de şu sözlerle dile getirir:

“Bir metne yapılan gönderge, yapıtın adı ya da yazarı açıkça bildirilerek ve alıntılanan kesitler (örneğin ayraçlar ya da italik yazı kullanılarak) belirtilerek açık ilişkiler; bir yapıtta ayrışik unsurlara yer verildiği konusunda hiçbir belirti, ipucu verilmeden kapalı ilişkiler kurulabilir. Bu durumda metindeki ayrışik unsurları saptamak okura düşer. Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque), öykünme (pastiş) ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar.” (Aktulum, 1999:93-94)

Söz konusu bu yöntemlerle çokkatmanlı/çoksesli olarak kurgulanmış bir yapıt metinlerarası bir okumayla ele alınırken, izlenmesi gereken çeşitli yollar da vardır. Fakat temel yaklaşımın Umberto Eco'nun aşağıda izah ettiği biçimde olması yönündedir:

“Eğer B belgesi, içerik ve üslup açısından ona benzeyen C belgesinden önce üretilmişse, B belgesinin C belgesinin üretimini etkilediğini varsaymak doğru olur, ancak bunun tersi doğru kabul edilemez. Olsa olsa, öteki ikisinden önce üretilmiş olup, bu ikisinin bağımsız olarak yararlandıkları bir arketip belgenin, A belgesinin var olduğu varsayımı oluşturulabilir. Arketip bir metin varsayımı, bilinen iki metin arasında başka türlü açıklanması olanaksız analogileri (ipuçları) açıklamak açısından yararlı olabilir; ancak bu, yalnızca analogiler başka türlü ve daha iktisadi olarak açıklanamadığında gereklidir. İkisi de Julius Ceasar'ın ölümünden söz eden, farklı dönemlere ait iki metin bulursak, ilkinin ikinciyi etkilediğini ya da ikisinin de bir arketip metinden etkilediğini varsaymaya gerek yoktur, çünkü burada sayısız başka metnin aktardığı ve aktarmakta olduğu bir olayla karşı karşıyayızdır.” (Eco, 2011c:74-75)

başka metinlere göndermede bulunmayan, onlardan izler taşımayan bir romanın olamayacağını dile getirmiş olmaktadır.

Umberto Eco'nun, önce üretilmiş en az bir B metni ("Prätex") ile sonraki C metni ("Posttext") arasındaki ilişkide⁴², her ikisinden önce üretilen bir arketip A metninin varlığı varsayımını bir koşula bağlaması önemlidir. Eco böylece sonsuz ve gereksiz bir metinlerarası ilişkiler arayışından okuru kurtarmış olmaktadır. Diğer bir husus da, görünürdeki "bir A metninin, gizli bir B metninin anagramı" olduğu kanıtlanırken, "A'nın bütün harflerinin, gereğince yeniden düzenlendiğinde, B'yi üret[mesi]" gerektiğidir. Eco'ya göre bu "oyunun geçerliliği", bunu yaparken bazı harflerin kenara bırakılmamasına bağlıdır. "Top (tepe, doruk), pot (kap, kavanoz)'un bir anagramıdır, ancak port (liman)'ın anagramı değildir." (Eco, 2011c:81) Burada Eco, küçük birimlerden (Fonem) hareketle, metinlerin aşırıya kaçan yorumlanmasının önüne geçecek olan sınırların altını çizer.

Farklı metinlerin olduğu kadar çeşitli metinlerarası yöntemlerin de bir kesişme noktası olan günümüz postmodern romanı, çoksesli ve çokkatmanlı yapısıyla, okurunun "değişik anlam boyutlarına yolculuk edebil[mesine]" (Uyanık, 2011:110) olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda ele alındığında, Michael Kleeberg'in romanı *Ein Garten im Norden*, üstkurmaca özelliği taşıması yanında, metinlerarası ilişkiler açısından da zengin, polifonik bir romandır. Romanda reel tarihin, yani büyük metnin bir fon olarak kullanılması nedeniyle, çok sayıda tarihi kişilik ve tarihsel olaya metinlerarası göndermeler yapıldığı saptanmaktadır. Üstkurmaca düzlemde anlatıcı ve sahaf arasında yaşanan tartışmalarda adı geçen bilim, yazın ve sanat dünyasından kişiliklere, onların yapıtlarına ve düşüncelerine yapılan göndermelerle metinlerarası bir ağ kurulmaktadır. Hem açık hem de kapalı biçimde romanda yer alan metinlerarası bağlantılar, okura mimariden peyzaja, sanattan yazına uzanan çok geniş bir alanda, yapıttan yapıta, düşünceden düşünceye yolculuk etme fırsatı vermektedir.

Şüphesiz bir yapıttaki metinlerarası bağlantıların neler olduğunu ortaya koymanın en kolay yolu, yazar tarafından, yani birinci ağızdan söylenenleri dikkate almaktır. Metin odaklı bir okumayla bu bağlantıları, göndermeleri ortaya koymak birincil hedefimiz olsa da, yazarın söylemlerini gözardı etmek de doğru değildir.

⁴² Peter Stocker *Theorie der intertextuellen Lektüre* adlı kitabında metinlerarasılığı (Intertextualität), "bir metnin kendine özgü özelliği" olarak nitelendirir. Stocker'e göre, metnin daha önceki tek bir veya daha fazla başka metinle (Prätex) olan bağlantısı, sonraki metnin (Posttext) metinlerarası metnini (Intertext) oluşturur. (bkz. Stocker, 1998:15; Ayrıca bkz. Uyanık, 2011:109)

Kleeberg, romanın yayımlanmasından 15 yıl sonra Johannes Birgfeld'in kendisine metinlerarasılıkla ilgili yönelttiği bir soru üzerine, montaj tekniği ("Montagetechnik") olarak adlandırdığı metinlerarasılığa kapsamlı bir şekilde *Ein Garten im Norden*'de yer verdiğini söyler. Yazar, romandaki metinlerarası bağlantıların izini süren okuyucunun işini kısmen de olsa kolaylaştıran, dört metinlerarası ilişkiden bahseder: Golo Mann'ın⁴³ *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* adlı kitabı, Nietzsche'nin *Der Fall Wagner* adlı yazısı, Fransız kültür antropoloğu Pierr Sansot'un *Jardin Publics* adlı çalışması ve Belçikalı bir yazar arkadaşının mektubu. Golo Mann'ın Alman tarihiyle ilgili kitabını bütün pasajlarının kaynağı olarak anan yazar, Wagner'in müziğiyle ilgili betimlemenin hatırı sayılır bir kısmını Nietzsche'nin metnindeki Georges Bizet'in *Carmen* adlı operasıyla ilgili bölümünden aldığını itiraf eder. Romanda baskın motiflerden biri olan parklar ve bunların insanlar üzerindeki etkisi hususunun Pierr Sansot'un kitabı ile bağlantılı olduğunu belirtir. Kleeberg'e göre en uç pasaj ise kendisi tarafından yazılmayandır. Roman figürlerinin biri Belçikalı yazar arkadaşdır; onu romana monte eder, ondan kendi düşüncelerini yazmasını ister. İç-anlatıda Belçikalı arkadaşı Hanotte tarafından Albert Klein'a Fransızca yazılan mektup, Belçika'lı bu yazara aittir; kendisi onu yalnızca çevirmiştir. Kleeberg arkadaşına roman figüründen ve durumundan bahseder, o da söz konusu mektubu kaleme alır. Kleeberg böylece, kendi roman figürüyle birlikte yazmak gibi bir deneyimi de tecrübe eder. (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:121-122)

Yazarın, romanında Golo Mann'ın yapıtını esas aldığını söylemesi, temelde Mann'ın tarihi ele alış biçimiyle ilgili bir husustur. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*'in önsözünde Mann, tarihin açıklanmak, analiz edilmek zorunda olan bir "anlatı" olduğunu; yapıtında, genellikle gerilen, tahrik edilen konularda bir sakinliğin egemen olduğu, üzerinde düşünmeyi sağlayan, ama aynı zamanda eğlendiren, heyecan veren bir tarih anlatımını öngördüğünü yazar. (bkz. G. Mann, 2014:15) Kleeberg, *Ein Garten im Norden*'de, Golo Mann'ın belgeye dayalı tarih yazıcılığının ötesine geçerek,

⁴³ Golo Mann, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Alman yazar Thomas Mann'ın altı çocuğunun üçüncüsüdür. 27 Mart 1909'da Münih'te dünyaya gelen Golo Mann, Heidelberg Üniversitesinde Felsefe ve Tarih okumuş, Karl Jaspers'in yönetiminde doktorasını tamamlamıştır. 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle Fransa'ya sığınan Mann, 1937-1940 arasında Zürich'te babası Thomas Mann'ın çıkartmakta olduğu *Maß und Wert* dergisinin editörlüğünü yapmıştır. 1958-1960 yıllarında Münster'te misafir profesör, 1960-1964 arasında Technische Hochschule Stuttgart'ta (sonrasında Stuttgart Üniversitesi) Siyasal Bilimler (Politische Wissenschaften) profesörü olarak çalışan Golo Mann, 07 Nisan 1994 yılında Leverkusen'de ölmüştür.

onun boş bıraktığı/bırakmak zorunda kaldığı, suskun geçtiği karanlık noktalara yorum getirerek tarihi anlatmasına eşdeğer bir tutum sergiler. Konjonktürel tarihi gerçekleri roman dokusu içine yerleştirerek hem gerçeklik etkisi yaratır, hem de kendi yorumunu katar. Richard Wagner yorumu da bunlardan biridir. Wagner, romanda Nietzsche'nin Bizet ve operası *Carmen*'e övgüsüyle koştur bir biçimde yerini alır. Nietzsche, *Wagner Olayı*'nda⁴⁴ Wagner'i eleştirirken Fransız klasik müzik bestecisi Georges Bizet ve yapıtı *Carmen*'i şu sözlerle över:

“Dün yirmi kez –bilmem inanır mısınız? – Bizet'in baş yapıtını dinledim. Tatlı bir kendinden geçişle her seferinde sebat ettim, kendimi bundan alamadım. Sabırsızlığıma karşı kazandığım bu zafer beni şaşırttı. Böyle bir yapıt nasıl bu denli kusursuz bir biçimde bestelenebilir! insanın kendisi bunu dinlerken bir “başyapıt” dönüşüyor. *Carmen*'i dinlediğim her kez kendimi olduğumdan daha bir filozof, daha iyi bir filozof olarak görüyorum: Bu denli sabırlı, sabırlı, Hindli ve oturmuş... Beş saat oturmak, azizliğin ilk basamağı! – Artık katlanabildiğim tek sesin, Bizet'nin orkestrasının sesi olduğunu bilmem söyleyebilir miyim? Şimdi yukarlarda bir yerde olan orkestra sesleri, Wagner'in kaba, yapay ve aynı zamanda da “masum” orkestra sesleri ve modern ruhun üç duyusuna aynı anda hitap eden o sesler. Wagner'in orkestrasının bu sesleri benim için nasıl da sakıncalı. Wagner'in müziğini bir scirocco olarak niteliyorum. Sıkıntı veren bir ter boşanıyor aniden. İyi bir havaya girdiğimde ise hepsi geçip gidiyor.

Bu müziği kusursuz buluyorum. Hafif, esnek olduğundan, kişiyi incelikle kavradığından. Sevecen, terletmiyor. [...] Bu müzik ise kötü, kişiyi kurnazca kaderciliğe sürükleyici nitelikte: Ama bu arada popüler olma özelliğini koruyor. Bir ırkın kurnazlığı ve hilekârlığı, ama bireylerin değil. Zengin, duyarlı. Bu müzik kuruyor, düzenliyor ve bitiyor: Böylelikle müzikteki poliplerin ve “sonsuz melodi”nin karşıtı oluyor. Sahnede şimdiye kadar bu denli acı veren, trajik bir ahenk duyuldu mu? Ve bunun bir benzerine nasıl erişilebilirdi Yüz buruşturmadan! Kalpazanlık yapmadan! Büyük biçemlerin yalanı olmadan! – Ve nihayet bu müzik, dinleyicisinin zeki olduğunu ve dinleyicinin müzisyen olduğunu kabul ediyor. Nereden bakılırsa, dünyanın en kaba dâhisi olan Wagner'in müziğinin karşıtı. (Wagner bizi aynı gibiymişiz gibi düşünüyor, bir şeyi biz kuşkulancaya ya da inanıncaya değin öylesine şıklıkla söylüyor ki.)

Ve bir kez daha yineliyorum: Bu Bizet beni yüreklendirdiğinde, daha iyi bir insan oluyorum. Daha iyi bir müzisyen, daha iyi bir dinleyici. Gerçekten de daha iyisi dinlenebilir mi? – Kulaklarımı bu müziğin altına gömüp, bu müziğin yaratılışındaki etkenlerin oluşum nedenlerini duyumsuyorum. Bu müziğin oluşumunu birlikte

⁴⁴ Nietzsche'nin *Der Fall Wagner* (Wagner Olayı) adlı yazısı, onun Wagner'le ve dolayısıyla çağı ve çağdaşlarıyla bir hesaplaşmasıdır. Önsözde şunları yazar Nietzsche: “Yaşadığım en büyük olay iyileşmekti. Wagner yalnızca hastalıklarımdaydı.

Bu hastalığa karşı şükran duymamak da elde değil. Bu yazıda, Wagner'in zararlı olduğu tümcesinde nasıl ısrarlıysam, ama aynı biçimde kimin kaçınılmaz olduğunu belirtmekte de daha az ısrarlı olmak istemiyorum – Filozoflar için. Hatta belki Wagner'siz de yapılabilir! Ancak, filozof, Wagner'den yoksun kalmada özgür değil. Filozof, yaşadığı çağa karşı kendini suçlu hissetmek, bunun için de çağının en iyi bilgisini edinmek zorunda. Ama, filozof modern ruhun labirenti için Wagner'den daha güvenilir bir rehberi, Wagner'den daha konuşkan bir psikiyatristi nereden bulacaktı? Modern çağ Wagner'le en senli benli dili konuşuyor: Bu dil; ne iyiyi ne de kötüyü gizler, kendisine karşı olan tüm utanç duygularını bile unutmıştır. Ve tam tersi: Wagner'deki iyi ve kötü kavramlarının ne gibi sonuçları birlikte getirdiği bilinseydi, modern çağın insanının değerleri konusunda adeta bir hesaplaşma yapılabilirdi. Eğer bugün bir müzisyen, “ben Wagner'den nefret ediyorum, ama başka bir müziğe de artık katlanamıyorum” derse, bunu tamamıyla anlıyorum. Ama “Wagner modernliğin bir özetidir, önce Wagnerci olmak zorunda kalmanın, bir yararı yoktur.” diye düşünen filozofu da anlıyorum.” (Nietzsche, 2010:17)

yaşıyormuşum gibi geliyor bana. – [...] Bizet, beni verimli kılıyor, iyi olan herşey beni verimli kılıyor. Başkaca şükran duygum yok, neyin iyi olduğuna ilişkin kanıtım da.” (Nietzsche, 2010:17-20)

Bizet, ölümünden hemen önce (1875) Prosper Mérimée'nin noveli *Carmen*'i aynı adla sahneye koyar. *Ein Garten im Norden*'de Heidegger yaptığı konuşmada, Wagner'in, Christoph Martin Wieland'ın *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* adlı romanını “Peregrin” adıyla operaya uyarladığını söyler. Wagner Haziran 1899'ta tamamladığı yapıtının 1900 Ocak'ındaki prömiyerini göremeden Temmuz 1899'da ölür. (s. 354). Romanda ne yapıt ne de Wagner'in ölüm tarihi, tarihi gerçeklerle uyuşmaz. Gerçekte Wagner, müzik draması *Parsifal*'li Ocak 1882'de tamamlamış, ön gösterimi önce Kral II. Ludwig'e yapılan yapıt, aynı yıl Haziran ayında Bayreuth'ta sahnelenmiştir. Richard Wagner'in ölüm tarihi de 1883'tür. Wagner ve müziği romanda, Nietzsche'nin eleştirdiği Wagner olarak değil, Bizet ve yapıtı *Carmen*'e övgüsünde olduğu gibi, “terletmeyen” ve “dünyanın en kaba dâhisi olan Wagner'in müziğinin karşıtı” bir müziği olan Wagner olarak yerini alır.

Özellikle *Wagner* başlıklı bölümde olmak üzere, roman içinde çeşitli konuşmalar içine serpiştirilmiş olarak başka operalara da yer verilmektedir. Söz konusu operaların bestelendikleri, uyarlandıkları yapıtların da dolaylı bir şekilde birer alt metin olarak okunuyor olmaları ayrıca önemlidir. Richard Wagner'in *Uçan Hollandalı* (Der fliegender Holländer), *Lohengrin*, *Tristan ve İsolde* (Tristan und Isolde), Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* (Le Nozze di Figaro), *Don Giovanni*, *Sihirli Flüt* (Die Zauberflöte) Gioachino Rossini'nin (1792-1868) *L'Italiana in Algeri*, romanda adı geçenler arasında yer almaktadır. Kimisi Rossini gibi (s. 346.) kompozitörünün adıyla metinde yer alırken, kimisinin de yalnızca adı anılmaktadır. Örneğin, anlatıcı Klein, Ferdinand Lassalle'yle ilgili şu bilgiyi aktarır: “Karikatüristler onu beyaz zırhlı, kalkanında ‘Çok düşman, çok onur’ umdesi işlenmiş Lohengrin olarak çiziyorlardı” (s. 416.) Burada Wagner adı anılmadığı gibi, *Lohengrin* de ne tırnak içinde, ne de italik yazılmak suretiyle vurgulanmaz. Söz konusu alıntıda *Lohengrin*'in yanında bir diğer gönderme de ünlü Alman komutan, I. Maximilian tarafından şövalyeliğe onurlandırılan Georg von Frundsberg'dir (1473-1528). Onun, 1513'te İspanya ve sayıca üstün Venedik ordusunu yendiği meydan muharebesinde söylediği bilinen ‘Çok düşman, çok onur’ sözü, yine isim belirtilmeden metne yerleştirilmiştir.

Wagner'in diğ er operalarına yapılan metinlerarası göndermeler de yine benzer yöntemle yapılır. Anlatıcı Klein, Bea'yla aralarındaki ilişkiyi değerlendirirken romanın bir yerinde, insanın Tristan ve İsolde olmadığı sürece hayatın devam ettiğ inin altını çizerek, “Yoksa ölmeli miydik?” (s. 201) diye sorar, başka bir yerde ise Bea'yı Hollandalı kaptanı huzursuz edip denizlerde dolaşmaya mahkûm eden şeytana benzetip “bütün hayatım boyunca beni *huzursuz* etmiş tin” (s. 203.) diye yakını r. Karşılaştıkları güne lanet edercesine, Bea ile karşılaşmalarının kendisini, kötümser bakıldığında bir “Uçan Hollandalı'ya”, iyimser bakıp değerlendirildiğ inde ise “Odysseus'a” dönüştürdüğ ünü söyler: “Fakat ister Hollandalı ister Yunan olsun, her ikisinin de tek bir özlemi vardı[r]: *eve varmak*.” (s. 203.) En fazla on cümlede adeta üç ayrı operanın özeti verilir. Hemen ardından, Albert'in, ilişkilerindeki geçmiş 15 yılı kâse arayışına (“Gralsuche”) benzetmesiyle de Wagner'in dördüncü operası/müzikali *Parsival*'e gönderme yapılır.

Belçika'lı arkadaşına yazdırmış olduğ u mektubun, yazarın kendi itirafı olmasa gerçek bir mektup olduğ unu belirlemek neredeyse olanaksızdır. Bu tablo, Kleberg'in postmodern roman sanatıyla ilgili teknikleri en üst düzeyde kullandığ ının göstergeleri olarak görülebilir. 219-222. sayfalara yerleştiren söz konusu orijinal metnin çevirisi, romanın en sonuna (s. 587-590) eklenmiştir. 1915 tarihli mektupta, savaşın dostu dostu kırdıran anlamsızlığı, yıkan, yok eden ateş i dile getirilmektedir. Johann Wolfgang von Goethe'nin *Doğ u-Batı Divanı*'ndan *Hegire* (Hicret) adlı şiirinin ilk iki mısrasıyla başlayan mektup, Rilke'ye ve Casper David Friedrich'in tablosuna göndermede bulunur. Hem tırnak içinde hem de italik olarak yazılan ve Goethe adı anılarak yapılan alıntı (Citation)⁴⁵, metinlerarası göndergeye (réf eré nce) güzel örneklerden biridir. Fransızca yazılan mektuba orijinal dilinden (Almanca) alıntılanan, “Kuzey ve Güney ve Batı paramparça oluyor, İmparatorluklar çöküyor, Tahtlar sallanıyor...” (s. 216, 587.)⁴⁶

⁴⁵ Kubilay Aktulum'a göre: “alıntı ile bir sözce başka bir bağlamda yinelenir, böylelikle iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş e olanak sağlamış olur. Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur.” (Aktulum, 1999:94-95)

⁴⁶ Romanda “*Nord und Süd und West zersplittern, Reiche bersten, Throne zittern...*” (Kuzey ve Güney ve Batı paramparça oluyor, İmparatorluklar çöküyor, Tahtlar sallanıyor...) (s. 216, 587.) şeklinde yer alan mısralar, *Doğ u-Batı Divanı*'nda “*Nord und West und Süd zersplittern, Throne bestern, Reiche zittern...*” (Kuzey, Batı ve Güney paramparça oluyor, Tahtlar çöküyor, imparatorluklar sallanıyor.) (Goethe, 2015:173) şeklinde yer almaktadır. Romanın olay örgüsüne uygun olarak *Kuzey-Güney* kelimeleri ardarda

mırsraları, mektubu Alman topçusunun ateşi altındaki Veurne (mektupta Fransızca adıyla Furnes) kentinden yazan Teğmen Barthélemy Hanotte'nin gözünden savaşın dehşetini anlatabilecek belki de en güzel sözlerdir. Alıntıyı şu cümle takip eder: “Hayır, sevgili dostum, şayet bu satırlar size ulaşırsa, Goethe’ni henüz unutmadığımı görürsünüz.” (s. 587.) Hanotte'nin Goethe'yi sahiplenışı dikkat çekicidir. Alman topçusunun ateş altında tuttuğu şehrin “güzel barok meydanı” (s. 587), bir seyahatinde “iyi Rilke”nin (s. 588.) geceyi geçirdiği evin de bulunduğu mekândır ve teğmene göre, sabaha buradan geriye yalnızca bir enkaz kalacaktır. İki ayrı dönemin temsilcisi ve farklı iki edebi kişilikle bir sürekliliğin altı çizilmektedir.

Mektupta, Goethe'den bir alıntıya yer verilirken, Rilke'nin yalnızca adı anılmaktadır. Barthélemy Hanotte, Klein'e, güzel “Kultur” (kültür) kelimesinden kendilerini nefret ettirmeyi nasıl başardıklarını ve ülkesinde savaşan Almanların “senfoniler ve operalar besteleyen aynı adamlar” (s. 588.) olup olmadıklarını sorar. Hanotte, Almanlarla savaşta karşı karşıya gelmelerini bir başka Alman sanatçıya göndermede bulunarak betimler. Caspar Friedrich'in “>Gescheiterte Hoffnung” (s. 589.) (Başarısız/Yıkılmış Umut)⁴⁷ adlı yağlıboya tablosundaki geminin buz kütesine çarpıp paramparça olmasına benzetir bunu. Bu benzetmeyi mektubun bir özeti olarak okumak olasıdır. 1891-1905 yılları arasında Alman İmparatorluğu Genel Kurmay Başkanlığı yapan Alfred Graf von Schlieffen (1833-1913)'in geliştirdiği ve *Schlieffen Planı* olarak bilinen strateji gereği, 04 Ağustos 1914'te Alman ordularının Belçika'ya saldırarak başlattığı Batı Cephesi savaşlarında, Alman ordularının beklenmedik bir biçimde karşı karşıya kaldıkları Belçika direnişi, savaşın seyrini değiştirmiştir. Mektubun yazıldığı Veurne (Furnes) kenti, I. Dünya Savaşı'nda Alman ordularının işgal edemediği bir bölgedir. Belçika direnişinin ve geciken Fransa işgalinin bir sembolü niteliğindedir.

Romanda, Albert Klein'ın dünya seyahatinde topladığı binlerce dokümana (fotoğraflar, filmler) bir anlam yükleyen, onları daha değerli kılan şey bu mektup olur.

verilirken (Kuzey'de ve Güney'de yer alan bahçeler), I. Dünya Savaşı'nın imparatorlukları yıkan etkisine uygun olarak da *taht ve imparatorluk* kelimelerinin yeri yazar tarafından değiştirilmiştir.

⁴⁷ Caspar David Friedrich'in (1779-1840) 1823/1824 yıllarında yaptığı *Das Eismeer* (Buz Denizi) adlı tablosu, buzul kütlelerine çarpıp parçalanmış gemi enkazını göstermektedir. 1965 yılına kadar başka kutup tablosuyla karıştırıldığından *Gescheiterte Hoffnung* adıyla da bilinmektedir. (bkz. https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Eismeer) Mektupta bu adla yer alması söz konusu tarihle de uyusmaktadır.

Klein'in toplamış olduğu malzemeler, savaşın yakıp yıktığı, yok ettiği kùltürlere ait belgelerdir ve saklanması, korunması, gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir. Söz konusu mektup Klein'in bir arşiv kurmasına neden olur. Savaştan sonra "Planetarisches Archive" (Gezegen Arşivi) adıyla bahçede yerini alacak olan bu mekânda, geçmişte nelerin yaşanmış olduğunu ve nelerin değiştiğini gösteren belgeler koruma altına alınacaktır. "Bir insani topografya" olan bu arşivde, insana, onun çalışma koşullarına, şehirlerine, doğaya ve yeryüzüne sahip çıkılacaktır. (s. 222.) Bu belgelerden, Michel Foucault'un "zamanın dışında" ve "zamanın zarar veremeyeceği" (Foucault, 2014:299) mekânlar olarak nitelendirdiği bir yer, bir müze oluşacaktır.⁴⁸

Romanda hem varlığı hem de düşünce ve yapıtlarıyla metinlerarası ilişki kurulan bir diğer edebi kişilik de Avusturya'lı yazar ve gazeteci Joseph Roth'tur. Roth, 1894 yılında Brody/Ukrayna'da (Doğu-Galiçya) Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir, Lemberg ve Viyana'da felsefe ve Germanistik okur. I. Dünya Savaşı'na katılan Joseph Roth'un hayatında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun çöküşü önemli bir rol oynar. 1918'den itibaren Viyana ve sonrasında Berlin'de gazetecilik yapan Roth, *Der Abend*, *Der Friede*, *Der Neue Tag*, *Berliner Börsen-Courier*, *Vorwärts*, *Münchner Neueste Nachrichten*, ve *Frankfurter Zeitung* gibi gazete ve dergilere yazılar yazar. 1933 yılında Hitler'in iktidara gelmesiyle Almanya'yı terk eden Roth, 1939'da Paris'te yoksulluk içinde ölür.

Joseph Roth, romanda Goethe ve Rilke'den farklı olarak, aktif bir roman figürüdür. İç-anlatıda "Frankfurter Zeitung" (s. 87.) adına Mayıs 1929'da röportaj yapmak üzere Klein'in malikânesine gelen Roth, anlatıda hem gazeteci hem de yazar kimliğiyle yer almaktadır. İç-anlatının hemen başında Joseph Roth'un o yıllarda "Muhabir olarak büyük bir ün[e kavuştuğu] ve yazar olarak da daha şimdiden belli bir adı [olduğu]" (s. 87.) vurgulanır. Roth'un bu iki kimliğe birden sahip olması, iç-anlatının hemen başında yer alan aşağıdaki alıntıda da görüldüğu gibi, Kleeberg'in bilinçli bir seçimidir:

⁴⁸ Michel Foucault, müzeler ve kütüphaneleri, zamanın durmadan devindiği mekânlar olarak görür. Buralar, "sonsuz dek biriktiren" heterotopyalardır. On yedinci yüzyıl sonuna kadar kişisel tercihin ifadesi olan bu mekânlar, bugün, "her şeyi biriktirme [...], bir tür genel arşiv oluşturma fikri[nin]", bütün zaman ve dönemleri, bütün biçim ve zevkleri bir yerlere kapama arzusunun somutlaştığı mekânlara dönüşmüştür. Bu, "zamanın dışında" yer alan, "zamanın zarar veremeyeceği bir yer oluşturmak fikri"dir; zamanın, bir mekânda bozulmadan, sarsılmadan sürekli ve sınırsız birikimini organize etme projesidir. Bütün bunlar bizim modernliğimize aittir. Bundan dolayı da Foucault müze ve kütüphaneleri, on dokuzuncu yüzyıl Batı kùltürüne özgü heterotopyalar olarak görür. (Foucault, 2014:299)

“‘Bir zamanlar, imparatorluk başkentinin tam ortasında ilginç bir park varmış. Baharda üzerlerinden hanımeli, leylak ve çamsakızı kokularının yükseldiği, âşıkların kestane ağacının gölgesinde fenerin altında buluşmak için sözleştikleri, yüksek duvarlarla çevriliymiş.’

1929’un bu Mayıs gününde parkın ana girişinde zile basan ›Frankfurter Zeitung‹ un muhabiri kendi kendine alaycı bir şekilde gülümsedi. Söz konusu olan röportaj değil de bir roman olsaydı, belki de onu bu şekilde başlatırdı.” (s. 87.)

Joseph Roth’un alaycı gülümsemesi boşuna değildir. Bu, Roth’un *Schluß mit der Neuen Sachlichkeit* (1930) adlı yazısına metinlerarası bir göndermedir. Roth’un yaptığı röportaj-roman ayrımı, onun gerçeklik anlayışıyla uyusmaktadır. Anlatılan olayların biçimden yoksun bir şekilde değil, bir biçime bürünerek sunulması gerekir. Roth için anlatı, düzmece, yalan değil, sanatsal bir biçim verilmiş hakikattir (Wirklichkeit) (Aktaran: Braun, 2014:212) ve onun alaycı bu gülümsemesi söz konusu yazısında savunduğu gerçeklik anlayışına bir göndermedir.

Ein Garten im Norden’de Joseph Roth’un iki romanına yer verilir: *Hotel Savoy* (Savoy Otel) (1924) ve *Flucht ohne Ende* (1927). Henüz 1929 yılıdır ve gazeteci kimliği yanında Roth’u yazar olarak da üne kavuşturacak olan *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (Eyüp / Sıradan Bir Adamın Hikâyesi) (1930) ve *Radetzky Marsch* (Radetzky Marşı) (1932) adlı romanları ortada yoktur. Klein, Jean-Marie Rivière adında bir Fransız bursiyere, Roth geldiğinde kendisine rastlarsa, bu iki romanı okumuş olsun diye verir. Romanlar hakkında tek söz Rivière’in Joseph Roth’a “Bu tür kitapları basit bir gazeteci yazamaz” (s. 113.) yorumu olur.

Jean-Marie Rivière, doktora yapan bir entnologtur. Fakat ‘Jean-Marie Rivière’ ismi çift göndermeli bir isimdir. Hem Fransız aktör ve yönetmen Jean-Marie Rivière (1926-1996) ve hem de Fransız etnolog ve müzeci Georges-Henri Rivière’e (1897-1985) gönderme yapar. Kleeberg, soyadı benzerliğinden yararlanmış ama Rivière’i Joseph Roth’un karşısına entnolog olarak çıkarmıştır. Bu da rastlantı değildir. Roth’un Yahudi bir yazar olduğu ve yukarıda anılan romanlarının antropolojik bir yaklaşıma da elverişli olmaları göz önüne alındığında, bunun önemi ortaya çıkmaktadır. Örneğin *Savoy Otel*, “Sibirya’da bir kampta üç yıl savaş esiri olarak yaşadktan sonra, Rus köyleri ve şehirlerinde işçilik, gündelikçilik, gece bekçiliği, bavul taşıyıcılığı ve fırıncı yamaklığı yapa yapa yürüyerek geri” dönen, “Batıya doğru yolu[n]a devam etmek için para bulmak” niyetiyle akrabalarının yaşadığı şehre gelen, anne-babası “Rus Yahudileri” (Roth, 2012:7) olan Gabriel Dan’ın hikâyesidir. Herhangi bir eşyası olmadan otele gelen Gabriel Dan’a en ucuz odalardan biri olan, altıncı kattaki 703

numaralı oda verilir. 864 odası olan otel doludur. Savoy Otelin alt katları zenginlere ayrılmıştır, üst katta kalanlar hesaplarını ödeyememektedir. Yoksulluğun ve beraberinde çok çeşitli dramların hikâye edildiği roman, otelin yanmasıyla son bulur. Otel sahibi dışında herkes kurtulur.

Joseph Roth ev sahibi Klein'ı beklerken bahçıvan tarafından bahçede gezdirilir. Çok sayıda metinlerarası göndermenin yer aldığı bu kesit, Alaaddin'nin sihirli lambasından, La Fontaine'ye, Goethe'den Le Nôtre kadar yazın ve sanat dünyasına uzanan çeşitli yapıtlara yolculuk etme olanağı sunmaktadır. Bahçede Roth, bir İngiliz ressamının erken dönem 19. yüzyıl tablosunu seyrediyor hissine kapılır. Öyle bir manzaradır ki bu, “resmin içine aniden, tilki avına çıkmış, dörtmala koşan kırmızı ceketli, atlı bir birlik ve havlayan av köpekleri” (s. 96.) girirse şaşmayacaktır. Tablonun kime ait olduğu belirtilmemiştir. Fakat burada İngiliz ressam John Frederick Herring (1795-1865)'in *The Suffolk Hunt* (Tilki Avı) tabloları *The Death, Full Cry, Going to Cover near Herringswell, Gone Away, Clearing a Ditch, Encouraging Hounds* ve *The Kill*'de betimlenen av sahneleriyle bir metinlerarası ilişki kurulmaktadır. Tilki avına çıkan bir grup avcıyı, ava giderken, avlanırken ve av sonrası sevinçlerini yaşarken gösteren tablolar, özellikle avcılarının kırmızı süvari ceketleriyle hafızalarda yer etmiştir.

Joseph Roth'un buradan bahçenin bir başka bölümüne geçişi, uçan halı ve Alaaddin'in sihirli lambası anılarak anlatılır. Bir başka ülkeye gelmiş hissini yaşayan Roth, “sanki Alaaddin'in sihirli lambasını ovuşturmuş” ve uçan bir halıyla bir anda biraz önce bulunduğu Kent adındaki güneşli şehirden Kyoto'nun “kutsal” bir semtine inmiş gibi olur. (s. 96.) Kent, İngiltere'nin güney-doğu bölgesinde bulunan bir kontluktur. Eurotunnel (Manş Tüneli) ile İngiltere'nin Fransa'ya bağlandığı Kent, birçok yazar ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Roth, kırmızı ceketli avcılarının ressamı John Frederick Herring'in ülkesinden, tarihsel ve kültürel öneme sahip, 1868'e kadar Japon İmparatorluğu'nun başkenti olan bir şehre gelmiştir. Kyoto'nun kutsiyeti de buradan gelmektedir.

Geleneksel Fars, Arap ve Hint hikâyelerinin bir derlemesi olarak görülen 1001 Gece Masalları'ndan *Alaaddin'in Sihirli Lambası*, tiyatrodan operaya, müzikalden sinemaya çok kez uyarlaması yapılmış önemli bir masaldır. Ayrıca, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*'le birlikte, 1001 Gece Masalları'nı Avrupa'da ilk çeviren kişi olan Fransız

şarkiyatçı ve arkeolog Antoine Galland (1646-1715)'ın Halep'li Hıristiyan Marunî* rahip Hanna Diab'tan aktardığı bilinen diğer masaldır. Başka herhangi bir örnek yerine bu masalın kullanılmış olması hem bahçenin ütöpik karakterine uymaktadır, hem de metinlerarası bu ilişkiyle Avrupa'da gerçekleştirilen, doğu kültürüne yönelik bir ilk çalışmanın altı çizilmektedir.

Michael Kleeberg, Joseph Roth'un edebi kişiliğini ve gazeteci kimliğini metinlerarası ilişkiler kurarken neredeyse sonuna kadar kullanır. Bahçe içi yolculuğuna devam eden Roth'un aralarından geçtiği bitkiler, “gümrük memuru Rousseau'nun bir tablosun[a]” (s. 97.) benzetilir ve bu sahne aşağıdaki şekilde betimlenir:

“Gravür minyatürler ya da devasa sürgün veren yapraklar, tornadan çıkma küçük Bonsai dalları, ince ince çini mürekkebiyle boyanmış ve büyük, gür, yeşil diller[yapraklar] ve sonra yolun sağında ve solunda, açelya ve kamelyaların üzerinde iki Gingko Biloba ağacı ve Roth kapalı gözlerle en sevdiklerinden biri olan şiiri okudu.” (s. 97.)

Burada önemli iki metinlerarası bağlantı birden dikkat çekmektedir. Birincisi, Henri Rousseau ya da tam adıyla Henri Julien Félix Rousseau'nun tablolarıdır. Resim tekniği post-empresyonizm ve naif sanat (Naive Kunst) altında sınıflandırılan 1844 doğumlu Rousseau, bir Fransız oto didaktik (autodidaktisch) ressamıdır. Romanda “gümrük memuru Rousseau” (Fr. *Le Douanier*, Alm. *Zöllner*) olarak anılmasının nedeni, rassamın bu mesleği yapmış olmasındandır. Resimlerinin dikkat çeken özelliği, arka planlarının da ön planlar kadar belirgin, net, canlı olmasıdır. Ressam, belirgin hatları olan, geçişleri olmayan keskin kontrastları sever. Gölgesiz parlak renkler kullanması ve zengin renk kullanımıyla dikkat çeker. *Le Rêve* (Rüya) (1910) adlı tablosunda ormanı yeşilin elliden fazla tonunu kullanarak resmettiği bilinir. Hiç vahşi orman görmeden, botanik bahçelerden aldığı ilhamla resmettiği vahşi yaşam, Rousseau'yu farklı kılan özelliklerinden biridir. (bkz. https://de.wikipedia.org/wiki/Henri_Rousseau) Joseph Roth'un gözünden verilen teknik detaylar, Rousseau'nun tablolarının özellikleridir. Ressamın herhangi bir tablosunun adı anılmamış, lakabı ve soyadı dışında yalnızca tablolarındaki boyut, renk, hatlardaki keskinlik, derinlik gibi özellikler özetlenmiştir. Aynı alıntıda bir başka metinlerarası ilişki, bahçe anlatılırken adı geçen bir ağaçla kurulmuştur. “Gingko Biloba” herhangi bir ağaç ve Roth'un ağacın adını anar anmaz okuduğu söylenen şiir de herhangi bir şiir

* Lübnan ve Suriye'de oturan Katolik Süryani topluluğundan olan kimse.

değildir. Johann Wolfgang von Goethe'ye yapılan bir başka göndermedir. Esasen Çin'de yetişen ve sonra Japonya'ya geçen bu ağaç, 1780 yılında Almanya'ya getirilmiş ve Goethe'ye hediye edilmiştir. Şairin kendi bahçesine diktiği bu ağaç, Frankfurt'taki ilk Gingko Biloba ağacıdır. Kalp biçiminde iki yapraktan oluşmaktadır ve iki yaprağın tek yaprak şeklinde oluşu âşıkla mâşukun vuslatını sembolize eder. (bkz. Goethe, 2015:249 Dipnot 207) Joseph Roth, gözleri kapalı bir biçimde, *Doğu-Batı Divanı*'ndan *Ging[k]o Biloba* başlıklı aşağıdaki şu şiiri okur:

Ging[k]o biloba ağacı

Doğudan bahçeme emanet
Şu ağacın yaprağı
Tadımlık, gizli bir mânâ verir,
Bilgeyi işte böyle sevindirir

Canlı bir varlık mıdır bu?
İçten kendi kendini bölmüş
Yoksa onlar iki güzide midir,
Ki insan onları bir olarak bilir?

Böyle sorulara cevap vermek için,
Galiba doğru anlamı buldum:
Hissetmiyor musun şiirlerimde,
Tek ve çift olduğumu benim?

(Goethe, 2015:249)

Rousseau'nun, *Le Rêve* (Rüya) tablosunda bitkilerin yaprakları, ağaçların dalları içine farklı renk tonlarıyla bir yerli, maymun, fil veya kuş yerleştirmesi gibi, Kleeberg de bu metinlerarası göndermenin içine ustalıklı sadece iki kelime (Gingko Biloba) monte ederek metin içinde kusursuz bir kolaj meydana getirmiştir. Ressamın tablolarındaki üç boyutlu derinlik hissi, bu şekilde Kleeberg tarafından metin içinde de verilir. Burada Goethe ve şiirin yer aldığı *Doğu-Batı Divanı*'nın adı anılmazken, bir başka yerde “Divan’dan Goethe’nin Züleyha Kitabı” (s. 345.) övülür.

Bahçıvan, Klein'ı Joseph Roth'a anlatırken kimin olduğunu anımsayamadığı bir şiirin ilk iki mısrasını okur. Bu şair Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde'dir (1796-1835). Genellikle August Graf von Platen adıyla tanınan şairin *Farbenstäubchen auf der Schwinge* (Kanat üzerindeki renkli toz zerrecikleri) adlı şiirinin, “Kanat üzerindeki renkli toz zerrecikleri/Yazlık kelebekler ...” (s. 107.) mısralarıdır bahçıvanın okuduğu. Burada şiirden çok Graf von Platen'in antisemit oluşuna bir gönderme söz konusudur. Platen, Heinrich Heine'nin Yahudi kökenine ilişkin aşağılayıcı sözler sarfetmiş, Heine de onun eşcinsel olduğunu açıklayarak yanıt

vermiştir. Burada dolaylı olarak, bitmek tükenmek bilmeyen bu tartışma dile getirilmektedir. Yahudi olan Klein'in ayırım yapmadan August Graf von Platen'i bile okuyor olmasına işaret edilir.

C. Friedrich, J. F. Herring ve H. Rousseau gibi, romanda yapıtlarıyla anılan önemli sanatçılardan bir diğeri de, Fransız barok tarzı bahçe tasarımıyla (*jardin à la française*) bütün Avrupa'yı etkisi altına alan peyzaj ve bahçe mimarı André Le Nôtre (1613-1700)'dür. XIV. Ludwig (Louis)'in (1638-1715) baş peyzaj mimarı olan Le Nôtre'ün, *Versay*, *Vaux-le-Vicomte*, *Maintenon*, *Chantilly*, *Bussy-Rabutin* saraylarının park ve bahçeleri, *Londra St. James Parkı*, *Greenwich Parkı*, *Castello di Racconigi'nin Parkı* (İtalya), *Paris Tuileries Bahçesi*, *Torrigiani di Camigliano Villası* ve *Sceaux Parkı* gibi önemli yapıtların altında imzası bulunmaktadır. Almanya'nın en önemli bahçe sanatı yapıtlarından olan *Nymphenburg Sarayı*, *Schleißheim Sarayı* ve *Augustusburg Sarayı* parklarının mimarı, Fransız mühendis ve bahçe mimarı Dominique Girard (1680-1738) da Le Nôtre'ün öğrencilerinden biridir. (bkz. https://de.wikipedia.org/wiki/André_Le_Nôtre)

İç-anlatıda meydana getirilen ve dünyanın birbirinden farklı bahçe kültürlerinin yansımaları olan Klein'in bahçesindeki *Fransız Bahçesi*, sahibi Albert Klein'in çok saygı duyduğu Le Nôtre anısına yapılmış minyatür formatta bir örnektir. Burada mimarın *Versay* ve *Vaux-le-Vicomte* saraylarındaki ustalığı övülür. Fakat *Vaux-le-Vicomte Sarayı*'na atfedilen önem diğerine göre daha farklıdır. Bahçıvan'a göre, *Versay* Le Nôtre'un Ludwig'in (Ludwig) gigantomanisini gerçekleştirmeye yardımcı olduğu yapıtıyken, "Süper intendant [yönetici/idareci] ve maliye bakanı Fouquet'in sarayı" *Vaux-le-Vicomte* onun "gerçek ustalık eseri"dir. Mükemmel oranlara sahip olan parkta her şey birbiriyle uyum içindedir. (s. 102.) "Bir mükemmeliyetçi" (s. 107.) sayılabilecek Albert Klein için bu saray, "kaotik doğanın ehlileştiril[diği]" (s. 102.) bir mekândır.

Romanda, Alain Robbe-Grillet ve René Magritte'den yapılan alıntılar da metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecek yeterli malzeme sunarlar. Her iki göndergede de isimler anılmamış, yapılan alıntılar italik biçimde kaleme alınmıştır. Robbe-Grillet alıntısı Almanca iken Magritte'den yapılan alıntı orijinal Fransızca'dır. Sahafın anlatıcıya, "Sizi iki alıntı ile rahatsız edebilir miyim" (s. 295.) diyerek yaptığı alıntı, Alain Robbe-Grillet'in *Yeni Roman*'ından "dünya ne anlamlı ne de saçmadır.

Sadece vardır.” (Robbe-Grillet, 2015:18) cümleleridir. Sahaf, Robbe-Grillet’e gönderme yaparak anlatıcılığı 19. yüzyıl realist roman anlayışına yakın bulur. Gerçek dünyayı/dış dünyayı bir anlama oturtmaya çalışmak yerine metni kurmaca karakteriyle ortaya koymasını öğütler. Kleeberg burada Alain Robbe-Grillet’i boşuna anmamaktadır. O da Robbe-Grillet’e koştuk olarak, romanın her şey gibi gelişmekte olduğunun bilincindedir: “Flaubert 1860’ın yeni romanını yazıyordu, Proust 1910’un yeni romanını” (Robbe-Grillet, 2015:10), Kleeberg de 2000’lerin yeni romanını yazmaktadır. Bunu yaparken de, Alain Robbe-Grillet gibi, “bağımsız olma isteğine karşın, yazarın kendisi[nin], sadece geçmişe ait olabilen bir zihinsel uygarlık içinde, bir edebiyat içinde konumlan[dığını]“ ve “İçinden çıktığı bu gelenekten bir anda sıyrılması[nın] olanaksız” (Robbe-Grillet, 2015:17) olduğunu bilir, öyle kabul eder.

Anlatıcı-yazar Klein’in, sahafın söylediklerine yanıt olarak alıntılıdığı “*Ceci n’est pas une pipe.*” (Bu bir pipo değildir.) (s. 296.) cümlesi, Belçikalı ressam René Magritte’nin *İmgelerin İhaneti*’ndeki (La trahison des images) pipo imgesini anlatan resmin altında yazılı olan sözdür. René Magritte’in pipo imgesini gösteren resim, her ne kadar gerçekçi biçimde çizilmiş, renklendirilmiş olsa da, altında pipo olmadığı yazmaktadır. Pipo değildir, imge sadece bir gerçeğin temsilcisidir, gerçeğin kendisi değildir. Magritte, piponun “gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış ol[maktadır]” (Platon, 2014:337). Yani gerçekte olduğu gibi içine tütün doldurulup yakılabilecek ve keyifle tütürülecek bir pipo değildir yaptığı. Anlatıcı bu pipo göndermesiyle yazdıklarının salt gerçek değil kurmaca oluşunun bilincinde olduğunu göstermektedir. Kurmaca ve gerçeğin sentezidir bu ve Michael Kleeberg’in realizm anlayışıyla örtüşür:

“Yazarken genel geçer doğa yasalarıyla belirlenen bir dünyada hareket ettiğim doğrudur. Eğer kitabımda birisi pencereden atılıyorsa, aşağıya düşer. Bu açıdan ben realizmin bir mensubuyum; ama bu doğa yasalarıyla da mutlaka oynarım. (bkz. *Ein Garten im Norden*.)” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:20-21)

Üstkurmaca düzlemde yazar-anlatıcının sahafla girdiği tartışmada yer verilen metinlerarası bu bağlantılara başkaları da eklenir. Anlatıcı Klein’i sahaf, birşeyleri değiştirme olanağı olduğu halde bunu yapmayan, bunun yerine bir bahçe yapan, apolitik bir Albert Klein yaratmakla suçlar. Sahafa göre onun bu kahramanı, Goethe’nin *Wilhelm Meister*’i ve Thomas Mann’ın *Dr. Faustus*’u gibi bir “haylaz” (“Taugenichts”)dır. (s. 297.) Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları*’na ve

Thomas Mann'ın *Dr. Faustus*'una yapılan bu göndermeleri, Klein'in sahafa yanıt olarak verdiği Voltaire izler: "*Il faut cultiver son jardin*" (Bahçemizi yeşertmek gerek.) (s. 297.). Fransızca olarak ve italik biçimde yapılan alıntıda hem Voltaire hem de alıntılı olduğu *Candide* adlı yapıtı anılmıştır. Albert'in sahafın eleştirisine bu alıntıyla verdiği yanıt alaycıdır. "Bu cümledeki ironiyi anladığınızdan emin değilim" (s. 297.) diyen sahaf, okura yapıtı işaret eder.

Voltaire yapıtında, "Vestfalya'da, Baron Thunder-ten-Tronckh'un şatosunda" doğan, "basit bir zekası, oldukça doğru bir akıl yürütme yetisi" olan (Voltaire, 2014:17) *Candide*'nin, şatodan kovulduktan sonra arkadaşları felsefe öğretmeni Pangloss ve Surinam'da tanıştığı Martin'le birlikte Almanya'dan Eldorado ülkesine, İngiltere kıyılarından İstanbul'a kadar uzanan yolculuklarını anlatır. Bu yolculuk sürecinde türlü felaketlerle karşılaşan *Candide*, sonunda İstanbul'da yaşamının ne demek olduğunu öğrenir. Bunu ona öğreten de, burada karşılaştıkları yaşlı bir adam olur. Bir dervişle konuştuktan sonra çiftliğe dönerlerken, portakal ağaçlarının altında oturan yaşlı bir adama meraklı Pangloss, birkaç saat önce İstanbul'da infaz edilen iki vezirle bir müftüyü anımsatıp müftünün adını sorar. Hiçbir şeyden haberi olmayan yaşlı adam, o güne kadar vezir ve müftünün adlarını bile merak etmemiştir. Bildiği, kamu işlerine karışanların genelde sefalet içinde öldükleridir ve buna layık olduklarını sanmaktadır. İstanbul'da neler olup bittiğini hiçbir zaman öğrenmeye çalışmadığını, oraya bahçesinde yetiştirdiği yemişleri satmaya göndermekle yetindiğini (Voltaire, 2014:231) söyleyen adam, *Candide*, Pangloss ve Martin'i misafir eder. Yaşlı adam, *Candide*'nin merakı üzerine, hepsi yirmi dönümlük bir tarlası olduğunu, burasını çocuklarıyla birlikte ekip biçtiğini; bu işin "üç büyük kötülük olan can sıkıntısını, ahlaksızlığı ve yoksulluğu" (Voltaire, 2014:232) kendilerinden uzak tuttuğunu anlatır. Çiflik yolunda bu sözleri derin derin düşünen *Candide*, arkadaşlarına, yaşlı adamın, daha önce birlikte yemek yedikleri altı kralın yaşamına değişilmeyecek bir yaşamı olduğunu söyler. Pangloss'un büyük mevkilerin tehlikeleriyle ilgili verdiği örneklere *Candide*, "'biliyorum" de[r]; "bahçemizi yeşertmek gerektiğini de biliyorum." (Voltaire, 2014:233) Martin'in "fazla düşünmeden çalışalım; bu, yaşamı dayanılır kılan tek çaredir" (Voltaire, 2014:233) önerisini hepsi kabul eder, herkes elinden gelen işi yapmaya koyulur. Söylenen bütün güzel sözlere *Candide*'nin yanıtı nettir: "Bunlar güzel sözler ama bahçemizi yeşertmek gerek" (Voltaire, 2014:234)

Albert Abraham Klein yaşlı adam gibi değildir. Bahçesi dışındaki gelişmelerden haberi olan, duyarlı, apolitik bir duruşu olsa da, sıkıntılara daha evrensel boyutta bir çare arayışı olan birisidir. Bahçesinden bütün kötü gidişatı tersine çevirecek bir umudun yayılması için çaba gösterir. Onun bahçesinde aklın ve güzelliğin rehberliğinde güzel bir gelecek yeşerecektir. Burada dönemin yerli yabancı entellektüellerini buluşturan Klein, Joseph Roth, Hermann Hesse, Thomas Mann, Monroe, Max Liebermann, Max Planck, Albert Einstein (s. 87-91.), Charlie Chaplin, Simone Téry (s. 357.) gibi sayısız ismi ağırlar, Heidegger ve Lassalle ile bahçede sık sık bir araya gelir. Wagner'in anıldığı geceye "15 farklı ülkeden gelen belki yüz misafir" (s. 355.) katılır:

„Saat 20'den kısa bir süre önce, tam Heidegger'in konuşması ve müzikal gösterim vaktinde, yine herkes gelmişti: Kurt Hahn, Hermann Müller, Lassalle, Brüning ve Léon Blum. Frankfurt'tan Reifenberg, Erich Kleiber, Max Beckmann ve Ernst Toller. Romain Rolland gelmişti ve Kont Coudenhove. Alban Berg ve Paul Dukas. Prens ve prenses Kitashirakawa, Frankfurt'tan Bethmann'lar ve Mittelweg'ten Warburg'lar. Kurt Wolff, René Schickele, Hermann Kesten, Max Reinhardt ve Mann ailesinin iki kuşağı. Elisabeth Bergner ve Ricarda Huch, Kay Boyle ve Sidonie Colette, Isabelle Eberhardt ve Marie Curie. Baba-oğul Bertaux, Prens Max von Baden, Feuchtwanger ve Bruno Walter, Huxley ve T.S. Eliot. Kirsch ve Lichnowsky prensi, Lukács ve Ossietzky. Sir Jaggadish Chunder Bose gelmişti, Argonomist ve eski Milletler Cemiyeti-Sekreteri Onazo Nitabe. Keynes gelmişti ve büyük pasifist Helmut von Gerlach ve Ramsey McDonald.“ (s. 359.)

Her ne kadar Heidegger ve Wagner isimleri romanda tartışılıyor olsa da, müziğin ve bahçenin birleştirici özelliği sayesinde arzu edilen farklı Almanya ruhu bahçede somutlaştırılır. Geçmişini değiştirecek ve dolayısıyla geleceği etkileyecek dönem ruhu, filantrop* Albert (Abraham) Klein'in bahçesinde şekillendirilmeye çalışılır:

„Kamusal yaşamın tanınmış-tanınmamış simaları, sanat, bilim ve siyaset dünyasından kadınlar ve erkekler, öğrenciler ve iş adamları biraraya geliyor, selamlaşıyor, tanıdıkları kadarıyla birbirleriyle tanışıyorlar, kış bahçesinde, yürüyüş yollarında veya kütüphanede sohbet ediyorlar, yeni bağlantılar kurmak ya da tek başına ve ikili olarak bahçeyi incelemek için sonra yine ayrılıyorlardı.“ (s. 356.)

Kleeberg, farklı ülkelerden bilim, siyaset, yazın ve sanat dünyasından kişilere romanında yer vererek, romanla tarih arasında metinlerarası bağlantılar kurmaktadır. Ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında dünyada baş gösteren ve dünyayı felakete sürükleyen olumsuzlukların karşısında, bu kişilerin yapıtları ve düşünceleriyle varlığı, üstü kanla örtülmüş tarih sayfalarının altında olumlu, güzel birşeylerin de var olduğunu göstermektedir. Roman, odaklandığı dönemin sisli havası altında var olan bir başka tarih okumasına da bu şekilde olanak vermiş olmaktadır.

* İnsansever, insanların iyiliği için çalışan (kimse).

Bruno Walter (1876-1962), Erich Kleiber (1890-1956), Paul Dukas (1865-1935) gibi müzisyenleri, Elisabeth Bergner (1897-1986), Max Reinhardt (1873-1943), Charlie Chaplin (1889-1977) gibi tiyatro ve sinema dünyasından simaları, Marie Curie (1867-1934), Max Planck (1858-1947), Albert Einstein (1879-1955) gibi dünyanın gidişatına yön veren bilim insanlarını, Romain Rolland (1866-1944), Hermann Kesten (1900-1996), T.S. Eliot (1888-1965), René Schickele (1883-1940), Joseph Roth (1894-1939), Hermann Hesse (1877-1962), Thomas Mann (1875-1955) gibi dünya yazınının önde gelen kişilikleri ve Ferdinand Lassalle (1825-1864), Léon Blum (1872-1950), Heinrich Brüning (1885-1970) gibi siyasetçi ve pasifisti bahçesinde misafir eden anlatıcı, okura farklı dünyaların kapısını aralamaktadır. Roman içinde bazılarının yapıtlarına göndermeler yapılırken, bazı kişilerin ise yalnızca adına yer verilmektedir.

Bir önceki bölümde Michael Kleeberg'in, Albert Kahn'ın yaşam öyküsü ve yapıtları ile Giorgio Bassani'nin *Il giardino dei Finzi-Contini (Kararan Bahçeler)*'ini romanının çıkış noktaları olarak kullandığından bahsetmiştik. Metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alındığında, Albert Kahn'ın⁴⁹ (1860-1940) biyografisi ve yapıtlarının, iç-anlatının palimpsest* metnini oluşturduğu görülür. Kleeberg, romanına Albert (Abraham) Klein adında bir roman figürü yerleştirerek, Albert Kahn ismini çağrıştırmakla kalmaz, onun biyografisini romanının temel dokusuna yerleştirir. Albert Kahn'ın genç akademisyenlere bir yıllığına dünya turu için burslar verdiği vakfi *Bourses Autour du Monde*, Albert Klein'in "Zirkel um die Welt" (s. 110.) adlı vakfi

⁴⁹ Albert Kahn, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Genç yaşta bankacı olarak Paris'te iş bulmuş, çok kısa sürede, 32 yaşındayken bankanın hem müdürü hem de ortağı olmuştur. Aynı zamanda edebiyat ve hukuk okuyan Kahn, Paris yakınlarında Boulogne-Billancourt'ta 1893'te aldığı bir arazi üzerine peyzaj mimarı Achille Duchêne'e farklı ülkelerin bahçe kültürlerinin yansıtıldığı bir bahçe yaptırmıştır. Öğrenciliği sırasında Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Fransız filozof Henri Bergson'la tanışan Kahn, onunla ömür boyu dost kalmıştır. Bahçe ve bahçe içindeki binada dostlarıyla, dönemin önde gelen bilim, edebiyat ve sanat çevrelerinden entellektüelle biraraya gelen Albert Kahn, 1898'de genç akademisyenlere bir yıllığına dünya turu için burslar veren *Bourses Autour du Monde* vakfını kurar. 1906'da bu dünya seyahatlerinden edinilen izlenimlerin ve tecrübelerin paylaşıldığı konuşma grubu *Autour du Monde* ortaya çıkar. 1916'da dönemin etkili isimlerinin güncel sorunları tartıştığı komite *Comité national d'Etudes sociales et politiques* kurulur ve 1931'e kadar toplanmayı sürdürürler. 1908-1930 arasında döneminin en büyük etnolojik fotoğraf ve film arşivi *Les Archives de la Planète*'ini oluşturur. Servetinin çok büyük kısmını harcadığı bu arşivde yüz saati aşkın film ve 72.000'in üzerinde renkli fotoğraf bulunmaktadır. Dünyanın her tarafından insanların günlük yaşamları ve kültürlerinin biraraya getirildiği arşiv, Albert Kahn'ın daha barışçıl bir dünya yaratma düşüncesinin ürünüdür. Avrupa'dan Asya'ya, modern çağın getirdiği olumsuzluklar nedeniyle ortadan kaybolan sayısız kültür ve yaşam tarzının belgesi durumundaki arşiv, bugün Paris'te *Musée Albert-Kahn*'da muhafaza edilmektedir. (bkz. https://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Kahn)

* Antik ya da ortaçağ metinlerinin yazılı olduğu parşömenlerin üzerindeki yazıların kazıma veya özel bir kimyasal karışımla yıkama yoluyla silinmesi ve bunların sonra yeniden kullanılmasıdır. Söz konusu parşömenlerde önceden yazılı olan metinler belli belirsiz okunabilmektedir.

olarak, dünyadan derlenmiş çok sayıda renkli fotoğraf ve filmi bünyesinde barındıran Kahn'ın *Les Archives de la Planète* adlı arşivi ise Albert Klein'in "Planetarisches Archive"i (s. 110.) olarak yine iç-anlatıda yerini alır.

Giorgio Bassani'nin romanı *Il giardino dei Finzi-Contini* (*Kararan Bahçeler*)'in adı ile yazarın adı roman içinde anılmamaktadır. Fakat yapıtı bilen dikkatli okurun rahatlıkla görebileceği gibi, Klein'in bahçesi, Finzi-Contini'lerin ev ve bahçesini andırmaktadır. Contini ailesinin, özellikle gençlerinin arkadaşlarıyla biraraya gelip tenis oynadıkları, sohbet edip vakit geçirdikleri bir yerdir. Ferrara'nın içinde ama yine de ondan ayrışık duran bahçesi ve "yirmi binden fazla kitab[ın]" (Bassani, 1973:99) bulunduğu Profesör Ermanno'nun kütüphanesiyle *Kararan Bahçeler, Ein Garten im Norden*'in dokusunda ayrı bir metin olarak rahatlıkla okunabilmektedir. Nasyonal Sosyalistlerin elinde harabeye dönen Yahudi Albert Abraham Klein'in bahçesi, adeta Benito Mussolini İtalya'sında harap olan Yahudi Contini'lerin bahçesinin bir benzeridir:

"Finzi-Contini'lerin evini çeviren bahçe, -buna park dememiz daha doğru olur, - bir taraftan Melekler Duvarı'na kadar uzanırken, öbür yandan Porto San Benedetto'ya ulaşır, ilk görüşte dikkati çekerdi. [...] bütün o güzelim ağaçlar, at kestaneleri, limon ağaçları, sedir, çam, meşe hatta okalıptüs ağaçları, Moise Finzi-Contini'nin ve Josette Artom'un getirttiği yüzlerle ağaç, savaş yıllarında, yakılmak üzere kesilmiş ve arazi Moise Finzi-Contini'nin Avogli ailesinden satın aldığı o ilk zamanki haline dönmüştü. Şimdi artık şehirdeki herhangi bir bahçeden hiçbir farkı kalmamıştı." (Bassani, 1973:11)

II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında faşizmin iki önemli ismi olan Adolf Hitler ve Benito Mussolini'nin Musevi'lere yönelik aldığı kararlar ve yaptırımlar, her iki romanın dillendirdiği tarihi gerçeklerdir. Kleeberg de Bassani gibi, dönemin faşist ruhunu ve faşizmin etkisini fon olarak kullanmakta, yıkıcı etkisini yok edilen bahçe metaforuyla dile getirmektedir.

Ein Garten im Norden'in *Il Giardino* başlıklı bölümü, anlatıcı Klein, Bea ve eşi Paul Scheidig'in buluşmalarının anlatıldığı, bir restoranın da adıdır. Bir zamanlar Albert Klein ve Bea'nın buluştukları "sözde İtalyan atmosferin" (s. 459.) yaşandığı yerdir, çünkü Kleeberg rastgele bir isim seçmemiş, bilinçli bir biçimde İtalyanca "bahçe" demek olan *Il Giardino*'yu tercih etmiş ve böylece Giorgio Bassani'nin romanı *Il Giardino dei Finzi-Contini*'ye göndermede bulunmuştur. Rastlantı olamayacak kadar benzer bir metinlerarası gönderme de *Gisela/Gisella* ile ilgilidir. Bassani'nin anlatıcı-figürünün birlikte olduğu fahişe "Gisella", anlatıcıya mavi gözlerinden dolayı "Calestino" (Bassani, 1973:158) diye hitap eder. Kleeberg de romanında aynı isimde bir

fahişeye yer verir. Heidegger, genelevin kantininde fahişelerin arasında bir masada oturmuş köftesini yemekte ve arkadaşı Klein'dan gelen mektubu okumaktadır. Aynı masada yanında oturan kızın adı "Gisela"dır, Heidegger'in gördüğü ise onun "mavi gözleri"dir (s. 179.).

Patrick Süskind'in *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (Koku), iç-anlatıda gönderme yapılan bir diğer romandır. Bahçıvan Johannes, bahçede refakat ettiği Joseph Roth'a, patronu ve dostu Albert Klein'ı bir "hayvan gibi" içgüdüleri olan, "bütün duyuları açık", "koca burnuyla her şeyin kokusunu alabilen" (s. 106.) birisi olarak anlatır ve şunları ekler: "Havayı içine çeker ve her şeyi koklar. Aynı insanlarda olduğu gibi. Onların niyetlerinin kokusunu alır. Eğer birinden hoşlanırsa, onu kollarına alır ve Tanrı bilir, nefessiz bırakabilir." (s. 107.) Burada doğrudan herhangi bir alıntı, yazar ya da romanın adı anılmasa da, bahçıvan *Koku*'dan kimi yerleri alıntılıyor ya da romanın kahramanı Jean-Baptiste Grenouille'i anlatıyormuş gibidir. Okurun kulağında sanki Peder Terrier'in şu sözleri yankılanır:

"[...] En beterinden batıl inanç; tıpkı o, insanların henüz hayvanlar gibi yaşadıkları, gözlerinin keskinleşmemiş olduğu, renkleri bilmedikleri, ama kan kokusunu aldıklarını sandıkları, dostla düşmanı kokularından ayırt edebileceklerine, kendi izleriniyse insan yiyen devlerin, kurtadamların, öç tanrıçalarının koklaya koklaya bulacağına inandıkları, iğrenç tanrılarına pis pis kokan, dumanlar çıkaran yakılmış kurbanlar sundukları zifiri karanlık putperestlik çağlarında olduğu gibi. Korkunç! "Deli burnuyla görür" gözleriyle göreceğine ve anlaşılın Tanrı vergisi aklın ışığının daha binlerce yıl yanması gerekecekti ilkel inancın son kalıntılarının da defedilebilmesi için." (Süskind, 2015:21)

Henüz çocuk yaştaiken "burnuyla her [bir şeyi] tek tek, birbirinden kesin biçimde ayrı nesnelere olarak, başkalarının gözleriyle ayıramayacağı kesinlikle ayırt edebil[en]" (Süskind, 2015:32) ve zaman içinde onu bir katile dönüştüren Grenouille'teki hastalıklı durum, Albert Klein'da bulunmamaktadır. Burada koku metaforuyla, Klein'ın içinde bulunduğu zamana, çevreye ve insanlara sismografik duyarlılıkla bakabilen biri olduğu ortaya konulmaktadır.

Kleeberg'in romanında en belirgin metinlerarası ilişkilerden biri de, daha önce yayımlanmış olan kendi öyküsü *Birth of the Cool*'a yapılan göndermedir. (bkz. Kleeberg, 2002:76-85) Metnin neredeyse tamamı roman içine *Ein Jazzler aus Sachen* başlığı altında monte edilmiştir. Bir başka yazarın metninden alınmış olsa, aşırma (plagiat) olarak değerlendirilebilecek bu alıntı, roman dokusunda ayırışık durmaz. Öykü

ve romanın *Ein Jazzer aus Sachen* bölümü birbiri içine geçmiş durumdadır. Metinlerarası bire bir uyuşmanın yanında, bir devamlılık da söz konusudur.

Anlatıcı Klein, sıklıkla yaşadığı gibi yine yazmakta olduğu bir esnada sahaf tarafından rahatsız edilir. Bir eli omzunda kendisine seslenen sahafın “kadifemsi sesini” Albert, bir an Charlotte’ye benzetse de, gördüğü yalnızca “Dibbuk”u⁵⁰ (s. 479.), değişmeyen ziyaretçisi sahaftır. Anlatıcının Prag’ta tanıştığı ve boş sayfalı kitabı kendisine veren sahafın her seferinde esrareniz bir şekilde, aniden ortaya çıkışı göz önüne alındığında, *Dibbuk/Dybbuk* yakıştırmasının sahafı ne kadar uyduğu görülmektedir. Girdiği bedenlerin huzurunu kaçıran kötü bir ruh gibi, yazma sürecinde sürekli anlatıcıyı rahatsız etmektedir. Romanda ikinci bir motto olarak şeytani (Mephistopheles) ruhun varlığına işaret eden Michael Braun, sahafın bir kötü ruh, bir “Dibbuk” ve “kışkırtıcı/saptırıcı” (“Versucher”) olarak davrandığını söyler. (Braun, 2014:214) Braun’un İncil’de şeytanın sıfatı olarak sıkça zikredilen nitelemeyi kullanması dikkat çekicidir. Sahaf ne zaman ortaya çıksa, anlatıcı-yazar Klein’in yazmakta olduklarına müdahalede bulunur, onu kışkırtır ve yazdıklarını beğenmeyerek onu saptırmaya çalışır.

Dibbuk/Dybbuk’u Isaac Bashevis Singer’in *Satan in Goraj* adlı romanına bir gönderme olarak okumak da yanlış olmaz.⁵¹ Romanda, Kazak ve Tatarların büyük katliamından sonra 17. yüzyılın ortalarında, Polonya’nın küçük bir kenti olan Goraj’da yaşayan ve Mesih bekleyen insanların öyküsü anlatılmaktadır. Bu insanlar (1648’de Osmanlı İmparatorluğu olması gerekirken) Türkiye’den gelen haberlere göre Sebetay Sevi’de vücut bulduğu söylenen Mesih’in gelip kendilerini kurtarmalarını beklemektedir. Fakat beklenen olmamış, Mesih yerine İblis insanların üstüne çöreklenmiştir. Sözde kurtarıcının maskesinin düşmesinden sonra geriye huzursuzluk ve kötülük kalmıştır. Romanın *Der Dybbuk von Goraj* ve *Recheles Tod* başlıklı son iki bölümünde, böyle bir ortamda *Dybbuk* tarafından zaptedilmiş bir kadının öyküsü anlatılmaktadır ve başladığı bölümün girişinde italik olarak, eşi görülmemiş bir

⁵⁰ *Dibbuk, Dybuk, Dybbuk* veya Sara Yanarocak’ın kullandığı biçimiyle *Dyybuk*, “Yahudi folklorunda; yaşayan bir kişinin bedenine sığana değin, eski günahlarından dolayı huzursuzluk içinde dolaştığına inanılan cisimsiz insan ruhudur.” (Yanarocak, 2014)

⁵¹ Elena Agazzi, sahafın, eleştiri çevrelerince Isaac Singer’in adı geçen romanı ve Gustav Meyrink’in metinlerindeki figürlerle karşılaştırılarak ele alındığına dikkat çekmektedir. (bkz. Agazzi, 2005:118) Andreas Martin Widmann da yine, gizemli görünümüyle sahafın ve onu çevreleyen Prag atmosferinin Gustav Meyrink’in *Der Golem*’ini işaret ettiğini söyler. (bkz. Widmann, 2009:244)

öykünün anlatılacağı yazmaktadır. Söz konusu öykü, *Yeryüzünün Eserleri* adlı bir kitaptan alınmış, kadınlar, kızlar ve sıradan insanlar bu şaşkıncı olayı iyice kavrayabilsinler, Tanrı'nın arzu ettiği yola dönebilsinler, ruhunu kirletmiş olan günahkârların nasıl cezalandırıldıklarından haberdar olabilsinler diye de Yidiş diline çevrilmiştir. Her türlü kötülükten koruması, iblisin sonsuza kadar defedilmesi için Tanrı'ya dua ile başlar öykü. (Singer, 1983:141) Bedenini zaptettiği kadına türlü işkenceler eden *Dybbuk*'la iletişime geçilir ve o kadından uzaklaştırılmaya çalışılır. Haham Mordechai Joseph'in sorularına yanıt veren *Dybbuk*'un Lublin'li "uçarı bir delikanlı" (Singer, 1983:144) olduğu ve günahkâr olmak için yetecek ne kadar suç varsa işlediği öğrenilir. Neden ve nasıl kadının bedenine girdiği gibi soruların yanıtı alınır ve uzun uğraşlar sonunda *Dybbuk* kadının bedenini terkeder. Bu olaydan sonra kadının penceresine gelip onu kandırmak istese de, boynundaki muska sayesinde kadına yaklaşamaz. Üçüncü günün sabahında kadınlar Rechele'ye bakmaya geldiklerinde ise ölüsüyle karşılaşır. Roman, bu öyküden çıkartılacak öğütlerin özetiyle biter. (Singer, 1983:153-154) Burada olduğu gibi, sahaf da Albert Klein'in dibinden ayrılmamaktadır. Kleeberg'in, sahafın ısrarcı, kışkırtan tutumunu tek bir *Dybbuk* kelimesiyle vermesi, onun metnine ayrıca bir dil zenginliği de katmaktadır. Yukarıda yer alan örneklerde de sıkça görüldüğü gibi, yazarın tek bir kelimeye yüklediği anlamlarla metnini süslemeyi ve zenginleştirmeyi sevdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Başka bir yerde, Klein ile Hanotte'nin sohbetlerinde, çok iyi Almancası olan Hanotte'nin, "Hyperion'un Bellarmin'le konuşmalarından" (s. 173.) bütün sayfaları ezbere okuduğuna tanık olunur. Bu, Friedrich Hölderlin'in (1770-1843) yapıtı *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*'la kurulan metinlerarası ilişkidir. Hyperion'un Alman arkadaşı Bellarmin'e yaşamını anlatması gibi, Belçika'lı Hanotte, hem yarası hem de yaşama iksiri haline gelen karşılıksız aşkını, kendisi gibi bekâr olan Alman arkadaşı Albert Klein'a anlatır. Bu hoş sohbetin ardından ezbere okunan konuşmalar bu nedenle anlamlıdır.

Romanın dikkat çeken belki de en önemli metinlerarası göndermelerinden biri, *Faust* adlı yapıtlarla ilgilidir. Goethe'nin *Faust*'u ile Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'unun özellikle XXV. bölümü, yani şeytanla (Sammuel/Samiel) Alman besteci Adrian Leverkühn arasında geçen diyalog, metinlerarası bu ilişkinin odağını oluşturmaktadır. Yazar Michael Kleeberg, *Ein Garten im Norden*'i bir taraftan Thomas

Mann'ın *Doktor Faustus*'una bir "karşıt kitap", bir taraftan da 20. yüzyıl Alman tarihinin 'yazgısını' sanatsal olarak aynı seviyede, ama farklı dayanak noktaları ve farklı bir politik-tarihsel-felsefi inançla anlatma denemesi (bkz. Kleeberg ve Birgfeld, 2013:68) olarak görür.

Doktor Faustus'un yirmi beşinci bölümünde Adrian Leverkühn ile şeytan arasındaki konuşma, bir soğuk esintiyle birlikte salonda şeytanın ortaya çıkmasıyla başlar. Şeytan (Sammuel/Samiel) onunla "iş konuşmaya" gelmiştir. Şeytanın salondaki varlığını kabullenmeyen Leverkühn, onu görüyor olmasını muhtemelen hastalanıyor olmasına bağlar; bunu zihninin kendisine oynadığı bir oyun olarak değerlendirir. Zaman satmaya gelen ve pazarlamasını yapan şeytanla Adrian Leverkühn arasında uzun diyaloglar yaşanır. Adrian şeytana bunu satın almasının bedelini sorduğunda, şeytan onun önüne, kendisine kul köle olacakları yirmidört yıllık bir süreyi hedef olarak koyar. Sonunda, şeytanın istediklerini yaptığı takdirde cehennem, Adrian Leverkühn'ün emrinde olacaktır. Bunun için, dünyada yaşayan her şeyi, "cennet ordusunun tümünü" ve bütün insanları reddetmesi gerekir. Bu durumda sözlü ve nişanlı olacağı kişiden başkasını "sevemez". Adrian, aşkı ve zevki yasaklamasının ne kadar saçma ve olanaksız bir şey olduğunu söylese de, şeytanın koşulları belli ve ona göre adildir: "Isıttığı sürece aşk sana yasak. Senin hayatın soğuk olmalı – bu nedenle kimseyi sevemezsin." (T. Mann, 2014:364) der.

İç-anlatıda, hisselerin satışıyla ilgili olarak ortağı Albert Klein'ı bekleyen Hubertus von Pleißen ile genç ve güzel eşi Charlotte arasında geçen aşağıdaki konuşma, söz konusu metinlerarası ilişkiye bir örnektir:

“Misafir beklediğimi biliyorsun Charlotte.”

[Charlotte] sorarcasına kaşlarını kaldırdı.

‘Bay Klein, iş için.’

[Charlotte] belli belirsiz gülümsedi: ‘Bu kadar geç vakitte? En son buraya geliş yıllar önce olmalı.’

‘Evet, satışla ilgili konu.’

‘Yani gerçekten satmak istiyorsun.’

‘İstedğim şey, satın almak. Zaman satın almak istiyorum.’

‘Kulağa neredeyse Faust’vari geliyor...’

Onu süzdü. ‘Şeytan, sevgili Charlotte, zihnimizin bir uzantısı, bir tür iç sivilcedir. Ve antlaşmayı ilgilendiren tarafına gelince, cehennem melekleri arasında Medeni Kanunu benden daha iyi bilen birini bilmiyordum... Hayır, böylelikle başka şeyler için daha fazla vaktimin olmasını umuyorum, bizim için örneğin...’” (s. 124.)

Hubertus von Pleißen'in zamanı satın almak istemesinin yanında, şeytanı zihnin bir oyunu olarak görmesi ve iş dünyasını cehennem meleklerine benzetmesi, Thomas

Mann'ın yapıtına bir göndermedir. Michael Braun, şeytanın kurbanına ‐ısıtan aşkı” yasaklaması gibi, Kleeberg'in fitneci sahafının da anlatıcısı özellikle bu ısıtan aşkla kışkırttığını ifade eder. Fakat Klein iddiayı Luther döneminde kaybetmiştir. Özgür irade konusundaki yazısı *De servo arbitrio* (Esir edilmiş iradeyle ilgili) üzerinde (1525) tartışmak için Luther dönemine bir yolculuk yapan Klein, tartışmak yerine hoş bir genç kızın peşine takıldığı için randevuyu kaçıır. Braun'a göre, Klein böylece, özgür iradenin erotik dürtülerin idaresinde olduğunu göstermeye çalışır. Bu, anıların sürekliliğinde, kesintisiz akışında aşkın, tarihsel hafızadan daha güçlü olduğu anlamına gelir. Braun'a göre Kleeberg, aşkını rastlantısal bir biçimde romanın yirmi beşinci bölümüne (*Der Anfang von Allem*) yani Thomas Mann'ın şeytanla diyalogunun geçtiği bölüme koymamıştır. (bkz. Braun, 2014:215) Bu bölüm, Albert Klein'ın güneşli bir öğle vakti ‐huzurlu, zevkli cenin suyu içinde bir yerlerde” (s. 231.) uykuya uyanıklık arasında, düş mü gerçek mi ayırt edemediği bir anda Charlotte'yi gördüğü ve onunla tanıştığı bölümdür. Albert'in yaşamının ‐ısınmaya” başladığı, aşkın sıcaklığıyla karşılaştığı sahneler yani şeytanın arzu etmediği tek şey, burada anlatılmaktadır.

Alain Cozic, Wagner'in müziğiyle ilgili olarak Heidegger'in, anma gecesinde yaptığı konuşma ile Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'unda müziğin gelişimiyle ilgi düşünceler arasında koşutluklar olduğunu ifade eder. *Doktor Faustus*'un alt başlığına dikkat çeken Cozic, ‐Alman besteci Adrian Leverkühn” (T. Mann, 2014:5) ile romandaki ‐Alman besteci Wagner” (s. 343.) ifadeleri arasındaki bağlantının da ayrıca altını çizer. (bkz. Cozic, 2012:11) Diğer bir metinlerarası bağlantı olarak Goethe'nin *Faust*'unu gösteren Alain Cozic, Albert-Faust bağlantısını şeytanla anlaşmanın ‐yeni versiyonu” olarak adlandırır; sahafın dükkânının *Faust*'un birinci bölümünün başındaki ‐gotik oda”yla (Cozic, 2012:6) olan benzerliğine de dikkat çeker. Cozic'in işaret ettiği bu uyuşmalar, birebir yazar ve yapıt adı anılmadan yapılan metinlerarası bağlantılar olarak görülebilirler. Goethe'nin tragedyasının birinci bölümü, ‐yüksek kubbeli, dar Gotik tarzda bir odada Faust masasının başındaki koltuğunda, huzursuz” (Goethe, 1982:17)⁵² otururken başlar. Bu sahne, ‐gökteki prologtan” sonraki bölüm başıdır ve Mephistopheles sahneye bu birinci bölümde çıkacaktır. Sahafın sahneye ilk çıktığı

⁵² Goethe'nin *Faust*'undan yapılan alıntılarının tamamında İclal Cankorel çevirisi (Goethe, J. W. (2011). *Faust* [Elektronik Sürüm]. (Çev.: İclal Cankorel). Ankara: Doğu Batı Yayınları.) kullanılmıştır. Fakat söz konusu kitabın elektronik sürümünden tutarlı bir sayfa numarası vermek mümkün görünmediğinden, Almanca orijinal dilindeki 1982 baskısı referans kaynak olarak belirtilmiştir.

mekân da benzer bir ortamı çağrıştırır. Sahaf, altı basamak inilerek girilen, duvarlarında respröduksüyonların bulunduğu, deri ciltli kitapların yan yana durduğu, az aydınlatılmış dükkânın sonundaki bir masada oturmuş kitap okumaktadır. (s. 36-37.) Bu karşılaşma sahnesi Faust- Mephistopheles arasındaki benzer ilişkinin de ilk sinyallerini verir. Tanışmaları, sahafın Albert'e hediye ettiği boş sayfalı kitap ve bu kitaba ne yazarsa gerçek olacağı vaadi, Cozic'in söylediği gibi, yeni versiyon bir Faust uyarlaması görünümü sergiler.

Söz konusu örtüşmelerin yanında romanda *Faust*'tan birebir alıntı, Klein'ın ağzından duyulur. Joseph Roth'un kendisine, yapmakta olduğu faaliyetlerin Faust'vari olup olmadığını sorması üzerine, "Üzgünüm, bu konuda benden alınabilecek bir şey yok. 'Canla başla çabalayanı'... Bu kurtuluşa benim ihtiyacım yok." (s. 406.) diyerek başlar sözlerine. Klein'ın yalnızca bir mısrasını alıntıladağı, fakat devamını, verdiği yanıtın içine serpiştirdiği ifadeler, gökten süzülen ve Faust'un ölümsüz benliğini taşıyarak gelen meleğin şu sözleridir:

"Kurtuldu soylu uzvu
Ruhlar âleminin, kötülükten:
Canla başla çabalayanı,
Kurtarabiliriz biz onu!
Ve birleşirse hele
Yükseklerden gelen sevgiyle,
Karşılar onu bu mutlular topluluğu
Yürekten gelen bir sevecenlikle."

(Goethe, 1982:363)

Yukarıdaki sözlerini, daymonik olanlardan sıkıldığını söyleyerek sürdürür Klein. Karanlık olan her şeye karşıdır. Ortaklığı "yalnızca insanlarla" kurmaktadır ve Faust'un karanlık arzuları, hevesleri, dürtülerini değil, "aydınlık, güzellik ve ölçüyü" sever. Ölçü onun için hepsinden önce gelir, çünkü Klein yaşamı bir denge sorunu olarak görür. (s. 406.) Faust'tan yapılan diğer bir alıntı, Joseph Roth'un Klein'a yönelttiği şu soruyla gelir: "Ya özgür topraklardaki özgür halk?" (s. 406.) Roth'un sorusu, sarayın büyük ön avlusunda Mephistopheles-Faust diyalogunda Faust'un şu sözleriyle yanıtlanır: "İsterdim görmek bir kaynaşmayı böyle, / Özgür topraklarda özgür halkla birlikte!" (Goethe, 1982:353)

Bu bölümde örnekleri verilen metinlerarası ilişkiler ağı göz önüne alındığında, *Ein Garten im Norden*'in çok çeşitli metinlerden oluşan bir kolaj olduğu görülmektedir. Yalnızca yazının değil, sanatın çeşitli alanlarından birbirinden farklı metinlerin roman

akışını bozmadan kurgu içine yerleştirilmiş olması, seyredeni rahatsız eden değil, yer verdiği ayrışık unsurları belli bir bağlam içinde sunan kolaj tablolara benzer.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİLER VE İZLEKLER

3.1. KİŞİLER

E. M. Forster⁵³, *Düz ve Yuvarlak Karakterler (Flat and Round Characters)* adlı denemesinde, roman karakterlerinin, romanın diğer unsurları olarak saydığı, olaylar dizisi, tema, karakter ve yazarın romanda yarattığı atmosfer ile olan ilişkisinin çok önemli olduğunu söyler. Bu karakterlerin kendilerini yazarın diğer taleplerine uydurmak gibi de bir zorunluluğu vardır ve bu nedenle de roman karakterlerinden yalnızca günlük yaşamdaki karakterlere benzemesi beklenmelidir. ‘Çok canlı’ olarak nitelendirilen bir karakterden kasıt, o karakterin sahip olduğu bütün niteliklerin günlük yaşamdan alınıyor olmasıdır. Forster roman figürlerini de düz (flat) ve yuvarlak (round) olmak üzere ikiye ayırır. Tek bir fikri veya niteliği temsil eden karakteri düz, birden fazla niteliğe sahip olanlarını da yuvarlak karakterler olarak tanımlar. Düz karakterlerin romanın kurmaca dünyasında ortaya çıkar çıkmaz tanındıklarını ifade eden E. M. Forster, bunların kendi başlarına yuvarlak karakterler kadar büyük bir başarıya sahip olmadıklarını ve ancak komik olmaları durumunda başarı kazandıklarını söyler. (bkz. Forster, 2010:168-173)

Roman sanatının ““kişi-zaman-mekân-olay” düzleminde gelişip anlamını bulan ve hikâye üslubuyla estetik değer kazanan “anlatı” temeli üzerine otur[duğunu]” (Tekin, 2011:26) söyleyen Mehmet Tekin de, roman figürlerinin önemini benzer bir biçimde şu şekilde anlatır:

⁵³ Forster *Roman Sanatı*’nda, bir roman yazarının kişilerini oluştururken izlediği yolu şu sözlerle anlatır: “roman yazarı aşağı yukarı [...] kendini anlatan birtakım söz yığınları uydurur [...]; bunlara kadın erkek adları verir, gerçeğe benzer tavırlar yakıştırır, tırnak işareti kullanarak onları konuşur; başarabilirse, tutarlı davranmalarını sağlar. Bu söz yığınları romancının kişileridir. Kişiler yazarın zihninde böyle kuru ve duygusuz bir biçimde berlirmezler; yaratılmaları çılgın bir coşku içinde olabilir. Ancak gene de, bu kişilerin temel nitelikleri, romancının kendisi ve öteki insanlar hakkında tahmine dayalı bilgileriyle sınırlıdır.” (Forster, 2014:84) Roman kişileriyle gerçek insanlar arasındaki farkla ilgili de Forster şunları ekler: “Bir fark olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Viktoria’ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Viktoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanıt artı (X) ya da kanıt eksi (X) üstüne kurulur; buradaki (X) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir; kimi zaman bütünü başka bir şeye dönüştürür.

Tarih yazarı eylemlerle uğraşır; bir de, eylemlerinden çıkarabildiği ölçüde, insanların kişilikleri üstünde durur. Kişiliğe duyduğu ilgi aslında romancınınkinden aşağı değildir, ama tarihçi kişiliğin varlığını ancak yüzeye çıktığı zaman bilebilir. [...] Gizli yaşam, adı üstünde, gizlidir. Belirtilerle dışa vuran gizli yaşam artık gizli değildir, eylem alanına girmiştir. Romancının işlevi, işte bu iç yaşamı kaynağına inerek ortaya koymak, Kraliçe Viktoria hakkında bilinebilecek şeylerden daha çoğunu anlatmak, böylece tarihteki Viktoria olmayan bir kiş yaratmaktır.” (Forster, 2014:84-85)

“Roman, birtakım elemanlardan örölmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak’aya, kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta, aslının benzeri olan bir dünya, literatürdeki adıyla “kurmaca” bir dünya elde edilir. Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada *başlıca ilgi odağı*, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü, diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır.” (Tekin, 2011:70)

Roman figürlerinin merkezi konumlarını bu şekilde dile getiren Tekin, klasik türdeki romanlarda önce figürlerin kim oldukları konusunda bilgi verildiğini, sonraki okumalarda ise okuyucuya figür hakkında öğrendiklerinin doğru olup olmadığının gösterildiğini söyler. Modern romanda ise başta bilgi verilmez, okur okuma sürecinde figürü tanıır. (Tekin, 2011:82) Klasik türdeki yapıtlardaki “dışarıdan bakışla bir betimleme” ve “yaşamöyküsel bir özet” yaparak figürü tanıtmanın, günümüz romanlarında geçerli olmadığını hatırlatan Gürsel Uyanık da, “günümüz romanlarında bir figür hakkındaki bilgiler[in] metnin içine dağıtılmış, neredeyse gizlenmiş” olduklarını vurgular. Uyanık’a göre, günümüz yazarları “bir figür hakkındaki bilgileri ve gerçekleri metin ilerledikçe vermeyi benimserler. Bunu olaylarla ya da konuşmalarla açığa vurmaktan kaçındıkları, sadece anıştırma yoluyla anlatmaya çalıştıkları söylenebilir.” (Uyanık, 2011:31-32)

3.1.1. Albert Klein

Michael Kleeberg *Ein Garten im Norden*’de iki ayrı öyküye aynı adla iki kahraman yerleştirmiştir: Albert Klein. Çerçeve anlatının (Rahmenerzählung) anlatıcısı ve roman kahramanı Albert Klein ve onun yazdığı iç-anlatının (Binnenerzählung) kahramanı Albert Klein, diğer adıyla Albert Abraham Klein. Çerçeve öykünün kahramanı Albert Klein, hem bu öykünün anlatıcısı hem de yazmakta olduğu kitabın, yani iç-anlatının anlatıcı-yazarıdır. Birinci ve üçüncü tekil kişi anlatıcı olarak iki görevi birden üstlenmektedir. O anlatıcı Albert Klein, geçmişte yaşamış olan ve kendisiyle aynı adı taşıyan bir bankacının öyküsünü anlatmaktadır. Michael Kleeberg romanını 59 başlık altında toplamış, yalnızca 4 bölümde her iki öyküyü aynı başlık altında anlatmıştır. Ben ve O anlatımının kesin bir biçimde 55 bölümde birbirinden ayrıldığı görülür. Buna rağmen hem çerçeve hem de iç-anlatı kahramanının aynı adı taşıması, zaman zaman anlatıda roman gerçekliği ile üstkurmaca arasındaki geçirgenliği sağlar.

Birinci ve üçüncü tekil kişilerin aynı romanda ama farklı iki kurgu düzleminde kullanılmış olması iki farklı öykünün doğal sınırlarını belirlemektedir. Birinci ve üçüncü tekil kişi ile anlatılan metinlerin her ikisi de Albert Klein biyografisi üzerinedir. Ancak birinci tekil kişi tarafından anlatılan kesit, otobiyografik özellikler taşıırken, üçüncü tekil kişi tarafından anlatılan kesit biyografik özellikler taşır. Her iki anlatıcının özellikleri de figürler hakkında ayrıntılı bilgi vermeye uygun olsa da, romanda, klasik anlatılardan alışkın olduğumuz betimleyici figür anlatımları yoktur. Her iki öykü içine serpiştirilmiş şekilde, yeri ve zamanı geldikçe geriye dönüşlerle roman figürleri şekillenmektedir. Anlatıcı figür kendini gizlemez, başlardan itibaren kendini ortaya koyar. Birinci tekil kişi anlatıcı, konumu itibariyle düşüncelerini açık açık söyler. Öznel olmasından dolayı da olaylara bakışı net olarak ortadadır.

Anlatıcı ve çerçeve öykünün ana figürü olan Albert Klein 1959 doğumludur. Uzun yıllar sonra Almanya'ya geri döndüğünde, yani 23 Şubat 1995'te 36 yaşındadır. Klein'in yaşamı roman içinde geriye dönüşlerle verilir. Bea'ya (Beate Wittstock) âşık olan Klein, onun yüzünden yurtdışına gitmiş, on iki yıl sonra yine onun için Almanya'ya geri dönmüştür. (s. 10.) Gidiş ve geri dönüşünü kısaca bu şekilde açıklayan anlatıcının kafası karışıktır. Hemen romanın başında Bea'yı, Almanya'dan ayrılış ve dönüşünün tek nedeni olarak gösteren anlatıcı, bir sonraki paragrafta, Paris'e onu bağlayan boşandığı eşinin ölümünü, yazarlığı ve ayrıldığı işini diğer nedenler olarak sıralar. (s. 10.) Albert, Bea ve geride bıraktıklarının boşluğunu, sürgün olarak nitelendirdiği yurt dışında Pauline ile doldurur.

Anlatıcının başta andığı büyük aşkı yine öykünün başında bir başka aşkla karşı karşıya getirilmektedir. Belki de eşi intihar etmese dönmeyecekmiş izlenimi verilmektedir. Romanda olayların anlatımı kronolojik değildir. Roman figürleri de buna uygun olarak, ortaya çıkmaları beklenen zamanda sahneye çıkmakta ve merak edilen yönleriyle romandaki yerlerini almaktadırlar. Merak uyandıran yönler, Albert'in Almanya'dan ayrılış nedenleri, geriye dönüşü ve yaşadığı aşk romanın ilerleyişi ile açıklığa kavuşmaktadır.

Albert iş yaşamında başarılı biridir. Başlarda istememiş olsa da, Pauline ile tanıştıktan sonra, geçici olarak gördüğü işi kariyeri olur. İyi kazandığı Orion'daki işini bırakarak Almanya'ya dönen Albert, “insani ve profesyonel nitelikleri bir arada

toplayan, son derece sıkı çalışan ve harika bir şekilde eğlenmeyi bilen” (s. 24.) insanları bulma yeteneğine sahip Orion’un Avrupa başkanı Rick van der Weyden’in kendisine kariyer teklifini şu şekilde anlatır:

“‘Klein’, demişti van der Weyden bir keresinde bana, ‘eğer isteseydin, bir ara yönetimde yer alabilirdin. Ben sen olsaydım, şunları yapardım: Kaç yaşındasın?’ ‘33’ dedim. ‘33’, diye tekrarladı. ‘Yazma işini on yıllığına, diyelim 45’ine kadar bırakıyorsun. Hemen işimize koyuluyorsun. Beş yıl içinde bir ülkeyi, ömrünü yurtdışında geçirmemen için mantiken senin durumunda Almanya’yı yönetiyorsun ve on yıldan az bir süre sonra Avrupa yönetimindesin. İki katından fazla kazanıyorsun. Tamam, haftada beş gün sekiz saat yerine, yedi gün on iki saat çalışıyorsun, fakat bu ücretle, imtiyazlı hisselerle (yüzde on iki kar payı ile!) 45’inde, herhangi bir yere yerleşmek ve yazmaktan başka hiçbir şey yapmadan yaşamak için yeterince kapitalin olacak. O zaman da yeterince [yazacak] konun olacak. Buna ne diyorsun? Ya da en iyisi bir şey deme, düşün, artılarını eksilerini hesapla. Sonra karar ver. Senin için kapıyı bir süreliğine açık tutabilirim. Bir çalışan olarak başladın, şimdi burada bütün yazılım biriminden sorumlusun, Paris’te oturuyorsun ve [bunların] hepsi hırs olmadan. Hırsla ne kadar ilerleyebileceğini bir düşün.’” (s. 24.)

İyi bir ücretle çalışıyor olması ve yönetimde yer almasının istenmesi, onun başarısını göstermektedir. Weyden’in teklifini kabul etmese de başarılı biridir Albert. Pauline ile boşanmasından sonra van der Weyden’e, Almanya’ya dönecek olursa, serbest olarak Orion için yazılım yapıp yapamayacağını sorduğunda kendisinden olumlu yanıt alır. Bu ve diğer ilişkieri dikkate alındığında anlatıcının sosyal biri olduğu söylenebilir. Kuzeni Rudolph ve onun ailesiyle yapılan karşılıklı ziyaretler onu mutlu eder. Rudolph’un ikinci çocuğu André’nin vaftiz babası olur. Okur kendisine sık sık yemeklerde rastlar. İş için uğradığı Prag’da, Bea ve onun iş arkadaşlarıyla birlikte akşam yemeğinde ya da aile içi toplantılarda yer alması onun sosyal biri olduğunu gösteren özellikler olarak görülebilir. Yazdığı kitapta kahramanı Albert Klein’ı bir filantrop olarak sahneye çıkartması ve ona bahçesinde toplantılar düzenlettirip insanlarla biraraya getirmesi de bu yönüne örnek olarak gösterilebilir.

Çevresindeki insanlarla iletişime girmekten kaçmaz Albert. Merak eder ve merak ettiği şeyleri sorar. Aldığı yanıtlar kendisini tatmin etmediğinde ısrarcı da olur. Bu onun sorgulayıcı bir kişiliğe sahip olduğunu da gösterir. Geçmişini, ilişkilerini sorgular. Geçmişini değiştirmek istemesi bu nedenledir. Bırakıp gittiği Almanya’daki geçmişini yeniden ele alıp değiştirmek için geri döner; Almanya’nın geçmişini kitapta farklılaştırarak yeniden yazmak ve farklı bir toplumsal hafızaya kavuşmak ister.

Albert Klein, kendisiyle ilgili, özellikle de Bea ile olan ilişkisine yönelik eleştirilere ve sorulara pek katlanamaz. Kendisinin haklı olduğunu ortaya koymak için

çaba göstermiyor gibi görünse de, kimi tepkilerinde bunu ortaya koyar. Aslında Albert'in kendini sürekli haklı gördüğü de söylenebilir. Çok belirgin bir şekilde ifade edilmese de, kendini beğenmiş bir kişiliğin belirtilerini görürüz. Alaycı sayılabilecek tepkisel sözlerinde bu özelliği daha belirgin olarak ortaya çıkar. Çoğu zaman da konuşmakta olduğu kişilere pek kulak vermediği farkedilir. Eleştirdiği konuda karşı taraf ne derse desin ikna olması çok zordur.

Albert'in egoist bir kişiliğe sahip olduğunu söylemek de yanlış olmaz. İnsanlarla olan ilişkilerinde olaylara bencilce kendi cephesinden yaklaştığı görülür. En belirgin şekliyle bunu, âşık olduğunu söylediği Bea'nın yaşamına yeniden girmeye çalışırken açık eder. Oysa Bea artık evli ve bir çocuk annesidir ve o bunu bilmektedir:

“‘Biliyor musun, şimdi seni bir yüz sene daha bekleyebilirim.’, diye düşüncelerimi ifade ettim.

Ayağa kalktı. ‘Fakat belli ki evli olmama, bir kız çocuğu annesi olmama ve benim kendime ait bir hayatım olduğuna saygı gösteremiyorsun.’

‘Tabii ki gösterebilirim!’ diye savunmacı cevap verdim, kavga istemiyordum. ‘Ben seni hiçbir şeye zorlamıyorum. Sadece: Ben buradayım ve bundan sonraki hayatımın nasıl devam edeceği sana bağlı. Senin özgür iradene. Yaklaşık 15 yıl seni bekledim ve seni görmeden seninle yaşadım. Daha fazla da bekleyebilirim.’” (s. 262.)

Albert, Bea ile yüzleşinceye, Bea bencilliğini yüzüne vuruncaya kadar da aslında ümidini korur. Bea ve Pauline, özellikle de Pauline ile yaşadığı cinsel ilişkilerde yönlendirici taraf olmayı tercih etmesi, bencilliğinin en belirgin göstergelerinden biridir. Aralarındaki ilişkide erotizmden çok pornografinin ağır bastığını söylemek yanlış olmayacaktır. Karşı tarafın ne istediğini umursamadan bencil davranışlar sergiler. Hayalleri ve anılarında oral ve anal ilişkiyi tercih ettiği görülür. Pauline bu türden cinsel ilişkiden nefret etse de, kadının bundan bir şey almadığını, sadece maçoların istediği bencilce bir zevk olduğunu söylese de, Albert'in bu konuda ısrarcı olduğu saptanır. Albert, partnerleri ses çıkarmadığı sürece onların da bu türden ilişkilerden hoşlandığından neredeyse emindir. Farklı cinsel deneyimlerden zevk alır. Karşı taraf rahatsız olduğunu söylediğinde de şaşırır: “Donakaldım. ‘Ama sen bana hiçbir zaman bir şey söylemedin’, diye kekeledim.” (s. 63.) der Pauline'ye. Yine de bu durumdan vazgeçmediğini, kendi duygularının tutsağı bir gibi davranmaya devam ettiğini, “ama zaman zaman ona yine de böyle sahip olmaktan başka türlüünü yapamadım ve o hiç reddetmedi.” (s. 63.) diye konuşmaktan da çekinmez.

Albert, Bea ile olan ilişkisinde sorumluluk almayan, almaktan kaçınan taraftır. Bea ona karşı olan suçlamalarında haklı görünmektedir. Albert'in Bea ile 1990'daki

Hamburg buluşmasından bir kızı olmuştur. Salomé'nin kendi öz çocuğu olduğunu öğrendiğinde çok da şaşırılmış görünmez.

“Bea bana baktı. ‘Evet, tarihten çıkartmalıydım...’
Derin bir nefes aldım, rahatlamış ve hayal kırıklığına uğramış, ‘Ama bunu’, dedim,
‘mektupla veda etmene rağmen yine de yazabilirdin...’ Vurguyu, bir soru ve bir
iddia arasında dengede bıraktım.” (s. 259.)

Albert'in kızına sahip çıktığı da söylenemez. Bea sorumluluğu tek başına almış, çocuğu doğurma kararını bile ona danışmadan vermiştir. Bu nedenle de bütün sorumlulukları taşımak zorunda olan taraftır. Albert'te babalığı üstlenmeye yönelik herhangi bir eylem yoktur. Öldürülen kuzeni Rudolf'un oğlu André'yi evlatlık edinmesinin bir nedeni de bireysel geçmişiyle hesaplaşma düşüncesidir. Üzerine babalık sorumluluğunu André ile alan Albert, bu şekilde davranarak günah çıkartmış da olmaktadır.

3.1.2. Albert (Abraham) Klein

Çerçeve anlatının anlatıcısı ve ana figürü, yazmakta olduğu kitabın ana figürüne kendi adını vermiştir. Okur, iç-anlatının yazılmaya başlandığı *Ein Garten im Norden* başlıklı onuncu bölümden itibaren Albert Klein'la ilgili bilgilere ulaşabilmektedir. Bu bilgiler ya gazeteci yazar Joseph Roth'un röportaj için gittiği malikânesindeki gözlemlerinden, ya iç-anlatıda yer alan Klein-Roth röportajından ya da üçüncü tekil kişi anlatıcının her şeye egemen perspektiften anlattıklarından okura yansıtılmaktadır.

Roth'un hem gazeteci hem de yazar olması, Albert Klein'la ilgili aktarılan bilgileri iki ayrı düzleme taşımaktadır. Bir taraftan roman yazarı olması nedeniyle figür hakkında anlatılanların kurgusallığı ön plana çıkarken, diğer taraftan gazeteci olması nedeniyle de gerçeklik algısını arttırmaktadır.

İç-anlatı kahramanı Albert Klein'in geçmişi, romanın 49. bölümü olan *Kindheit und Jugend um 1900*'de anlatılmaktadır. Bu bölüme kadar Klein'in kimliğiyle ilgili en önemli gerçek gizli tutulmuştur. Bu bölümün, romanda önemli kırılma noktalarından biri olan *Saujud* başlıklı bölümden sonra gelmesi önemlidir. Adolf Hitler'in 30 Ocak 1933'te Şansölye olarak atanmasından kısa bir süre sonra 27-28 Şubat 1933 gecesi çıkan Reichstag yangınına izleyen gün Klein malikânesinden çıkarken, bir genç kendisine “SAUJUD” (s. 488.) diye bağırır. Romandaki bu kırılma noktasıyla Michael

Kleeberg 49. bölümde Klein'in çocukluk ve gençlik yıllarının anlatıldığı 20. yüzyılın başına döner.

Bir Musevi ailenin tek çocuğu olan Klein, 1889 yılı Ağustos ayında (s. 496, 498.) dünyaya gelir. Küçük Albert annesinden ailesiyle ilgili dinlediği öykülerle yetişir. Anne babasının evliliklerini nasıl yaptıklarını, doğumunun nasıl olduğunu, ismini nasıl aldığını merak eden küçük Albert'e annesi bunlarla ilgili bilgiler verir. Bu bilgileri öyküler yoluyla anlatır. Musevi geleneklerine bağlı olan anne Elisabeth, anlattığı bütün öykülerle aslında gelenekleri oğluna aktarmaktadır. Baba Samuel ise "Musevi geleneklerle olan bütün köprüleri atmış" (s. 497-498.), ailesinin özellikle Goyim'lerle* görüşmesinden yanadır. Kendini Alman hissedenden baba Samuel Klein, ailesini vaftiz ettirip Hıristiyan olmak istese de, eşiyle anlaşmazlık yaşamaktan kaçınmaktadır. Vaftiz isteği de bu nedenle sürekli ötelenir. Adı Musevi geleneklerine göre Sinagogda Abraham olarak konulsa da, aile Albert adını kullanır. Adı Albert olduğu halde neden Abraham olarak vaftiz edildiğini merak eden oğluna annesi, "Senin adın Abraham. Fakat baban bir Alman adın olsun istiyor. O, bizim Yahudi olmadığımızı, İsrail inancına sahip Alman İmparatorluğu vatandaşı olduğumuzu da söylüyor. Ona kalsa çoktan vaftiz olmuşuk bile." (s. 496.) sözleriyle açıklar.

Küçük Albert'in yaşamını etkileyen en önemli olay 1897 yılı Temmuz ayında yaşanır. Feci bir yangında anne ve babasını kaybeder. Bir gün sonra annesinin okul arkadaşı Johannes onu alıp evine götürür. Çocuk sahibi olamayan Johannes onu oğlu gibi sever, ona daha hassas davranır; arkadaşı Samuel'in planlarını ve hayallerini gerçekleştirmek için çaba gösterir. Johannes ona evle ilgili iş yüklemeyi. Oysa bir oğul demek, anne-babasının işlerinde en büyük yardımcı demektir:

"Eve bir oğul ve muris getirmek istediğini sanıyordum' demişti karısı. 'O bize okulda pek yardım edemez.'

'Samuel oğlunun bir çiftçi olmasını istemezdi', diye cevap verdi Johannes. 'Ve bunun dışında, mirası onun okulunu ve pansiyonunu ödüyor. Yani hakkı olandan başkasına ihtiyacı yok.'

Son söyledikleri yalandı, çünkü arazinin satışından ve alevlerden kurtarılan araç gerecin satışından elde edilen para çoktan bitmişti, [...]" (s. 499-500.)

Johannes onuncu yaş gününde Albert'i Hıristiyan olarak vaftiz ettirir. Keman dersleri almaya devam etmesini ve eşine rağmen okula gitmesini sağlar. Çocuğun evden ayrılma vakti geldiğini düşündüğünde ise ona öncü olur, kendisiyle iş yapan Kont'un

* Yahudi olmayan kimse.

yardımıyla Albert'i Berlin'de von Pleißen'in bankasında bir işe yerleştir. Çünkü Kont'a göre, madem Albert bir Yahudi çocuğudur, "O zaman bir bankaya girmeli[dir]" (s. 500.) Albert (Abraham) Klein iç-anlatıda buna uygun kurgulanmıştır. Zeki, çalışkan ve başarılı birisidir. Kısa sürede bankada başarı sağlar, çok para kazanır ve bankaya ortak olur. Kazandığı paralarla büyük bir arazi satın alır ve sevgilisi Charlotte'ye ithafen bir bahçe yapar. Estetiğe ve ölçüye hayran olan Albert, bahçesini ölçü ve estetiğin merkezine dönüştürür.

Klein duyarlı biridir. Dönemin politik ve ekonomik gelişmelerini yakından izler. Yanlışların önüne geçmek için çaba gösterir. Aktif siyasetten uzak kalmayı tercih eden Klein, kitlelerin insanları etkileme gücünün önemli olduğunu düşünür. Sorumluluk almaktan kaçmaz, fakat bunu farklı biçimlerde ortaya koyar. Kavga ve çatışmayla değil, uzlaşmayla sorunlara çözüm bulunabileceğini düşünmektedir. Bahçesinde sayısız siyasetçi ve entellektüeli buluşturarak bir uzlaşma ortamı sağlar. Entelektüel bir Avrupa nesli yetiştirmek için farklı ülkelerden gençlere burslar verir ve onların dünyayı dolaşmalarını sağlar. Elde edilen bilgi, belge ve birikimleri arşivler, tarihi bir sorumluluğu bu şekilde yerine getirir.

Albert genç ve güzel Charlotte'ye âşıktır. Onun bu aşkı, çerçeve anlatıdaki Albert-Bea ya da Albert-Pauline aşkı karşısında yüceltilmiş bir aşktır. Dostu ve ortağının eşi olan Charlotte'ye olan aşkını zedeleyecek, onu incitecek her hangi bir davranış sergilemez. Tensel bir ilişki ancak Charlotte'nin kocasının ölümünden sonra yaşanır. Kleeberg, iki öykü düzlemindeki aşkları karşı karşıya getirirken, kullandığı dili de özenle seçer. Albert ile Charlotte arasındaki ilişki çok düzeylidir. Okur, aralarında yaşanan ilk –ve tek- cinsel ilişkiye kadar Albert ve Charlotte'nin birbirlerine "sen" yerine "siz" diye hitap ettiklerine tanık olur. Çerçeve anlatıda pornografik olarak nitelendirilebilecek cinsel ilişki sahnelerinin karşısına, bir seferlik ve mahremiyeti korunan, anlatırken gösterilmeyen, sadece hissettirilen bir birleşme yerleştirilerek de bu aşk yüceltilir. Çerçeve anlatının kahramanı Klein'a oranla Albert Abraham Klein mücadeleci, çok güçlü bir karakterdir. Aşk ve dostları için verdiği mücadele, aşkı için gösterdiği sabır dikkat çekicidir.

3.1.3. Bea

Ana figürlerden biri olan Bea, ağırlıklı olarak ben-anlatıcının bakış açısından yansıtılmaktadır. Ben-anlatıcının âşık olduğu, uğruna ülkeyi terk ettiği ve yine uğruna ülkesine geri döndüğü kadındır. Okur kendisini bir sevgilinin gözünden görmektedir. Bu nedenle de, kendi sesinin duyulduğu pasajlar dışında tamamen anlatıcının öznel bakışından yansıyan Bea, neredeyse tek taraflı anlatılmaktadır. Albert'in, aralarındaki ilişkinin istatistiğini verdiği aşağıdaki bölüm, tek taraflı bir değerlendirmenin açık göstergesi gibidir:

“İstatistik. Şubat 80: Tanışma, seyahat. Mart: Günlük hayata dönüş. Mart, Nisan: Bazen muvaffak olunan, bahçedeki durumu yeniden canlandırmak konusunda karşılıklı tartışmalar, yanlış anlama ve ümitsiz denemeler. Mayıs: Bitti diyorsun. Ağustos: Mektubum, senin gece ziyaretin, seni dışarı atıyorum. Eylül'den Şubat 81'e kadar: Suskunluk. Eylül'de nihayet kız arkadaşımın ayrılıyorum. Şubat: Senin telefonun, yeniden görüşme. İki hafta mutluluk. Her şeyin anlaşıldığı ve yaşanabileceği izlenimi. Mart'tan itibaren: Yeni krizler, bir ileri bir geri. Giardino'da akşam, sonsuz mutluluk. Bundan kısa bir süre sonra bitti diyorsun. Nisan: Telefonun, hamilelik. Beni görmek istemiyorsun. Mayıs: Telefonun, kürtaj. Beni görmek istemiyorsun. Haziran'dan itibaren: Suskunluk. Ağustosta tesadüfen bir partide karşılaşıyoruz. Benimle sevişmek istiyorsun, ben kaçıyorum. Sonra Şubat 82'ye kadar suskunluk. Benim mektuplarım, sen cevap veriyorsun. Ama bir erkek arkadaşın var. Mayısta Norderney'den gelen aşk mektupların. Ağustos: Travemünde'de son buluşma. Sonra suskunluk. 83 İlkbaharı: Amsterdam'a gidişim. Şubat 86: Almanya'yı terk ettiğimden beri sana gönderdiğim ilk mektup. Sen cevap veriyorsun. Mayıs 86: Mektuplaşmayı kesiyorsun. Mart 88: Ben yine yazıyorum. Sen cevap veriyorsun. Haziran 90'a kadar karşılıklı mektuplaşma. Hamburg'ta saatler süren buluşma. Sevişiyoruz. Sonra sana korktuğumu ama seninle yaşamak istediğimi yazıyorum. Senin de korktuğunu ama istekli olduğunu yazıyorsun. Temmuz: Pauline'yle evliliğim. Eylül: Sana bunun hakkında yazıyorum. Daha cevap yok. Şubat ve 91-93 Mart'ı: Sana yazıyorum. Daha cevap yok. Ocak 95: Hamburg'a geri geleceğimi yazıyorum. Cevap yok.” (s. 199.)

Bea, anlatıcı Albert'in özetlediği bu süreçte çaba sarf etmeyen, aşkı için mücadeleye etmeyen biri gibi görünür. Bea'nın aralarındaki ilişkiyi neden bir anda sonlandırdığı, neden mektuplarına karşılık vermediği gibi soruları yanıtızsız kalır. Anlatıcı, Bea'ya olan aşkını ve aralarında geçenleri romanın başından itibaren okura hissettirir. Örneğin 1990'daki buluşmaları ile mektuplaşmalarının kesilme nedenleri yukarıda özetlendiği şekliyle anlatılır. (s. 14.) Bea'nın Albert'le hesaplaşmasına kadar bütün olanlar anlatıcının tek taraflı bakış açısıyla sunulur. Okur, hatta Albert, madalyonun öbür yüzünü, yani hiçbir şeyin aslında Albert'in gözünden anlatıldığı gibi olmadığını, Bea'nın bizzat kendi ağzından aşağıdaki pasajdan öğrenir:

“Albert”, dedi Bea, ‘neden beş yıl önce aramızdaki mektuplaşmaya son verdiğimi hatırlıyor musun?’
‘Evlenmiş olduğumdan.’

‘Evet, ama belirleyici olan bu değildi. Bana iş adresini vermiş olman da değildi. Hala hatırlıyorum: Albert Klein c/o Orion France, 124 rue La Boétie, Paris; mektuplarımı evinde teslim almak istemeyen bir adam. Bu da değildi. Benden ayak izimi göndermemi istediğini hatırlamıyor musun?’

Paul, şaşırılmış bir şekilde, ‘Bir ayak izi mi?’ diye sordu.

Tanrım, bunu unutmuştum, diye kafamdan geçti. Doğru kelime unutmaya çalışmak olurdu.

‘İtiraf etmeliyim, biraz fazla ileri gittim’, diyerek patlayıcı maddeyi etkisiz hale getirmeyi deniyordum, ‘ama sen bununla [o zaman] ne demek istemeye çalıştığımı anlayamıyorsan-’

Bea bir el hareketiyle sözümü kesti ve Paul’e döndü.

‘O, bu ayak izine masturbasyon yaptı Paul ve onu bana bu şekilde geri gönderdi. Albert, senin orada yaptığın gerçekten kötüydü. O zaman beni sembolik olarak istismar ettin, niyetlendiğin şeyi yapmak için benim bir parçamı kullandın. Kastedilen kesinlikle ben değildim.

‘Tabi ki sen’, diye bağırdım. ‘Başka kim olabilir ki?’

‘Hayır Albert. Onurumun senin tarafından incitildiğini hissettim. Benim üstümde hâkimiyet kurmak istediğin izlenimine kapıldım; daha üç gün önce bu izlenimi [yine] edindim ve derinlere kök salmış alışkanlık kalıplarından dolayı, sana benim üzerimde bu hâkimiyeti kurma izni vermek tehlikesi içindeyim. 15 yıl önce de bu böyleydi. O zaman bana kaçmak yardımcı oldu.’

‘Yalan söylüyorsun’, dedim duygusuz ve çaresiz. ‘15 yıl önce sorunun her şey olduğunu, sadece hâkimiyet olmadığını sen biliyorsun.’

‘Lütfen bitirmeme izin ver Albert. Bunun, hikâyenin yalnızca bir yüzü olduğunu da biliyorum.’ (s. 467-468.)

Görüldüğü gibi, Bea’nın endişesi büyüktür. Bilerek, isteyerek ya da farkına varmadan üzerinde otorite kuran veya kurmaya çalışan hiç kimseyi istememektedir. Çünkü o, çok büyük bir travmanın yükünü taşımaktadır. Çocukluğunda babası tarafından istismar edilmiştir. Aile içi bu cinsel istismar, bu karanlık sır, onun bilinçaltından uzun yıllar atamadığı en büyük sorunudur. Onu bu sorundan, bu travmadan kurtarmaya çalışan ilk kişi kocası Paul olur. Bea, Paul’ün bunu nasıl başardığını Albert’e, “[...] O, güzel olduğumun farkına varmamı sağlayan ilk kişiydi (Çok teşekkür ederim!). Beni soydu, aynanın karşısına çıkardı ve nihayet bir kez kendime düzgün bir şekilde bakmaya zorladı.” (s. 267.) sözleriyle anlatır.

Paul bu şekilde Bea’nın yeniden kendisiyle, kadınlığıyla barışmasını sağlamış olur. Fakat böyle de olsa Bea onun otoriter tavrını da benimsemez. İtiraf ve hesaplaşmayla geçen yemekte gerilen Albert ile Paul ikilisine Bea’nın tepkisi sert olur:

“Hayır. Sanki iki köpekmişsiniz ve ben de bir parça et ya da bir kemikmişim gibi, benim için didişmeyi kesin. [...] Doğrusu, bugün kendimin farkında olmamı Paul, büyük ölçüde, bana kendimin, Bea’nın, arzulanmaya değer olabileceğini ilk kez fark ettiren sana borçluyum. Fakat dikkatli ol, eğer birisinin mülkiyet, otorite peşinde olduğu izlenimini edinirsem, o zaman ben daha oynamam, hiç kimseyle.” (s. 466-467.)

Bea, anlatıcının kendisine çizmeye çalıştığı rollere direnen bir roman figürüdür. Anlatıcının ona vurmaya çalıştığı zincirleri genellikle kırar. Albert’in otorite talebine

karşı kendini savunur. Baş edemeyeceğini anladığında önce sessiz kalır, çekip gider, pasif direniş sergiler. Bunlar onun kendini savunma araçlarıdır. Sonra bundan vazgeçip saldırıya geçer ve yumruğunu masaya vurur. İlk başkaldırısı, Albert'e haber verme gereği duymadan ondan çocuk dünyaya getirmesidir. Kadın olarak inisiyatif kullanmıştır. Asıl saldırısını ise Albert ile beş yıl sonraki ilk buluşmalarında, 1995'te yemeğe geldiğinde yapar. Ona, özel birtakım sorular sorar, ölen eşi Pauline ile olan ilişkilerinin gizli yanlarını öğrenmek ister. Onunla sevişmekten hoşlanıp hoşlanmadığını, Pauline ya da kendisinin en çok nerede ve nasıl sevişmeyi tercih ettikleri gibi cinsel içerikli bir yığın soru birbirini izler. Aldığı her yanıtı yeni bir soru takip eder. Bir ara Albert'in çırılçıplak soyunmasını ister, onu seyreder, çekingen tavırlarına gülümseyerek tepki verir ve kendine güvensiz, tutuk halini yüzüne vurmaktan çekinmez. Beklemediği bir anda onu ilişkiye zorlar ve otoriter bir tavır sergiler. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, başarısızlığa uğrayan Albert'i teselli edercesine sarf ettiği sözlerle de aşağılar. Bu davranışını, Albert'in geçmişte kendisine hissettirdiklerini hissettirme gayreti, bir tür intikam alma provası olarak değerlendirmek doğru olur.

3.1.4. Pauline

Pauline, çerçeve öyküdeki önemli iki kadın figürden biridir. Kim olduğuyla ilgili bilgilere romanın hemen başında yer verilir. Fransız'dır, eski çağ müziği eğitimi almıştır, dansçıdır. Pauline, anlatıcının boşandığı, boşandıktan sonra da intihar eden eşidir. Anlatıcı burada kronolojik bir anlatım yerine, yeri geldikçe geriye dönüşlerle onun hakkında bilgiler verir. Albert yurt dışındaki yaşantısını, Bea'dan uzak yıllarını neredeyse yalnızca Pauline'yle bağlantılı olarak anlatmaktadır. Anlatıcının yaşamında en az Bea kadar merkezi bir konumda olduğunu söylemek yanlış olmaz. Romanın başında yer alan aşağıdaki pasaj, Pauline'nin konumunu göstermesi açısından önemlidir:

“[...] Bea. Yurtdışına onun yüzünden gitmiş, onun yüzünden geri geliyordum. Hayır, bu da yine o kadar basit değil: Boşandığım eşim intihar ettiği ve ondan başka hiçbir şeyin ve hiç kimsenin beni daha Fransa'da tutmadığını ve tutmak istemediğini anladığım için ve yazmaya odaklanmak üzere, deli gibi ›Orion›daki iyi ücretli işimden ayrıldığım için geri geliyordum.” (s. 10.)

Pauline, Albert'i yurtdışına bağlayan önemli bir kişilik olarak anlatılmaktadır. Boşanmış da olsa, Pauline intihar etmese belki de Albert geri dönmeyecektir. Onun intiharıyla Albert'in unuttuğu geçmişi ve Bea yeniden canlanır.

Pauline romanda belki de fiziki özellikleri en açık betimlenen roman figürüdür. Uzun bacakları, güçlü baldırları, son derece ince ayak bilekleri olan, kaslı vücudu ile dikkat çeken bir kadındır. Bir fotomodelin biçimli yüz hatlarına sahip değildir ama bir dansçının sahip olması gereken vücuda sahip, 1.72 boyunda güzel bir kadındır. Pauline okura bir İngiliz ya da Arap atı tarif edilir gibi anlatılır. Albert'in anılarında güzel vücudu ve cinsel cazibesıyla yer alır.

Pauline kişilik olarak zayıf birisidir. Cinsel ilişkilerinde baskın rolde olmayı seven Albert'i otoriter olmakla, güç kullanmakla suçlasa da ona direnç göstermediği, Albert'in isteklerine boyun eğmeye devam ettiği görülür. Bea kadar güçlü biri değildir Pauline. İçine düştüğü melankoliye yenik düşer ve intihar eder. Bea ise yaşamın içindedir ve ona bağlıdır.

3.1.5. Charlotte

İç-anlatının kadın başkarakteri Charlotte, bankacı Hubertus von Pleißen'in genç eşi ve filantrop Albert (Abraham) Klein'in âşık olduğu kadındır. Kendinden oldukça yaşlı olan Hubertus von Pleißen ile evlenmeyi kabul ettiğinde reşit bile olmayan Charlotte, bir taşra doktorunun kızıdır. Yükseköğrenim görmek istemektedir, fakat babasının bunu finanse edecek gücü yoktur. Babasını yirmi yıldan beri tanıyan Hubertus von Pleißen'in evlenme talebine koşullu evet demiştir.

Albert Klein'la tanıştığında henüz bir haftalık evli olan Charlotte, yaşına göre olgun biridir ve ne istediğini bilen bir kişiliğe sahiptir. Güzelliğinin⁵⁴ yanında Klein'ı ilk günden etkileyen yönü, yaşının ve tecrübesizliğinin ötesinde sahip olduğu düşünceleridir. Albert, aşkını anlattığı dostu Heidegger'e, onun olgunluğuna olan hayranlığını heyecanla şöyle anlatır:

“Duygusal olmayın dostum. Henüz 30'undasınız. Dünyanın sonu değil bu. Başkaları olacaktır.”

⁵⁴ Agazzi, Charlotte'yi dünya bahçelerine içkin doğal güzelliğin eşdeğeri olarak görür. Bir orman perisi veya tanrıça Gaia'nın kendisine, belki de şafak tanrıçası Aurora'ya karşılık gelir. O, yeni bir günün uyanışıdır. (bkz. Agazzi, 2005:125)

‘Ah hayır! O, Charlotte! Bütün zamanların başından beri. Henüz 18’inde olduğuna inanması zor. Ne dediğini biliyor musunuz? Meselenin her bir bireyle ilgili olduğunu, her bir değişimin bireyde, bireyin kendinde başlaması gerektiğini. Benim düşüncelerim! Ve o bunu benden daha net düşünüyor.’ (s. 249.)

Hedeflerinin peşinde koşan, çıktığı yoldan dönmeyen mücadeleci bir yönü vardır Charlotte’nin. Verdiği kararlardan pişmanlık duymaz. Örneğin, niye kendinden otuz bir yaş büyük Hubertus’la evlendiğini unutmaz, bundan pişmanlık da duymaz. Charlotte bunu kardeşi Claudia’ya Berlin’den yazdığı mektupta kendi ağzından aşağıdaki cümlelerle dile getirir:

“Bugünlerde üniversiteye başlayalı ve ayrıca evleneli neredeyse tam üç yıl oluyor. Birinin diğerine nasıl bağlı olduğunu ve hiçbir şeyin kolay olmadığını biliyorsun. Bir saniye bile pişmanlık duymuyorum, hiçbir şekilde; ve okul için şart olan gerçekten Hubertus’la evlenmem idiyse, bu o kadar da ağır bir bedel değil, inan bana.” (s. 288.)

Romanın yerleştirilen *Zwischenblanz* (Ara Bilanço) bölümü, Charlotte’nin kardeşi Claudia’ya yazdığı mektuba ayrılmıştır. Anlatıcının gözünden anlatılmakta olan iç-anlatıya farklı bir boyut katan mektup, okurun, Charlotte’yi daha yakından tanımasına olanak sağlamaktadır. Mektubun bir kardeş ve sırdaşa yazılmış olması da içeriğine olan güveni arttırır. Samimi duygularla kardeşine haber verdiği her ayrıntı, okurun da merakla öğrenmek istediği konudur. Birinci ağızdan okura aktarılan ve kafalarda oluşan boşlukları dolduran her bilgi, daha sonra kendisiyle ilgili anlatılacakların da kesintisiz anlaşılmasını sağlar. Okur Albert’in hislerinin karşılıklı olup olmadığı sorusunun yanıtını bu mektupta bulur. Kocasının ölümüne kadar Albert’le hiç paylaşmadığı duygular, mektupta aşağıdaki şekilde yer alır:

“X’e gelince, tamamen yanılıyorsun. Hubertus’un ortağı olmasına rağmen nadiren, ya bankada ya da dışarıda çiftlikte görüyorum. O zamanlar sana açıldığım için neredeyse pişmanım ve son olarak sana bununla ilgili şunu söylemek istiyorum: Elbette, birbirimizi bir ay erken tanımış olsaydık her şey farklı da gelişebilirdi. Gelişmeliydi değil! Gerisini kendimden uzak tutuyorum ve bu çok iyi oluyor.” (s. 289.)

Albert Klein’in aşkı karşılıksız değildir. Fakat Charlotte onun adını mektuba açık açık yazmaktan çekinir. Kardeşi de olsa birilerinin bunu bilmesi ve dillendirmesi onu rahatsız eder. Çünkü evlidir ve kocasına sadıktır. Kız kardeşinin evliliğiyle ilgili yorumunu reddeder. Mutsuz bir evliliği yoktur ve çocuklarının olmaması hiçbir şeyi kanıtlamaz. Tanıdığı diğer bütün kadınlar gibi, iyi ya da kötü bir eştir ama çok önemli bir farkla: “onların aksine başka erkeklerle yatmıyor[dur]” (s. 289.). Aşkını içinde

yaşamayı tercih eder. Evliliğini zedeleyecek herhangi bir adım atmamaya gayret gösterir, kocası ve Albert arasındaki dengeleri de gözetir:

“Hayır, bahçesine de gitmedim ve hakkında çok şey duyuyor olsam da, adımımı atmayacağım. Kendimden neler bekleyebileceğimi biliyorum. Hem nasıl bunu düşünebiliyorsun? Oraya gitmeli ve Hubertus’a, gel, bu öğleden sonra Bay Klein’ı ziyarete gidelim, ya da vaktin yoksa ben onu yalnız ziyaret edeyim mi demeliyim. İkisi can dostu olsalardı belki, ama durum böyle değil. Hubertus kendisine çok kıymet verse de, onlar iş ortağı. Ve şayet yakın arkadaş olsalardı, belki de beni yanlarında istemeyeceklerdi. Ve son olarak, şu sıralar bu kişisel sorunlardan daha ciddi başka sorunlar var.” (s. 289-290.)

Çevresinde olanlara da duyarlı biridir Charlotte. Mektubunda hastalarının çoğunun açlıktan kaynaklı ödemleri ve vitamin eksiklikleri olduğundan bahseder. Zorunlu ihtiyaçlar için mektuba ek bir zarf eklemeyi de ihmal etmez. İçinde yaşamakta olduğu topluma ve zamana belli bir duyarlılıkla yaklaşır.

Genç Charlotte, zayıf ve ince fiziği, küçük göğüsleri, bal sarısı bukleli saçları, süt beyazı teni, burnunda ve elmacık kemiklerinde çilleri olan ve 37 numara ayakkabı giyen biri olarak betimlenir. Bal sarısı saçları ve beyaz teni tipik iki özelliği olarak sıkça anılır.

3.1.6. Rudolph

Rudolph, Kleeberg’in daha önce yayınlanmış olan öyküsü *Birth of the Cool*’un (bkz. Kleeberg, 2002:76-85) Doğu Alman kahramanıdır. Öyküde Rudolph, anlatıcının Saksonya eyaletinden bir akrabasıdır ve onu, annesiyle Rudolph arasındaki mektuplaşmalardan tanımaktadır. Rudolph, Batı Almanya’ya yaptığı bir ziyaretten sonra anlatıcının yaşamakta olduğu Paris’e uğrar. Anlatıcı 1988 Haziran ayında gerçekleşen bu ziyarette onu şahsen tanıma fırsatı bulur. Rudolph, dış görünüşü, davranışları ve konuşmasıyla tam bir “Ossi”, yani Doğu Almandır:

“Hızla geçen zaman, bir dağ deresinin taşın etrafından akıp gitmesi gibi onun etrafından akıp gidiyordu. Onun yaşam tonusunun bizimkinden daha yavaş bir ritmi vardı. Bizden daha yavaş konuşuyor, başını daha yavaş çeviriyor, el hareketleri daha sakın, gözleri, panoramayı bütününde algılayabilmek için hareketsiz, hatta bizden daha yavaş çiğniyor gibiydi. Bizi sinirlendirse de, etrafa imrenilecek bir rahatlık yayıyordu. (s. 50.)

Rudolph caz müziğiyle uğraşmaktadır ve saksafoncudur. Akşam birlikte yenilen yemek, sonrasında oynanan Tilt oyunu, bir Caz kulübünde birlikte geçirdikleri zaman, anlatıcının onu yakından tanımasını sağlar. Rudolph’u biraz tuhaf bulsa da, onun kendisinden farklı yeteneklere sahip olduğunu görür. Rudolph icra ettiği sanatı iyi bilen,

icra etmekle kalmayıp, sanatının dünya çapındaki temsilcilerini çok iyi tanıyan, Doğu Almanya koşulları göz önüne alındığında kimi yerleri görme fırsatı bulmuş, çok kişiden, en azından “[onların hepsinden] daha uluslararası” (s. 52.) biridir. Romanda o, anlatıcının Fransız eşi “Pauline’nin eleştirecek hiçbir şey bulamadığı ilk Almandı[r]” (s. 52).

Hem öykü hem de romanda Rudolph’un yaşamı, iki Almanya’nın birleşmesinden (Geçişten/Dönümden) önce ve sonra olmak üzere iki döneme ayrılarak anlatılmaktadır. 1989 öncesi yaşadığı önemli anlar ve verdiği varoluş mücadelesi, 1989 sonrasında farklı bir yöne evrilir. Geçiş ve birleşmeden kaynaklanan yeni koşullara ayak uyduran ya da uydurmak zorunda kalan Rudolph, bir müzisyenken sigorta temsilcisi olur. *Birth of the Cool*’da, içine düştüğü mali çıkmazdan kurtulmak için istemese de bu yolu seçen Rudolph, romanda daha aktif bir kişiliktir. Kapitalizmin nimetlerinden faydalanmayı iyi bilen, büyük çaplı işlerde, vurgunlarda şansını deneyen bir iş adamı, iş takipçisidir. Her iki metinde de refah seviyesini yükseltmek için çok çalışan, iş kovalayan biri olarak sahnedir. Michael Kleeberg Rudolph’la bir sosyal tip⁵⁵ yaratmıştır. Geçiş Döneminde (Wende) ve iki Almanya’nın yeniden birleşmesi (Wiedervereinigung) sürecinde Doğu Almanya (DDR) koşullarından kurtulan birçok Almanın yaptığı gibi, yıllarca özlemini duyduğu batının refah düzeyini yakalamaya çalışır. *Birth of the Cool*’da yaşamını müzisyenlikle sürdürebilmek için uğraş verir, anlatıcının babasının sigortacılık teklifini kabul etmekte nazlanır. Amerikalı yatırımcılar ve paravan şirketler için iş yapan biri olur ve yeni düzende yok olmayarak kendini kurtarmayı başarır. Rudolph “yetkili acenta olmaz”, ama yine de “1994 yılında yaklaşık 250 000 Mark kazanır. (s. 54.)

Her iki metin (*Birth of the Cool* ve romanın VII. bölümü) birbiri içine geçmiş durumdadır. *Birth of the Cool*’un neredeyse tamamına yakını romana aynen monte edilmiştir. Metinlerarası bir bağlantı söz konusudur. Rudolph, *Birth of the Cool*’den dışarı taşmış bir roman figürü gibidir. Kleeberg öyküsünün kahramanını romanına taşır, onu romanda geliştirmeye devam eder. İstedığı halde Almanya’nın birleşmesinden sonra müzisyenliğini sürdüremeyen, bir süre sonra ekonomik zorluklara boyun eğmek

⁵⁵ “Topluma bağlı ve toplum kaynaklı, kişilerin doğuştan getirdiği değil, sosyal şartlar nedeniyle sonradan ortaya çıkmış olguları, durumları, olayları, duygu ve düşünceleri temsil eden tiplerdir. Ortak özelliklere sahip belli sosyal zümrelerin temsilcisi olan tipler. Bu kişilerin bireysel sorunlarından çok, ortak sosyal sorunları gündeme getirilir.” (Çetin, 2009:155)

zorunda kalan ve kaderine razı olup sigortacılığı seçen bir Rudolph yerine, romanda kaderini zorlayan bir Rudolph vardır.

Anlatıcı Klein'in eski Doğu Almanya ile ilgili aktardıkları, duvarın yıkılması ve geçiş sürecinin tasviri niteliğindedir. Bir tarafta paslı, köhne, duvarın yapılmasıyla donmuş kalmış Doğu Almanya'da huzur ve sükûnetin egemen olduğu aile yaşamı, diğer tarafta Federal Almanya'ya özgü çalışma düzeni ve batı konforu. (s. 57, 65.) Eski Doğu Almanya'da çok hızlı bir değişim olmuştur. Anlatıcının iki Almanya'nın birleşmesinden sonraki izlenimleri *Das andere Deutschland* bölümünde şu şekilde yer almaktadır:

“Globau beş yılda tipik bir Federal Alman kasabasına dönüşmüştü. Her şeyden önce, otobandan şehir sınırına kadarki dört kilometre. 1990'da burası, şehrin başladığı ihlamur korusunun ufkunda, parke taşı döşeli, Trabant'ların ustaca manevralar yaptığı, idilik çayırların ortasından geçen delik deşik küçük bir caddeydi. Bugün çayırlardan iz yok. Cadde, dönme şeritleri ve trafik lambaları ile, genişletilmiş ve asfaltlanmış; iki süper market, bir hırdavat ve yapı marketi; sağ koldaki meralar bir 'Sanayi Bölgesi Batı'ya dönüştürülmüş; cadde kenarında üzerinde 'Kalkınma Doğu' yazan devasa tabelalarla bir Honda bayii, daha büyük ve daha çok camlı bir VAG bayii ve nispeten daha küçük, buna mukabil daha şık ve alüminyum parlayan bir BMW galerisi. Her şey tertemiz parlıyordu. Almanya dışında bir başka ülkede olamazdınız.” (s. 55.)

Bu büyük değişim içinde kaderini Berlin'deki maddi değeri çok yüksek arsayı satarak değiştirmeyi hesaplayan Rudolph, bu düşüncesinde başarısız olur. Karısı ve çocuğuyla birlikte yaşamını yitirir. Doğu Alman Rudolph, başlarda kazanan gibi görünse de kaybeden olur. Romanın *Die Wende* (Geçiş Dönemi/Dönüm) adlı bölümü 90'lı yılların ortalarına odaklanmaktadır ve Rudolph'un öldürülmesi olayını ele alır. Bu öldürülme olayı geçişi olanaklı kılan bir neden olarak görülebilir. *Zukunftsbewältigung* adını taşıyan bölümde Rudolph ve ailesinin cenaze töreni anlatılır. Rudolph'un annesinin ağzından tekrar tekrar dökülen sözler, anlatıcı Klein'in kendisini Rudolph ve ailesinin ölümünün sorumlusu olarak görmesine neden olur: “Helga'nın anne-babasının yanında Rudolph'un annesi duruyordu ve bize el salladı. Sakinleştirici verilmiş ve sürekli olarak: 'Keşke her şey eskide olduğu gibi kalsaydı ...' diyor ve bu arada bakışlarını benden ayırmıyordu.” (s. 580.) Rudolph bütün anlatının dayanak noktası gibidir. Anlatıcı onun işi sayesinde Berlin'deki araziye öğrenir, Doğu Almanya'yı onunla yakından tanır, Berlin'i onunla keşfeder ve onun ölümüyle yazmakta olduğu öykü gerçek olur. Her ne kadar arada kopukluklar olsa da, Rudolph'un biyografisi 1990-1995 yılları arası gelişmelerin panoramasını sunar. Hem büyükbaba Albert Klein,

hem de çerçeve öyküde Rudolph'un acımasızca öldürülmesinin sorumlusu anlatıcı Albert Klein'olarak gösterilir. (bkz. Schaller-Fornhoff, 2010:60-61)



3.2. İZLEKLER

3.2.1. Aşk/Sevgi

Aşk/sevgi, masaldan efsaneye, destandan romana, müzikten resme ve diğer görsel anlatı türlerine kadar her zaman ele alınan izleklerden biridir. *Ein Garten im Norden*'in ana izleği de aşktır. İki anlatı düzleminde şekillenen romanda, hem çerçeve hem de iç-anlatı aşk üzerine kuruludur. Romanda anlatılan aşk öyküsünün “pek çok yüzü” vardır; roman “aşk içinde pek çok aşklar” (s. 295.) barındırır. *Ein Garten im Norden*'de birbirini besleyen ve tamamlayan aşkın farklı yüzleri, romanın temel taşı ve yapı harcıdır. Elli dokuz bölüme ayrılan romanın birinci bölümü *Von der Liebe und Heimat* başlığını taşımaktadır, bu kesit, aynı zamanda kurmaca-gerçek karışımı bir öykü anlatacağını söyleyen anlatıcının romanın çıkış noktasını okura sunduğu bölümdür. Hemen ilk sayfada okur aşkın ilk göstergeleriyle karşı karşıya getirilir.

“Belki aşkla[/sevgiyle] başlamalıyım, beni rahat bırakmadan sürükleyen ve eve, gurbete geri çeken aşkla. [...] Aşkın da bir adı var, Beate Wittstock, ya da kısaca: Bea. Onun yüzünden yurtdışına gitmiş, onun yüzünden geri dönüyordum.” (s. 9-10.)

Anlatıcı, romanın hemen başında Almanya'ya dönüş nedeni olarak Bea'ya olan aşkını gösterse de, ilerleyen kesitlerde nedeninin yalnızca bu olmadığını ekler. Yurtdışında Pauline'ye âşık olur, sonra “Almanya geçer ve Bea git gide kaybolur”. Pauline intihar eder, yaşıyor olsa belki de Almanya'ya geri dönmeyecektir. Bea onun için, “ümit edebileceğ[i] tek gelecek, yaşamı[n]ın boşa kalan uçlarını çabucak birbirine tutturabilecek tek ataç, bir geçmişti[r].” (s. 11.) Fakat Klein, Bea'ya duyduyuğu aşkın arkasında başka şeylerin de olduğunu farkındadır. O, “Bea' adı”nın “bir şifre” (s. 45.) olduğunu, ardında başka aşkları/sevgileri gizlediğini, farklı aşkların kapısını açan bir tür anahtar olduğunu da bilir.

Klein'in ülkesine geri dönüş yolunda Prag'da rastlantısal biçimde uğradığı sahaf, romanda aşkın/sevginin birçok yönüyle değerlendirildiği mekândır. Sahafa gidenlerin ortak özelliği, “onların büyük, derin, aşırı ve hiç dindirilemeyen aşkları/[sevgileri]” (s. 43.) olmasıdır. Yalnızca sevdaya tutulanlar gelmektedir buraya ve sahaf, dükkânına gelen Klein'in da âşık olduğundan emindir: “Yalnızca kim çok seviyorsa o buraya gelir. Siz seviyorsunuz Bay Klein.” (s. 44.) sözleriyle de bunu dile getirir. Anlatıcı Klein'in aşktan/sevgiden ne anladığı, kimi ve/veya neyi sevdiği, sahafın “Siz, Bay Klein, siz

seviyor musunuz?” (s. 43) sorusu üzerine kendisiyle girdiği bir tür hesaplaşmada ortaya konulur:

“Seviyor muyum? Elbette. Ama kimi veya neyi? Ne kadar keskin düşünsem –ve belki Wisky’nin sertliğinden ve analizlerimin sessizliğinden- ne kadar keskin düşünsem ve gerçek sevgiyi arasam da, bir o kadar az şey aklıma geliyordu. Anne-babam: Bu, tercih edilmiş bir bağlılık değildi; alışkanlıktı, yorgun, biçare, sıradan sempatiye yer açmış olan heyecandı; bilmek, çok fazla bilmek; düş kırıklığı, öfke, kayıtsızlık, beraberlik duygusu kuşkusuz, ama sevgi? Pekâlâ, Pauline? Dügün gecesinde gündüz düşleri görmek ve bu düşlerde, mutsuz, genç yaşlarda ölen karısının mezarı başında durmak ve kendini paramparça ve hemen böyle serbest ve 18’inde olduğu gibi yolculuğa hevesli hissetmek –bu durumda sevgiden bahsetmek ne kadar inandırıcı? Pauline’yi baştan sona cinsel olarak arzuladım, ama onunla her şeyi paylaştım mı? Hayır. Alışkanlık her şeyi duygusuzlaştırmadı mı? Evet. Bu, doktorların onun ‘depresyonları’ dediği, onun dünyaya karşı eksik olan kalın derililiği ve onun, paylaştığı veya üstlendiği sıkıntıyı biçare bertaraf etme denemeleri, benim için korkunç derecede rahatsız edici olmamış ve sinirlerime dokunmamış mıydı? Bugün onun için ne hissediyordum? Anılar, hisler değil. Duygularla ilgili anılar. Orgazmlarla ilgili. İçine bir sevginin yuva yaptığı bir boşluk. Fakat yuva terk edilmişti. Ve Bea. Kalbimdeki bu bıçak yaraları, bu ancak sevgi olabilirdi. Ama bu yaralar neden olmuştu? Kime aittiler? İçli cilveleşmeleri ve suçlamaları, ona sahiplenmek istiyormuşum, sadece onun sağlıklı egoizminin üstünü zor örten, sözde, erkeklerin erotik arzularına karşı koyacak hiçbir şeyi olmadığından önüne gelenle yatan kadına mı?” (s. 43-44.)

Görüldüğü gibi Klein’in kafası karışıktır. Yaşamını paylaştığı kadınlara karşı hissettikleri konusunda kuşku olduğu özellikle gözden kaçmaz. Yaşananların adını koymakta güçlük çekmektedir Albert; aşk mı yoksa yalnızca haz temelli birer birliktelik midir yaşadıkları, kararsızdır. Bütün bunlar aşk değilse, aşk nedir? Albert için aşk, yarım veya eksik olanı, yarım kalanı tamamlamanın bir yoludur: “Aşk, neydi ki aşk? Aşk, tam olmanın özlemiydi.” (s. 45.)

Aşkın bir dolgunluk, doygunluk, ya da yetinilecek bir durum olmadığı, daha çok eksiklik ve özlem durumu olduğunun altını çizen Stephen Brockmann, Platon’un *Şölen*’inde Aristophenes’in de aşkı bu şekilde betimlediğini⁵⁶ söyler. Aristophenes’in aşkı, kadın ya da erkek, başka kişilere karşı duyulan bir aşkı imlerken, Kleberg’in Klein’i, Bea aşkının arkasına geri döndüğü ülkesine olan aşkını/sevgisini de gizlemektedir. (Brockmann, 2014:230) Albert, aşkın muhasebesini yaparken bunu aşağıdaki şekilde açık eder:

“Tepelere ve ormanlara, Mayıs manzarasına olan özlem ve diğer ülkeler gibi olmayan bu ülkeye karşı isteksizlik, benim yolum, kinizmim, hüznüm, merakım, yok etme öfkem, anılarım, gözyaşlarım, arayışım – bu [aşk/]sevgi değil miydi?” (s. 45.)

⁵⁶ “Her birimiz bir insanın symbolon’u, tamamlayıcı parçasıyız, pisi balıkları gibi bir bütünü yarısına benzeriz, onun için de hep tamamlayıcı parçamızı arar dururuz.” (Platon, 2015:29)

Albert Klein, sahafın sorusuna net bir yanıtla karşılık verir: “Evet, seviyorum.”. Fakat sahaf bunun üzerine “gülümse[r], bir an susar ve sonra: ‘Devamında bir nesnenin gelip gelmeyeceğini bekliyordum....’ der.” (s. 45.) Çünkü Albert sahafa, “Bea’yı, Pauline’yi ya da ülkemi seviyorum” dememiş, yalnızca sevdiğini söylemiştir. Neyi, kimi sevdiği önemli de değildir Albert için: “Seviyorum. Nokta.” (s. 46.) Romanın hiçbir yerinde ‘Ben Almanya’yı seviyorum.’ gibi bir cümlenin bulunmadığına, açık bir şekilde cümlede nesnenin eksik bırakıldığına dikkat çeken Stephen Brockmann, şimdiki zaman kipindeki böyle bir cümlenin sorunlu olduğunu düşünür. Brockmann’a göre bu cümle, sorunsuz, mevcut durumdan memnun olunan bir vatan sevgisini imler. Oysa burada, tarihi geçmiş sorunlarla dolu bir ülkeye, Almanya’ya karşı duyulan bir sevgi söz konusudur. Klein’in, ülkesinin mevcut durumundan memnun olması çok zordur; bu nedenle de ülkesinin geleceğiyle ilgili olasılıkların oluşturulması konusunda ısrarcıdır. Şimdiki zaman diliminde içinde taşıdığı Almanya sevgisi, kökenleri anavatanın tarihi geçmişinde var olan kusurlar ve sorunlardan dolayı sancılıdır. Sancının kaynağı, anavatanda eksik olan, iyileştirilmesi gereken ve iyileştirilmesi zorunlu olan ne varsa onlardır. Klein için sevgi, Almanya’yı güzelleştirmek, ondan “Garten im Norden” (Kuzey’deki Bahçe) yapmak demektir. Klein’in farkında olduğu yoksunlukları değiştirmeye, geçmiş iyileştirmeye çalışması, aşkın karşılığını, yani cümlenin eksik nesnesini değiştirme, iyileştirme çabasıdır. (bkz. Brockmann, 2014:231-232) Anlatıcının yurt dışında geçirdiği yıllar her ne kadar ülkesine belli bir mesafeden eleştirel bakmasına neden olsa da, ülkesinde gördüğü eksiklikleri ve onun kötü tarihi geçmişini değiştirecek alternatif bir tarih yazma arzusu, hatta bunu gerçekleştirme çabası, ülkesine olan sevgisinin açık göstergesidir.

Roman ilerledikçe ve özellikle iç-anlatı şekillendikçe, üstkurmaca düzlemde de tartışma konusu yapılan aşk, üç kadın figür üzerinden ortaya konulur: Bea, Pauline ve Charlotte. Klein’in Bea ve Pauline’yle olan ilişkisi çerçeve anlatıda, Albert (Abraham) Klein’in Charlotte’yle olan ilişkisi de iç-anlatıda okura sunulmuş, böylece hangisinin gerçek bir aşk olduğu sorusu tartışmaya açılmıştır. Bu üç ilişkinin nereye kadar *aşk* nereye kadar bir *birliktelik*⁵⁷ olarak değerlendirilmesi gerektiği yukarıdaki alıntıda

⁵⁷ Marion Dufresne, Michael Kleeberg’in romanlarında çiftler arası ilişkilerdeki başarısızlıkta “aşk” (Liebe) ve “birliktelik” (Partnerschaft) kavramlarının ne kadar sorumlu tutulabileceğini sorar. (bkz. Dufresne, 2014:118-119)

aslında ortaya konulmaktadır. Ayrıca anlatıcı-yazar Albert Klein iç-anlatıda Albert-Charlotte aşkıyla açık bir biçimde bu soruların yanıtını da verir.

Bea ile Albert Klein aşkı hiçbir zaman düzgün bir seyir izlememektedir. 1980 yılı başında başlayan ve 1983 ilkbaharına kadar sıkça yaşanan sorunlarla defalarca kesintiye uğrayan ilişkileri, Albert'in yurt dışına gitmesiyle başka bir yol izler. Bir 'ara buluşma' ve mektuplaşmaları dışında, ilişkileri 1990 ortasından sonra neredeyse tamamen suskunluğa bürünür. Albert'in karşılıksız kalan mektupları dışında, ikili son buluşmaları üzerinden beş yıl geçtikten sonra görüşürler. Söz konusu ilişki yakından bakıldığında, büyük bir aşk gibi görünse de, aslında sorunludur. Bu aşkın hastalıklı bir yapısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Anlatıcının yurt dışında tanıyıp evlendiği Pauline'yle olan ilişkisi ve Bea'ya olan aşkı, iç-anlatıda Klein-Charlotte aşkının karşına yerleştirilir. Albert Klein-Charlotte aşkı şekillendikçe Bea-Albert aşkı sorgulanır olmaya başlar. Anlatıcının, Bea ile aralarındaki ilişkinin istatistiğini vermesi, bu ilişkinin ne kadar "aşk" olduğu konusunda okurda kuşklar oluşturur. Haftalık, aylık mutluluklar yanında daha çok tartışma ve suskunluklarla geçen bir süreç (1980-1983) yaşanır. Her ikisinin de hayatlarına başkaları girer. Birlikte yaşadıkları en anlamlı ve özlemi duyulan zaman, *Garten im Süden*'de (Güney'deki Bahçe) bölümünde anlatılan, Bea ve Albert'in birlikte geçirdikleri tatildir. Burada bir sabah gezintisinde rastladıkları cennetvari bir bahçe, duyguların yoğunlaşmasına yol açar. Âşıklar hiçbir zaman bu "Cennet bahçesi"nde (s. 204.) oldukları kadar birbirine yakın olmamışlardır. Marion Dufresne bu yakınlığı ilk insanların Aden cennetinde yaşadıkları duygulara benzetir. Âşıklar burada adeta mistik bir şekilde birbirlerini yaşamışlardır. (bkz. Dufresne, 2014:119) Dufresne'nin benzetmesi çok isabetlidir, çünkü bahçe ve orada yaşanan yoğun duygular, İncil'e göndermelerle doludur:

"[...] ve çiçekleri, kelebek kanatları gibi ışığı filtreleyen bir ağacın altına çimlere oturduk.

Daha önce hiç böyle bir ağaç görmemiştik. Bir cennet ağacıydı, yaşamın ve bilginin ağacı. Çiçeklerin hoş limon kokusu bizi sersemletmişti. Tenin aynı kumaştandı. Saçlarımda ışıklar var demiştin, bir keruv gibi. Senin açılan utancın Bea, yalnızca bir simgeydi: Aynı şekilde dünya bize açılmıştı, o ana kadar biz onun sadece tomurcuğunu görmüştük. Sabah güneşinde dünya bize açıldı. Ve bak, bu iyiydi. Susuyorduk, balsamik bir meltem, nötron ve elektronlarımızın arasındaki engin boşluğa dokunup geçti. O bir manolyaydı Bea. Ömrümüzde ilk kez bir manolya görüyorduk. O zamandan beri birdaha hiç gördün mü?" (s. 200-201.)

İncil'in özellikle Yaratılış (Tekvin) bölümünde betimlenen sahnelerin yansıması olarak görülebilecek bu pasajdaki bahçe ve ağaç, 2:8-9⁵⁸, Bea'nın kafasında hissettiği ışıklar ve Yaşam Ağacı'nın muhafızları Keruvlar, 3:24⁵⁹, Bea'nın utancı ise, 2:25⁶⁰ ayetlerine gönderme olarak değerlendirilebilirler.

Romandaki kadın erkek ilişkilerine sadece aşk penceresinden bakmak, özellikle de çerçeve anlatıda sıkıntılı görünmektedir. Her ne kadar Albert sık sık aşktan söz etse de, çiftler arasındaki cinsel ilişkinin anlatım şekli, aşktan, sevgiden, şefkatten, hatta saygıdan yoksun bir içeriğe sahiptir. Örneğin, Albert Almanya'dan ayrılışından bir süre sonra, 1990 yılı baharında, Pauline ile evliliğinden birkaç hafta önce Bea ile Hamburg'ta buluşur. Olgun insanlar gibi hem geçmiş günleri anmak, hem de Bea'nın yeni ilişkisini konuşmaktır amaç. Ne var ki bu görüşme yine yatakta biter. Anlatıcının, "olgun yetişkinleri oynuyorduk" (s. 14.) şeklinde ifade ettiği bu buluşmanın sonu zaten baştan belli gibidir. Her ikisinin de yaşamlarında birileri vardır ve yaşamı paylaşmayı planladıkları insanların varlığına rağmen çok basit denilebilecek bir nedenle buluşmuş olmaları, buluşmanın sonunun önceden planlanmış olduğu kuşkusunu doğrular niteliktedir. Albert 1995'te Almanya'ya geri döndüğünde de durum farklı olmayacaktır. İlk karşılaşmalarında Albert ve Bea yine cinsel ilişkiye girerler. Ani ve hızlı yaşanan bu an, artık evli ve bir anne olan Bea'nın sadakatsizlikte geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Daha da kötüsü, bu kaçamağı söylemek zorunda olmadığı halde, Bea'nın kocasına, hem de Albert'in de hazır bulunduğu yemekte itiraf etmesidir. Paul, Albert'in Bea'nın eski sevgilisi olduğunu henüz öğrenmiştir, yıllar sonra ilk kez görüştiklerini düşünmektedir. Bea yemekten önce de görüştiklerini söyler ve sözlerine devam eder: "Ve biz üç gün önce birlikte olduk." (s. 464.) Bununla da yetinmez, sadakatsizliğini daha uç noktalara taşır: "Üç gün önce birlikte olduk ve beş yıl önce de, 1990'da, Albert bir günlüğüne Hamburg'a geldiğinde [de]" (s. 465.) Albert'in Pauline'ye olan aşkı da çerçeve öyküde benzer bir şekilde anlatılır. Albert'in Pauline'yle ilgili anıları pornografiktir. Zaten ilişkileri de cinsel tatmin arayışıyla başlar, ama aşka ve evliliğe dönüşür. (s. 22.) Her iki kadının da adlarının sıkça hayali kurulan

⁵⁸ "RAB Tanrı doğuda, Aden'de bir bahçe dikti. Yarattığı Âdem'i oraya koydu. Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı." (Tekvin, 2:8-9)

⁵⁹ "Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi." (Tekvin, 3:24)

⁶⁰ "Âdem de karısı da çıplaktılar, henüz utanç nedir bilmiyorlardı." (Tekvin, 2:25)

ya da deneyimlenen cinsel fantezilerle anılması, yaşanan ilişkilerin haz temelli olarak yansıtılması, bir aşktan mı yoksa daha çok bir birliktelikten mi söz etmek gerektiği sorusunu yanıtızsız bırakır.

Michael Kleeberg'in, Klein'in ilişkilerindeki cinsel yönleri ön plana çıkartması ve bunu da pornografik sahnelerle okura sunması, son dönem romanlarında görülen temel eğilimlerden biridir. Burada amaç okuru tahrik etmek değildir. Daniele Vecchiato'nun aşağıda ifade ettiği gibi, metnin içeriğini yoğunlaştırmak ve sanatsal potansiyelini arttırmaktır:

“Cinsel ilişkilerin ya da erotik pratiklerin ayrıntılı olarak betimlenmeleri, yeni yazınsal metinlerde ısrar edilen gerçeklik referansının en belirgin, en verimli biçimlerinden biridir.

[...]

Günümüz yazınsal metinlerinde pornografik sahnelerin kullanılması, ne erotik eğlencelik yazında olduğu gibi okurun cinsel tahrikine, ne de modern dönem yapıtlarında söz konusu olduğu gibi toplumsal geleneklere karşı basit bir provokasyondur. Son yıllardaki yazınsal yapıtlarda yer alan gerçekçi hardcore-pasajların çokluğu daha çok metinlerin içerik yapılarını yoğunlaştırmak, onların sanatsal potansiyelini arttırmak eğilimindedir. (Vecchiato, 2014:93)

Çerçeve anlatıdaki cinsel deneyimleri ve sadakatsizliği iç-anlatıda görmek olanaklı değildir. Klein-Charlotte aşkı, Werther'vari bir aşktır. Albert'in, eski patronu, ortağı ve dostu Hubertus von Pleißen ile evli olan Charlotte'ye duyduğu aşk ve aralarındaki ilişki tensel olmaktan çok uzaktır. Hubertus von Pleißen'in ölümüne kadar cinsel birleşme söz konusu değildir; Albert ve Charlotte'nin yüz yüze görüşmeleri bile sayılıdır. Bea ya da Pauline'de olduğu gibi sevgilinin istemediği, hoşlanmadığı, onun kadınlık onurunu incitecek herhangi bir davranışa yer verilmez. Charlotte bir cinsel tatmin aracı olmaktan uzak bir konuma yerleştirilir, çerçeve anlatıda olduğu gibi onu seven erkeğin fantezilerini süslemez. Anlatıcının Bea'nın evliliğine ve anneliğine göstermediği saygıyı Albert (Abraham) Klein Charlotte'ye, Bea'nın kendi evliliğine göstermediği saygıyı ve sadakati de Charlotte kocasına karşı gösterir. Charlotte'nin kocasına olan sadakati, Bea'nın sadakatsizliği ile karşı karşıya getirilir. Romanda yazarlık rolü de üstlenen anlatıcı Klein, kurguladığı Albert-Charlotte aşkını aslında kendi ilişkilerindeki aşkın karşısında yüceltmeye çalışır. Çerçeve anlatıda derinlikten yoksun aşkın karşısına iç-anlatıda derinliği olan saf bir aşk çıkar. Her iki öyküde aşkın dışı vuruş biçimi, değişen toplumsal değerlere de önemli göndermeler içerir.

Kleeberg, çerçeve ve iç-anlatıyı iki farklı zaman düzleminde anlatarak ayırdığı gibi, farklı iki üslupla dil düzleminde de birbirinden ayırır. Çerçeve anlatıda kullandığı

günlük konuşma dilinin, hatta kaba denebilecek dilin yerine iç-anlatıda daha seviyeli, naif bir dil tercih eder. Charlotte ve Albert arasındaki diyaloglardaki seviyeli, şiirsel dil, Charlotte aşkını yücelten diğer bir unsur olarak değerlendirilebilir. Hubertus von Pleißen'in cenaze töreninden sonra Albert ve Charlotte arasında geçen aşağıdaki konuşmada kullanılan dil buna güzel bir örnektir:

“‘Biliyorum’ dedi sessizce, ‘sizin, burada olan her şeyi birazcık da benim için yaptığınızı biliyorum. Hayır, benim İÇİN değil. Bu hak iddia etmek olurdu ve ayrıca yanlış. Siz bunu, birbirimizin farkına vardığımız için başarabildiniz. O zamanlar ben de kendimden geçmişim ...’
‘Ama neden’, diye söze başladı Albert ve Charlotte, şimdi, nihayet sorulması gereken sorunun geldiğini biliyordu. ‘Ama o zaman neden gelmediniz, daha o zaman benimle gelmediniz? Neden? [...]’ (s. 536.)

İki sevgilinin birbirlerine hitap ederken elden bırakmadıkları nezaketi, “sen” yerine “siz” diye hitap etmelerinde, Charlotte'nin, Albert'in kendisine duyduğu aşkın büyüklüğünü yücelterek takdir etmesinde görmek olasıdır. Kendisi için, kendisine duyulan aşk için yapılmış olan bahçeye bir kez bile ayak basmayan, fakat on beş yıl sonra, harap olmuş haline içi buruk bakarken bile sevgiliyi üzmemeye gayret eden Charlotte'nin davranışlarında gerçek aşk bir kez daha belirginleşir. Gördüğü manzara karşısında derin bir iç çekerken, “Albert hiçbirşey farketmesin diye sessizce” (s. 540.) yapar bunu.

SONUÇ

1990 sonrasında başlamak üzere, son 15-20 yıl içinde yazın kuramlarının yeniden ele alınarak değerlendirildiği görülmektedir. Bunun nedeni, son dönemde üretilen yazınsal yapıtların yeni yaklaşımlar, üsluplar, tematik yenilikler içermeleridir. Gerçeğin değiştirilmesi, ben merkezli anlatım, reel tarihin ele alınış biçimindeki çeşitlilikler bunlar arasında sayılabilirler. Son elli yılın ardından daha sakin bir ortamda, belli bir kabulün üstüne oturtulan yaklaşımların, temelde postmodernizmin sağladığı özgürlüğü, sınır tanımazlığı kullandığı söylenebilir. Modernizmin dogmatik tutumundan kurtulan yazın ve eleştiri çevreleri bugün artık farklı anlatım ve okumalara daha hoşgörüyle yaklaşmaktadırlar.

Çalışmada modernite/modernizm - postmodernite/postmodernizm terimleriyle ilgili tartışma ve görüşler ortaya konulurken, farklı görüşlere yer verilmeye çalışıldı. Sanat ve yazında yaşanan paradigma değişiklikleri diğer disiplinlerle beraber ele alınarak genel manzara ortaya konuldu. Odaklandığımız postmodern okuma Alman romanının son dönemde özellikle akademik çevrelerce dikkatle ve ilgiyle izlenen yazarlarından Michael Kleeberg'in romanı *Ein Garten im Norden* üzerinde gerçekleşti.

Giriş'te de belirttiğimiz gibi, *Ein Garten im Norden*'de öne çıkan iki temel postmodern özellik olan üstkurmaca ve metinlerarasılık hakkında bilgi vererek metin odaklı bir okuma yapmaya, bu bağlamda metin içi alıntılarla bu okumalarımızı desteklemeye çalıştık. Romanda konjonktürel tarihin kontra-gerçeklik olarak sunulması ve yoğun metinlerarası ilişkiler nedeniyle metni aşkın (Paratext) yöntemler kullanma gereksinimi duyduk. Yapılan bu okumalar sonucunda, romanın çok katmanlı yapısının farklı okumalara olanak sağladığını gördük.

Yaptığımız yakın okumalar sonucunda, Kleeberg'in birden fazla anlatım yöntemini romanda başarılı bir biçimde kullandığını saptadık. Yakın tarihe duyduğu aşırı ilgi yüzünden tarihsel olay ve olguları ele alan, farklı metinlere olan hâkimiyeti sayesinde çok katlı, çok anlamlı tablolar oluşturan Kleeberg'i, gerçeğe oynasa da tutarlı bir anlatımı başarabilen bir yazar olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Yazar, romanında konjonktürel tarihi yalanlamadan, kontra-gerçek tarih anlatımıyla tarihe ve tarihsel kişiliklerle oynarken, kullandığı çeşitli metinlerarası yöntemlerle (alıntı, gönderge, anıştırma vd.) resim, müzik, opera ve mimari ile ilgili çok

sayıda yapıtı metnin tuğlaları arasına yerleştirmeyi başarır. Ayrıca üstkurmaca düzlemde romanın oluşum sürecini kendi yarattığı gerçek/hayal karışımı bir figürle tartışarak fantastik/ütopik unsurları metnin içine monte eder.

Bir sanatçıda ve yazarda olması gerektiğini söylediği sismografik duyarlılığa sahip olan bir yazardır Kleeberg. Almanya'nın hem yüzyıl başı sorunları ve Nasyonal Sosyalist iktidara sürüklendiği döneme, hem de Faşizmin başlarına bela ettiği, 1989 yılına kadar süren bölünmüş Almanya ve sonrası döneme bir ayna tutar. Onun aynasından yansıyanlar reel tarihle uyuşmakla birlikte, arzu ettiği ve kafasından yeniden kurguladığı farklı bir Almanya geçmişi başka bir perspektiften okura yansır. Kleeberg bu şekilde, soykırım suçunu işlemiş bir kuşağın çocukları olmanın, travmatik geçmişle hem kendi iç dünyalarında, hem de dış dünyaya karşı mücadele etmek zorunda kalmanın yükünü hafifletmeye çalışmaktadır. Savaş kuşağının ölümünü beklemek zorunda kalan, onlar ölmeden geçmişleriyle yüzleşecek cesareti bulamayan bir kuşağın, geçen bu zamanı telafi etme telaşı Kleeberg'te de görülür. Romanda, travmatik geçmişin inkâr edilemez varlığının karşısına, insan eliyle var edilen güzellikler konulur, aklın ve güzelliğin, sanatın ve müziğin insanları etkileme gücüne göndermeler yapılır. Fiziki sığınakların (Klein'in bahçesi) Nazizmin yıkıcı, yok edici gücü karşısında harabeye dönüşmesi, aydın kesime üye insanların ya öldürülmeleri ya da sürgüne gönderilmeleri, okura faşist bir sistem hakkında düşünme olanağı da verir. Nasyonal Sosyalist iktidarın diğer kurbanları yanında asıl kurbanlar Almanlar ve Almanya'nın kendisidir. Bunun en somut göstergesi de, Almanya'yı/Berlin'i ikiye bölen duvardır.

Kleeberg, Almanya'nın travmatik anılarla dolu geçmişini ve onun mirası günümüz Almanya'sının çirkinliklerini dile getirirken hiçbir şeyi gizlemez. Bütün bunları anlatırken sarayları, parkları ve bahçeleri araç olarak kullandığı saptanır. Kullandığı dil sade ama güçlüdür. Kelime seçimlerindeki titizliği gözden kaçmaz. Bir parkı/bahçeyi betimlerken botanik çeşitliliğe yer vermesi, mimari bir yapıyı betimlerken ayrıntılara girmesi, hem anlatısındaki gerçeklik etkisini artırmakta, hem de diline zenginlik katmaktadır. Metinlerarası göndergelerin bolluğu ve çeşitliliği de yine romanın dilini zenginleştiren bir unsurdur. Kleeberg'in Anglo-Amerikan yazını üzerine yaptığı çalışmalar, yurtdışında uzun yıllar yaşamış olması, bu dillerden yapmış olduğu yazınsal çeviriler romanda İngilizce ve Fransızca ifadelere başvurmasına neden olmuştur denebilir. Yazar ayrıca, çerçeve ve iç-anlatıda kullandığı dili birbirinden ayırır.

İç-anlatıda, çerçeve anlatıya göre daha düzeyli bir dil kullanır. İki farklı zaman diliminde geçen romanının, iki farklı dil düzeyine sahip olduğu saptanır. İç-anlatıda kurulan dünyaya uygun olarak, davranışların kullanılan dile, kullanılan dilin de davranışlara yansıdığı görülür.

Kleeberg'in romanını biçimsel olarak da titizlikle işlediğini söylemek gerekir. Bölüm numaralıyla birlikte her bölüme bir başlık veren yazar, okura bölüm başlarında içeriğe ilişkin ipucu vermeye çalışır. Romanın içinde mektup, şiir ve röportaja yer veren Kleeberg, bu yolla okuma sürecine müdahale etmekte ve daha etkin bir okumanın yolunu açmaktadır. Farklı yazınsal türlerin birlikteliği, türler arası geçişkenliğe de güzel bir örnek oluşturmaktadır. Kitabın sonuna yerleştirilen iki epilogla, bir taraftan iç-anlatıda boş bırakılan yerler doldurulurken diğer taraftan yeni boşluklar yaratılmaktadır. Metin sona erse de öykü okurun kafasında yazılmaya devam etmektedir. Bu şekilde okuma sürecindeki tempo düşürülmeden, okuma sonrasına da sarkıtılmış olmaktadır.

İki katmanlı olarak ve iki farklı zaman diliminde okura sunulan roman, anlatılmakta olan olaylara farklı mesafelerden bakabilmeyi olanaklı kılmaktadır. Yazarın bu farklı iki zaman dilimini, romanın sonunda anlatıcının yaşadığı zamanla kesiştirmesi, kurmacanın gücünü daha da artırır. Anlatıcı-yazarın kendi yarattığı roman figürünün tersine bir kurmaca karaktere dönüşmesi, okur açısından ilginç bir tablo oluşturur. Kleeberg romanda okurunu keyifli bir üstkurmaca oyununun içine çeker. Tarihin kontra-gerçek sunumu ve zengin metinlerarası ilişkilerle bu oyunu çok daha ilginç hale getiren yazar, aktif bir okur, dikkatli bir oyun arkadaşı beklentisini de açık ilan eder.

Aşk, *Ein Garten im Norden*'in ana izleğidir. Aşk, vatana ve karşı cinse duyulan aşk/sevgi olarak ikiye ayıran yazar, bu aşkı hem çerçeve anlatıya ve hem de yazmakta olduğu iç-anlatıya konu eder. Her iki anlatıda yer alan aşkların düzeyi farklıdır; hem davranış hem de dil düzleminde birbirinden ayrılan aşk, iç-anlatıda olumlu bir biçimde yansıtılır. Kadın ve erkek figürlerin birbirlerine karşı tutumları ayrıntılı bir biçimde ortaya konulurken, yaşanmakta olanın “aşk mı, yoksa bir birliktelik mi?” olduğu sorusuna yanıt verilir.

Ein Garten im Norden mekân incelemeleri açısından da zengin malzemeler sunan bir romandır. Her ne kadar belli mekânlar odağa yerleştirilmiş olsa da, olayların

çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülmektedir. Berlin, Prag, Paris ve Amsterdam gibi büyük şehirler mekân olarak öne çıkan isimler arasında yer alırlar. Tarihsel olayları irdeleyen iç-anlatıda yaratılan ütopyik/heterotopyik bahçe, romanda anılan diğer bahçeler ve bunların içinde buldukları saraylar ve olayların geçtiği sayısız dış ve iç mekân, okurun gözünde doyumsuz bir görsellik oluşturur. Okur, romandaki metinlerarası göndermelerle çok daha geniş, farklı, gerçek ve hayali mekânla, *Adrian Leverkühn*'ün, *Parsifal*'in, *Uçan Hollandalı*'nın, *Don Giovanni*'nin, *Lohengrin*'in, *Odysseus*'un dünyalarıyla tanışır. Postmodernizmin sağladığı özgürlüğü kullanarak yazılan Kleeberg'in bu romanı, hem yazarının sanatsal düzeyini, hem de kurmacanın gücünü ortaya koyan yapısıyla dikkat çeker. Roman, farklı metinlerin bir kesişme noktası olarak tarihsel üstkurgunun başarılı bir örneğini ortaya koyar. Umarız bu tez, bu konuda yapılan çalışmalara katkı sağlar, yazarın poetikası ve diğer yapıtlar üzerine yapılacak araştırmalara kapı aralar.

KAYNAKÇA

- Agazzi, E. (2005). *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte: Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Anderson, P. (2011). *Postmodernitenin Kökenleri* (5. Baskı). (Çev.: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andreotti, M. (2009). *Die Struktur der modernen Literatur* (4. Auflage). Bern.Stuttgart. Wien: Haupt Verlag.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aust, H. (1994). *Der historische Roman*. Stuttgart . Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Bahner, P. (2011). "Laudatio zur Verleihung des Evangelischen Buchpreises 2011 an Michael Kleeberg". http://www.michaelkleeberg.de/seite/wp-content/uploads/2011/07/Kleeberg-Laudatio-_2_.pdf
- Bahtin, M. (2014) *Karnaval dan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (2. Baskı). (Der. Sibel Irzık). (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2002). "Gerçek Etkisi". Ali Şimşek (Ed.). *Ian Watt – Roland Barthes. Roman ve Gerçek Etkisi* (ss. 61-76) içinde. (Çev.: Mehmet Sert). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Bassani, G. (1973). *Kararan Bahçeler*. (Çev.: Refhan Yegül). İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (6. Baskı). (Çev.: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Behrens, R. (2008). *Postmoderne* (2. Auflage). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (16. Baskı). (Çev.: Ümit Altuğ – Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori. Eleştirel Soruşturmalara* (2. Baskı). (Çev.: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Biller, M. (01.10.2011). "Unsere literarische Epoche: Ichzeit". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <http://www.faz.net/-gr0-6tcqc>
- Birgfeld, J., Schütz, E. (Hrsg.). (2014). *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

- Braun, M. (2014). "Fiktionales Erinnern in Michael Kleebergs *Ein Garten im Norden*", In J. Birgfeld, E. Schütz (Hrsg.), *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* (SS. 201-219). München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Brockmann, S. (2014). "Michael Kleebergs deutscher Garten". In J. Birgfeld, E. Schütz (Hrsg.), *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* (SS. 220-238). München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev.: Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Champbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2. Baskı). (Çev.: Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur* (2. Baskı). (Çev.: Kübra Kelebekoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cozic, A. (2012). "Le pouvoir de la littérature face à l'Histoire: virtuosités littéraires et utopies dans le roman de Michael Kleeberg *Ein Garten im Norden*". In *Jeu, compétition et pouvoir dans l'espace germanique*. Sous la direction de Mechthild Coustillac et Françoise Knopper. Paris: L'Harmattan. <http://www.michaelkleeberg.de/seite/wp-content/uploads/2013/01/Alain-Cozic.-Ein-Garten-im-Norden.pdf>
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi* (7. Baskı). Ankara: Öncü Kitap.
- Demandt, A. (2001). *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?* (3. Aufl.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- Dufresne, M. (2014). "Agonale Kräftespiele Strategien der Konfliktbewältigung in Michael Kleebergs Romanen *Ein Garten im Norden*, *Karlmann* und *Das amerikanische Hospital*". In J. Birgfeld, E. Schütz (Hrsg.), *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* (116-138). München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Eagleton, T. (2012). *Edebiyat Olayı*. (Çev.: Başak Yüce). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (7. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2011a). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (5. Baskı). (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Eco, U. (2011b). *Genç Bir Romancının İtirafı* (3.Baskı). (Çev.: İlknur Özdemir). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eco, U. (2011c). *Yorum ve Aşırı Yorum* (5. Baskı). (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2013). "Gülün Adı Üstüne". Umberto Eco, *Gülün Adı* (26. Baskı) (687-732) içinde. (Çev. Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Ertem, C. (1992). "Edebiyatta Modern Arayışlar". *Littera*, 3, 159-166.
- Falcke, E. (29.10.1998). "Die Verbesserung der Geschichte". *Die Zeit*. http://www.zeit.de/1998/45/Die_Verbesserung_der_Geschichte
- Fiedler, L. A. (1992). "Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!". (Çev.: Ayça Sabuncuoğlu). *Varlık Dergisi*, 1021, 7-13.
- Fiedler, L. A. (1994). "Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne", In Wolfgang Iser (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (2. Auflage) (57-74). Berlin: Akademie Verlag.
- Forster, E. M. (2010). "Düz ve Yuvarlak Karakterler". Philip Stevick, *Roman Teorisi* (3. Baskı) (168-176) içinde. (Çev.: Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. (Çev.: Ünal Aytür). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar. Seçme Yazılar 2* (4. Baskı). (Yay. Haz. Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frühwald, W. (2014). "Das Schreckliche und das Schöne. Der Erzähler Michael Kleeberg". In J. Birgfeld, E. Schütz (Hrsg.), *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* (19-36). München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Goethe, J. W. (2015). *Doğu-Batı Divanı* (4. Baskı). (Çev.: Senail Özkan). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Goethe, J. W. (1982). *Faust*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Goethe, J. W. (2011). *Faust* [Elektronik Sürüm]. (Çev.: İclal Cankorel). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gögebakan, T. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Habermas, J. (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje". Necmi Zekâ (Haz.). *Postmodernizm* (2. Baskı) (31-44) içinde. İstanbul: K1y1 Yayınları.
- Habermas, J. (2011). "Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche". (Çev.: Mehmet Küçük). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite versus Postmodernite* (263-290) içinde. İstanbul: Say Yayınları.

- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu* (6. Baskı). (Çev.: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. (1981). "The Question of Postmodernism" [Postmodernizm Sorusu], *Performing Arts Journal*, 6(1), 30-37. [JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3245219>]
- Hassan, I. (1986). "Pluralism in Postmodern Perspective" [Postmodern Perspektif'te Pluralizm], *Critical Inquiry*, 12 (3), 503-520. [JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1343539>].
- Hassan, I. (1987). "Pluralismus in der Postmoderne". In D. Kamper, W. van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne* (SS. 157-184). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag.
- Hassan, I. (1992). "Bugün Postmodern". (Çev. Gülriz Ersöz). *Varlık Dergisi*, 1023, 6-10.
- Hassan, I. (1994). "Postmoderne heute". In W. Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion* (2. Auflage) (47-56). Berlin: Akademie Verlag.
- Holthuis, S. (1993). *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Huysen, A. (2011). "Postmodernin Haritasını Yapmak". (Çev.: Mehmet Küçük). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite versus Postmodernite* (231-261) içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Irzık, S. (2014). "Önsöz". Mihail Bahtin (2. Baskı). (Çev.: Cem Soydemir). (Der. Sibel Irzık). *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (ss. 9-32) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (Çev.: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jeanniere, A. (2011). "Modernite Nedir?". (Çev.: Nilgün Tural). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite versus Postmodernite* (111-124) içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Konya: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kleeberg, M. (2002). *Der Kommunist vom Montmartre*. München: dtv.
- Kleeberg, M. (2003). *Ein Garten im Norden* (2. Auflage). München: dtv.
- Kleeberg, M. (2010). *Barfuß*. München: dtv.
- Kleeberg, M., Birgfeld, J. (2013). *Michael Kleeberg im Gespräch*. Hannover: Wehrhahn Verlag.

- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma. Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları* (4. Baskı). (Çev.: Mehmet Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil). Eski Antlaşma* (2001, 2009). İstanbul: Kitab-1 Mukaddes Şirketi.; *Yeni Antlaşma* (1987, 1994, 2001, 2009). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları. <http://incil.info/?ilistirme=false&araclar=true&mobile=false>
- Jeanniere, A. (2011). “Modernite Nedir?”. (Çev.: Nilgün Tural). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite versus Postmodernite* (ss. 111-124) içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Lewis, B. (2006). “Postmodernizm ve Roman”. Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (143-156) içinde. (Çev.: Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Lukács, G. (2008). *Tarihsel Roman*. (Çev.: İsmail Doğan). Ankara: Epos Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev. Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (2012). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (7. Auflage). (Übers.: Otto Pfersmann). Wien: Passagen Verlag.
- Mann, G. (2014). *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhundert* (14. Auflage). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mann, T. (2014). *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (2. Auflage). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, F. (2010). *Wagner Olayı – Bir Müzisyenin Sorunu / Nietzsche Wagner’e Karşı – Bir Ruhbilimcinin Yazıları* (3. Baskı) [Elektronik Sürüm]. (Çev.: M. Osman Toklu). İstanbul: Say Yayınları.
- Oppermann, S. (1992). “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik” / “Yazı” İkilemi”, *Littera*, 3, 246-259.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı. Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özbek, Y. (2005). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Parla, J. (2010). *Don Kişot’tan, Bugüne Roman* (10. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, O. (2011). “Şiir ve Modernite”. Mehmet Küçük (Der.). *Modernite versus Postmodernite* (ss. 207-227) içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2014). *Devlet* (26. Baskı). (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Platon. (2015). *Şölen-Dostluk* (12. Baskı). (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Portes, L. (2014). "Michael Kleebergs Erinnerungsorte Einblick in eine deutsch-französische Vermittlung". In J. Birgfeld, E. Schütz (Hrsg.), *Michael Kleeberg. Eine Werksbegehung* (88-115). München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*. (Çev.: Ece Korkut). İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Rodiek, C. (1997). *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Farnkfurt am Main: Klostermann.
- Roth, J. (2012). *Savoy Otel*. (Çev.: Meltem Aslanoğlu). Ankara: Kyrhos Yayınları.
- Sayın Balıkcıoğlu, Z. (1994). *Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm*. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Schaller-Fornhoff, B. (2010). "Umschriften der Wende – Narrative Strategien in Michael Kleebergs Roman »Ein Garten im Norden«". In G. J. Lüdeker, D. Orth (Hrsg.), *Nach-Wende-Narration. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film* (57-71). Göttingen: V&R unipress.
- Schoeller, W. F. (07.10.1998). "Deutschland, ein Wunschbild". *Der Tagesspiegel*.
- Schulz, K. (2006). *Alman Kültür Tarihi*. (Çev.: Yavuz Erkoç, Yay. Haz.: Ahmet Sarı). Ankara: Orient Yayınları.
- Schütz, E. (2008). "Der kontaminierte Tagtraum. Alternativgeschichte und Geschichtsalternative". In E. Schütz, W. Hardtwig (Hrsg.), *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. (47-73). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Singer, I. B. (1983). *Satan in Goraj*. (Übers. Ulla Hengst). Reinbek/Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*. İstanbul: YKY.
- Sprenger, M. (1999). *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Stocker, P. (1998). *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*. Paderborn . München . Wien . Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Süskind, P. (2015). *Koku* (40. Baskı). (Çev.: Tefik Turan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Tausch, H. (2011). „Der Garten als Heterotopie. Michael Kleebergs Roman *Ein Garten im Norden* (1998)". In S. Schneider, H. Brüggemann (Hrsg.),

Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralitaet in der aesthetischen Moderne (275-293). München: Wilhelm Fink Verlag.

- Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı I. Romanın Unsurları* (9. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Todorov, T. (2011). *Eleştirinin Eleştirisi*. (Çev.: Mehmet Rifat – Sema Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türkeş, A. Ö. (2011). “Romana Yazılan Tarih”. Zeynep Uysal (Haz.). *Edebiyatın Omzundaki Melek. Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* (81-148) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uçan, H. (2008). “J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm”. *Hece*, 138/139/140, 467-488.
- Uyanık, G. (2011). *Peter Stamm’ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Uysal, Z. (Haz.). (2011). *Edebiyatın Omzundaki Melek. Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vecchiato, D. (2014). “»...und er warf sich dem Schmerz lustvoll entgegen«. Sexualrealismus und andere Realitätssignale in Michael Kleebergs *Barfuß*”. In B. Krumrey, I. Vogler, K. Derlin (Hrsg.), *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* (93-107). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Voltaire (2014). *Candide*. (Çev.: Bayram Aladanlı). İstanbul: Arya Yayıncılık.
- Watt, I. (2002). “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”. Ali Şimşek (Ed.). *Ian Watt – Roland Barthes. Roman ve Gerçek Etkisi* (7-59) içinde. (Çev.: Mehmet Sert). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Welsch, W. (Hrsg.). (1994). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion* (2. Auflage). Berlin: Akademie Verlag.
- Welsch, W. (2002). *Unsere postmoderne Moderne* (6. Auflage). Berlin: Akademie Verlag.
- Widmann, A. M. (2007). “Garten Eden in einem anderen Deutschland: Kontrafaktische Geschichte als Utopie in Michael Kleebergs *Ein Garten im Norden*” [Başka bir Almanya’da Aden Bahçesi: Michael Kleeberg’in *Ein Garten im Norden*’inde Ütopya Olarak Kontra-Gerçek Tarih]. *Focus on German Studies*, 14, 3-18. <https://drc.libraries.uc.edu/handle/2374.UC/1996>
- Widmann, M., Kleeberg, M. (2007). “Repräsentativer Außenseiter der Deutschen Gegenwartsliteratur: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller und Übersetzer Michael Kleeberg” [Günümüz Alman Edebiyatının Aykırı Temsilcisi:

Yazar ve Çevirmen Michael Kleeberg ile Bir Söyleşi]. *Focus on German Studies*, 14, 223-230. <http://hdl.handle.net/2374.UC/2000>

- Widmann, A. M. (2009). *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Widmer, G. L. (2010). »„über die Mauer“ und das Loch mitten in Berlin. Berlin-Literatur vor und nach der Wende – literaturgeographisch betrachtet«. (Masterarbeit) [Yüksek Lisans Tezi]. Basel: Universität Basel. http://www.literaturatlas.eu/files/2012/03/1_Masterarbeit_Giannina-Widmer.pdf
- Wittstock, U. (Hrsg.). (1994). *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yanarocak, S. (19.02.2014). “Yahudi mitolojisi ve folkloru-4: DYBBUK”. *Şalom. Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete*. http://www.salom.com.tr/haber-90093-yahudi_mitolojisi_ve_folkloru4_dybbuk.html
- Zima, P. V. (2001). *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.

EKLER**Ek-1 Ahntıların Ash**

“Mit überhaupt nichts anderem als der Literatur wird seit jeher und bis in alle Ewigkeit die Welt dargestellt. Sie mag mittlerweile mit binären Codes geschaffen werden, aber dargestellt und beurteilt und gewogen und gerichtet und erträglich gemacht wird sie ausschließlich durch die Kunst.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:32)

„Künstler sind Seismografen ihrer Zeit, und insofern beschreiben sie immer Dinge, die als gesellschaftliche Phänomene erst später quantifiziert und analysiert werden.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:92)

“Ich beginne [...], wie sonst auch, mir erlebten Menschenkonstellationen, Begegnungen, Erfahrungen, die für mich eine irgendwie epiphanische Qualität hatten, sprich deren paradigmatisches, synekdochisches Potential ich in einem bestimmten Moment oder Zeitraum erkannt habe. Das heißt, es ist nie der literarische Aufbau von etwas Symbolischem, was ich unternehme, sondern immer die Beschreibung verschiedener Komponenten von Leben, die aus sich heraus (aber verdeutlicht durch die literarische Darstellung und Bearbeitung) mehr bedeuten als nur sie selbst, umfassendere und weitere (Sinn)zusammenhänge aufschließen.” (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:27-28)

„Wenn ich auch noch die Epochenbegriffe definieren soll, was bleibt dann für die Leute, die für dergleichen Überlegungen bezahlt werden, noch zu tun?“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127)

„Im Prinzip hat sich doch seit Scheherazade für jemanden wie mich nicht viel geändert: Geschichten erzählen, um zu überleben. Was sich verändert, ist die Bedrohung des Überlebens. War es früher ein blutrünstiger Sultan, ist es heute die Angst davor, als Betriebswirt zu enden, und morgen ist es vielleicht wieder ein blutrünstiger Sultan.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127-128)

“Wir - Leser, Schriftsteller, Kritiker - leben, lesen und schreiben schon lange in einer literarischen Epoche und wissen es nicht. [...] Aber dass die besten Romane der letzten fünfundzwanzig Jahre mehr verbindet als ihre Qualität, kam, glaube ich, noch keinem von uns in den Sinn.” (Biller, 01.10.2011)

„Also, dass ein Text ein Kreuzpunkt anderer Texte sei, das ist mir seit jeher eine Selbstverständlichkeit, die sich schon allein logisch daraus ergibt, dass ein Schriftsteller der Kreuzpunkt seiner Lektüren ist.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:122)

“Große Literatur übersetzen zu dürfen ist ein immenses Privileg, denn niemand kann und muss ein literarisches Werk so genau lesen wie ein Übersetzer.” (Widmann ve Kleeberg, 2007:225)

“Proust hat mich fast mehr gelehrt als jeder andere Autor, den ich gelesen habe, er ist unerschöpflich. Andererseits ist er auch gefährlich. Er ist ein großer Planet mit extremer Gravitation, und um mich aus diesem Schwerkräftfeld befreien zu können, in dem ich zwei Jahre gelebt hatte und zu mir selbst zurückzufinden (als ein anderer natürlich als der ich vorher war), musste ich erstmal ein halbes Jahr amerikanische Literatur lesen.” (Widmann ve Kleeberg, 2007:225)

„Einen Schriftsteller, der im Kleinen schlampig arbeitet, verdächtige ich, das auch im Großen zu tun, und sehe sein Werk sofort mit skeptischeren Augen.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:21)

„Und das heißt: Genauigkeit bei der Beschreibung bei der Fliederblüte wie bei der von Eifersucht, Genauigkeit bei der Charakterisierung durch Figurensprache wie bei der Analyse einer Gesellschaft oder einer Epoche.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:74)

„Ich komme in jedem Roman, bei jedem Projekt, an Punkte, wo ich formal experimentieren will und muss. Einmal, um etwas auf möglichst neue, möglichst noch nie dagewesene Weise darzustellen, zum anderen, um mich nicht selbst zu langweilen, indem ich ausgeschrittene Wege gehe. Meistens kommt es dabei zu einer Mischung passender, aber nicht von einem selbst stammender Formen und wirklicher Neuschöpfungen. Leitlinie ist das pragmatische Wort Molières »Je prends mon bien où je le trouve.« (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:127)

„Das waren zwei Welten, zwischen denen es keine sichtbare Brücke gab.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:16)

„Zum Jahreswechsel 82/83 begann sich in meinen Kurzgeschichten dennoch etwas Entscheidendes zu verändern: eine Abwendung von den rein autobiografischen Themen und Perspektiven und eine Öffnung gegenüber dem (fiktiven) Schicksal Dritter. Ich lernte, langsam zu abstrahieren von mir. Deshalb beschloss ich, ein Jahr lang ins Ausland zu gehen, wo ich niemanden kannte, und ich mich ausschließlich auf das Schreiben zu konzentrieren.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:16)

„eine Unterwerfung ohne Hierarchie, ein Orgasmus, der nicht auf Sex beschränkt ist, ein abenteuerlicher Weg, der seine Belohnung in sich trägt, eine aktive Tat, die zugleich ein Gewährenlassen ist, ein Akt des Vertrauens, der Liebe, der Lust, ein Verschenken und Sich-Verschenken.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:128-129)

„ein Werk der Mimikry und Montage, [...] Es ist ein postmodernes, ironisches Märchen“ (Widmann ve Kleeberg, 2007:226)

„vor den unberechenbaren Auswirkungen der Fiktion auf Realität.“ (Brockmann, 2014:225)

„dass die Messung eines Phänomens das Phänomen selbst verändert.“ (s. 9.)

„»Einst gab es, mitten in der Reichshauptstadt, einen seltsamen Park. Er war von hohen Mauern umgeben, [...]“ (s. 87.)

„Herumirren, sich verlaufen, träumen ...“ (s. 95.)

„eine leise, feine, fast eine weibliche Stimme, wenn er damit Rilke rezitiert“ (s. 107.)

„Mit der Sonne hatte sich der kleine Park bevölkert, und K. entschied, sich inmitten des Kindergeschreis auf eine Bank zu setzen, um zu rauchen. Weiße, schwarze und maghrebinische Kinder rutschten hintereinander von der Rutsche, saßen einander auf der Wippe gegenüber, kletterten in den Gerüsten, spielten Ball oder Seilhüpfen. Junge Mütter, die weißen in Röcken oder Hosen, die schwarzen in farbenprächtigen Bubus, die Araberinnen in Gruppen, hochgeschlossen und mit Kopftüchern, saßen auf den Bänken oder hockten auf der Umrandung des Sandkastens und ließen ihre Jüngsten, die im Sand gruben oder auf noch unsicheren Beinen den Tauben nachliefen oder bei der Fontäne mit dem Wasserstrahl spielten, nicht aus den Augen.“ (Barfuß, 68.)

„Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich der Tatsache bewußt, daß wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung ‚modern‘ für sich beansprucht hat [...] und deren

Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist *tot*, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit. Für den Roman bedeutet dies, daß das Zeitalter von Proust, Joyce und Mann vorüber ist, ebenso sind in der Lyrik T.S. Eliot und Paul Valéry passé.“ (Fiedler, 1994:57)

„Der Leser soll das uchronische Geschehen gewissermaßen als Kontrafaktur seines Geschichtswissens begreifen.“ (Rodiek, 1997:87-88)

„Mit der Fiktionsdoppelung, der Geschichte in der Geschichte, verbindet Kleebergs Roman zwei getrennte Zeit- und Inhaltsebenen.“ (Widmann, 2009:241)

„die allerdings bislang keine eigene Traditionslinie kennt“ (Widmann, 2007:3-4)

“Die Menschen, die hier sitzen und spazierengehen, *müssen* ganz einfach etwas behalten vom Eindruck der Schönheit. Etwas geht auf uns über. Etwas bessert uns. Was ich an Deutschland hasste, war die Hässlichkeit. Mehr als alle dunkle Vergangenheit, mehr als alle Fanatiker, was mich abschreckte, war die Hässlichkeit der Städte, des Landes. Die verquere Lust an der Hässlichkeit. Schönheit und Ratio, Schönheit und Maß gehören zusammen, aller Fanatismus, alle Extreme haben mit Hässlichkeit zu tun. Wenn wir seinerzeit gekonnt hätten, wie wir wollten, wäre diese Stadt zerstört, gäbe es diesen Park nicht mehr. Wenn man uns Deutsche gelassen hätte, hätten wir alle Erinnerung zerstört, alle Kontinuität kurzgeschlossen. Da man uns gestoppt hat, ist es letztlich nur unsere eigene Kontinuität, die gekappt ist und nie mehr existieren wird, unsere eigene Erinnerung, die nicht mehr richtig funktioniert. Schönheit hat auch mit Erinnerung zu tun, denn es ist der Vergleich, der Schönheit schafft. Und Erinnerung ist Kontinuität. Wie oft hatten sich mir in Amsterdam, in Paris im Anblick eines Hauses, eines Cafés, einer Straße die Zeiten ineinandergeschoben, Silhouetten aus vier, aus fünf oder sechs Generationen, die dieselben Stufen abschliffen, aus demselben Fenster geschaut hatten, über die nämlichen Straßen geschrieben. Und wir? Ein Loch. Ein Nichts. [...]“ (s. 28-29.)

„Die Namen der 77 000 in Terezín Ermordeten. Wie reagiert man auf diese in den Stein gravierten Namen? Wie reagiert man darauf als Deutscher? Hat man als Deutscher das Recht, diesen Raum zu betreten? Hat man die Pflicht? Was muss, was sollte, was darf man denken und fühlen? Ist es nicht pervers, sich das zu fragen, bevor man überhaupt irgend etwas denkt und fühlt?“ (s. 32.)

„[...] dann leuchtete ein gutes warmes helles Schild aus der Nacht: »Antiquariat«. Und darauf hielt ich zu, die stumme Welt alter Bücher würde mich wieder zu mir selbst bringen, Atem schöpfen lassen, meine Gedanken in die Ordnung zurückführen. Ich war nass geschwitzt, mein ganzes Gesicht war nass, aber auch mein Haar, mein Hals, meine Hände, blutete denn mein Kopf? Nein, es regnete in Strömen, dann stieß ich die Tür auf, ein Glockenspiel ertönte, und ich war im Trocknen, Stillen, wo es lieblich und vertrauenerweckend nach Papier roch.“ (s. 36.)

„»Ganz heiß bist du«, sagte sie, die Cellostimme, die Stimme einer Mutter (die Augen einer Geliebten). »Geh jetzt, du wirst schon verstehen, lass mich alleine«“ (s. 36.)

„Daß meine Nationalität mir offenbar so deutlich ins Gesicht geschrieben stand, gefiel mir auch wieder nicht.“ (s. 39.)

„»Ich habe Ihr Buch«, sagte er.“ (s. 40.)

„»Sie werden schreiben in dieses Buch. Und was immer Sie schreiben, wird in dem Moment, da Sie das Buch beendet haben, Wirklichkeit geworden sein. Das ist unser Geschenk. [...] Sie schreiben, was Sie wollen. Da Sie lieben, nehme ich an, werden Sie über diese Liebe schreiben.

Was immer Sie schreiben, wird, wenn Sie geendet haben, in aller Konsequenz Wirklichkeit geworden sein. Das heißt, Sie werden es in den Geschichtsbüchern nachlesen können, vorausgesetzt, es gehört in die Geschichtsbücher. [...]«” (s. 46.)

„Dort stand der blonde Fahrer des Golf Cabrio. Er war grösser als ich, ca. einsnuezig, trug das Haar vorn kurz und hinten lang und war in halblange, gegürtete schwarze Lederjacke und graue Hosen mit Bügelfalten gekleidet. Seine kleinen Augen, die mich fixierten, waren hellblau. Der Junge sah mich von der ganzen Höhe seiner vielleicht 22 Jahre an. [...] Ich habe das gesehen.

[...] sah ich in diesem jungen Mann, der die deutschen Straßen und die deutschen Opels behütete, plötzlich das Inbild eines Nazis.

»Kümmern Sie sich gefälligst um Ihren eigenen Dreck, Sie KZ-Aufseher!«“ (s. 18-19.)

„seine Wunschversion der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts einzutragen: eine Alternativgeschichte ohne traumatisches Gedächtnis.“ (Braun, 2014:205)

„Die Zukunft als Zukunft hat mich nie sonderlich interessiert oder fasziniert, aber die Vergangenheit als lebendiges Tempus in der Erinnerung umso mehr.“ (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:120)

„Es war eine weite leere Fläche auf den ersten Blick, umgeben von grünen Bauzäunen. Die westliche Grenze lief parallel zum Kanal entlang der weidengesäumten Alle, die Richtung Zentrum ging. An zwei weiteren Seiten wurde das riesige Grundstück von Straßen eingefasst. Dort, wo wir hielten, stand noch eine Reihe guterhaltener fünfstöckiger Häuser aus der Gründerzeit, schräg gegenüber lag eine Tankstelle und Lager oder niedrige Werkhallen, alles Nachkriegsbauten. [...] Das Grundstück war etwas über 200 Meter breit und fast ebenso lang. Aus der festgetretenen, umgegrabenen oder neu aufgeschütteten Erde wucherten Disteln. Es war Brachland, um das sich seit einem halben Jahrhundert kein Mensch mehr gekümmert hatte. Mitten in Deutschland. Mitten in Berlin. Ein Loch.“ (s. 80-81.)“

„Was war hier vorher?“ (s. 84.)

„»Klopf auf Holz!« zischte mein Vater. »Du hast schon genug Mist erzählt. Was soll denn dazwischenkommen? Du siehst doch, hier *war* nie etwas.«

»Da bin ich mir nicht so sicher wie du«, sagte ich. Denn ich wusste auf einmal, was hier gewesen war.“ (s. 86.)

„Aber so kam es natürlich nicht. Die ersten Jahre des Exils in Amsterdam waren vielleicht die besten meines Lebens, ich fand die Arbeit bei ›Orion‹ und verliebte mich in Pauline, und Deutschland und die Vergangenheit und Bea kamen mir mehr und mehr abhanden, trotz aller Briefwechsel, Geschäftsreisen und Besuche bei meinen Eltern. Nun hatte ich Pauline verloren, zwölf Jahre meins Lebens stellten sich als Parenthese heraus, und die einzige Zukunft, auf die ich hoffen, die einzige Klammer, die die plötzlich losen Enden meines Lebens zusammenhalten konnte, war eine Vergangenheit, Bea, die Einzige, die Lebensveränderin. Nur dass sie, soweit ich wusste, denn unser Briefwechsel, schon immer mit großen Unterbrechungen geführt, hatte 1990 abrupt geendet, heute verheiratet war. Ich hatte Angst vor dieser Rückkehr.“ (s. 11.)

„Alle diese Reisenden hatten eines gemeinsam: ihre Neugierde auf die Realität. Angehende Journalisten, Mediziner, Ethnologen, Historiker und Naturwissenschaftler oder Kunstgeschichtler, denen Klein in der Villa, wenn sie ihre Visa und Kreditbriefe in Empfang nahmen und mit ihm durch den Garten schlenderten, nur sagte: Halten Sie die Augen auf, das ist das einzige, was ich von Ihnen erwarte.“ (s. 279.)

„Die verschiedensten Menschen und Meinungen trafen hier in Harmonie aufeinander. [...] Kleins Garten, der Öffentlichkeit unbekannt und eine Oase gastlicher Offenheit in den wilden Ausgrenzungsg efechten der Weimarer Republik, war aber vor allem eines: der Ort, der ausländischen Gästen ein anderes Bild Deutschlands vermittelte.“ (s. 332-333.)

„»Was weiß ich?« sagte der Antiquar leichthin. »Es gibt so viele Möglichkeiten. Aber ist denn nicht alles, was uns interessieren konnte, gesagt? Müssen wir wirklich noch spekulieren, was sich danach zugetragen haben könnte oder auch nicht?«

»Das scheint mir allerdings notwendig«, sagte ich. »Ich ertrage solche Ungewissheiten nicht.«

»Wir wissen doch beide, wo alle Geschichten enden, wenn man sie nur stur bis zum Schluß erzählt«, sagte der Antiquar und wirkte plötzlich müde und schwer gealtert. »Und was heißt das schließlich auch? In eine Geschichte verhängt sich die nächste, und zu einem wirklichen Schluss kommen wir doch nie. Können Sie sich nicht mit dem Unausgesprochenen begnügen? Ist Ihnen der Sog nicht lieber, der entsteht, wenn die Transparenz eines Gebildes nicht zu-, sondern abnimmt? Darf denn gar nichts offenbleiben für Sie? Das Leben ist nun mal keine Gleichung, die stimmig aufgehen muß.« (s. 556.)

„Manche Geschichten kann man ganz einfach erzählen, sie erzählen sich eigentlich selbst. Zum Beispiel eine, die so beginnen könnte: »Einst gab es, mitten in der Reichshauptstadt, einen seltsamen Park. Er war von hohen Mauern umgeben, über die im Frühjahr der Duft von Geißblatt, Flieder und Harz wehte, und Liebespaare verabredeten sich unter der Laterne im Schatten der Kastanien ...«

Andere Geschichten erzählen sich nicht so leicht. Da muss man sich fragen: Warum erzähle gerade ich gerade diese hier? Bin ich auch der Richtige dafür? Ein weiteres Problem, an das man nur zu selten denkt, ist physikalischer Natur: Die Heisenbergsche Unschärferelation, die besagt, dass die Messung eines Phänomens das Phänomen selbst verändert.

Wenn man eine Geschichte von A bis Z erfindet, spielt das keine solch große Rolle, was aber, wenn man sich bemüht, Dinge nachzuerzählen, die sich tatsächlich ereignet haben, also die vergehende Zeit zu erzählen?

Die Geschichte dieses letzten Jahres, nicht die Geschichte an sich, sondern meine, ist eine sonderbare Mischung von leicht und schwer Erzählbarem. Was aber ist der Grund, sie erzählen zu wollen? Nicht der Anlass, der läge auf der Hand, nein, der Urgrund, die Quelle, die diesen Fluss aus Erinnerung und Erfindung speist?“ (s. 9.)

„greift der Antiquar insgesamt siebenmal ins Lenkrad der fiktionalen Erinnerungen.“ (Braun, 2014:213)

„»Apropos Ihr Text«, sagte eine Stimme in mein Ohr. Ich fuhr herum. Es war der Prager Antiquar, er saß, die Hände hinter dem Kopf verschränkt, neben mir. Dann drückte er die Mittelarmlehne herab, stützte sich darauf und beugte sich zu mir, wies dabei mit dem Kinn auf mein Buch.

»Apropos, *dafür* habe ich es Ihnen nicht gegeben.«

»Wofür haben Sie mir was nicht gegeben?« (Und, wollte ich hinzusetzen, wie kommen Sie überhaupt hierher? Träume ich, oder was geht hier vor? Aber er ließ mich nicht zu Wort kommen.)

»Das Buch. *Ihr* Buch, mag sein. Aber dafür habe ich es Ihnen nicht gegeben, dass Sie darin von banalen Kapitalisten schreiben! Fällt Ihnen denn nichts Wichtigeres ein als ein Millionär? Was soll das Ganze überhaupt?«

»Na hören Sie mal!« antwortete ich und vergaß über seiner Attacke meine erste und eigentlich wichtigere Frage: Wie es denn komme, dass er hier plötzlich neben mir saß. »Na hören Sie mal, ich mache mir hier Notizen, schreibe ... mir fallen Sachen ein ... was geht das denn Sie an?«

»Mich geht an, dass Sie offenbar vergessen haben, wozu ich Ihnen dieses Buch gegeben habe!« [...]" (s. 128.)

„»Einen guten Deutschen womöglich?« höhnte der Antiquar. »Das ist ja noch weniger originell, als ich befürchtete. Ein Bankier und ein guter Deutscher, ich werde Ihnen das Buch entziehen!«
 »Den Teufel werden Sie tun«, rief ich, denn sein Satz vom ›guten Deutschen‹ hatte ein Fünkchen in meinem Kopf entzündet, eher eine plötzliche Erinnerung als einen Geistesblitz.
 »Nein, überhaupt nicht«, erklärte ich. »Es kann sich nicht um einen ›guten Deutschen‹ handeln, wie denn auch. Da bin ich einmal derselben Meinung wie Sie. Nein, ich sehe was anderes. Warten Sie, dass ichs formuliere: Ich sehe einen anderen, keinen besseren, Gott, es gab und gibt gute und schlechte, hier wie anderswo, das ist nicht das Problem ... ein anderer, ein anderes ...«
 Ich stockte und war ins Flüstern geraten. »Anders als dieses leere Grundstück, dieses Loch, und wenn man fragt, was war da, dann zucken sie die Achseln, und ein Verwaltungsgebäude wollen sie draufstellen, und Rudolph und mein Vater stoßen sich gesund dran ... und ...« (s. 131-132.)

„Sie können kybernetische Regelkreise darstellen, aber keine freien Subjekte.“ (s. 132.)

„»Was aus meinem Kopf auf mein Papier kommt, ist eben doch allein und ausschließlich meine Sache. Meine Geschichten gehören mir. Und nicht jeder hat jede Geschichte zu erzählen. Insofern ist es, egal worauf hinausläuft, zunächst das meine. Und ich verbiete Ihnen ganz einfach, sich da hineinzumischen. Ja, und warum nicht ein anderes Deutschland, wenn es das ist, woran ich mich erinnern will, wenn ich will, dass es existiert habe?«“ (s. 132.)

„»Kommen Sie zu sich«, sagt der Antiquar leise. »Welches Datum schreiben wir heute, da Klein sich mit Lassalle und Heidegger Trifft? Antworten Sie.«

»Ich weiß nicht genau. Um den 15. November.«

»In welchem Jahr?«

»1932.«

»Sie täuschen sich. Wir sind schon nach Weihnachten. Wir sind schon im Januar. Wer ist es, den Sie ermorden wollen? Sagen Sie den Namen!«

»Nein. Es gibt ihn nicht. In einigen Wochen gibt es ihn nicht mehr.«

»Sie lügen, mein armer Freund. Vielleicht will Klein ihn tatsächlich einladen in den Garten, um mit ihm zu reden. Vielleicht will er ihn tatsächlich zum Besseren bekehren. Wenn er mit ihm durch den Garten geht, diese Zusammenschau menschlicher Träume und Sehnsüchte, wird sich dann nicht das Herz des andern lösen? Wird er nicht seinen Hass ablegen im Anblick der Schönheit? Wird er nicht einer sein wollen mit anderen, ein Mensch auf dem Boot der Menschheit? Das ist doch die Utopie, nicht heimtückischer Mord. Welchen Tag schreiben wir?«
 [...]

»Welches Datum schreiben wir?«

»Wir schreiben den 30. Januar 1933. Die Bank von Pleißen & Klein hat Konkurs angemeldet. Der Reichspräsident hat Adolf Hitler zum Kanzler einer neuen Koalitionsregierung ernannt.« (s. 480-482.)

„was ist denn dann falschgelaufen in der deutschen Geschichte?“ (s. 374.)

War es der halbe Holocaust des Dreißigjährigen Krieges, der das Volk verwildern lassen, [...] typischer Deutscher wie Luther, [...] Nibelungenlied gab es schon 300 Jahre vor Luther [...] der undurchdringliche deutsche Wald, vor dem schon die Römer kapituliert haben, [...]“ (s. 374-375.)

„der erste demokratisch-sozialistische Komponist.“ (s. 346.)

„[...] Nein, ich danke vielmals. So jemanden lösche ich aus. So jemand wird ersetzt in meiner Geschichte.«“ (s. 181.)

„Ich habe beim Schreiben das Prinzip ›Je prends mon bien où je le trouve‹ auf die Spitze getrieben. Es scheint mir daher nicht überflüssig, alle die Toten und Lebenden um Nachsicht zu bitten, deren Namen, Gesichter, Gedanken, Worte und Lebensmomente schamlos in diesen Roman montiert wurden. Mögen sie darin nicht sosehr ein Plagiat sehen als vielmehr eine Hommage an ihre Existenz und ihr Wirken.“ (s. 587.)

„»So, nun habe ich mir das lang genug mit angehört!«

[...]

»Was haben Sie sich lang genug angehört?« fragte ich langmütig und angriffslustig zugleich.

»Ihr Gewäsch über Wagner! Sie können alles mögliche betatschen und hin und her schieben, aber lassen Sie Ihre Finger von Wagner!«

»Na hören Sie mal!« begehre ich auf.

»Nein! Jetzt hören *SIE* mal! Das ist ja nicht auszuhalten! Das nennen Sie Deutschland verändern! Einen solchen geistigen Morgenthauptan! Zuerst Heidegger und jetzt Wagner! Wollen Sie Ihr Land zu einem Bantukral machen?«

»Passen Sie auf!« sagte ich. »Jetzt werden *SIE* rassistisch. Das steht Ihnen nicht gut ...«

»Versuchen Sie nicht, bei mir den Schlauberger zu machen«, sagte der Antiquar erzürnt. »Sie wissen einfach genug, um sich solche Freiheiten, solche Unverschämtheiten herauszunehmen! Sie sind ein Kleiner, ein ganz Kleiner sind Sie!«

»Sie gehören wohl auch, wie Thomas Manns seliger Schwiegervater, zu den Juden, die sich für Wagners Ehre duellieren wollen? Was nur so viel beweist, dass auch 3000 Jahre Kultur und Bildung nicht vor Blödheit schützen! [...]« (s. 370-371)

„Führer befahl, wir folgen“ (s. 373.)

„»Vielen Dank. Sie sind zu liebenswürdig heute. Ich meine nur, eine Liebesgeschichte ist ein Nukleus. Wozu die Weltgeschichte bemühen, um ein physiologisch-psychologisches Verhältnis zu beschreiben?«

»Es geht mir bloß gar nicht um Ihren Nukleus. Die Liebesgeschichte, die mir wichtig ist, hat sehr viele Facetten. Es sind viele Lieben in der Liebe, nach der Sie mich fragten.« (s. 295.)

„Vor langer Zeit gab es einmal ein wunderschönes Land, in dem ich glücklich war. Ich kannte kein anderes. Es hieß Deutschland, nein, nicht Deutschland, sondern BeErDe.“ (s. 9.)

„[...] Sie können wohl nicht verstehen, dass mancher von uns gerne etwas anderes wäre als das Kind und der Enkel der Mörder!« (s. 491.)

„Seine Vision war ein Ort, wo er sich wohlfühlen konnte, ohne das Land verlassen zu müssen. Wo auch andere sich wohlfühlen konnten. Ein leichter, graziöser, weltoffener Ort. Ein Stück Deutschland, das nicht arrogant war, nicht pathetisch und neunmalklug.“ (s. 280.)

„[...] seinen ›Paradeisos‹ zu schaffen, den Garten der Erinnerung an ein zukünftiges, immer noch zu findendes und zu erfindendes utopisches Eden.

Dieser Garten war es, der den Geschäftsmann mit den Utopisten früherer Zeiten verband: als eine sichtbare, duftende, betastbare Enklave eines zukünftigen Zusammenlebens der Menschen. [...]“ (s. 278.)

„[...] dem des schaffenden Menschen und seiner Fähigkeiten.“ (s. 102.)

„Und so begann eine Art Jour fixe der Kriegsgegner und Internationalisten. Es kamen der alte Botschafter Schoen und der Schriftsteller Heinrich Mann, es kamen Helmut von Gerlach und Kurt Hahn und die Mitarbeiter der ›Weißen Blätter‹, und es wurde geredet, aber der Krieg ging weiter.“ (s. 218-219.)

„Es war in einem andern Land. Wie auf einem fliegenden Teppich, als hätte er an Aladins Wunderlampe gerieben, fand er sich, der noch eine halbe Minute zuvor im sonnigen Kent geweilt hatte, nun im heiligen Bezirk Kyotos wieder. Tiefe stille wie der Nachhall eines Tempelgongs, darin ein Glockenspiel: unsichtbar rinnendes Wasser. Feines Lispeln der winzigen rötlichen Blätter des Zwergahorns, der japanischen Mispeln, No-Gesang aus dem hohen Bambusgehölz. [...]“ (s. 96.)

„Wer den ›Garten Kleins‹ in der Wirklichkeit besuchen will, der kann das tun, nur eben nicht in Deutschland, was einer der Gründe ist, warum dieses Buch entstand. Er findet sich in Boulogne, Metrostation ›Pont de St. Cloud‹ und dann gleich rechts. Es ist ausgemalt.“ (s. 587.)

„[...] Garten im Norden, ein hortus conclusus. Dort, geschützt vor der rüden Außenwelt, kultiviert er nicht nur erlesene Gewächse, sondern auch die empfindlichen Pflänzchen der Zivilisation: Menschlichkeit, Toleranz, Völkerfreundschaft, schöne Geselligkeit, ideologiefreien Forschergeist und was der zweifellos wünschenswerten Kostbarkeiten mehr sind. Es herrscht da eine humanistisch durchwirkte Weltbürgerlichkeit, [...]“ (Falcke, 1998)

„Warum stellte man sich das Paradies immer als einen überschaubaren Garten vor, so wie hier? Warum musste das Paradies durch Mauern geschützt sein, geteilt in ein Drinnen und ein Draußen? Endlosigkeit entsprach dem Menschen nicht. Immer weiter zu müssen, ohne zu wissen, wann und wo man ankommen würde, hatte etwas Erschreckendes.“ (s. 95.)

„Ja, man verließ diesen Ort anders, als man ihn betreten hatte. Hochgestimmt, zuversichtlicher auch, und so, wie man einem Bad entstieg. Zugleich auch voll einer eigentümlichen Sehnsucht und Schwermut. Und erinnerungsselig. [...]“ (s. 108.)

„Exterritorial! Das war es! Der Garten war exterritorial. Es wehten keine Fahnen hier, es marschierte kein preußisches Militär durch die Alleen, es gab keine Trikolore, keine Union Jack, keine Sterne und Streifen, weder Schwarz-Rot-Gold noch Schwarz-Weiß-Rot, auch keinen Doppeladler, nur das Rosa der Azaleen, das Blaßblau der Stiefmütterchen, das Alabasterweiß der Magnolienblüten. Es gab keine Marschmusik, sondern das Gezwitscher der Vögel, das Plätschern des rasch fließenden Wassers, den Wind, der den Kronen der Zedern ein tiefes und leises, stetiges Rauschen entlockte.“ (s. 109.)

„Und wie Paulines Mutter mir erzählte, was für sie immer die erste Erinnerung bleiben werde, sobald das Wort Deutschland fällt: der Lärm der gewichsten schwarzen Schaftstiefel, trapp trapp trapp über das Pflaster ihres Dorfes in der Bretagne, der Marschtritt der schwarzen Stiefel, aus einer Kellerluke, heraus beobachtet, wo man nichts sah als die Stiefel auf dem Pflaster. In einem Keller versteckt, weil damals, im Sommer 1944, die deutsche Wehrmacht, auf ihrem geordneten Rückzug aus der Bretagne, Frauen und Kinder einfing und sie vorne auf die Hauben und Kotflügel der LKWs schnürte, als Geiseln gegen eventuelle Anschläge der Résistance.“ (s. 30)

„Karikaturisten zeichneten ihn als Lohengrin in weißer Rüstung, auf dessen Schild der Wahlspruch ›Viel Feind, viel Ehr‹ eingraviert war.“ (s. 416.)

„[...] Hätten wir also vielleicht sterben sollen?“ (s. 201.)

„Und als alles vorbei war, was blieb: Du hattest mich unruhig gemacht für mein ganzes Leben.“ (s. 203.)

„[...] Aber ob Holländer oder Grieche: Beide hatten nur eine einzige Sehnsucht: *nach Hause zu kommen.*“ (s. 203.)

„»Nord und Süd und West zersplittern, Reiche bersten, Throne zittern...«“ (s. 216, 587.)

„Nein, mein lieber Freund, Sie sehen, falls diese Zeilen Sie erreichen, daß ich meinen Goethe noch nicht vergessen habe.“ (s. 587.)

„Sind das dieselben Männer, die Symphonien und Opern komponierten [...]“ (s. 588.)

„Er hatte einen großen Ruf als Journalist und besaß auch als Schriftsteller bereits einen gewissen Namen.“ (s. 87.)

„»Einst gab es, mitten in der Reichshauptstadt, einen seltsamen Park. Er war von hohen Mauern umgeben, über die im Frühjahr der Duft von Geißblatt, Flieder und Harz wehte, und Liebespaare verabredeten sich unter der Laterne im Schatten der Kastanien ...«

Der Journalist von der ›Frankfurter Zeitung‹, der an diesem Maitag 1929 am Portal des Parks läutete, verzog die Mundwinkel zu einem selbstironischen Lächeln. Hätte es sich nicht um ein Interview gehandelt, sondern um einen Roman, dann hätte er ihn vielleicht so beginnen lassen.““ (s. 87.)

„[...] Solche Bücher schreibt ein einfacher Journalist nicht, [...]“ (s. 113.)

„Nichts hätte Roth weniger erstaunt, als ein plötzlich ins Bild sprengender Trupp rotberockter Reiter und eine bellende Hundemeute auf Fuchsjagd, [...]“ (s. 96.)

“Es war in einem andern Land. Wie auf einem fliegenden Teppich, als hätte er an Aladins Wunderlampe gerieben, fand er sich, der noch eine halbe Minute zuvor im sonnigen Kent geweilt hatte, nun im heiligen Bezirk Kyotos wieder. Tiefe stille wie der Nachhall eines Tempelgongs, darin ein Glockenspiel: unsichtbar rinnendes Wasser. Feines Lispeln der winzigen rötlichen Blätter des Zwergahorns, der japanischen Mispeln, No-Gesang aus dem hohen Bambusgehölz. [...] Und wieder zurück auf den Weg, zwischen all diesen Pflanzen hindurch, die aus einem Gemälde des Zöllners Rousseau zu stammen schienen: ziselierte Miniaturen oder gigantisch austreibende Blätter, die gedrechselten Ästchen der Bonsais, fein mit Tusche gemalt, und große fette ausgestreckte grüne Zungen, und dann links und rechts des Wegs über den Azaleen und Kamelien zwei Gingko Bilobas, und Roth rezitierte mit geschlossenen Augen das Gedicht, das eines seiner liebsten war.” (s. 96-97.)

Gingo biloba

Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als eines kennt?

Solche Fragen zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn:
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

(Goethe, 2015:249)

„Farbenstäubchen auf der Schwinge / Sommerlicher Schmetterlinge“ (s. 107.)

„Vaux-le-Vicomte ist die Apotheose einer neuen Epoche. Die Bändigung der chaotischen Natur, die Errichtung von menschlich ordonierter Schönheit, nicht mehr zum höheren Ruhm Gottes, nicht mal mehr zu dem des Monarchen, sondern dem des schaffenden Menschen und seiner Fähigkeiten.“ (s. 102.)

„Darf ich Sie mit zwei Zitaten belästigen: [...]“ (s. 295.)

„[...] aber ich sehe eben den Wert der Sprache gerade nicht im Dekontstruktiven, sondern in der sinnstiftenden und verständlichen Synthese.“ (s. 296.)

„»Ich bin mir nicht sicher, daß Sie die Ironie dieses Satzes verstanden haben«, [...]“ (s. 297.)

„Es stimmt, dass ich mich schriftstellerisch gerne in einer Welt bewege, die von den gängigen Naturgesetzen bestimmt wird. Wenn in meinem Buch jemand aus dem Fenster geworfen wird, fällt er nach unten. Insofern bin ich ein Anhänger des Realismus, spiele aber durchaus auch mit diesen Naturgesetzen (siehe *Ein Garten im Norden*). (Kleeberg ve Birgfeld, 2013:20-21)

„Die gut hundert Gäste aus vielleicht 15 verschiedenen Ländern, [...]“ (s. 355.)

„Kurz vor 20 Uhr, rechtzeitig zu Heideggers Vortrag und musikalischer Einführung, waren alle wieder da: Kurt Hahn, Hermann Müller, Lassalle, Brüning und Léon Blum. Reifenberg aus Frankfurt, Erich Kleiber, Max Beckmann und Ernst Toller. Romain Rolland war gekommen und der Graf Coudenhove. Alban Berg und Paul Dukas. Der Prinz und Prinzessin Kitashirakawa, die Bethmanns aus Frankfurt und die Warburgs vom Mittelweg. Kurt Wolff, René Schickele, Hermann Kesten, Max Reinhardt und zwei Generationen der Familie Mann. Elisabeth Bergner und Ricarda Huch, Kay Boyle und Sidonie Colette, Isabelle Eberhardt und Marie Curie. Vater und Sohn Bertaux, Prinz Max von Baden, Feuchtwanger und Bruno Walter, Huxley und T.S. Eliot. Es kamen Kirsch und der Fürst Lichnowsky, Lukács und Ossietzky. Sir Jaggadish Chunder Bose war da, Onazo Nitabe, der Agronom und frühere Völkerbund-Sekretär. Keynes war da und der große Pazifist Helmut von Gerlach und Ramsey Mcdonald.“ (s. 359.)

„Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Unbekannte, Frauen und Männer der Kunst, Wissenschaft, und Politik, Studenten und Geschäftsleute vermischten sich, begrüßten einander, soweit sie sich kannten, stellten sich einander vor, fanden ins Gespräch, im Wintergarten, auf den Spazierwegen oder in der Bibliothek, und trennten sich wieder, um sich in neuen Verbindungen zu finden, oder auch alleine und zu zweit den Garten zu erforschen.“ (s. 356.)

„[...] Und er hat Instinkte wie ein Tier, alle Sinne hellwach. Er schnüffelt mit seiner großen Nase -«“ (s. 106.)

„»Genau: Er zieht die Luft ein, und er riecht alles. Genauso bei den Menschen. Er riecht ihre Absichten. Und wenn er jemand mag, dann nimmt er ihn in die Arme, und weiß Gott, er kann dich erdrücken.«“ (s. 107.)

„[...] aus dem Gedächtnis ganze Seiten aus den Gesprächen Hyperions mit Bellarmin rezitiert ...“ (s. 173.)

„Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben.“ (T. Mann, 2014:364)

„»Du weißt, Charlotte, dass ich noch Besuch erwarte?«

Sie hob fragend die Augenbrauen.

»Herrn Klein, in Geschäften.«

Sie lächelte kaum merklich: »So spät noch? Es muss Jahre her sein, daß er das letzte Mal hier war.«

»Ja, es handelt sich um den Verkauf.«

»Du willst also tatsächlich verkaufen.«

»Was ich möchte, ist kaufen. Zeit will ich kaufen.«

»Das hört sich ja beinahe faustisch an ...«

Er musterte sie. »Der Teufel, liebe Charlotte, ist ein Auswuchs unserer Seele, eine Art innerer Pickel. Und was den Pakt betrifft, so wüsste ich unter den höllischen Heerscharen niemanden, der das Bürgerliche Gesetzbuch besser kennt als ich ... Nein, ich hoffe, damit etwas mehr Zeit für anderes zu haben, für uns zum Beispiel ...« (s. 124.)

„[...] irgendwo in dem sanften lustvollen Fruchtwasser zwischen Schlaf, Traum und schweifend wachem Bewußtsein.“ (s. 231.)

„Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“ (T. Mann, 2014:5) gelecek!

„[...] und das Schicksal des deutschen Tonsetzers Wagner.“ (s. 343.)

„*In einem gewölbten, engen, gotischen Zimmer Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulte.*“ (Goethe, 1982:17)

„Tut mir leid, da ist bei mir nichts zu holen. Wer immer strebend sich bemüht und so weiter. Diese Erlösung brauche ich nicht.“ (s. 406.)

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
*Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;*
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichen Willkommen.
(Goethe, 1982:363)

„Und das freie Volk auf freiem Grund!?“ (s. 406.)

„Rick van der Weyden, der europäische Chairman, besaß das Talent, Leute ausfindig zu machen, die menschliche und professionelle Qualitäten vereinten, die extrem hart arbeiteten und sich wunderbar zu amüsieren wußten.“ (s. 24.)

„»Klein«, hatte van der Weyden mir einmal gesagt, »wenn du nur wolltest, dann könntest du irgendwann im Board sitzen. Wenn ich du wäre, dann würde ich folgendes tun: Wie alt bist du?« »33«, hatte ich gesagt. »33«, wiederholte er. »Du läßt das Schreiben für zehn Jahre, sagen wir, bis du 45 bist. Du stürzt dich Hals über Kopf in unsere Arbeit. In fünf Jahren leitest du ein Land, Deutschland logischerweise in deinem Fall, anstatt dein Leben im Ausland zu verbringen, und in weniger als zehn bist du im europäischen Board. Du verdienst mehr als das Doppelte. Gut, anstatt fünf Tage die Woche acht Stunden zu arbeiten, arbeitest du sieben Tage die Woche zwölf Stunden, aber mit dem Gehalt, mit den Vorzugsaktien (zwölf Prozent Dividende!) wirst du mit 45 genügend Kapital haben, um dich irgendwo zur Ruhe zu setzen und nichts mehr zu

tun als zu schreiben. Und Themen wirst du dann auch genug haben. Was sagst du dazu? Oder besser, sag nichts, lass dirs durch den Kopf gehen, rechne dir das Pro und Contra aus. Und entscheide dich dann. Ich kann dir die Tür eine Weile offenhalten. Du hast als Jobber angefangen, jetzt bist du hier für die ganze Schreib-Abteilung verantwortlich, sitzt in Paris, und alles ohne Ehrgeiz. Überleg nur mal, wie weit du *mit* Ehrgeiz kommen könntest.« (s. 24.)

„»Weißt du«, gab ich meinen Gedanken Ausdruck, »ich kann jetzt auch hundert Jahre auf dich warten.«

Sie stand auf. »Aber du kannst offenbar nicht respektieren, dass ich verheiratet und Mutter einer Tochter bin und ein eigenes Leben habe.«

»Natürlich kann ich das!« erwiderte ich defensiv, ich wollte ja keinen Streit. »Ich zwing dich ja zu nichts. Ich sag nur: Ich bin hier, und wie mein weiteres Leben verlaufen wird, hängt von dir ab. Von deiner freien Entscheidung. Ich habe fast 15 Jahre auf dich gewartet und mit dir gelebt, ohne dich zu sehen, ich kann auch noch länger warten.« (s. 262.)

„Ich war baff. »Aber du hast mir nie was gesagt, stotterte ich.« (s. 63.)

„Ich konnte aber nicht anders, als sie von Zeit zu Zeit doch so zu nehmen, und sie hat sich nie verweigert.“ (s. 63.)

„Bea sah mich an. »Ja, vom Datum her hätte es hinkommen können ...«

Ich atmete auf, erleichtert und enttäuscht. »Aber das«, sagte ich, »hättest du mir dann doch geschrieben, trotz des brieflichen Abschieds ...« Ich hielt die Betonung in der Schwebung zwischen einer Frage und einer Behauptung.“ (s. 259.)

„[...] hat Samuel alle Brücken zur jüdischen Tradition abgebrochen und hält darauf, daß die Familie vor allem mit Goyim verkehrt.“ (s. 497-498.)

„»Du heißt Abraham. Aber der Papa will, daß du einen deutschen Namen hast. Er sagt auch, wir sind keine Juden, sondern Bürger des deutschen Reiches israelitischer Konfession. Wenn es nach ihm ginge, dann wären wir sogar schon getauft.« (s. 496.)

„»Ich dachte, du wolltest uns einen Sohn und Erben mit nach Hause bringen«, sagte seine Frau. »In der Schule kann er uns nicht viel helfen.«

»Samuel hätte nicht gewollt, da[ss] sein Sohn ein Bauer wird«, antwortet Johannes. »Und außerdem bezahlt sein Erbe die Schule und die Pension. Also hat er nicht mehr, als was ihm gebührt.«

Das letzte ist zwar gelogen, denn das Geld aus dem Verkauf des Grundstücks und der vor den Flammen geretteten Einrichtungen ist längst aufgezehrt, [...]“ (s. 499-500.)

„Statistik. Februar 80: das Kennenlernen, die Reise. März: die Rückkehr ins tägliche Leben. März, April: Wechsel von Streit, Unverständnis und verzweifelten Versuchen, den Zustand aus dem Garten wiederzubeleben, was stundenweise gelingt. Mai: Du sagst Schluss. August: Mein Brief, dein nächtlicher Besuch, ich werfe dich hinaus. September bis Februar 81: Funkstille. Im September trenne ich mich endlich von meiner Freundin. Februar: dein Anruf, das Wiedersehen. Zwei Wochen des Glücks. Eindruck, alles verstanden zu haben und leben zu können. Ab März: Neue Krisen, hin und her. Der Abend im Giardino, Seligkeit. Kurz danach sagst du Schluss. April: Dein Anruf, Schwangerschaft. Du willst mich nicht sehen. Mai: Dein Anruf, Abtreibung. Du willst mich nicht sehen. Ab Juni: Funkstille. Im August treffen wir uns zufällig auf einer Party. Du willst mit mir schlafen, ich flüchte. Danach Funkstille bis Februar 82. Meine Briefe, du antwortest. Aber du hast einen Freund. Deine Liebesbriefe aus Norderney im Mai. August: Letztes Treffen in Travemünde. Danach Funkstille. Frühling 83: meine Abreise nach Amsterdam. Februar 86: mein erster Brief an dich, seit ich Deutschland verließ. Du antwortest.

Mai 86: Du brichst den Briefwechsel ab. März 88: Ich schreibe wieder. Du antwortest. Briefwechsel bis Juni 90. Mehrstündiges Treffen in Hamburg. Wir schlafen miteinander. Ich schreibe danach, ich hätte Angst, wolle aber mit dir leben. Du schreibst zurück, du habest Angst, aber Lust darauf. Juli : meine Heirat mit Pauline. September: Ich schreibe dir davon. Keine Antwort mehr. Februar und März 91-93: Ich schreibe dir. Keine Antwort mehr. Januar 95: Ich schreibe dir, dass ich nach Hamburg zurückkomme. Keine Antwort.“ (s. 199.)

„»Albert«, sagte Bea, »kannst du dich erinnern, warum ich unseren Briefwechsel vor fünf Jahren beendete?«

»Weil ich geheiratet hatte.«

»Ja, aber das war nicht das Entscheidende. Auch nicht, dass du mir nur deine Geschäftsadresse gabst. Ich erinnere mich noch: Albert Klein c/o Orion France, 124 rue La Boétie, Paris; ein Mann, der meine Briefe nicht in seiner Wohnung empfangen will. Aber auch das war es nicht. Erinnerst du dich nicht, dass du mich batest, dir einen Fußabdruck von mir zu schicken?«

»Einen Fußabdruck?« fragte Paul entgeistert.

Mein Gott, das hatte ich vergessen, fuhr es mir durch den Kopf. Verdrängt wäre das richtige Wort.

»Ich bin zugegebenermaßen etwas zu weit gegangen«, versuchte ich, die Sprengladung zu entschärfen, »aber wenn du nicht verstehen kannst, was ich damit ausdrücken wollte -«

Bea unterbrach mich mit einer Handbewegung und wandte sich an Paul.

»Er hat auf diesen Fußabdruck gewichst, Paul, und ihn mir so wieder zurückgeschickt. Albert, was du da getan hattest, war tatsächlich schlimm. Du hast mich damals symbolisch missbraucht, hast einen Teil von mir benutzt, um zu tun, was du vorhattest. Ich selbst war gar nicht gemeint.«

»Aber natürlich du!« rief ich. »Wer denn sonst?«

»Nein, Albert. Ich fühlte mich von dir in meiner Würde verletzt. Ich hatte den Eindruck, du wolltest Macht gewinnen über mich, noch vor drei Tagen hatte ich diesen Eindruck, und aus tief eingegrabenen Gewohnheitsmustern heraus bin ich in Gefahr, dir diese Macht über mich einzuräumen. So war es auch vor 15 Jahren. Damals half mir nur weglaufen.«

»Du lügst«, sagte ich flach und verzweifelt. »Du weißt, dass es vor 15 Jahren um alles ging, bloß nicht um Macht.«

»Lass mich bitte ausreden, Albert. Ich weiß auch, dass das nur die eine Seite der Geschichte ist.« (s. 467-468.)

„[...] Er war der erste (Vielen Dank!), der mir klargemacht hat, dass ich schön bin. Er hat mich ausgezogen und vor den Spiegel gestellt und mich gezwungen, mich endlich einmal richtig anzusehen.« (s. 267.)

„Nein. Hört auf, euch um mich zu reißen, als wärt ihr zwei Hunde und ich ein Stück Fleisch oder ein Knochen. [...] Dass ich mir meiner selbst heute eigentlich bewusst bin, das, Paul, verdanke ich zum großen Teil dir, der mir zum ersten Mal klargemacht hat, dass ich selbst, Bea, begehrenswert sein kann. Aber Vorsicht, wenn ich den Eindruck haben muss, dass es jemandem um Besitz geht, um Macht, dann spiele ich nicht mehr mit, mit niemandem.“ (s. 466-467.)

„[...] Bea. Ihretwegen war ich ins Ausland gegangen, ihretwegen kam ich zurück.

Nein, ganz so einfach ist es auch wieder nicht: Ich kam zurück, weil meine geschiedene Frau Selbstmord begangen und ich festgestellt hatte, dass außer ihr mich nichts und niemand mehr in Frankreich hielt und halten wollte, und weil ich irrsinnigerweise meine gutbezahlte Stelle bei ›Orion‹ hingeworfen hatte, um mich aufs Schreiben zu konzentrieren.“ (s. 10.)

„»Werden Sie nicht sentimental, mein Freund. Sie sind gerade 30. Es ist nicht das Ende der Welt. Es werden andere kommen.«

»Oh nein! Es ist Charlotte! Von Anbeginn aller Zeiten. Und zu glauben, sie sei erst 18. Wissen Sie, was sie gesagt hat? Es gehe um jeden einzelnen Menschen, jede Veränderung muss am

einzelnen Menschen ansetzen, an sich selbst. Meine Gedanken! Und sie denkt sie klarer als ich.« (s. 249.)

„Dieser Tage sind es ziemlich genau drei Jahre, daß ich studiere, und übrigens ebensolange, dass ich verheiratet bin. Du weißt ja, wie das eine vom andern abhängt und daß das alles nicht eben einfach war. [...]

Ich bereue es keine Sekunde lang, nichts davon, und wenn die Voraussetzung für das Studium tatsächlich die Heirat mit Hubertus war, dann ist das kein zu hoher Preis, glaub mir das.“ (s. 288.)

„Was X betrifft, so bist Du völlig auf dem Holzweg. Auch wenn er Hubertus‘ Kompagnon ist, sehe ich ihn nur alle Jubeljahre, entweder in der Bank oder draußen auf dem Gut. Ich bereue es fast, mich Dir damals geöffnet zu haben, und will abschließend nur noch das eine dazu sagen: Gewiss, hätten wir einander einen Monat früher kennengelernt, hätte alles auch ganz anders kommen können. Nicht müssen! Alles andere mache ich mir selbst ab, und das geht sehr gut.“ (s. 289.)

„Nein, in seinem Garten war ich auch nicht und werde auch keinen Fuß dort hinsetzen, obwohl ich viel darüber höre. Ich weiß, wieviel ich mir selbst zumuten kann. Wie denkst Du Dir das denn auch? Soll ich vielleicht hingehen und Hubertus sagen: Komm, lass uns heute nachmittag Herrn Klein besuchen fahren, oder wenn du keine Zeit hast, besuche ich ihn alleine. Wenn die beiden Busenfreunde wären, vielleicht, aber das ist nicht der Fall. Sie sind Geschäftspartner, auch wenn Hubertus große Stücke auf ihn hält. Und wären sie enge Freunde, dann wollten sie mich vielleicht gar nicht dabei haben. Und schließlich gibt es derzeit wahrhaftig andere Probleme als diese Privatsachen!“ (s. 289-290.)

“Die rasch fließende Zeit umspülte ihn wie ein Bergbach einen Stein, sein Lebenstonus hatte einen langsameren Rhythmus als der unsre. Er sprach langsamer als wir, drehte langsamer den Kopf, seine Handbewegungen waren ruhiger, seine Augen erstarrten, um das Panorama in seiner Totalität aufzunehmen, es war sogar, als kaute er langsamer als wir. Er strahlte eine Gelassenheit aus, die beneidenswert war, auch wenn sie uns nervös machte.” (s. 50.)

“In fünf Jahren hatte Globau sich in eine typische bundesdeutsche Kleinstadt verwandelt. Vor allem auf den vier Kilometern von der Autobahn bis zu Stadtgrenze. 1990 war es ein gepflastertes, idyllische Wiesen durchschneidendes Sträßchen mit Schlaglöchern, denen die Trabant geschickt auswichen, und am Horizont der Lindenhain, dort wo die Stadt begann. Heute von Wiesen keine Spur mehr. Die Straße verbreitert und asphaltiert, mit Abbiegespuren und Ampeln, zwei Supermärkte, ein Bau- und Heimwerkermarkt, die Viehweiden zu rechter Hand in ein ›Gewerbegebiet West‹ umgewandelt, mit den riesigen Plakaten ›Aufschwung Ost‹ am Straßenrand, ein Honda-Händler, noch grösser und mit noch mehr Glas: ein VAG-Händler und, etwas kleiner, dafür schicker und aluminiumglänzend: ein BMW-Autohaus. Alles strahlte blitzsauber, man konnte in keinem anderen Land sein als in Deutschland.“ (s. 55.)

„Neben Helgas Eltern hatte Rudolphs Mutter gestanden und uns zugewinkt. Sie war unter Sedativa gesetzt worden und sagte immer wieder und sah mich dabei groß an: »Wäre doch alles beim alten geblieben ...«“ (s. 580.)

“Vielleicht muss ich mit der Liebe anfangen, der Liebe, die mich fortgetrieben hat, ohne mich loszulassen, und die mich zurückgezogen hat, nach Hause in die Fremde. [...] Auch die Liebe hat einen Namen, Beate Wittstock, oder kurz: Bea. Ihretwegen war ich ins Ausland gegangen, ihretwegen kam ich zurück. (s. 9-10.)

„[...] und Deutschland und die Vergangenheit und Bea kamen mir mehr und mehr abhanden, [...] zwölf Jahre meins Lebens stellten sich als Parenthese heraus, und die einzige Zukunft, auf die ich hoffen, die einzige Klammer, die die plötzlich losen Enden meines Lebens zusammenhalten konnte, war eine Vergangenheit, Bea, [...]“ (s. 11.)

„[...] so haben sie alle eine Gemeinsamkeit: Ihre große, tiefe, überbordende, nie zu stillende Liebe...“ (s. 43.)

„»Nur wer sehr liebt, kommt hierher. Sie lieben, Herr Klein.«“ (s. 44.)

„Liebe ich? Gewiss. Aber wen oder was? Je schärfer ich nachdachte – und vielleicht schärften der Whisky und die Stille meine Analyse – je schärfer ich nachdachte und nach wirklicher Liebe suchte, desto weniger fiel mir ein. Meine Eltern: Das war eine nicht gewählte Bindung, war Gewöhnung, Aufruhr, der ermüdet war und einer resignierten, platten Zuneigung Platz gemacht hatte, Wissen, zuviel Wissen, Enttäuschung, Ärger, Gleichgültigkeit, Zusammengehörigkeit gewiss, aber Liebe? Nun gut. Pauline? Wenn man in der Hochzeitsnacht Wachträume hat, in denen man am Grab seiner Frau steht, die unglücklich jung verstorben ist, und man fühlt sich zerschmettert und sogleich so befreit und reiselustig wie mit 18 – ist es dann glaubwürdig, von Liebe zu sprechen? Ich hatte Pauline sexuell begehrt, am Anfang wie am Ende, aber hatte ich alles mit ihr geteilt? Nein. Hatte nicht Gewöhnung alles abgestumpft? Doch. War das, was die Ärzte ihre ›Depressionen‹ genannt hatten, ihre fehlende Dickhäutigkeit gegenüber der Welt und ihre hilflosen Versuche, dem Elend abzuhelfen, indem sie es teilte oder auf sich nahm, war mir das nicht fürchterlich unbequem gewesen und auf die Nerven gefallen? Was fühlte ich heute für sie? Erinnerungen, keine Gefühle. Erinnerungen an Gefühle. An Orgasmen. Eine Leere, in der eine Liebe genistet hatte. Aber das Nest war verlassen. Und Bea? Diese Stiche im Herzen, das konnte nur Liebe sein. Aber woher kamen diese Stiche? Und wem galten sie? Der Frau, deren sensibles Getue und deren Anschuldigungen, ich wolle Besitz von ihr ergreifen, nur schwer ihren gesunden Egoismus kaschierten, ihre Querbeetvögelei, weil sie angeblich dem erotischen Willen der Männer nichts entgegenzusetzen hatte? Oder einer Momentaufnahme, die ich in Bernstein gegossen hatte? Wäre mir das Denken an sie nicht willkommener gewesen als ihre Präsenz, hätte ich ihr ja regelmäßig schreiben können, was ich unterließ, oder mich so um sie bemühen wie um Pauline, als noch Zeit dafür war. In Wirklichkeit wollte ich nicht, dass die tatsächliche Bea mir meine mythische Bea Lügen strafte. Ergo: Was ich da liebte, war eine geistige Konstruktion, war ich bestenfalls selbst. Aber liebte ich mich denn etwa? Ich war mir ungeheuer wichtig, das schon, peinlich wichtig, aber jemanden lieben, das hieß, ihm Gutes wünschen, und das wünschte ich mir nicht unbedingt, fand, dass ich es nicht verdient hatte. Liebte meinen Körper nicht, zu dick, zu schlaff, noch mein träges Wesen. Manchmal hasste ich mich, manchmal war ich selbstzufrieden.“ (s. 43-44.)

„Liebe, was war Liebe denn? Liebe, das war die Sehnsucht, ganz zu werden.“ (s. 45.)

„Die Sehnsucht nach den Hügeln und Wäldern, nach der Mailandschaft und der Unwille gegen dieses Land, das nicht so war wie andere Länder, mein Weg, mein Zynismus, meine Traurigkeit, meine Neugierde, meine Zerstörungswut, meine Erinnerungen, meine Tränen, meine Suche – war das nicht Liebe?“ (s. 45.)

„»Ja, ich liebe«, sagte ich laut.

Der Antiquar lächelte, schwieg einen Moment, sagte dann: »Ich wartete, ob ein Objekt folgt...« (s. 45.)

„[...] und wir setzten uns ins Gras unter einen Baum, dessen Blüten wie Schmetterlingsflügel das Licht filterten.

Noch nie hatten wir einen solchen Baum gesehen. Es war ein Paradiesbaum, der Baum des Lebens, der Erkenntnis. Der zarte Zitronenduft der Blüten betäubte uns. Deine Haut war aus demselben Stoff. Ich habe Lichter im Haar, sagtest du, wie ein Cherub. Deine geöffnete Scham, Bea, war nur ein Sinnbild: Genauso öffnete sich uns die Welt, bislang hatten wir nur ihre Knospe gesehen. In der Morgensonne entfaltete sich uns die Welt. Und siehe, es war gut. Wir schwiegen, eine balsamische Brise strich durch die immense Leere zwischen unseren Neutronen und Elektronen. Es war eine Magnolie, Bea. Zum ersten Mal in unserem Leben erblickten wir eine Magnolie. Hast du seither wieder eine gesehen?“ (s. 200-201.)

„[...] spielten wir die abgeklärten Erwachsenen, [...]“ (s. 14.)

„»Und wir haben miteinander geschlafen, vor drei Tagen.«“ (s. 464.)

„»Wir haben vor drei Tagen miteinander geschlafen und auch vor fünf Jahren, 1990, als Albert einen Tag hier in Hamburg war.«“ (s. 465.)

“Die detailreiche Darstellung sexueller Akte oder erotischer Praktiken ist sicherlich eine der auffälligsten und produktivsten Formen insistierter Realitätsreferenz in der neueren Literatur. [...] In [den] Texten der Gegenwartsliteratur dient die Verwendung pornographischer Szenen weder der sexuellen Erregung des Lesers, wie es in der erotischen Trivilliteratur üblich ist, noch der simplen Provokation gegen bürgerliche Konventionen, wie es oft in Werken der Moderne der Fall war. Vielmehr tendiert die Häufung realistischer *hardcore*-Passagen in literarischen Werken aus den letzten Jahren dazu, die inhaltliche Struktur der Texte zu verdichten und ihr künstlerisches Potenzial zu steigern.” (Vecchiato, 2014:93)

„»Ich weiß«, sagte sie leise, »daß Sie das alles hier auch ein klein wenig für mich geschaffen haben. Nein, nicht *FÜR* mich. Das wäre präventios und überdies falsch. Sie konnten es schaffen, weil wir einander erkannt hatten. Auch ich bin damals aus mir herausgerissen worden ...«

»Aber warum«, begann Albert, und Charlotte wusste, dass jetzt endlich die Frage kam, die gestellt werden musste. »Aber warum sind Sie dann nicht gekommen, gleich mit mir gekommen, damals? Warum?«

Charlotte sah ihn an, sie war jetzt ganz entspannt, leer und voll, glücklich und traurig. Sie musste nur mehr die Wahrheit sagen. Die beiden Enden hatten endlich zueinander gefunden.

»Sie wissen die Antwort«, sagte sie. »Sie haben sie seit fünfzehn Jahren vor sich. Sie haben, reicher als ich, grösser als ich, dem Gefühl, der Gewissheit eine Antwort zu geben gewusst. Sie haben das, was uns widerfahren ist, geformt. Ich will Ihnen dennoch sagen, was wir beide wissen. Was uns geschah, damals vor fünfzehn Jahren, war etwas Seltsames, etwas Seltenes, glaube ich. Wie wenn plötzlich der Himmel aufreißt. Wir haben beide mit einem Schlag verstanden, nicht nur, dass die Liebe existiert, sondern was sie ist. [...]“ (s. 536-537.)

„Sie atmete, damit Albert nichts bemerkte, leise auf.“ (s. 540.)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	İbrahim Özbakır
Doğum Yeri ve Tarihi	Kütahya/Emet – 20.03.1972
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	Almanca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Cumhuriyet Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	ibrahimozbakir@msn.com
Tarih	18.02.2016